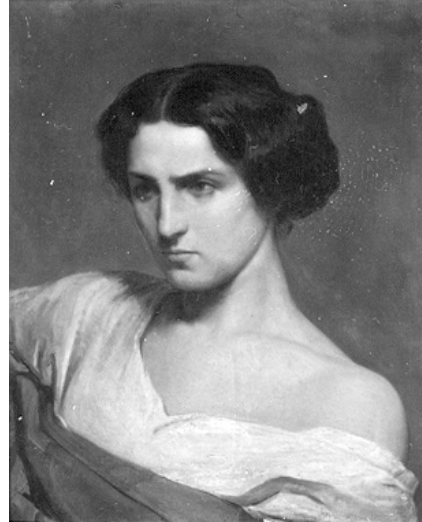


L'expression des passions au XIX^e siècle.

Le concours de la *Tête d'expression* à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

Théories de l'expression des passions et analyse des toiles du concours.



*Thèse de Doctorat présentée devant la
Faculté des Lettres de l'Université de
Fribourg, en Suisse.*

*Approuvé par la Faculté des Lettres sur
proposition des professeurs Victor
Stoichita et Sergiusz Michalski.
Fribourg, le 27 juin 2003. Le Doyen
Marcel Piérart.*

Catherine Schaller
Saint-Antoine (FR) 2003

Table des matières

Remerciements		3
Introduction		5
Préambule	Le système académique et les concours	9
Première partie	Le concours de la <i>Tête d'expression</i>	15
	Genèse du concours de Caylus	22
	Le modèle de Léonard	37
	Modèles féminins	46
	Dessin, peinture et sculpture	53
	L'isolement de la tête	59
Deuxième partie	Crises de la lisibilité	
	Aspects théoriques	70
	Déclin de la hiérarchie des genres	77
	Passions et recherche médicale	82
	Mimique versus gestuel	90
	La tendance idéaliste	94
	L'antithèse libérale	103
Troisième partie	L'expression aux Salons	
	Ut pictura poesis non erit	106
	Entre classicisme et romantisme	115
	Le Salon de 1824.	
	L'impératif esthétique de Stendhal	129
	L'expressivité de la couleur	140
	Les singes du sentiment	155
	L'anatomie des expressions	166

Quatrième partie	<i>Les Têtes d'expression</i>	
	Règlements du concours	180
	Les toiles lauréates	187
	Prix de Rome face à la critique	196
Cinquième partie	De la <i>Tête d'expression</i> au portrait	204
	<i>Les Têtes d'expression</i> du Salon	207
	Le portrait expressif	211
	Têtes mélancoliques	215
	Des bustes érotiques	222
	L'expression à l'ère de la photographie	227
Conclusion	L'expression peinte	239
 Annexes		
Textes et règlements		
	A. 'Les passions en peinture'	245
	B. 'De l'étude de la tête en particulier'	247
	C. Articles	252
	D. Règlement	254
	Liste des lauréats de la Tête d'expression 1800-1900	256
	Bibliographie	261
	Liste des illustrations	278
Illustrations		volume II

Remerciements

Mes premiers mots de gratitude vont au Professeur Victor Stoichita, qui m'a continuellement soutenue et encouragée dans cette recherche. Il a également effectué plusieurs lectures lors de l'élaboration de mon texte apportant maintes suggestions sans lesquelles ce travail n'aurait pas atteint sa forme actuelle.

Je souhaite également remercier le *Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities* de Los Angeles pour la bourse *1997-1998 Getty Scholars and Fellows - Representing the Passions*. Cette aide m'a permis de travailler au sein d'un groupe de professeurs et de jeunes chercheurs partageant les mêmes intérêts pour le thème des passions, mon sujet d'étude. Ils m'ont fait bénéficier de leurs expériences et souvent de leurs conseils avisés. Ma gratitude s'adresse d'abord au directeur de l'Institut, Salvatore Settis, et aux dirigeants du programme *Representing the Passions*, Michael Roth et Charles Salas, ainsi qu'aux assistants Alexander Waintrub et Matt Reed. Je suis reconnaissante aux *Scholars* des intéressantes discussions que j'ai partagées avec eux, en particulier avec Debora Silverman, Page Dubois, David Summers et Bill Viola. Songeant à toutes ces discussions stimulantes et à ces sympathiques échanges, je dis aussi toute mon amitié à mes collègues de recherche : Andreas Gailus, Linda-Anne Rebhun, Margaret Pagaduan et bien sûr Elizabeth Liebman. Les *Visiting Scholars* du Getty ont également généreusement participé aux débats et partages d'idées. Mes sincères remerciements vont à Claude Imbert, Sabine Solf et Robert A. Sobieszek. Pour Jean Andreau, Anne et Patrick Poirier et Nicholas Penny, qui participaient aussi au programme des *Visiting Scholars*, je tiens particulièrement à souligner mon amitié. Enfin, ma gratitude toute spéciale à Allison Milionis, mon assistante de l'époque et mon amie d'aujourd'hui.

Je suis également très reconnaissante au Fonds national suisse de la recherche scientifique, et en particulier au président de la commission de l'Université de Fribourg, M. Franzpeter Emmenegger, de m'avoir attribué une bourse de recherche d'un an qui m'a permis de travailler à la Bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Je souligne ma vive gratitude

aux professeurs qui m'ont soutenue dans cette démarche : Victor Stoichita, Thierry Lenain, Didier Martens et Alfred A. Schmid. Pour mon séjour à Paris, je remercie le directeur de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Alfred Pacquement, pour son accueil chaleureux. Ma reconnaissance va également au conservateur des peintures, M. Emmanuel Schwarz, pour avoir facilité mes recherches au sein de l'Ecole même et à Mme Françoise Portelance du Service photographique, qui a aimablement simplifié ma tâche. J'ajoute une pensée amicale aux deux chercheurs que j'ai eu le plaisir de côtoyer dans cette ville, Matt Reed et Markus Castor. La proximité de nos intérêts nous permit de passionnants échanges et le début d'une amitié sincère.

Les 'colloques' de l'Université de Fribourg m'ont également permis de présenter mes recherches à mes collègues. Je remercie en particulier Valentin Nussbaum et Anita Petrovski pour leur soutien et leurs conseils. Ce travail a heureusement bénéficié de la lecture d'amis fidèles. Je dois un grand merci à Michel Bavaud, Florence Reichenbach, Silvana Tomasino, Anne-Sylvie Mariéthoz et à ma sœur Marie-Thérèse Meyer, pour leur patience et parfois aussi leur sens de l'humour. Enfin, un dernier mot de gratitude pour les nombreux amis, qui toujours m'ont soutenue dans ce long parcours.

Introduction

Dès l'Antiquité, la capacité humaine à communiquer grâce aux expressions faciales et à la gestuelle n'a cessé d'intriguer peintres, médecins et philosophes. Dans le domaine artistique, Alberti est le premier à identifier la peinture d'histoire - nommée 'istoria' - au plus haut rang de la hiérarchie des genres picturaux, car elle traite de la figuration des actions humaines. L'istoria nécessite la représentation des émotions des personnages peints par les gestes et les expressions des passions. Cette volonté de lire les visages culmine au sein de l'Académie Royale de Sculpture et de Peinture française fondée en 1648. Grâce à la célèbre conférence de 1668 donnée par Charles le Brun, l'expression des passions devient une doctrine élevée au rang de science auxiliaire de la peinture d'histoire. Les 23 têtes d'expressions dessinées, puis gravées qui illustrent la conférence connaissent un énorme succès. Cette grammaire de l'expression des passions fait du visage l'élément essentiel de l'expression physique des passions, tout en créant un système figé qui, rapidement gênera toute évolution future. En effet, cette base pédagogique pour l'étude des émotions se révèle rapidement tyrannique dans les domaines de l'invention, du génie et de l'expression personnelle. Le besoin de représenter les passions par l'intermédiaire de mouvements corporels et faciaux dans une forme élaborée de sémiotique des passions subsiste au fil des siècles. Toutefois cette rhétorique expressive du visage subit à chaque époque ses tendances et ses contraintes.

Le concours de la *Tête d'expression* est instauré au milieu du XVIII^e siècle. Il se situe au moment de la restauration du grand goût et de son corollaire ; la condamnation du genre minaudier. L'expression des passions est alors à nouveau au centre de l'enseignement académique. Le Comte de Caylus, initiateur de ce projet, propose aux jeunes artistes d'étudier ce qui était en quelque sorte la partie négligée de la statuaire grecque, qui voulait que l'expressivité fût résumée par les corps seuls. Ce concours réactive certes l'intérêt porté au domaine de l'expression des passions, mais il pose un nombre important de problèmes. Dans la première partie de cette thèse, nous

analysons les diverses propositions du comte ainsi que les débats qu'elles soulèvent, tant d'un point de vue théorique que pratique. Le travail d'après modèle, la fugacité des émotions tout comme la possibilité de concourir dans les techniques du dessin, de la peinture et de la sculpture posent des questions complexes dans une époque de transition. Le désir de Caylus d'améliorer la représentation de l'expression des passions comporte des ambiguïtés que la mise en pratique du concours rend encore plus équivoques. La représentation d'une seule tête isolée suscite un sentiment d'inachevé de même que ces productions restent des leçons incomplètes, sans objet, ni situation.

Au début du XIX^e siècle, les ouvrages pédagogiques célèbrent encore la conférence de Le Brun. Mais les grands maîtres italiens, choisis comme exemples formels pour servir d'alternatives au style dominant de Boucher, sont aussi en bonne place. L'esthétique libérale, qui prône l'imitation de la nature, ne rencontre que peu d'échos. Par contre, la majorité des esthéticiens partagés en deux camps ; idéaux ou modérés, approuvent le dogme winckelmannien de la retenue dans le domaine de l'expression des passions. D'un point de vue académique, la pondération de l'expressivité des visages et des corps est une condition à l'esthétique en vigueur. Quelques voix isolées demandent pourtant plus de naturel et moins de schématisme dans la représentation des passions. De même, elles souhaitent accorder plus de poids à la notion d'*expression générale*, qui confère à la couleur un impact expressif plus immédiat et plus considérable. Les progrès de la recherche médicale, en particulier de la myologie et des sciences de l'homme, agissent également sur les codifications du langage des passions. Cette influence laisse apparaître plus de naturalisme figuratif. Tirillés entre le besoin de répondre aux exigences académiques et celui de renouveler le langage des passions, les artistes cherchent à se débarrasser de l'appareil d'argumentation théorique de l'âge classique pour recourir à des types nouveaux.

Le premier quart du siècle est marqué du sceau de la critique des Salons qui ne cesse de s'insurger contre l'exagération et la théâtralité dans la représentation des passions. Pourtant, les oeuvres exposées appartiennent d'une part aux anciens élèves de David qui gardent un goût certain pour les

expressions exagérées et les gestes théâtraux, et d'autre part à la nouvelle génération d'artistes qui peint la réalité sans idéalisation. En effet, de 1810 à 1825 environ, le débat salonnier concerne le rôle de la peinture d'histoire en tant que médium expressif. Il s'agit de la lutte de l'idéalisation de la forme, adversaire du réalisme et de l'expression. La tendance progressiste alors plus effective admet un certain degré de naturalisme et considère l'expression des passions comme un élément essentiel de compréhension de la peinture pour un public élargi. Au Salon de 1824, il ne reste plus que quelques rares conservateurs pour soutenir encore le dogme winckelmannien. La transformation vers le réalisme est lente mais néanmoins constante.

Dès 1840, les critiques du prix de Rome constatent souvent une certaine laideur des figures, de la trivialité dans la représentation de l'expression des passions, qui manque de noblesse et de caractère. Pour cette frange la plus extrême de l'aile de droite, l'essentiel consiste dans le maintien du grand goût, du caractère noble et de la justesse du dessin. En conséquence, le domaine de l'expression des passions doit être dépendant du style et de l'élévation qu'exige la peinture d'histoire. Ces désapprobations sont vaines, le réalisme a déjà fait son entrée à l'Académie. Une trentaine d'année plus tard, Duval, le professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, enseigne les expressions faciales en se basant essentiellement sur l'ouvrage de Darwin et les photographies que le Dr Duchenne de Boulogne avait léguées à l'Ecole.¹ Précurseur de la photographie médicale et grand amateur de mimiques humaines, Duchenne a durant une vingtaine d'années étudié l'effet des impulsions électriques sur chaque muscle du visage. Ce ne sont pas tant les faisceaux musculaires et leur anatomie qui l'intéressent, mais leurs qualités expressives sur la face vivante. Pour saisir la fugacité des mouvements produits, il recourt dès 1852 à la photographie. L'utilisation des clichés de Duchenne par l'Ecole signale certes l'adhésion de l'Académie au genre naturaliste-réaliste. Mais ces *Têtes d'expression* produites à l'aide de courant galvanisé incarnent également la séparation de l'âme et de son expression. La représentation de l'expression des passions n'est dès lors plus en accord avec

¹ En 1874.

le visage. L'influence de l'âme sur l'expression des passions - symbole de l'harmonie classique de l'âme et du visage - n'est plus.

Hormis l'aspect théorique et critique de l'expression des passions, cette recherche examine les toiles consécutives au concours de la *Tête d'expression*. L'Ecole des Beaux-Arts a conservé environ 80 toiles dont la grande majorité représente, suivant le souhait de son fondateur, des modèles féminins. Au début du siècle, les thèmes des passions proposés en concours sont suffisamment spécifiques pour être conformes à la peinture d'histoire. Par contre, dès la deuxième décennie, les indications littéraires permettant de situer la passion dans son contexte narratif n'ont plus cours. L'omission du contexte historique et littéraire évince le concours de sa destinée initiale. L'exercice est alors conçu comme une étude fine et précise de l'expressivité du visage, mais il n'a plus de fonction au sein de la peinture d'histoire. Le concours de Caylus se meut alors en une étude de portrait.

Préambule

Le système académique et les concours

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648 par arrêt du Conseil d'Etat, a pour but de renouveler l'enseignement des beaux-arts.² Celui-ci se basait jusque-là sur la pratique uniquement ; dorénavant on lui adjoindra l'étude théorique de l'anatomie, de la géométrie et de la perspective, ainsi que l'exercice devant un modèle nu.³ Dès le mois de février 1648, Charles Le Brun, peintre du roi, propose les premiers exercices publics. Le règlement de l'Académie prévoit un enseignement théorique et pratique basé seulement sur le dessin, les autres aspects de l'apprentissage technique de la peinture ou de la sculpture étant enseignés dans des ateliers. Le règlement accorde également divers prix d'encouragement pour les étudiants. Les cours sont donnés par douze professeurs, selon un système de rotation, et chaque mois les élèves suivent ainsi un cours différent enseigné par un professeur attitré. A l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, l'enseignement appartient aux seuls peintres et sculpteurs qui ont été reçus dans la catégorie de l'histoire. Cette institutionnalisation qui se perpétue jusqu'au XIX^e siècle renforce le primat de la peinture d'histoire. L'Académie de France à Rome, créée en 1666, a pour but, quant à elle, de permettre aux étudiants de l'Académie Royale d'étudier in situ les oeuvres d'art antiques et celles de la Renaissance. Les lauréats de ce fameux prix de Rome, la plus importante des récompenses de l'Académie, reçoivent une bourse et séjournent à Rome durant trois ou cinq ans.⁴

La Révolution signe la fin de l'enseignement à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture comme institut dépendant de la monarchie. Cet établissement est

² Pour une analyse détaillée de la fondation de l'Académie et de ses implications, voir J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin, 2001 ; N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Londres, 1940.

³ Pour un historique du prix de Rome et l'analyse de son système, P. Grunhech, *Le Grand Prix de Peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983, ainsi que la version remaniée de 1986.

fermé en 1793. L'École des Beaux-Arts, qui n'est plus royale, ouvre à nouveau ses portes en septembre 1793, sans toutefois modifier ses principes d'enseignement. En 1795, elle devient l'École Spéciale de Peinture, Sculpture et Architecture afin de combiner l'enseignement donné précédemment par les deux Académies. Située alors momentanément dans la Salle des Antiquités du Louvre, elle s'installe définitivement en 1816 dans l'ancien couvent des Petits-Augustins à la rue Bonaparte, où elle est toujours actuellement. L'année académique se divise en deux semestres. Celui d'été, soit du 1^{er} avril au 1^{er} octobre, où l'on travaille à la lumière du jour de 7 h. à 14 h.. Et le semestre d'hiver pendant lequel on dessine de 9 h. à 14 h. à la lumière artificielle des lampes. L'École des Beaux-Arts enregistre alors 500 à 600 élèves annuellement, âgés de 15 à 30 ans. Son enseignement est essentiellement basé sur la copie, effectuée au crayon d'après nature et d'après l'antique, en alternance.⁵ Les modèles sont installés pour une durée de deux semaines. Notons qu'avant les réformes de 1863, la technique de la peinture ne sera pas enseignée à l'École, mais uniquement dans les ateliers privés. En plus de ces cours pratiques, l'École enseigne l'anatomie et la perspective, chacune deux fois par semaine ; ainsi qu'une fois par semaine l'histoire, l'archéologie, la littérature et l'histoire de l'art. L'année académique est ponctuée par une multitude de concours hebdomadaires ou mensuels. Les concurrents présentent des dessins, des esquisses ou des peintures pour les compétitions suivantes : anatomie et perspective, Tête d'expression (1760) et concours du Torse (1784), peinture d'histoire (1816) et de paysage (1822). Cette suite de concours formait un système plutôt complexe d'épreuves, certaines incontournables, pour parvenir au concours suprême, celui du prix de Rome.

Au XIX^e siècle, on distingue à l'École des Beaux-Arts les *aspirants* et les *élèves*.⁶ Pour être aspirant, il faut répondre aux critères d'éligibilité : être de sexe masculin, âgé de moins de 30 ans et fournir une attestation d'un professeur

⁴ Le terme de Prix de Rome n'apparaît qu'au XVIII^e siècle, mais dans les faits, il s'agit de la même récompense de 1666 à 1968 (sauf suspension 1792-1797, 1914-1918 et 1940-1941).

⁵ A partir de 1806, il y a 12 professeurs, 7 peintres et 5 sculpteurs, précise l'article 4 du règlement de 1819. En plus 3 professeurs enseignent les cours spéciaux : perspective, anatomie, histoire et antiquités.

⁶ Le nom de l'institution se modifie à chaque changement de régime, néanmoins nous utiliserons, pour plus de clarté, l'École des Beaux-Arts.

connu certifiant d'une bonne conduite et d'aptitudes suffisantes pour se présenter au concours. L'aspirant peut alors suivre les cours de l'Ecole avant de se présenter au concours *des places*.⁷ Ce concours qui se déroule deux fois par an (mai et septembre) assigne aux élèves leur place dans les diverses salles d'études pour tout le semestre qui va suivre, et constitue également l'examen d'admission des aspirants. Cette épreuve consiste à dessiner une figure d'après nature et à la lumière du jour. Elle est divisée en plusieurs séries, comprenant chacune six séances de deux heures. Dans un premier temps, les professeurs assignent à chacune des séries une lettre de l'alphabet. Ensuite, les élèves n'ayant pas reçu de médaille le semestre précédent, sont inscrits au hasard sur les diverses listes. Enfin, pour compléter les listes, les aspirants y sont répartis selon le même principe. A la fin des six séances de chaque série, les professeurs classent tous les dessins dans leur ordre de mérite. De cette manière, seuls les meilleurs candidats sont retenus et inscrits au registre des jugements : ce n'est qu'alors qu'ils sont considérés comme élèves à part entière de l'Ecole et se voient attribuer une place dans les salles d'études.

Une fois enregistrés sur le registre de l'Ecole, les étudiants peuvent s'inscrire, suivant l'avancement de leurs études, aux concours *d'émulation*. Le règlement de l'Ecole prévoit douze concours *d'émulation* par année scolaire.⁸ Ces concours basés sur la copie au crayon d'après l'antique et d'après nature, en nombre égal, se font sous la présidence du professeur en exercice. Les élèves peuvent y obtenir des récompenses de trois degrés : 1^{ère}, 2^e ou 3^e médaille. En plus de ces concours, il existe en outre une série de concours dits *spéciaux* : le concours d'Anatomie, celui de Perspective, un concours *d'esquisse en Paysage historique* (1822-1862) et un autre *d'esquisse en Composition historique* (1816).⁹ Ils

⁷ Le concours d'admission, mis en place à partir ^{de} 1821, remplace le système de recommandation des académiciens de l'Ancien Régime.

⁸ Les concours d'émulation sont institués à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ils ont pour but de permettre aux élèves de mieux se préparer au grand concours annuel. Voir P. Grunchev, *Le Grand Prix de Peinture*, (1983), pp. 87-90, et A. Jacques, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, 2001.

⁹ Au début du XIX^e siècle, ces concours sont déjà établis sauf celui de la *Composition historique* qui est créé sur la proposition de Gérard faite lors de l'assemblée du 30 mars 1816 (Archives AJ 52.5) et celui du *Paysage historique*, créé à l'instigation de Guérin qui, intervenant lors de l'assemblée du 18 juillet 1821, estime que les paysagistes sont défavorisés par rapport aux autres peintres puisque le concours du Prix de Rome en *Paysage Historique* (créé en 1816) n'a lieu que tous les 4 ans (Archives AJ 52.6).

sont ouverts à tout élève figurant sur la liste d'appel (donc ayant été admis à l'Ecole), ainsi qu'à tous les élèves de nationalité française ayant déjà été reçus aux épreuves du prix de Rome. Les concours *spéciaux* sont extrêmement importants. Bien qu'ils ne soient pas directement liés au concours du grand prix, ils constituent une étape significative, donnant accès à d'autres compétitions. Ainsi, par exemple, l'article 28 du règlement organique de l'Ecole Royale des Beaux-Arts de 1839 stipule-t-il « qu'aucun élève, quel que soit le nombre de ses succès dans l'école, ne peut être admis dans les concours de Composition, de la Tête d'expression et de la Figure peinte, s'il n'a obtenu l'une des récompenses attachées au concours de perspective ».¹⁰ De ce fait, le concours de perspective, détesté par ailleurs des élèves, devient un passage obligé pour le prix de Rome. Les prix décernés sont des 2^e et 3^e médailles et des mentions.¹¹ Bien que complexe, ce système de concours n'est pas dénué d'intérêt pour comprendre dans quel cadre se passe le concours de la *Tête d'expression*.

Le concours *d'esquisse en Composition historique*, créé en 1816, et celui *d'esquisse en Paysage historique* datant de 1822, constituent une préparation directe au prix de Rome. En effet, la première épreuve éliminatoire du concours du prix de Rome exige l'exécution d'esquisses peintes. Dès 1843, ces deux concours ont lieu chaque trimestre. Cependant, les élèves n'obtiennent pas de médailles aux compétitions du deuxième et du dernier trimestre ; celles-ci leur permettent l'accès à l'épreuve de la *Figure peinte*, à raison de dix concurrents au maximum. Enfin, il existe des concours fondés par des académiciens ou des donateurs : c'est dans cette catégorie que figurent le concours de la *Tête d'expression*, celui de la *Composition*, de la *Figure peinte* et de la *Demi-Figure peinte* également appelé concours du *Torse*. A noter que les prix de la *Tête d'expression* et du *Torse* sont également appelés prix de fondation particulière. Il fallait figurer parmi les lauréats du concours *d'Esquisse en Composition historique* pour accéder à celui de la *Figure peinte*. De même, une récompense au

¹⁰ Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, que nous abrégons par la suite ENSBA, Archives AJ 52, 1.

¹¹ Le cumul de ces médailles et mentions est décisif pour participer aux concours. Il l'est aussi du point de vue du classement annuel.

concours de *Perspective* était exigée pour participer au concours de la *Tête d'expression*, du *Torse* et de la *Composition*. Les oeuvres du premier lauréat de chaque concours sont conservées par l'Ecole, qui les montre au cours d'expositions temporaires. Ces compétitions ne donnent pas directement accès au grand concours du prix de Rome, néanmoins elles en constituent les exercices préparatoires. En effet, Grunhech montre que plus un artiste obtient de bons résultats aux divers concours, plus il a de chances d'obtenir le grand prix. Ainsi, entre 1816 et 1863, plus du quart des lauréats du concours d'*Esquisse peinte* pour la *Composition historique* obtiennent le grand prix. Tous les lauréats au concours de la *Tête d'expression*, de 1800 à 1863, accèdent au premier essai du concours du prix de Rome, la plupart atteint également le deuxième essai et 17 d'entre eux reçoivent le grand prix. La proportion est égale à celle du concours d'*Esquisse*, un peu plus du quart des candidats (17 en 64 ans). On peut en déduire que pour se présenter au concours du grand prix, le candidat devait présenter d'excellentes aptitudes à peindre des esquisses ainsi que la figure humaine.

Venons-en enfin à la suprême récompense que constitue le prix de Rome. Institué en 1663, il est décerné une fois par année. Suivant le règlement en vigueur dès 1813, les candidats doivent être de sexe masculin, français ou naturalisés, et avoir 30 ans au plus suivant le règlement en vigueur dès 1813. Le concours comporte trois épreuves éliminatoires appelées également 'essais'. La première, à laquelle participe une centaine d'artistes environ, consiste en une *Esquisse peinte*, dont le sujet mentionné en début de séance est toujours tiré de la mythologie ou de l'histoire.¹² L'esquisse doit être peinte sur une toile dite de 6 (0.325 x 0.405 m.) en une seule journée. Les professeurs réunis votent à la majorité absolue pour ne retenir qu'une vingtaine d'artistes environ, qui participeront à la deuxième épreuve. Celle-ci se déroule une quinzaine de jours plus tard, et porte sur une *Etude de figure* nue d'après un modèle masculin. Cette étude doit être peinte sur une toile de 25 (0.81 x 0.65 m.) en quatre séances de 7 heures. Le jury des professeurs évalue ces dernières, mais tient compte également de l'*Esquisse* du 1^{er} essai. Seule une

dizaine d'élèves au plus est retenue pour se présenter une semaine plus tard au concours définitif de la troisième épreuve. Là, on leur demande dans un premier temps de réaliser une esquisse sur un sujet donné. Ils travaillent dans des loges séparées. L'esquisse sur papier doit être remise au plus tard après 12 heures de travail. Puis les concurrents exécutent le sujet qu'ils viennent d'ébaucher à l'huile et sur toile durant 72 jours. Les loges sont ouvertes tous les jours sauf le dimanche. Au jugement final du jury, on décerne un 1^{er} grand Prix qui offre au lauréat un séjour de 5 ans à Rome. Le jury attribue aussi un second grand Prix, un 2^e second grand Prix ainsi que des mentions honorables.

¹² Il s'agit d'une ébauche à l'huile sur un petit format. C'est l'aspect de la composition qui sera jugé.

Première partie

Le concours de la *Tête d'expression*

Dès la fondation de l'Académie Royale, le domaine de l'expression des passions occupe une place importante et également problématique. Selon Franciscus Junius, dont l'ouvrage à valeur référentielle en France, le domaine de l'expression des passions est en relation étroite avec la nature. Suivant les préceptes de Léonard de Vinci, l'artiste doit imiter la nature en ce domaine.¹³ Mais Roland Fréart de Chambray, (1606-1676)¹⁴ qui utilise de manière imprécise le texte de Junius, divise l'art de la peinture en 5 parties : invention, proportion, couleur, mouvement ou expression, et position régulière des figures. Dans cette nouvelle répartition, le domaine de l'expression des passions n'appartient pas aux trois premières parties de l'art (invention, proportion, couleur), mais devient une catégorie en soi, particulièrement distinguée, car l'expression : « ...ne donne pas seulement la vie aux figures par la représentation de leurs gestes et de leurs passions, mais il semble encore qu'elles parlent et qu'elles raisonnent ... ». Il ajoute qu'elle est accompagnée « d'une circonspection particulière, puisque c'est par elle que l'on connoist la qualité de l'esprit du peintre, qui bien loin de s'enquérir de l'honneur par ses ouvrages, lorsqu'il choquera les règles de la bien-seance, sera sans doute blasmé et mesestimé d'un chacun... ».¹⁵ Pour les académiciens, le domaine de l'expression des passions est assujetti au respect de la notion d'idéal. Par leur diversité, les expressions des passions donnent certes vie aux personnages peints, mais cette figuration n'est heureuse que lorsqu'elle est soumise aux règles de bienséance.¹⁶

Au principe de diversité de l'expression s'ajoute en effet celui de décorum, ou de bienséance. Cette notion implique une cohérence entre la manière de

¹³ F. Junius, *De Pictura Veterum*, Libri tres, Amsterdam, 1637. (Trad. par C. Nativel, Genève, 1996).

¹⁴ F. de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par ses principes de l'art*, Le Mans, 1662 (Farnborough, 1969).

¹⁵ Pour le développement de la doctrine au XVII^e et XVIII^e siècles, voir T. Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, Mayence, 1991, chap. II.

représenter l'expression et la nature des personnages, homme ou femme, jeune ou vieux ainsi qu'à leur situation sociale. C'est pourquoi au sein de l'Académie, le débat s'ouvre sur la représentation des expressions fortes. En 1667, le sculpteur Gérard van Obstal y lit une conférence *Sur la figure principale du groupe du Laocoon*. (fig. 1) Il estime que les fortes expressions du prêtre et de ses deux fils, comme toutes les expressions violentes, ne peuvent s'apprendre sur le modèle vivant, car on ne saurait mettre le modèle dans un état où toutes ces passions extrêmes agissent en lui. A cette impossibilité se greffe le problème de la fugacité des émotions qu'il est pratiquement impossible de saisir. Van Obstal recommande de ce fait la copie de modèles antiques, qui possèdent de si belles et complexes émotions. De cette argumentation liée à la problématique de la nature même des émotions, il s'ensuit que l'expression des passions ne peut être rendue par l'imitation de la nature. En raison du caractère fluctuant des passions, le seul procédé agréé par l'Académie est le recours à l'Antique, cette imitation étant préférable à celle de la nature. La même argumentation est d'ailleurs constamment utilisée jusqu'au XVIII^e siècle.

En ce qui concerne l'expression des passions 'douces', l'observation de la nature et du modèle vivant n'est pas non plus privilégiée. Comme en témoigne la conférence de Nicolas Mignard (1606-1668) tenue à l'Académie en 1667, pour qui le seul modèle excellent à suivre est Raphaël.¹⁷ Mais si la problématique de bienséance est étroitement liée à celle de la représentation des émotions fortes, les passions douces soulèvent une autre difficulté. Il s'agit en effet d'un problème de lecture. Comme l'avait déjà mentionné Alberti dans son *Traité*, il faut pouvoir les identifier. Mignard demande que les figures peintes portent des signes qui les fassent reconnaître. Il souhaite la représentation de marques véritables et naturelles qui, sans forcer les organes ni les faire agir malgré eux, mettent néanmoins le spectateur en état de découvrir ce qui se passe dans l'esprit de la personne représentée. L'expression des passions amène ainsi, dès l'instauration de l'Académie, un ensemble de

¹⁶ Alberti parlait de decorum.

questions auxquelles les académiciens souhaitent donner des réponses en accord avec la doctrine académique. Les problèmes sont momentanément résolus par Charles Le Brun, qui dans sa célèbre *conférence* de 1668, propose une grammaire résumée de l'expression des passions. (fig. 2) Cette conférence, ainsi que les dessins qui l'accompagnent, sera d'emblée considérée comme la référence incontournable pour l'étude de ce thème.¹⁸ L'alphabet que Le Brun propose n'est pas un langage tiré directement de l'observation. Il ne s'agit pas d'une théorie purement empirique, mais d'une codification graphique des émotions humaines en accord avec les règles artistiques de l'époque. Le peintre du roi s'appuie en partie sur les connaissances anatomiques de l'époque de la position des muscles et des traits du visage, mais son but n'est pas le rendu immédiat et conforme de la nature, mais plutôt celui de la nature idéalisée : une sorte de schématisation 'académiquement correcte' des expressions des passions. Reconnue d'excellente qualité comme de grande utilité, cette conférence, accompagnée de gravures, est publiée en 1678 à la demande de Colbert.

Acceptée par une majorité des académiciens, cette grammaire des émotions humaines subit néanmoins des critiques de Michel-André Anguier et de Félibien, entre autres.¹⁹ Ils sont surpris du peu de nuances des dessins de Le Brun car tous les hommes ne réagissent pas de la même manière, n'ont pas les mêmes traits et n'appartiennent pas à une seule condition sociale. Ils estiment que cette conférence doit se limiter à n'être qu'un guide afin d'instruire les étudiants dans le domaine de l'expression.²⁰ Car pour Félibien, l'artiste, en plus de connaissances théoriques et d'habileté technique, a surtout besoin d'imagination, le processus créatif impliquant l'entendement de l'artiste dans la conception du beau idéal. Les modèles tirés d'oeuvres d'autres artistes ou

¹⁷ Nicolas Mignard, Conférence du 3 septembre 1667 sur la Sainte Famille de Raphaël, in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in H. Jouin, Paris, 1883, p. 36. Nicolas Poussin obtient rapidement le même privilège.

¹⁸ Pour le succès et les nombreuses éditions de la conférence de Le Brun, voir J. Montagu, *The Expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, Londres, 1994.

¹⁹ Pour plus de détails, voir T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 38-43.

²⁰ C'était d'ailleurs le but que se proposait Le Brun comme il le dit : « ... il me semble qu'il est nécessaire d'en toucher quelque chose en faveur des jeunes étudiants en peinture. » Cité par T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 41, note 77.

même de traités, ne sauraient suffire. C'est pourtant l'ambition de Le Brun que de résumer dans sa conférence un savoir théorique et technique qui annule le processus d'imagination. Son erreur, comme le souligne justement Félibien, c'est d'assécher ce processus d'imagination en le codifiant sous forme de traité, qui à son tour va servir de modèle.

Malgré ces quelques divergences, les académiciens s'accordent sur un point : l'importance de l'expression des passions pour la théorie de l'art. En effet, dans l'établissement du paragone et selon la formule de *l'ut pictura poesis*, l'art est la sœur de la poésie. Cette comparaison est particulièrement importante pour la hiérarchie des genres. Car dans l'art, écrit Félibien, théoricien à l'autorité dogmatique dans cette compétence, il y a différents sujets « Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres... ».²¹ Néanmoins un peintre qui ne ferait que des portraits n'atteindrait pas la plus haute perfection. Celle-ci ne se rencontre que dans la peinture d'histoire, traitant de l'histoire et de la fable, représentant de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes. Contrairement à la poésie, la peinture ne peut pourtant rendre qu'un seul moment de l'action, c'est pourquoi elle doit bien le choisir et le rendre parfaitement reconnaissable pour le spectateur. Puisque tout ce qui cause à l'âme de la passion, fait faire au corps quelque action, l'expression des passions donne non seulement la vie aux figures par la représentation des gestes et des expressions de la face, mais en plus au spectateur l'impression que les figures peintes parlent et raisonnent.²² En résumé, l'expression des passions est la condition de la transmission du contenu littéraire de la peinture ; elle est le 'parler' de la peinture.

²¹ Félibien, conférence donnée à l'Académie en 1667, citée par T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 43.

²² Voir les mots de Fréart de Chambray, dans le chapitre p. 6.

L'expression des passions constitue l'une des recherches capitales de la peinture française au XVII^e siècle.²³ Compenser le silence de la peinture, conçue comme de la poésie muette, devient au XVIII^e siècle une obsession.²⁴ En effet, en 1720 Antoine Coypel exhorte les jeunes peintres à représenter des expressions et des gestes afin de suppléer à la parole. Car l'expression, c'est l'âme de la peinture ; l'expression des passions est le médium qui permet à l'âme de communiquer à une autre âme. Le but de la peinture est de toucher l'âme du spectateur. A son tour, Antoine Coypel formule une théorie qui modifie considérablement le domaine de l'expression puisqu'il considère l'art théâtral comme un modèle que la peinture doit suivre.²⁵ Mais ce nouveau modèle de référence est promptement remis en question. Il en résulte une large réflexion sur les moyens d'exprimer les passions, de renouveler et même d'adapter ces modèles en s'inspirant des disciplines liées à l'art du geste. L'abbé du Bos, qui doute de l'universalité du langage gestuel, se penche sur les mouvements du corps entier, sur les gestes de l'orateur, les mouvements du danseur et sur la pantomime théâtrale. Diderot craint lui aussi que dans son art, l'acteur ne puisse constamment donner des représentations parfaites des émotions. Et Roger de Pils, quant à lui, estime que le nombre des passions est infini et « les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes ».²⁶ Ainsi, bien que les théoriciens ne mettent pas en doute la lisibilité de la peinture, des incertitudes apparaissent quant à la possibilité d'établir une rhétorique définitive de l'expression des passions. L'élection en 1747, de Charles-Antoine Coypel comme premier peintre du roi renforce la résolution d'un rétablissement de l'ordre ancien et, par conséquent, une consolidation de la hiérarchie des genres. Dans un premier temps, c'est un retour aux grands sujets de l'histoire, de la mythologie et de la littérature qui est rétabli. Puis la mesure la plus notable est la création de l'*Ecole des élèves*

²³ J. Thuillier, 'Temps et tableaux : la théorie des péripéties dans la peinture française du XVII^e siècle', in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, 1964, Berlin, 1967, pp. 191-206.

²⁴ Pour le XVIII^e siècle, voir le développement de T. Kirchner, *L'expression des passions*, chap. V et VI.

²⁵ A. Coypel, 'L'esthétique du peintre', in H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, pp. 230-266.

²⁶ Roger de Pils, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, (rééd. Paris, 1989) pp. 162-3. Cité par S. Ringbom, 'Action and Report : The Problem of indirect Narration in the Academic

protégés. Ouverte en 1749, elle permet une sorte de stage qu'accomplissent à Paris même les élèves désignés comme Pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Les lauréats y suivent pendant 3 ans une formation accélérée, destinée à combler les lacunes d'une culture considérée souvent comme un peu mince. Sans oublier les exercices proprement artistiques, on y enseigne l'histoire, la fable, la géographie, ainsi que la lecture et l'analyse de textes d'Homère, de Tite-Live et bien d'autres, durant trois matinées par semaine.²⁷

La Font de Saint Yenne (1688-1771), critique féroce de la peinture de son temps, décorative et élégante, participe abondamment au retour à la grande peinture.²⁸ Dans le texte fondateur des *Réflexions sur les causes de l'état présent de la peinture en France*, il estime qu'« après avoir donné aux Peintres Historiens le rang et les éloges qu'ils méritent, que ne puis-je les prodiguer à ceux d'aujourd'hui, et les élever, ou du moins les comparer à ceux du siècle passé ! (...) Les peintres célèbres de notre école (...) trouveraient encore aujourd'hui des émules, si le goût de la nation n'avait beaucoup changé, et si (...) il ne s'y était joint un goût excessif pour un embellissement dont le succès a été extrêmement nuisible à la Peinture ».²⁹ Quant à la représentation des expressions des passions, il estime qu'elles sont un peu forcées, trop recherchées chez Charles-Antoine Coypel. Alors que pour celles de Boucher « on désirerait dans ses chairs un coloris plus fort et plus vigoureux : dans ses airs de tête plus de noblesse et d'expression, surtout dans ceux des ses vierges, et qui eussent quelque rapport par la dignité et la décence à celles de Raphaël, des Carraches, du Guide... ».³⁰

Theory of Painting', in *Journal of Warburg and Courtauld Institut*, LII (1989), pp. 34-51 et citation p. 47.

²⁷ L'École sera supprimée en 1775, voir P. Grunhech, *Le grand prix de peinture*, (1983), pp. 64-66.

²⁸ Voir la publication récente de ses écrits présentés par E. Jollet, *La Font de Saint-Yenne, Oeuvres critiques*, Paris, 2001. R. Démoris, 'Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze', in *Lisible/Visible : problématiques, La licorne* 23 (1992), pp. 55-69 ; R. Démoris, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, St-Etienne, 2001.

²⁹ 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', in E. Jollet, *La Font de Saint-Yenne*, pp. 48-49.

³⁰ E. Jollet, *La Font de Saint-Yenne*, p. 68.

Pour La Font de Saint Yenne, leurs représentations trouvent des modèles dans les oeuvres de Charles Le Brun, et c'est sans aucun doute dans ces solutions expressives que les artistes de son époque doivent aller chercher secours. La Font de Saint Yenne n'est de loin pas le seul à se lamenter sur l'état de la peinture française, ni à soulever ses faiblesses dans le domaine de l'expression des passions. Claude-Henri Watelet (1718-1786), amateur-honoraire de l'Académie, émet ses réflexions dans un poème intitulé *L'art de peindre*. Il se pose la question de savoir comment un peintre peut réussir dans le domaine de l'expression, et pour lui, c'est sans aucun doute en prenant modèle sur la nature. Mais encore faut-il savoir la représenter en plus des problèmes techniques et artistiques que cela pose. Watelet relève en outre la difficulté suivante : « ...comment faire des observations sur l'expression des passions, dans une capitale, par exemple, où tous les hommes conviennent de paroître n'en ressentir aucune ? ».³¹ Ces derniers arguments dénotent en effet de la crise que connaît le domaine de l'expression des passions. La volonté académique de rétablir la pure peinture d'histoire nécessite l'utilisation de modèles expressifs établis conformément à la norme académique. La représentation de l'expression des passions doit être clairement lisible, et également fidèle à la notion de décorum. Dans ce contexte, la proposition de Watelet est ambiguë. La possibilité du travail d'après modèle, qui semble pourtant la plus valable, est rendue caduque par l'indifférence aux émotions d'une société citadine. Cette revalorisation de la rhétorique originelle ne peut par conséquent que mettre en doute la validité des modèles vivants. C'est pourtant au sein même de ces débats, complexes et contradictoires que les propositions du Comte de Caylus voient le jour.

³¹ C.-H. Watelet, *L'art de peindre. Poème*, Amsterdam, 1761, (repr. Genève 1969), p. 136.

La genèse du concours de Caylus

La plus importante mesure visant à rétablir le niveau requis dans le domaine de l'expression revient au Comte de Caylus.³² Anne-Claude-Philippe de Tubières, de Grimoard, de Pestels, de Lévy, Comte de Caylus (1692-1765) est nommé membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1742. (fig. 3) Plus connu comme archéologue, collectionneur et critique d'art, Caylus est aussi un graveur dilettante dont les productions relèvent aussi bien d'oeuvres antiques, que de dessins de Léonard, Watteau et Gillot qu'il prisait particulièrement. L'activité de Caylus au sein de cette Académie est quasi insignifiante jusqu'au jour où le peintre Charles-Antoine Coypel, désireux de réformer le système académique, n'en devienne en 1747 le directeur. A compter de cette année et jusqu'à la mort de Coypel en 1752, Caylus, soutenu par le nouveau directeur, donnera plus de 35 conférences.

Dans une conférence intitulée '*Des causes de la petite manière de l'école française*'³³, il reproche d'emblée aux peintres français de ne pas prendre suffisamment appui sur l'observation de la nature. Mais c'est toutefois dans une autre conférence titrée '*Sur la manière et les moyens de l'éviter*', qu'il analyse le problème de la nature comme modèle. Il considère en effet la nature comme seul modèle valable. Mais cependant, comme elle ne présente pas la perfection totale, elle doit par conséquent être corrigée.³⁴ Selon lui, le processus du perfectionnement de la nature est un élément essentiel à l'acte créateur, mais c'est aussi un danger, car l'artiste risque de trop s'éloigner de l'objectivité de la nature. Sur ce point, il s'attache justement à la difficulté de rendre l'expression des passions et particulièrement des passions douces, dont la représentation est plus difficile que celle des passions fortes. Leurs nuances sont si subtiles que le moindre changement, la plus petite incorrection peut les détruire, et par conséquent les rendre illisibles pour le spectateur. Caylus

³² En plus du concours de la *Tête d'expression*, Caylus a aussi fondé un prix pour l'ostéologie en 1764, mentionné par J. Montagu, *The Expression of the Passions*, p. 94.

³³ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 522, pp. 43-49. Le document n'est pas daté, mais logiquement, il précède la conférence du 2 sept. 1747.

³⁴ Comte de Caylus, '*Sur la manière et les moyens de l'éviter*', conférence donnée le 2 septembre 1747, in *Vie d'artistes du XVIII^e siècle*, (éd. A. Fontaine) Paris, 1910, pp. 175-182.

dénonce ce point avec insistance. Les passions douces demandent une grande justesse de représentation afin de rester lisibles. Les dangers de la manière naissent par conséquent lors du processus de perfectionnement de la nature. Ils adviennent en effet lorsqu'on s'éloigne trop de la nature modèle. Sous ce vocable de 'manière', Caylus dénonce en particulier le style rocaille, mais il utilise également à plusieurs reprises le terme de 'maniéré' en référence aux dessins de Le Brun.

En 1750, le thème du processus créatif est à nouveau développé sous l'angle '*De la composition*'. Le texte de Caylus est une virulente attaque contre les méthodes académiques. « On compose... ou, pour mieux dire, on groupe, on trouve une figure heureuse et piquante par le développement et la beauté de son contraste, on se détermine à la faire dominante, et c'est d'elle que partent toutes les autres. Cette figure peut être en effet telle qu'elle le paraît pour le mécanisme de l'art, mais son mouvement sera trop fort, ou son repos ne sera pas convenable, enfin la totalité de sa position peut très aisément ne pas convenir au sujet proposé. Il n'importe : la figure est belle... et, loin d'être conduit à cette figure par l'esprit du sujet qui est le seul moyen d'arriver au vrai, et par conséquent de satisfaire pleinement, on emploie tout son esprit à faire cadrer cette figure avec le sujet... Cette composition une fois arrêtée, on dessine exactement d'après la nature, mais dans son atelier, toujours avec la même lumière, toujours sur le même fond. On fait plus, on ne néglige l'étude d'aucune partie séparée ; il est vrai qu'on ne les a pas choisies d'après des natures différentes entre elles et convenables au moins par l'âge. Enfin, tout étant ainsi préparé, on se met à peindre, on fait des têtes ; elles sont très bien ensemble, le contraste de leur position générale est même recherché avec soin ; mais elles n'expriment aucune passion, on ne distingue aucune trace de caractères, ce sont des têtes tout court, qui ont des yeux, un nez, une bouche et qui n'ont rien qui ait rapport à cette poésie ou à cette expression que l'esprit commence toujours par chercher dans les parties dominantes. »³⁵

³⁵ Comte de Caylus, '*De la composition*', conférence du 5 septembre 1750, in *Vie d'artistes du XVIII^e siècle*, pp. 162-164.

Le processus créatif académique n'est qu'une réunion hasardeuse de détails. Le comte insiste en particulier sur les têtes et leurs expressions qui lui semblent interchangeables. Elles manquent de force et ne soutiennent aucunement le sens de la représentation. « ... tous ces détails n'ont pas produit un tableau, mais un assemblage plus ou moins étendu de plusieurs parties de la peinture. Ce n'est point un tableau pour les raisons suivantes : premièrement, il est dépourvu du génie qui doit toujours être soumis à un objet ; secondement, il est privé de la justesse d'expression si nécessaire pour parler à l'esprit ; troisièmement, on n'y remarque point la convenance dont on doit être frappé jusque dans les moindres détails, quatrièmement, on peut lui reprocher de ne pas présenter clairement ce qui fait l'essence de la composition et de n'avoir rien fait pour le sujet. »³⁶

Trois ans plus tard, le 6 octobre 1753, Caylus donne une conférence dont le sujet porte cette fois-ci uniquement sur '*L'étude des têtes*'. En parallèle, il propose un 'prix de quartier', c'est-à-dire une récompense trimestrielle : « ...à exécuter, indépendamment de leurs dessins et modèles, une tête particulière, où ils tâcheroient de rendre une expression, ce qui les formeroit par degrés à cette belle partie de la peinture et de la sculpture qui est la connoissance de l'effet des passions ». ³⁷ Kirchner soutient que la proposition de Caylus est bien accueillie par l'assemblée, toutefois le prix de quartier n'est pas mis en pratique. C'est pourquoi en octobre 1759, Caylus tient derechef une conférence sur '*L'étude de la tête en particulier*' assortie d'un concours qu'il propose de financer personnellement. Le texte de la conférence de 1753 n'a malheureusement pas été retrouvé. Cependant un texte manuscrit de la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, comportant de nombreuses ratures, concerne '*Les passions en peinture*'. Il s'agit vraisemblablement du brouillon d'une conférence avortée (?), et il nous permet de mieux cerner les vues du comte. ³⁸

³⁶ Comte de Caylus, 'De la composition', in *Vie d'artistes du XVIII^e siècle*, p. 165.

³⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1793*, (publ. par Anatole de Montaiglon), 10 vol., Paris, 1875-1892, vol. 6, p. 366.

³⁸ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 522, p. 93. Voir Annexe A.

En préambule de ce texte sur les passions, Caylus juge d'emblée les conférences d'Antoine Coypel sur l'expression, qui lui paraissent d'aucun secours pour la peinture.³⁹ En effet, « ... dès lors qu'il n'y a qu'un moment... il s'agit de rendre l'instant d'une passion dont les entours, les accessoires feront connoître l'expression ». ⁴⁰ Dans un premier temps, il souhaite que ses auditeurs soient en état d'étudier la nature. Mais comme il l'avait précédemment mentionné, la peinture n'est capable de saisir et d'exprimer que quelques parties des expressions des passions dont « l'abondance de la langue seroit plutôt un obstacle qu'un secours ». Il propose de créer un rendu artistique résumé de l'expression des passions, une sorte d'abréviation compréhensible pour le spectateur. L'artiste devant toujours demeurer entre la passion (qu'il ressent lui-même) et le degré d'expression ou de charge qu'il peut, dans la représentation, atteindre sans grimace.⁴¹ Le travail du peintre est de traduire le langage de la nature en un langage artistique, c'est pourquoi Caylus souhaite vraiment un lien plus étroit avec la nature (modèle). Car « pour exprimer un objet quel qu'il soit il est nécessaire de le connoître. Sans cela c'est la copie des mots d'une langue qu'on ignore. Le jeune peintre doit donc méditer les passions c'est-à-dire, réfléchir sur leurs causes et sur leurs effets, pour être en état d'observer leur développement, leur cours et leur décours pour saisir quelques uns des mouvemens qui dominent dans les instans des affections de la nature. Car tous (*sic*) prendre, l'entreprise seroit impossible et le produit seroit lourd et inutile puisque trop prendre est une

³⁹ Antoine Coypel ira chercher les expressions au théâtre, car à la Cour comme à la ville, chacun porte son masque. « Les spectacles me paraissent fort nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture et je ne suis pas surpris que les peintres et les sculpteurs de l'antiquité qui voulaient se distinguer par rapport à l'imitation des passions, dans les gestes et dans les attitudes allaient étudier dans les spectacles publics et y dessinaient les attitudes et les gestes qui représentaient le plus vivement les mouvemens de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes. » Cité par H. Damisch, 'L'alphabet des masques', in *Nouvelle revue de psychanalyse* 21 (1981), p. 131. A. Coypel, 'Sur l'esthétique du peintre', in H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, p. 348.

⁴⁰ Comte de Caylus, *Les passions en peinture*, ENSBA Ms 522, p. 93 (annexe 1).

⁴¹ Caylus partage certainement le point de vue de Mariette au sujet des expressions d'Antoine et de Charles-Antoine Coypel : « Ce défaut avoit passé jusque dans ses tableaux ; il le tenoit de son père, qui lui-même avoit outré les caractères qu'il avoit jugé à propos de donner à ses figures. Son fils (Charles-Antoine) renchérit sur lui ; il alla chercher des modèles d'attitudes et d'expression sur le théâtre, et il n'y trouva, même dans le jeu des meilleurs acteurs, que des grimaces, des attitudes forcées, des traits d'expression arrangés avec art, et où les sentiments de l'âme n'ont jamais aucune part. » in *Abecédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, (publ. A. de Montaignon), Paris 1853-1854 (rééd. 1966), t. 2., p. 31.

charge ».⁴² Le projet du comte est vraisemblablement de recréer un nouvel alphabet expressif respectueux de la convenance académique. Pour ce faire, il ne propose pas d'autres aides que l'étude sur le modèle afin d'en tirer l'essentiel.

L'incontournable exposé de Le Brun ne lui est certes pas inconnu. Il débute d'ailleurs sa conférence de 1759, '*De l'étude de la tête en particulier*', en le citant. Mais plutôt que de poursuivre ou même d'améliorer une telle démarche si éloignée de la nature, il ne la mentionne que pour mieux exclure le recours à ses têtes. « Le Brun a senti la nécessité d'une pareille étude, il a voulu suppléer à son deffaut par les traits des passions et des caractères héroïques qu'il a fait graver. C'est un médiocre secours ; et vous scavés, Mrs., de quelle utilité peuvent être ces traits ; quand ils ne seroient pas aussi fortement soumis à une manière, que sont-ils en comparaison de la nature? »⁴³ Dans cette conférence décisive, le comte insiste sur « la position de la tête et le caractère du visage comme les parties dominantes de la nature de l'homme » et « par conséquent le principal objet des arts ». Il déplore fortement la négligence de cette étude fondamentale, et veut y remédier en donnant la possibilité aux jeunes artistes d'étudier le domaine des expressions : point faible de la peinture française. Il « a remarqué trop souvent que les têtes ne sont presque jamais rendues que par les artistes consommés, encore le plus grand nombre fait-il peu d'attention à un genre d'étude auquel il n'est point accoutumé de son enfance, car si l'éducation peut être comparée au terrain dans lequel un arbre est planté, il est constant qu'elle influe sur le plus grands nombres des hommes, qui s'écartent toujours avec peine des premieres impressions qu'ils ont reçues... ».⁴⁴ Pour ce faire, il esquisse les modalités du prix dont le règlement sera établi ultérieurement : un professeur élu choisira une passion ou un caractère, toujours liés à un sujet de la fable ou de l'histoire bien connue, ainsi qu'un jeune modèle qui posera confortablement assis et dénué d'ornements, hormis ceux séant au dessein héroïque. Le comte insiste sur le choix de têtes féminines, car dit-il, elles sont « plus difficiles à rencontrer, et

⁴² Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, MS 522, p. 93. Annexe A

⁴³ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 522, pp. 69-73. Annexe B, p. 69.

⁴⁴ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 522, p. 70.

celles dont un élève est moins portées de faire des études convenables ; car on peut dire en général qu'un artiste est obligé de penser les caractères héroïques, de s'en affecter et de s'en échauffer, et que par conséquent c'est l'esprit qui les exprime, et qu'on a été jusque ici rarement aidé et soulagé par la nature dans une opération si délicate ». ⁴⁵ En conséquence, il refuse les têtes barbues ou âgées, « car tout ce qui est chargé ne convient point au projet dont il est question, il y convient d'autant moins, que la jeunesse et la beauté dégagées même de toutes passions, sont toujours très difficiles à rendre (...) ». ⁴⁶ Et la conférence se clôt sur l'énumération de détails relatifs à la dotation de ce nouveau concours, montant du prix, honoraires du modèle et frais.

L'instauration de ce nouveau concours est acceptée lors de la séance suivante, le 27 octobre 1759. Le même jour, une élection désigne Dandré-Bardon comme le professeur chargé de préparer le nouveau concours. Les Professeurs décident entre autres que l'épreuve ne sera ouverte qu'aux fils d'Académiciens, aux 1^{er} et 2^e lauréats du grand prix, ainsi qu'aux médaillés trimestriels. Le 1^{er} décembre, Dandré-Bardon organise une séance sur le thème du concours, ne suivant pas sur ce point la position de Caylus, qui voulait qu'on l'annonce à la dernière minute seulement. Le concours est fixé pour le 17 et 18 décembre et le sujet proposé est *L'admiration mêlée de joie*. Les résultats sont toutefois si décevants qu'en définitive aucun prix n'est décerné, mais un comité est alors formé afin de rédiger le règlement. ⁴⁷ Au total, dix-huit articles prennent en compte les recommandations de Caylus et réglementent la procédure du concours. Ainsi, chaque année, le premier samedi de septembre, l'un des douze professeurs de l'Ecole sera tiré au sort afin de présider au prix et c'est durant ce même mois que le concours sera ouvert aux élèves. Ceux-ci auront la possibilité de dessiner, peindre ou modeler la tête grandeur nature du modèle exprimant une passion. La fondation du Comte de Caylus met à disposition une somme de 200 livres comme rente perpétuelle : 100 livres pour le lauréat du concours, 50 pour le modèle et 50 pour les frais y relatifs. Le prix doit être décerné à la dernière

⁴⁵ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Annexe B, p. 72.

⁴⁶ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Annexe B, p. 72.

assemblée du mois de septembre, par les voix de toute l'Académie assemblée, ainsi qu'il est d'usage pour le grand prix. Avant de juger les lauréats, « l'Académie décidera si les ouvrages présentés méritent qu'il (*le prix*) soit accordé et, en cas de diversité de sentiments, cette décision préliminaire sera déterminée par le scrutin ordinaire, composé des Officiers ayant voix délibérative, ainsi qu'il est d'usage pour le grand Prix ». ⁴⁸

Les articles instituent un seul prix pour un élève peintre ou sculpteur, néanmoins, en cas d'égalité, le prix peut être tiré au sort ou alors partagé (entre concurrents d'une même technique ou entre un sculpteur et un peintre). Si aucun prix n'est attribué en raison de la faiblesse des résultats, le prix sera doublé l'année suivante et ne pourra être reporté. Dans ce cas, il est proposé de garder alors les deux meilleurs ouvrages (deux en peinture et deux en sculpture) afin de les présenter à nouveau l'année suivante. L'article XVII prévoit d'exposer l'année suivant la compétition la *Tête* lauréate avec les grands prix, le jour de la fête de la Saint-Louis, lorsque le concours atteint un résultat satisfaisant pour le public. Un règlement est alors mis au point et adopté par les Professeurs. ⁴⁹ Il garantit les éléments mentionnés par les précédents articles et précise que le concours sera divisé en deux séances de trois heures chacune ou en trois séances de deux heures. Le dernier point explicite que le concours ne peut être remporté que trois fois au maximum par le même élève.

Ce règlement s'attarde sur l'aspect pratique du concours, car le modèle « ne peut être exposé dans une vue favorable qu'à un petit nombre d'élèves ». ⁵⁰ Ainsi l'Académie n'y admet que ceux qui ont gagné les grands prix ou les premières médailles. Les fils d'Officiers et d'Académiciens qui n'y sont pas appelés en conséquence de l'un ou de l'autre de ces titres, « n'y étant admis que pour leur faciliter cette étude, n'entreront qu'en dernier lieu ». ⁵¹ L'aspect

⁴⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, vol. 7, pp. 119-121. Daté du 9 février 1760. Voir Annexe C.

⁴⁸ Article X.

⁴⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, vol. 7, pp. 121-123. Voir Annexe D.

⁵⁰ Article II.

⁵¹ Article III.

qualitatif de la mise en pratique du concours est important, mais la qualité morale du modèle est aussi soigneusement déterminée. Le modèle choisi sera instruit de sa tâche et « autant qu'il sera possible, on préférera pour cette étude une teste de femme ». L'article V mérite d'être intégralement cité : « Ce modèle sera toujours pris dans l'âge de la jeunesse, et la vieillesse n'y pourra être employée. On évitera avec soin que le choix ne tombe sur des femmes de mauvaises moeurs, et l'on ne se servira pour cet objet d'aucuns mendiants, ni autres dont la bassesse dans les habitudes extérieures et dans le caractère du visage les rendroit incompatibles avec l'étude des belles formes qui doivent être inséparables de l'expression dans ce Concours ». Ce faisceau de critères, pour le choix du modèle, de façon à ce qu'il convienne au but du concours, est surprenant. Mais en effet, comme le suggère Kirchner, les académiciens désiraient certainement se distancer des exemples d'études de têtes bien connus de Léonard de Vinci, que Caylus avait par ailleurs gravées et publiées quelques années auparavant. Cependant, si la proposition de Caylus est loin des modèles extrêmes de Léonard et ne s'attachent qu'aux modèles proches de la belle nature, aux calmes expressions - il reste cependant évident que Caylus y a puisé l'esprit pour le projet de son concours.⁵²

En effet, la démarche du comte s'inspire des conseils de Léonard qui sont destinés à aider les élèves en formation à atteindre un bon niveau dans la représentation des expressions des passions. Par contre, dans sa détermination répétée de ne s'attacher qu'à l'étude de têtes de femmes, aux expressions calmes, il veut surtout éviter la manière qui apparaît dans les études de Léonard, comme dans celles de Le Brun. La manière de Léonard ne lui convient pas car elle présente des personnages souvent de basse condition et dans des attitudes extrêmes. Quant à la manière de Le Brun, elle lui paraît totalement impropre par manque de réalisme et par excès de manière. Le concours se concentrera donc sur l'étude d'un modèle, ce qui était d'ailleurs considéré dans le système académique comme un travail d'après nature. De

⁵² On assiste à cette époque à la valorisation de l'idée de vertu, mais c'est également l'épanouissement du roman libertin, qui sous la plume de Caylus a des relents de littérature populaire. « La rue et le peuple, voilà le monde après lequel court la pointe (...) de Caylus, (...) et sa plume aussi. » Voir la notice sur la vie et les oeuvres de Caylus in O. Uzanne, *Facéties du Comte de Caylus*, Paris, 1879, pp. I-XLVI, et citation p. III.

plus, l'étude de modèles féminins provenant de milieux très convenables fait ressortir la volonté du comte d'offrir des modèles agréables. Cette solution ne résout toutefois pas la problématique de la vraisemblance et de la fidélité dans le rendu de l'expression, les expressions authentiques ne se rencontrant, comme le précisait Léonard, que dans les situations quotidiennes. Mais sur ce point encore, Caylus et ses contemporains ne portent pas le même regard que Léonard de Vinci sur les modèles-acteurs. A cette période, on estime qu'un bon acteur est parfaitement capable de représenter une émotion, sans pour autant la sentir.⁵³ A ce propos, il semble nécessaire de préciser que Caylus est non seulement le fils de Marthe-Marguerite de Valois dont le talent d'actrice est largement reconnu, mais il est aussi le principal mécène du cercle de la *Société du bout du banc* : aimable académie de gauloiseries qui réunissait chez la divine Quinault, actrice retirée de la scène, les plus charmants écrivains de l'époque.⁵⁴

On comprend mieux dès lors la difficulté du professeur en charge du concours : il a non seulement la responsabilité de trouver un modèle féminin, jeune et possédant une beauté certaine, mais de plus il doit s'assurer que ce modèle est doté de qualités d'actrice.⁵⁵ Cette difficulté supplémentaire est d'ailleurs soulevée par le secrétaire de l'Académie, Charles-Nicolas Cochin, qui fait part en 1759 au Surintendant des Bâtiments de ses doutes au sujet de ce concours.⁵⁶ Cochin relève l'embarras de trouver un modèle, « une fille honnête et modeste, craint de devenir le sujet de l'entretien d'un nombre de jeune gens, et d'y être en quelque manière montrée au doigt dans les promenades publiques... ».⁵⁷ Enfin, le règlement stipule que le thème ne doit

⁵³ Sur ce point, voir le développement de T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 202-204.

⁵⁴ Elle avait joué Phèdre, voir *Racine, Théâtre choisi*, (éd. H. Didier/E. Privat) Paris, 1938, p. 834. Pour plus de détails sur les activités galantes du comte. O. Uzanne, *Facéties du Comte de Caylus*.

⁵⁵ En 1761 déjà, Vassé, professeur en charge du concours ayant eu de la peine à trouver un modèle convenable, le concours est repoussé d'un mois. Il est décidé qu'à l'avenir le professeur sera nommé 3 mois (et non 1 an comme l'affirme T. Kirchner, *L'expression des passions*, note 330) avant le délai. Voir : *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1761, p. 177.

⁵⁶ Il fera ces mêmes propositions encore en 1770 et en 1776, mais sans succès. Voir *Propositions et réflexions concernant le prix fondé par Monsieur le Comte de Caylus, pour l'étude des têtes, et de l'expression*, Paris Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 47. Publié dans T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp.374-378 et p. 221.

⁵⁷ In T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 374.

être annoncé qu'au moment où le concours a lieu. Là encore, Caylus voulait éviter que les élèves ne s'imprègnent au préalable des gravures de Le Brun. Les représentations des expressions de Le Brun exposent des têtes schématisées et hors contexte, alors que Caylus insiste longuement dans ses conférences pour que les sujets soient expressifs et relatifs à quelque thème connu de l'histoire ou de la fable. Mais ce point ne sera pas respecté, car dès 1777 le thème du concours est annoncé une semaine à l'avance.

Dans sa lettre de 1759, Cochin émet encore d'autres craintes par rapport à ce concours ; inquiétudes d'ailleurs partagées par une partie des académiciens. Afin que les élèves s'exercent fréquemment à cette étude, il serait préférable qu'elle constitue un exercice courant, afin de leur permettre de bien se préparer pour le concours. Il insiste sur l'importance de cette étude qu'il aimerait voir effectuer au moins trois fois par an et non pas une seule. Si les professeurs donnaient le sujet de la passion en début de quartier, cela permettrait aux élèves de travailler à leur rythme pendant trois mois. Il faudrait également que ce soit aux élèves et non pas aux professeurs qu'incombe, dans un premier temps, la tâche de trouver un modèle. Selon Cochin, il serait important d'étudier fréquemment le modèle et donc pratique d'avoir un modèle qui répéterait plusieurs fois une même expression, mais sur un laps de temps très court. En fait Cochin souhaite diminuer le risque du 'faire semblant' que comporte cet exercice. Il est tout à fait conscient des erreurs de l'entreprise de Caylus qui n'a pas, dans sa dernière conférence, proposé une heureuse mise en pratique de son projet. Cochin, dont la tendance réaliste et les opinions sont fort en avance sur son époque, désire ardemment régler les problèmes de mise en pratique de ce concours. Malgré le fait que la plupart des académiciens semble approuver ses réflexions, aucune de ses propositions d'amélioration n'est retenue. La principale raison de ce refus ne dépend pas des problèmes invoqués, mais bien des moyens que Cochin propose et que les académiciens redoutent. Car « laisser aux jeunes

gens la liberté d'exécuter au dehors les têtes, qu'ils apporteroient au concours, c'est ouvrir la porte au désordre et à des abus sans nombre ».⁵⁸

C'est ainsi que la conception initiale du projet caylusien est respectée dans sa presque totalité. Certaines modalités sont fixées : le concours n'aura lieu qu'une fois par an, au mois de septembre, et le sujet sera tout de même annoncé 8 jours avant la date de la compétition, pour permettre aux élèves de s'inspirer des grands maîtres, de s'instruire et bien sûr de s'exercer, afin que « le jour du concours ils arriveroient à l'Académie la tête remplie de leurs études, mais n'en apportant aucune ».⁵⁹ Les loges utilisées seront celles du grand prix et chaque étudiant se présentera au concours accompagné de son propre modèle. Quant au choix de ces derniers, les académiciens redoutent que les passions violentes ne déforment leur visage. « Il est même douteux qu'aucune femme ne voulut jamais se prêter à rendre ces passions dans la crainte de s'enlaidir ; aussi MMrs. les professeurs, depuis l'institution de ce prix, ne les ont jamais chargées de représenter que des sentimens mixtes et doux, qui sont plutôt des repos que des agitations du cœur. »⁶⁰ Dans le sillage de ce commentaire, une nouvelle clause autorise dès lors les élèves à prendre en loge la Vénus Medicis ou la Vénus accroupie, l'Apollon ou l'Antinoüs, afin de ne point perdre de vue les belles formes. Ces quatre têtes sont proposées « comme portant plutôt le caractère de la beauté que d'aucune expression particulière ».⁶¹

Des améliorations pratiques proposées par Cochin, l'Académie ne retient que l'annonce, une semaine au préalable, du sujet du concours. Pratiquée dès 1877, cette démarche visait à l'amélioration des résultats, plutôt décevants, des épreuves précédentes.⁶² Cependant, elle ne fut point dénuée d'un effet pervers que Caylus voulait éviter : la schématisation. Car pendant cette semaine de préparation, les élèves avaient tout loisir de consulter les têtes de Le Brun et d'autres ouvrages proposant des typologies de passions, qui

⁵⁸ *Observations en réponse à celles de Mr. Cochin relativement au prix d'expression*, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 46. In T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 379.

⁵⁹ T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 380.

⁶⁰ T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 381.

⁶¹ T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 381.

⁶² Décision du 30 août 1777, voir J. Montagu, *The Expression of the Passions*, p. 96.

contaminaient par conséquent l'étude du modèle lors du concours. L'analyse des nuances du visage en particulier en fut compromise, les élèves soumettant à nouveau leurs travaux à une manière importée. Ainsi les spéculations malheureusement purement intellectuelles de Caylus, puis les tentatives de résolutions pratiques tentées par Cochin n'aboutissent qu'à la mise en place d'un concours annuel non garant d'une réelle amélioration dans la représentation de l'expression des passions. Et il ne fut d'ailleurs pas exempt des schématisations tant réprochées. Cochin en est au demeurant spécialement conscient, lui qui, encore plus radicalement que Caylus, considère le modèle de la nature comme essentiel, tel en témoigne son discours public tenu en 1779 à l'Académie des Sciences, des Belles Lettres et des Arts de Rouen.⁶³ Sûrs de leurs procédés pédagogiques, les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts permettent pourtant par la suite d'envoyer les oeuvres des lauréats du concours aux Ecoles d'art de province : perpétuant ainsi le système des modèles. En 1812, ce principe est encore renforcé par l'ouverture à l'Ecole de la salle dite *de Caylus*, où seront exposées de manière permanente les Têtes d'expressions lauréates.⁶⁴ Ces derniers faits soulignent de façon particulièrement ironique l'échec de cette compétition par rapport à son but initial.

Une vingtaine d'années après son instauration, le concours de la *Tête d'expression* subit une nouvelle attaque, du fait de l'instauration d'un nouveau concours. Le pastelliste Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), propose en 1776 la fondation de plusieurs concours dont, entre autres, celui de la *Demi-figure*. (fig. 4) Il est en effet probable que ce concours, qui eut lieu pour la première fois en 1784, soit en fait une alternative au prix de Caylus. On peut lire dans les Procès-verbaux : « On choisira, autant qu'il sera possible, un modèle dont la tête ait du caractère et soit en quelque manière propre à entrer dans un tableau d'histoire. Les élèves la peindront sous trois aspects différents, dont l'un la présentera en partie dans l'ombre, afin de les accoutumer à

⁶³ C.-N. Cochin, Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, en 1777 (*De l'utilité des écoles académiques*) et en 1779 (*Inconvénients du maniéré*), Paris, 1779.

⁶⁴ J. M. Wilson, *The painting of the passions in theory, practice and criticism in late eighteenth century France*, Thèse de doctorat, Iowa, 1975, p. 39.

scavoir rendre les divers tons de la chair dans les parties privées de la lumière directe». ⁶⁵ La proposition de Quentin concerne la figuration d'un modèle à mi-corps. Son intérêt n'est donc pas exactement le même que celui de Caylus. Toutefois, le fait de mentionner que l'on choisira avec soin un modèle dont la tête ait du caractère et soit en quelque manière propre à entrer dans un tableau d'histoire ne laisse aucun doute au contre-modèle que Quentin proposait.

Selon Eugène Müntz, le concours de la demi-figure est effectivement instauré en réaction aux dangers que fait peser le concours de Caylus. ⁶⁶ Müntz ne s'est d'ailleurs pas trompé lorsqu'il remarque que Caylus « savant archéologue, s'inspira des idées de son siècle bien plus que de cette antiquité classique qu'il se flattait de connaître si bien. La statuaire grecque ne concentrait-elle pas son attention sur les corps seuls.. (...) Or, voilà que Caylus propose aux jeunes artistes de s'attaquer aux têtes en négligeant les corps! ». ⁶⁷ Pour Müntz, ces *Têtes d'expression* rappellent les préoccupations théâtrales du XVIII^e siècle et servent davantage la passion de Caylus pour la mimique que les pratiques de l'Ecole hellénique. Ce point de vue est certes correct quoique un peu réducteur, car n'oublions pas que Caylus cherchait aussi à donner la possibilité d'un enseignement plus complet : en effet, les élèves travaillaient d'abord à la copie de détails, puis du corps entier et enfin à la composition. Ils suivaient aussi des cours de perspective et d'anatomie, et c'est bel et bien parce que l'étude de la *Tête d'expression* n'avait pas sa place dans ce cursus que Caylus, pour combler ce manque, proposa son concours.

Mais revenons à la comparaison de ces deux compétitions. Le nouveau concours de Quentin, en discussion depuis 1776, débute en 1784, soit une vingtaine d'années après celui de Caylus. Il fait suite également aux problèmes soulevés par Cochin. Ouvert aux même élèves que ceux admis à

⁶⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1776, p. 217 et 1784, p. 209.

⁶⁶ En plus de ce *Prix du Torse*, il existe une mention, assez lacunaire toutefois, d'un projet de fondation pour un *Prix d'expression* proposé par un certain Comte de Parcy. Malheureusement ce projet ne nous est connu que par une lettre du Comte d'Angiviller au directeur de l'Académie. Datée du 2 mars 1785, la missive du Ministre d'Angiviller ne mentionne qu'une autre correspondance à ce sujet de la part du Directeur même de l'Académie. Bien que nous ne possédions pas d'autres renseignements sur ce *Prix d'expression*, nous pouvons soupçonner l'existence d'un nouveau projet en remplacement de celui établi par Caylus. Mentionné par T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 227.

⁶⁷ E. Müntz, 'Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts', in *Gazette des Beaux-Arts*, 5 (1891), p. 188.

l'épreuve de la *Tête d'expression*, il requiert par la suite également un degré au moins au concours de perspective. Instaurée par Quentin, cette compétition, dite aussi concours *du Torse*, consiste en l'étude d'un torse avec les mains peintes sur une toile de 40 (1 x 0,8 m). Il demande effectivement les mêmes exigences que les compétitions d'*Esquisses en composition historique* et constitue par conséquent clairement une préparation au Prix de Rome. D'une durée d'une semaine à raison de 7h de travail par jour, le montant du premier prix s'élève à 300.- francs, soit le triple du montant du concours de Caylus. Cette habile contrepartie au concours de Caylus sera d'ailleurs, dès 1796, jugée en parallèle de ce dernier. Ce dernier point confirme encore le fait que les deux donateurs visaient le même but.⁶⁸ A l'évidence, ce concours *du Torse* permet une bien meilleure préparation au Prix de Rome que celui de la *Tête d'expression*. En effet, les thèmes historiques du Prix de Rome convoquent essentiellement des personnages masculins, alors que pour la *Tête d'expression* le modèle est généralement féminin, le sujet du concours est le plus souvent une expression que nous qualifierons de 'féminine' et l'expressivité est uniquement étudiée sur les traits du visage. Dans le concours *du Torse*, les élèves doivent dessiner un modèle nu, masculin, à mi-corps, dans une pose donnée. Le corps et les membres, représentés jusqu'aux genoux, sont en action, l'expression de la face complétant l'attitude du corps.

Ainsi cette épreuve *du Torse* réconcilie d'une certaine manière la gestuelle et la pathognomonie, et génère à nouveau un doute sur la pertinence du concours de la *Tête d'expression*. Dans la perspective du Prix de Rome, il s'avère plus complet et plus proche de l'étude de l'attitude générale du corps et de l'expression du visage, comme il insiste sur la qualité du modèle - masculin - afin de pouvoir l'insérer dans une peinture d'histoire. Alors que les *Têtes d'expression*, comme leur nom l'indique, ne présentent que la tête du modèle et parfois la naissance des épaules, les mains n'accompagnant que très rarement la figure peinte. Dans ces travaux, l'expression des passions s'affranchit des indices gestuels et renonce de ce fait à beaucoup d'informations sur l'émotion figurée. La décontextualisation qui en résulte permet, comme le désirait

⁶⁸ AJ 52. 3. Juillet 1796, Jugement des concours.

Caylus, l'étude du visage. Mais il s'ensuit des toiles dont le thème principal est véritablement la psyché humaine.

Le modèle de Léonard

Le grand mérite de la proposition de Caylus a été de provoquer une discussion sur l'expression des passions, dont les modalités d'exécution n'avaient guère évolué depuis les modèles canoniques de Le Brun. Mais le point le plus critique et le plus critiqué de cette motion fut le travail d'après modèle. Car en France, les théoriciens de l'art n'avaient jamais estimé nécessaire ni même justifiable d'avoir recours au modèle. Avant même que Le Brun institutionnalise un système de représentation des émotions, Gérard Van Obstal donnait une conférence à l'Académie sur *La figure principale du groupe du Laocoon*, en faisant clairement part de ses doutes sur la possibilité de travailler à partir de modèles. La raison apparaît dans le sujet même puisque « ..on ne sauroit le (modèle) mettre dans un état où toutes les passions agissent en lui, et aussi qu'il est difficile de les copier sur les personnes même en qui elles agiroient effectivement à cause de la vitesse des mouvements de l'âme ». ⁶⁹ Dans le domaine de l'expression des passions, l'artiste ne peut par conséquent qu'avoir recours aux connaissances qu'il possède et aux règles de l'art. C'est d'ailleurs pour cet usage que les modèles de têtes dessinés par Le Brun ont été gravés et ont bénéficié de multiples rééditions jusqu'au XIX^e siècle.

En France, le recours au modèle acteur, tel que le conçoit Caylus, ne fait vraisemblablement son apparition qu'au XVIII^e siècle, entre autres chez Du Bos, qui n'exclut toutefois pas le travail d'imagination de l'artiste. « Il faut donc que l'imagination de l'ouvrier supplée à tout ce qu'il y a de plus difficile à faire dans l'expression, à moins qu'il n'ait dans son atelier un modèle encore plus grand comédien que Baron. » ⁷⁰ La possibilité de s'inspirer d'un modèle feignant un sentiment n'est pourtant acceptée que pour une courte durée. Diderot déjà refuse de considérer le travail avec un modèle et d'après la nature comme équivalent. Selon lui, la représentation basée sur un modèle chargé d'imiter une passion donnera toujours un résultat peu satisfaisant car peu

⁶⁹ G. Van Obstal, 'La figure principale du groupe du Laocoon', 2 juillet 1667, in H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, p. 20.

⁷⁰ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1993, pp. 211-212.

naturel. Et de s'interroger : « Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour ? Rien, mon ami, rien ».⁷¹

Diderot convient des conseils de Léonard. « Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre, avec leur portefeuille sous le bras : Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans. Eh bien ! C'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de manière. Allez-vous en aux Chartreux ; et vous verrez la véritable attitude de la piété et de la componction.... allez à la paroisse.. et vous verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. ..allez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur et de l'imitation de votre insipide modèle. »⁷² En soulignant l'importance de l'étude des mimiques et des gestes dans la nature, comme dans la rue, il se situe clairement contre les principes de l'enseignement académique et invite à se distancer du modèle d'atelier.

La proposition de Caylus a effectivement la particularité de se situer à mi-chemin entre diverses tendances du milieu du siècle. En 1753, le comte commence le texte des *passions en peinture* par une sévère critique des conférences d'Antoine Coypel. Non qu'il refuse le principe du modèle, mais ce qu'il conteste c'est la *manière* dont les têtes de Coypel sont rendues. En 1759 à nouveau, il ne nomme les modèles de Le Brun que pour démontrer à ses collègues leur inutilité et leur soumission à une *manière*. Ce que souhaite Caylus, bien qu'il soit parfaitement conscient du fait que le langage du visage réel doive être traduit en peinture, c'est une meilleure connaissance de la nature et donc du modèle. Le jeune peintre doit s'imprégner de modèles qu'il voit dans la nature, seul procédé pouvant le rendre apte à reproduire des

⁷¹ D. Diderot, 'Essai sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765', in *Oeuvres complètes*, Paris, 1875-1877, vol. 10, p. 464.

⁷² D. Diderot, 'Essai sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765', vol. 10, pp. 464-465.

modèles sans *manière*. Avec cette proposition, il s'éloigne des pratiques académiques qui recommandent uniquement l'imitation des antiques ou des grands maîtres de la peinture. Mais selon lui, le moyen d'éviter cet excès de manière réside dans l'observation attentive et constante de la nature (modèle vivant). Ce principe de l'observation continue du modèle de la nature pendant l'acte de peindre lui est peut-être inspiré par la tâche du peintre de nature morte. Mais l'imitation de la nature visible est également ce qui compte le plus pour le portrait. De Pils l'avait déjà constaté dans ses *Premiers éléments de la peinture pratique* : « comme dans l'imitation d'une teste, de quelques fruits, de quelques fleurs, & d'autres choses semblables où l'imagination n'a comme point de départ, & où il n'est question que d'imiter ce que l'on voit ». ⁷³ Sous ce rapport, il est intéressant de se remémorer les anecdotes du proche ami de Caylus, Mariette. Il affirme, dans son *Abécédario*, de la manière lente et toujours tâtonnante dont procédait le plus grand maître de la nature morte, Chardin, qui devait toujours avoir l'objet à peindre sous les yeux. ⁷⁴

Toutefois, pour tempérer son propos, Caylus émet que la nature modèle n'offre cependant pas la perfection totale et doit être améliorée. Le perfectionnement de la nature est un élément essentiel dans le processus créatif, mais le risque de se détourner de son objectivité occasionne le *maniéré*. C'est pourquoi le comte propose en quelque sorte de restreindre, voire même d'éliminer les dangers du processus d'embellissement de la nature en l'étudiant plus encore. A cette fin, il suit les conseils de Léonard de Vinci, dont le traité avait été traduit pour la première fois en français par Fréart de Chambray. ⁷⁵ Ce traité lui tient lieu de guide dans sa lutte contre la 'petite manière' qui caractérise l'art de ses contemporains. Le peintre ne doit jamais imiter la manière ou le style d'un autre peintre, car seule la nature doit servir de modèle. Caylus adhère également aux conseils de Léonard pour le domaine de l'expression des passions. De même, il connaît les études de têtes du maître puisqu'il en a lui-même copié et publié une série. (fig. 5) Selon

⁷³ R. de Pils, *Cours de peinture par principes*, p. 279.

⁷⁴ 'Abécédario de Jean-Pierre Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes', in *Archives de l'art français 1854-1856*, vol. I, p. 360.

Léonard : « Il faut qu'un peintre aille toujours observant les premiers effets dans les actions naturelles que les hommes font à l'improviste, et qui partent d'une inclination puissante de leurs passions, et en faire des esquisses et des remarques en ses tablettes, et puis s'en servir aux occasions, posant un modèle en cette mesme attitude, pour voir et la forme et les contours des parties du corps qui travaillent principalement en cette action ».⁷⁶

Aussi, l'étude des expressions procède d'un certain ordre. Dans un premier temps, l'artiste doit connaître le mécanisme de l'ensemble du corps humain, puis il doit étudier les gestes et les mimiques des personnes et enfin il pourra composer des *istorie*. Ce souci d'observation minutieuse est une profession de foi en faveur de l'empirisme. Néanmoins cela n'empêche pas le peintre de concevoir des figures expressives en fonction de l'idée à traduire, de se constituer une sorte de typologie des passions. Cette méthode, que le comte souhaite revaloriser, a réellement l'avantage de résoudre les problèmes d'assemblages souvent hasardeux qu'il a constaté dans la peinture française. Car une bonne peinture doit démontrer la justesse de mouvement d'une personne par rapport à son état d'esprit et à sa condition. Au moment de l'acte pictural, Léonard conseille de bien penser à ce qu'on veut en faire et d'être attentif à l'adéquation du caractère de la figure par rapport à son action.⁷⁷ Caylus stigmatise justement ces mêmes points comme les lacunes majeures de la 'petite manière' française. L'étude publique de la tête d'expression fixerait les idées de l'élève, « non seulement il démêlerait plus aisément les caractères que la nature lui fourniroit, ou que le hasard lui feroit rencontrer, mais il seroit toujours frappé de ceux qu'il auroit dessiné dans l'Académie.... ».⁷⁸

Un seul aspect de la pensée de Caylus n'est pas fidèle aux préceptes de Léonard. Alors que pour le peintre, le travail avec le modèle n'a qu'une fonction d'aide-mémoire, pour Caylus le modèle devient l'élément essentiel du travail. Il y a vraisemblablement plusieurs explications. Dans sa conférence

⁷⁵ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, publié par Fréart de Chambray, Paris 1651.

⁷⁶ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, chap. 24, p. 6. In T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 200.

⁷⁷ A. Chastel, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, 1987, pp. 244-247.

⁷⁸ Comte de Caylus, *De l'étude de la tête en particulier*, Ms 522, p. 71.

du 6 octobre 1753, il soumet à ses confrères l'idée d'un prix de quartier, c'est-à-dire trimestriel, « où ils (*les élèves*) tacheroient de rendre une expression, ce qui les formeroit par degrés à cette belle partie de la peinture et de la sculpture qui est la connoissance de l'effet des passions ». ⁷⁹ Le comte adapte de ce fait la méthode léonardesque au système académique. Cette première proposition a l'avantage en effet de donner quatre fois par année la possibilité aux étudiants de travailler l'expression. Caylus estime que cela les formerait par degré à cette belle partie de l'art, et la mesure lui paraît suffisante pour des étudiants. Car comme il le précise, il est nécessaire que les étudiants prennent l'habitude de cette étude. Caylus ne s'adresse pas à des artistes en pleine maîtrise de leur technique, mais à des élèves, qui dans le cadre de l'apprentissage de leur métier pratiquent habituellement l'étude sur le modèle. Au cours de ce travail, l'élève bénéficie généralement de conseils et parfois des corrections du professeur. Or, l'étude de l'expression des passions au sein de l'Académie ne peut se comparer à l'apprentissage en atelier tel qu'il s'effectuait à la Renaissance.

L'idée que l'étude approfondie de la nature est un remède contre la charge, la manière et les grimaces, est partagée par l'Académicien Pierre-Jean Mariette. Dans son *Abecédario*, il relève les défauts de la peinture de Charles-Antoine Coypel, qu'il tenait, dit-il, de son père : trop de charge dans les caractères, des grimaces et des attitudes forcées, des traits d'expressions arrangés avec art mais où les sentiments de l'âme n'ont jamais aucune part. « Ajoutez à cela qu'applaudi de trop bonne heure sur des productions où le génie perçoit, il n'avoit pas assez connu la nécessité d'étudier d'après nature. Il s'étoit fait une espèce de routine qui s'étoit convertie en manière, et qui lui faisoit envisager tout sous le même point de vue. Lui falloit-il faire quelque étude d'après le modèle, on auroit dit qu'il l'avoit faite d'invention ou d'après quelques données de son père. » ⁸⁰

Le mot grimace, utilisé par Caylus, Mariette ou Diderot, est forgé sur le francique 'grimâ' et signifie masque ou spectre. Il est usité afin de dénoncer ce

⁷⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648-1793, vol. 6, p. 366.

⁸⁰ *Abecédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, t. 2, p. 31.

qui déroge aux conventions de l'expression, mais surtout comme ce qui voile l'âme véritable par un bavardage superficiel.⁸¹

Graveur et collectionneur proche de Caylus, Pierre-Jean Mariette partage non seulement son point de vue au sujet de l'étude de la nature, mais il considère également Léonard de Vinci comme le créateur d'une nouvelle manière « qui doit servir de guide à tous ceux qui viendront après lui » et qui, « ayant pour objet l'imitation parfaite de la nature, rendoit à la peinture son ancien éclat ».⁸² Pour parvenir à cette imitation parfaite de la nature, Léonard n'eut personne pour l'éclairer. Il y parvint parce qu'« il dessina beaucoup et avec une précision merveilleuse ».⁸³ Afin de donner une idée du mérite de ce grand artiste et de sa façon de dessiner, Mariette, dans son *Abecédario*, renvoie le lecteur à une notice qu'il a composée en introduction à un *Recueil de testes de caractères et de charges dessinées par Léonard de Vinci, Florentin*. Publié à Paris en 1730, ce recueil présente 66 gravures faites par le Comte de Caylus et copiées des dessins du maître.⁸⁴ Dans cette analyse, Mariette souligne, au travers d'anecdotes souvent distrayantes, les talents de physiognomoniste de Léonard. Bien qu'il mentionne un bon nombre d'études de paysans et de vieillards grimaçants, il précise que ce n'est pourtant pas dans ces sortes de singularités qu'il découvre le mérite de l'artiste, mais plutôt dans ses efforts incessants à l'étude de la nature dans toute sa variété. La diversité des formes qui se trouve dans la nature engendre l'essentiel de l'art. « De ce premier principe Léonard en tiroit un second, que toute étude, qui n'étoit pas faite d'après la nature même, pouvoit être infructueuse et peut-être dangereuse. Aussi ne vouloit-il pas qu'un peintre imitât servilement la manière d'un autre ; et quoiqu'il fût pleinement convaincu que les anciens sculpteurs avoient représenté la nature dans toute sa beauté, et qu'il estimât l'étude de leurs

⁸¹ Cette condamnation participe dans ce cas d'un dégoût général pour les déformations que l'art 'rocaille' avait fait subir aux formes pures et originelles. Voir L. Baridon/M. Guédron, *Corps et arts. Physiologies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, 1999, p. 93.

⁸² *Abecédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, t. 3, p. 138.

⁸³ *Abecédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, t. 3, p. 138.

⁸⁴ Les modèles que Caylus a copiés n'étaient pas des originaux, mais des copies. Voir E. Reznicek, 'Alcune osservazioni a proposito degli studi patognomici di Leonardo da Vinci', in *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Varsovie, 1981, pp. 245-249, et K. Steinitz, *Pierre-Jean Mariette & Le Comte de Caylus and their Concept of Leonardo da Vinci in the Eighteenth Century*, Los Angeles, 1974.

ouvrages comme très-utile et même nécessaire, il lui paroissoit cependant encore plus sûr de consulter la nature de plus près, je veux dire de l'étudier dans ses propres fonds.»⁸⁵ Mariette s'attache à décrire la méthode d'apprentissage de Léonard, qui repose uniquement sur l'étude de la nature. Par ces exercices, il a d'abord parfaitement compris l'anatomie du corps humain, puis l'observation de la nature lui a dévoilé les raisons cachées des ombres et des lumières ; et c'est elle encore qui lui enseignât l'art de caractériser les passions.

Mariette se plaît aussi à relater l'anecdote bien connue des paysans, que l'artiste invite à manger, et met de bonne humeur afin de les faire rire. Pendant toute la durée du repas, il ne cesse d'étudier leurs gestes et d'examiner leurs faces. Une fois seul, il rend de mémoire cette plaisante scène. Mariette, conscient du goût de Léonard pour les physionomies singulières, estime qu'elles contribuent justement le plus à caractériser les passions. « Léonard n'étoit pas moins attentif à en faire une exacte recherche. Lorsqu'il en découvroit quelque une de son goût, qu'il voyoit quelque tête bizarre, il la saisissoit avec avidité ; il auroit suivi son objet tout un jour plutôt que de le manquer. En les imitant, il entroit jusques (*sic*) dans le détail des moindres parties ; il en faisoit des portraits auxquels il donnoit un air frappant de ressemblance. »⁸⁶ Et bien que certaines de ces études soient parfois chargées de ridicule, Léonard n'accentuait certaines parties du visage que pour mieux se les imprimer en mémoire. Il avait des vues plus nobles que la caricature, son but étant l'étude des passions. Et si quelques dessins présentent des physionomies révélatrices de vices, Mariette soutient qu'« un homme colère, méprisant, stupide, a presque toujours son caractère peint sur le visage ».⁸⁷ L'expression des passions ne peut pas être totalement distinguée des caractères. A la faveur de cette étude, Léonard était devenu un grand physionomiste et avait, dit-on, laissé un traité assez ample sur cette matière.

⁸⁵ *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, t. 3, pp. 149-150.

⁸⁶ *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, t. 3, p. 152.

⁸⁷ *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, t. 3, p. 152.

Les gravures de Caylus qui composent ce *Recueil* sont ainsi considérées comme des modèles de caractérisation des passions. Suivant les époques, les dessins de têtes de Léonard de Vinci avaient en effet subi diverses interprétations. Roger de Pils les considérait comme des études de physiognomonie. Mais à l'époque de Caylus, on les envisage plus spécifiquement comme des études d'expression des passions tirées d'un plus vaste traité. Kwakkelstein, dans son étude sur Léonard, rapporte les propos d'un M. Lagrange qui écrit en 1862: « ..le propre de la caricature est de provoquer le rire. J'aurais grand peine à rire devant un dessin de Léonard. L'exagération des formes que l'on remarque dans ces croquis n'était sous la main de l'artiste savant que la recherche des passions de l'âme sur le masque humain ». ⁸⁸ Un peu plus tard, Eugène Müntz, alors conservateur des collections de l'Ecole des Beaux-Arts, analyse aussi ces études de têtes comme des illustrations pour un vaste traité de physiognomonie. Mais en utilisant le terme de physiognomonie, Müntz ne pense pas qu'aux traits fixes du visage, il se réfère aussi aux études des passions. ⁸⁹

L'opinion selon laquelle Léonard avait écrit un vaste ouvrage au sujet de la physiognomonie, dont une section est dédiée uniquement aux *moti mentali*, revient à Lomazzo. De Pils s'y réfère par la suite tout comme Mariette. ⁹⁰ Il n'est donc pas surprenant que dans sa préface au *Recueil de têtes gravées* par Caylus, Mariette insiste sur l'utilité de ces études. ⁹¹ Elles sont effectivement un trésor où Léonard puisait au besoin ce qui lui était nécessaire pour ses compositions, entre autres pour sa célèbre *Sainte Cène* de Milan. A nouveau, la démarche de Caylus s'accorde aux préceptes de Léonard. Rappelons que le comte souhaitait une étude plus approfondie de la nature au moyen d'exercices répétés. Par conséquent, il fallait que les jeunes artistes en prennent l'habitude le plus tôt possible, et que la passion ou le caractère

⁸⁸ M. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as physiognomist. Theory and Drawing practice*, Leiden, 1994, p. 93.

⁸⁹ E. Müntz, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Paris, 1899, pp.256-257.

⁹⁰ Voir M. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as physiognomist*, chap. 2.

⁹¹ Voir l'article de P. Griener /C. Hurley, 'A Matter of Reflexion in the Era of Virtual Imaging. Caylus and Mariette's *Recueil de testes de Caractere & de Charges*, dessinées par Léonard de Vinci (1730)' in *Horizons. Essais sur l'art et sur son histoire*, Zurich, 2001, pp.337-344.

imposé par le professeur soit en rapport avec la tête choisie. L'ensemble de ces convergences de vues, nous amène à penser que le Caylus ne souhaitait pas seulement donner plus de place aux études du visage dans le cursus académique. Il avait certainement la prétention de permettre à chaque artiste la composition de son propre livre de *moti mentali*, comme le mentionne sa première intervention, qui propose que cette étude ait lieu quatre fois l'an. Toutefois, son désir de créer de nouveaux modèles - sans *manière* - semble limité par le choix du modèle uniquement féminin. L'étude de modèles féminins préserve en effet partiellement des risques de laideur des expressions fortes, cependant elle limite tout de même fortement l'étendue si vaste de cet alphabet.

Le modèle féminin

La restriction imposée par le comte au sujet des modèles féminins s'avère plus complexe qu'elle n'y paraît au premier abord. Dans le texte manuscrit des *Passions en peinture*, il critique d'emblée Antoine Coypel pour avoir trop décrit les passions et leur multiplicité.⁹² Non pas que Caylus ne soit pas conscient des nuances infinies des passions dans la nature, mais « cet infini est très barré pour le peintre (pour lequel) il n'y a que deux expressions générales : la douleur et la joie ».⁹³ Pour cela, il insiste sur le besoin des jeunes artistes « à méditer les passions (...) pour être en état d'observer leur développement, leur cours et leur décours pour saisir quelques uns des mouvemens qui dominant dans les instans des affections de la nature. Car tous prendre, l'entreprise seroit impossible et le produit sera lourd et inutile puisque trop prendre est une charge ».⁹⁴ Il est encore plus clair dans ses notes en marge du manuscrit : « ...il ne faut prendre qu'une fleur, qu'une superficie etc. Le sommeil me paroît une charpente pour établir le plus grand nombre de passions ».⁹⁵

Sa décision de n'étudier que les expressions calmes est manifeste. Sur ce point, Kirchner a relevé dans la *Correspondance littéraire* de Grimm un commentaire de Diderot au sujet du concours de Caylus. Dans une lettre datée du 1^{er} décembre 1760, soit un an seulement après la fondation du concours, Diderot, qui semble ne pas s'intéresser aux raisons de cette compétition, estime au contraire qu'il est tout à fait dommageable pour l'art et qu'il devrait être annulé. Son argumentation se réfère à l'art antique qui se distingue toujours par la tranquillité de sa représentation. Cette qualité étant d'ailleurs aussi caractéristique des oeuvres du Raphaël, ou d'un Guido Reni, Diderot estime qu'elle manque aux oeuvres de ses contemporains français. Il leur donne même un avertissement, car ils croient : « ...avoir mis beaucoup de chaleur dans leur tableau quand ils en ont bien contourné toutes les figures, bien forcé et contrasté toutes les attitudes ; mais ce n'est pas ainsi que

⁹² Paris, Ms 522, p. 93.

⁹³ Paris, Ms 522, p. 93.

⁹⁴ Paris, Ms 522, p. 93.

⁹⁵ Paris, Ms 522, p. 93.

s'exprime la nature, ni ceux qui suivent ses traces ».⁹⁶ Cela peut paraître surprenant, mais cette remarque aurait parfaitement pu émaner du comte lui-même lors de ses critiques de la 'petite manière'. La compétition qu'il propose avait justement pour but d'y remédier. Dans sa correspondance, Diderot ajoute encore quelques conseils au sujet de l'attention qu'il faut porter à l'altération des traits que provoquent les passions. « La passion décompose et change les traits ; elle sort toutes les figures de leur position naturelle ; mais avant d'étudier l'effet de telle passion sur la figure humaine, il faut la bien connaître quand elle est tranquille, sans quoi il n'est pas possible de donner à la passion son caractère, et, au lieu de la sublimité qu'elle exige, on tombe dans le maniéré, dans le compassé et dans tous les écueils de la médiocrité. »⁹⁷

Pour la première fois, Diderot émet une réelle réticence. Elle n'est pas seulement en relation avec le vrai dans le rendu des émotions, mais concerne l'élément essentiel à étudier, soit l'état le plus proche de la tranquillité. De la part de Diderot, cette insistance sur l'aspect naturel de l'état de tranquillité, opposé au paradigme de la passion qui décompose les traits, ne peut provenir que de l'influence des écrits de Winckelmann. Publiés en 1755, les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* établissent de manière dogmatique les caractéristiques de la sculpture grecque d'une noble simplicité et d'une calme grandeur. Winckelmann y recommande en particulier l'application de ces distinctions à l'art moderne. Il est fort probable que Diderot lut ces thèses, dont un large communiqué paru en français dans le *Journal étranger* de janvier 1756.⁹⁸ Car, en effet, comme l'écrit Pommier, « ...en moins de deux ans, le manifeste 'révolutionnaire' est présent sur le marché intellectuel de la France des Lumières, traduit, lu, et utilisé ; il pénètre même,

⁹⁶ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, (prés. par M. Tourneaux), 16 vol., Paris, 1877-1882, vol. 4, p. 342.

⁹⁷ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm*, vol. 4, p. 342.

⁹⁸ Fréron, 'Compte-rendu sur les Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et de sculpture, par Winckelmann', in *Journal étranger*, janvier 1756, pp. 104-163. Voir également E. Décultot, 'Généalogie d'un malentendu' in T. Gaechtgens, *L'art est les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001, pp. 15-28.

subrepticement, dans l'œuvre majeure de ces années cruciales du siècle : l'Encyclopédie ». ⁹⁹

Cette notion essentielle de retenue et de tranquillité pour la figuration des expressions des passions promulguée par Winckelmann ne peut être, non plus, étrangère au comte, qui - avec quelques autres - en est le prédécesseur direct. ¹⁰⁰ Caylus, Mariette et plusieurs antiquaires français dont Barthélemy, réunis sous l'égide de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, avaient tenté une nouvelle approche dans l'analyse des antiquités. Dans leurs publications communes, largement influencées par Caylus, dont le *Recueil d'Antiquités* (1752), le *Traité des Pierres Gravées* rédigé par Mariette, et une série d'articles sur la datation des anciennes monnaies (1757 et 1759), ces antiquaires proposaient de nouvelles bases pour tracer l'histoire de l'art ancien, dérivées d'analyses visuelles plutôt que de l'interprétation de textes. Ils cherchaient déjà à se dégager d'une histoire de l'art conçue comme une série de vies d'artistes célèbres, en essayant de définir en termes plus génériques des caractéristiques de développement. Dans ce sens, Winckelmann est redevable au comte et à ses confrères français.

Les influences réciproques des deux personnages paraissent en effet multiples. La petite phrase que Caylus notait en marge de son brouillon de conférence : « Le sommeil me paroît une charpente pour établir le plus grand nombre de passions », ¹⁰¹ s'approche sensiblement des notions de retenue et de tranquillité. ¹⁰² De même, le texte de 1759, spécifie que pour « l'objet de cette étude je donnerois l'exclusion à toutes les barbes et à toutes les vieilleses de l'un ou de l'autre sexe ; ces sortes de modèles sont non seulement faciles à trouver ; mais tout ce qui est chargé ne convient point au projet dont il est question, il y convient d'autant moins, que la jeunesse et la beauté degagées

⁹⁹ Pour le développement des idées de Winckelmann en France, voir E. Pommier, 'Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution', in *Revue de l'art* 83 (1989), pp. 9-20, citation p. 10. Et L. Baridon/M. Guédron, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, pp. 52-54.

¹⁰⁰ Voir l'étude de A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Londres, 1994, pp. 74-82.

¹⁰¹ Paris, Ms 522, p. 93. La datation de T. Kirchner de 1753 pourrait s'avérer erronée.

¹⁰² Caylus, comme Winckelmann, considère l'époque antique comme idéale. Il souhaite également un retour à la noble simplicité dans les arts. Voir U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Francfort, 1981, p. 64.

même de toutes passions, sont toujours très difficiles à rendre, et qu'elles conduisent à une légereté d'outil plus intimement lié à l'esprit, à la justesse et à la précision ». ¹⁰³

Les notions de jeunesse et de beauté conviennent à l'exercice ; une belle tête, même dégagée de toute passion, s'accorde par conséquent à l'exercice que souhaite le comte. ¹⁰⁴ La lecture des deux conférences de Caylus nous confirme d'ailleurs qu'il partage avec Winckelmann de nombreuses opinions : l'importance de la beauté d'une tête, la simplicité dans les mouvements du col (*sic*) qu'avait exprimée les Grecs, mais aussi la limite du degré d'expression auquel doit se tenir l'artiste sans quoi il atteint la grimace, et enfin la condamnation des modèles de Le Brun, qui sont tant pour l'un que pour l'autre, considérés comme dangereux pour les étudiants. Caylus et Diderot sont ainsi parmi les premiers en France à s'accorder aux vues nouvelles de Winckelmann.

C'est à notre avis pour cette raison que le comte propose un concours où l'expression n'altère jamais les traits d'un visage si fort qu'elle ne touche à sa beauté. Il partage en quelque sorte la certitude de Raphaël Mengs, fervent admirateur et proche de Winckelmann, qui estimait que le peintre doit représenter les assauts de l'âme sur les corps, sans toutefois en altérer la beauté des formes. ¹⁰⁵ Afin de se conformer à la nouvelle esthétique, il recommande l'étude des têtes de femmes, qui « devroient être toujours préférées comme les plus difficiles à rencontrer, et celles dont un élève est moins porté de faire des études convenables ; car on peut dire en général qu'un artiste est obligé de penser les caractères héroïques, de s'en affecter et de s'en échauffer, et que par conséquent c'est l'esprit qui les exprime, et qu'on a été jusqu'ici rarement aidé et soulagé par la nature dans une opération si délicate ». ¹⁰⁶ Non seulement l'étude des expressions avec des sujets féminins justifie le travail avec modèle,

¹⁰³ Paris, Ms 522, p. 72.

¹⁰⁴ Winckelmann partage de nombreux intérêts avec le Comte de Caylus. Entre autres, sa démonstration essentiellement visuelle pour illustrer la différence entre le grand style et le beau style utilise la comparaison entre Niobé et le Laocoon. Il démontre cette différence en prenant appui sur ces deux têtes à l'expressivité totalement diverses ; Niobé exemplifie le grand drame, alors que le prêtre représente le beau drame. Voir A. Potts, *Flesh and the Ideal*, p. 82-83.

¹⁰⁵ Mentionné par J. Montagu, *The Expression of the Passions*, p 97.

¹⁰⁶ Paris, Ms 522, pp. 71-72.

l'enseignement artistique n'étant enseigné qu'à des hommes, mais de plus il a l'avantage de protéger de l'excès, cause annoncée de laideur. Le modèle féminin est un antidote valable contre la laideur. Cette opinion d'ailleurs partagée par l'académicien anonyme, qui répond aux propositions de Cochin : « Non que les femmes ne soient susceptibles des mêmes passions que nous, mais c'est que toutes les passions ne leur seyent point. Si nous ayons observé dans la foi, le désir, la crainte, la douleur et les larmes, toutes situations qui les embellissent et doublent l'intérêt que nous y prenons, nous ne sommes pas moins choqués quand elles (*se*) presentent à nous avec le caractere de la haine, du mépris, de la fureur forcenée, de l'extreme desespoir ou (*de*) la rage. Parce que toutes ces (*passions ?*) violentes de l'ame les défigurent et que nous craignons de voir sous aspect horrible des objets destinés à nous plaire. Il est meme douteux qu'aucune femme voulut jamais se prêter à rendre ces passions dans la crainte de s'enlaidir ; aussi M^{rs}. les professeurs, depuis l'institution de ce prix, ne les ont jamais chargées que de représenter que des sentimens mixtes et doux, qui sont plutot des repos que des agitations du cœur. Le désir seulement à se conformer (*à*) cette observance rigoureuse au veu du fondateur paroît donner des limites à la manière de l'expression ». ¹⁰⁷ La dernière phrase est décisive, l'Académie se conforme au voeu du donateur sur le choix de modèles féminins puisque ce sont les repos du cœur qui leur conviennent le mieux. Les passions douces conviennent aux femmes, et par conséquent le concours de l'expression, pratiqué que dans les limites de ces mêmes passions, évite ainsi tout excès dans la déformation des traits. En résumé, les passions douces et mixtes d'essence féminine permettent l'étude de l'expression des passions sans pour autant porter préjudice à la beauté des formes.

Le problème de la représentation des émotions suivant l'âge, le sexe ou le statut d'une personne appartient à la notion de décorum. Léonard et Alberti soulignaient déjà l'attention qu'il convenait d'accorder aux gestes, à l'accoutrement, au lieu et au degré de dignité ou de bassesse des choses, « ...que les gestes d'un vieillard ne soient pas pareils à ceux d'un jeune

¹⁰⁷ *Observations en réponse à celles de Mr. Cochin relativement au prix d'expression*, Paris, Ms 46,

homme, et que la femme n'ait pas l'attitude d'un homme, ni celle d'un enfant ». ¹⁰⁸ Cependant, les stéréotypes liés au genre remontent à la tradition antique, et plus particulièrement à Aristote qui attribue la raison à l'homme et, par opposition, l'abandon à toutes les passions à la femme. Aristote écrit que les femmes sont plus douces, plus malicieuses, moins simples et plus douées dans l'éducation des jeunes. Alors que les hommes sont plus vifs, plus impétueux, plus simples et moins portés à l'intrigue. ¹⁰⁹ En fait, ces points sont polarisés et totalement exclusifs. Aux hommes plus vifs, plus impétueux et plus simples, correspond l'antithèse féminine : plus facilement découragées, plus facilement abattues et manquant de sincérité. Ces attributions découlent du principe mâle et femelle. Au principe mâle correspond la supériorité, l'honorabilité et l'activité alors que le principe féminin comprend l'infériorité, l'avalissant et la passivité. A la fin du XVIII^e siècle, la femme, en vertu de son anatomie et de sa physiologie sera encore plus distincte de l'homme. Non seulement l'opposition entre raison et passion reste totalement présente, mais d'autres oppositions se dessinent clairement telles que : l'homme est actif/la femme est passive ; muscles/nerfs, action/expérience ; public/privé ; sujet/objet ; soi/autre ; voir/être vu. ¹¹⁰ Comme nous l'analyserons par la suite les sujets des concours appartiennent en effet au registre de l'humilité, de l'inaction ou alors concernent des qualités émotionnelles propres à la femme telles que la douleur, la tristesse, la foi et surtout la pudeur et l'innocence.

Derrière cette exigence de calme, de non excès de passions, se situe en effet des considérations morales. L'être humain ne doit pas subir ses passions, mais la sagesse et la dignité se situent dans leur maîtrise. La nouvelle esthétique impose un concept de beauté intrinsèquement lié à celui de la maîtrise des expressions et par conséquent à la figuration de la non expressivité des visages. La recommandation de l'abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769) est

(1776) in T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 380-381.

¹⁰⁸ A. Chastel, *Léonard de Vinci*, p.247.

¹⁰⁹ Voir sur ces notions l'article de M. Cousins, 'Men and Women as Polarity', in *Sexual Difference, Oxford Literary Review*, vol. 8 (1986), n°1-2, pp. 164-169.

¹¹⁰ L. Jordanova, *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Century*, Madison (Wisconsin), 1989, p. 59. U. Geitner, 'Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge und das Selbst', in R. Berger, *Frauen - Weiblichkeit - Schrift*, Berlin, 1985, pp. 130-144.

tout aussi éloquente. «Ainsi, quoique dans la réalité le détail des expressions soit infini dans l'usage de la peinture, ce détail a des bornes qui, même jusqu'à présent, ont été assez étroites.»¹¹¹ Et d'en tirer les mêmes conclusions : « L'expression change les traits du visage et la disposition du corps ; elle altère par conséquent les formes qui constituent la beauté ».¹¹² Toutefois, l'abbé précise encore sa pensée au sujet du décorum : « La vérité est, qu'on doit représenter les passions dans toute leur force, ce qui les distingue, c'est le caractère de la tête où elles sont exprimées ; si ce caractère est noble et de belle forme, la passion sera noble ; s'il est bas et commun, ce sera la passion d'un homme du peuple ».¹¹³ Cette injonction, aussi mentionnée par Dandré-Bardon, est d'ailleurs inscrite dans le compte-rendu qu'il publie au sujet du nouveau concours : « On n'y présente pour Modèle, que des personnes dont les moeurs & l'honnêteté répondent aux graces, à l'air de noblesse & au beau caractère de la physionomie ».¹¹⁴ Une nouvelle clause autorise dès lors les élèves à prendre en loge la Vénus Medicis ou la Vénus accroupie, l'Apollon ou l'Antinoüs, afin de ne point perdre de vue les belles formes. Ces quatre têtes étant proposées « comme portant plutot le caractère de la beauté que d'aucune expression particulière ».¹¹⁵ Les modèles de Caylus ont en quelque sorte l'avantage de posséder la calme grandeur qui sied au sexe faible. Ainsi le concours s'accorde au paradigme de beauté et de calme grandeur que demande la doctrine du néoclassicisme à laquelle Caylus souhaite se conformer¹¹⁶

¹¹¹ M.-A. Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris, 1771, p. 74,. Cité par T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 341-342.

¹¹² Cité par L.-M. L charny, *L'art pompier*, Paris, 1998, pp. 9-10.

¹¹³ M.-A. Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peintures*, p. 67.

¹¹⁴ In *Mercure de France*, dédié au roi, Octobre 1760, p. 158.

¹¹⁵ T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 381.

Dessin, peinture et sculpture

Le texte de Caylus, intitulé '*De l'étude de la tête en particulier*', insiste sur la tête et le caractère du visage comme les parties dominantes de la nature de l'homme. Elles doivent par conséquent être le principal objet des arts. « L'expression du visage est en effet le tableau de toutes les passions et de tous les sentimens dont l'homme est affecté ; les nuances de ses mouvemens, quelquefois delicates et pour ainsi dire imperceptibles, sont une augmentation de raison pour se mettre en état de les sentir et de les saisir par une étude profonde et repetée. Cette obligation est d'autant plus nécessaire que le visage porte non seulement le caractere de toutes les passions de l'ame, comme je l'ai déjà dit, mais de tous les mouvemens du corps, et que son expression prévient le spectateur, attire l'œil, le fixe ; elle fait plus, elle parle à l'esprit avec un si grand empire, qu'elle est capable de faire des illusions et des supplées en reparant pour ainsi dire les mouvemens d'un corps representé avec trop peu de justesse et de précision ; tant il est vrai que cette belle partie du corps indique et constate la verité de toutes actions. »¹¹⁷

Le comte justifie son choix d'étudier la tête en particulier, car elle est non seulement la partie dominante du corps où se concentrent les passions de l'âme, mais c'est par elle aussi que les protagonistes communiquent avec le spectateur. De plus sa faculté expressive est telle qu'elle peut même compenser des actions corporelles imprécises. Le système académique dispense une éducation qui progresse du détail vers le tout, et du bi- vers le tridimensionnel. Suivant ce cursus, les élèves dessinent séparément toutes les parties du corps avant de l'étudier en entier. Ils débutent leurs études de dessin par la copie de modèles graphiques, puis en viennent à la copie de modèles tridimensionnels sous forme de statues antiques et étudient finalement le modèle vivant. Toutefois, le travail sur le modèle vivant ne concerne que la forme des membres et des muscles et non l'expressivité corporelle. Ces aspects une fois maîtrisés, les étudiants ont la possibilité de s'exercer à l'étude de la

¹¹⁶ Pour le rapprochement entre la faiblesse naturelle des femmes et le concept de beauté chez Winckelmann, voir l'article de B. Baumgärtel, 'Die Ohnmacht der Frauen. Sublimier Affeckt in der Historienmalerei des 18. Jahrhundert', in *Kritische Berichte* 18 (1990), pp. 5-20.

¹¹⁷ Paris, Ms 522, p. 69.

composition, ce dernier exercice étant particulièrement important pour la première compétition du concours du Prix de Rome.

Dans le domaine de l'expression des passions, les étudiants s'instruisent principalement sur la base de reproductions de têtes de Le Brun. Il existe aussi un nombre important de recueils pour l'apprentissage du dessin, comprenant une section consacrée aux têtes d'expressions copiées de grands maîtres.¹¹⁸ Parfois ces ouvrages offrent même en regard de chaque tête d'expression une page blanche destinée à l'exercice. Lors de sa première motion, Caylus ne précise pas dans quelle technique il envisage ce prix de quartier. Mais le processus d'apprentissage traditionnel recommande le dessin au crayon. Toutefois, dans sa dernière conférence il précise que le concours est ouvert aux techniques du crayon, de la peinture et de la sculpture. Ce prix de l'expression qu'il propose d'agencer en fin d'année se place alors directement à la suite du prix de quartier. Ce dernier consiste en un dessin d'après modèle nu et couronne le meilleur résultat de cette partie de la formation. Dans ce cas de figure, Caylus parvient à placer le domaine de l'expression des passions sur un pied d'égalité avec l'exercice du modèle nu. En conséquence, le prix de Caylus emboîte le pas à cette première médaille, s'intégrant ainsi dans un système de degré, en vue de la participation au grand prix final. Par ce procédé, il comble le vide académique au sujet de l'expression des passions, et rétablit habilement l'étude de l'expression dans le système des concours. Dans la même optique, il n'est pas impossible que le comte ait envisagé l'ouverture d'une compétition aux diverses techniques de création afin de lui donner un statut à part entière dans le cursus d'étude de la peinture d'histoire.¹¹⁹ A notre connaissance, les théories qui précèdent celles de Caylus recommandent la pratique de l'étude par le dessin et plus particulièrement dans ce domaine de l'expression. Léonard de Vinci croquait ses modèles sur le vif afin d'atteindre le plus de vérité possible, mais aussi pour exercer sa mémoire. Pourtant ses études de tête ne sont qu'une sorte de réservoir de modèles et aucune n'apparaît dans sa peinture ; il n'y a pas une seule tête grotesque dans ses oeuvres abouties.

¹¹⁸ Voir J. Montagu, *The Expression of the Passions*.

La démarche du comte n'est pas tout à fait comparable. Il demande en effet à plusieurs reprises que la tête choisie soit de caractère et qu'elle exprime une expression définie, en lien direct avec un thème de la peinture d'histoire. Pour ce faire, il va d'ailleurs utiliser le même genre d'arguments que ceux mentionnés par les premiers critiques des dessins de Le Brun. De Pils, un des premiers à émettre des doutes sur leur valeur d'exemples, les estimait insuffisants en nombre et trop caractérisés en 'manière'. En effet, il considérait cette production comme lacunaire et d'une qualité insatisfaisante en ce qui concerne la représentation des différents caractères. Dans son *Cours de peinture par principes*, il exprime encore d'autres réserves vis-à-vis du modèle de Le Brun : « Il m'a semblé au contraire, que si elles étoient fixées par des certains traits qui obligeassent les peintres à les suivre nécessairement comme des règles essentielles, ce seroit ôter à la Peinture cette excellente variété d'expression qui n'a point d'autre principe que la diversité des imaginations dont le nombre est infini, & les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes. (...) Une même passion peut être exprimée de plusieurs façons toutes belles, & qui feront plus ou moins de plaisir à voir, selon le plus ou le moins d'esprit des Peintres qui les ont exprimés, & des Spectateurs qui les sentent... ».¹²⁰ En plus de la manière et de l'insuffisance de variété, c'est donc la notion même de modèle qui est totalement remise en cause. De là, la nécessité de s'exercer sur le vif. Caylus tente alors d'appliquer les conseils du *Cours de Pils*. L'instruction du modèle est dès lors essentielle : « ...il faut prendre la place de la personne passionnée, s'échauffer l'imagination, ou la modérer selon le degré de vivacité ou de douceur qu'exige la passion, après y être bien entré & l'avoir bien sentie... ».¹²¹ Et si quelques doutes subsistent sur l'art de feindre de l'acteur, il « est indubitable que les mouvemens de l'ame, qui sont étudiés par l'art, ne sont jamais si naturels que ceux qui se voyent dans la chaleur d'une véritable passion ».¹²² Pourtant, ni de Pils, ni Caylus ne s'y attardent. En revanche, tous deux insistent avec force sur la diversité des modèles afin de connaître toutes les variations de

¹¹⁹ Paris, Ms 522, p. 73.

¹²⁰ R. de Pils, *Cours de peinture par principes*, p. 163.

¹²¹ R. de Pils, *Cours de peinture par principes*, p. 166.

¹²² R. de Pils, *Cours de peinture par principes*, p. 173.

caractères. L'artiste peut ainsi se donner la possibilité de choisir, entre plusieurs caractères, le plus adéquat pour un sujet donné.¹²³

Ce développement soulève encore un problème : celui du décryptage de ces têtes, isolées de tout contexte. L'absence de situation concrète rend leur lecture confuse. Plusieurs possibilités se présentent à l'esprit lorsqu'il s'agit d'attribuer une émotion déterminée à telle ou telle tête figurée par Le Brun. En effet, loin de s'en tenir au visage des protagonistes comme élément central de la communication de l'émotion, il s'attache au contraire à détacher le contexte de l'œuvre. Il est intéressant de relever que lorsque Le Brun analyse l'expression des passions dans une oeuvre, il décrit les personnages de la toile en se référant constamment au contexte, à l'histoire représentée. Comme Rensselear Lee le signale, dans ses analyses descriptives, Le Brun se distance de sa position théorique habituelle. Il s'attache au contraire à présenter l'œuvre en termes contextuels.¹²⁴ Mais si la peinture vise avant tout l'expression, il s'agit de montrer l'émotion et ses effets sur les personnages. Ainsi l'expression ne se résume pas seulement à la physionomie d'un visage, mais elle est également transmise par les mimiques et les gestes d'une personne dans un contexte donné. Lorsque l'action humaine est représentée par une tête seule, isolée et hors contexte, il n'est guère possible d'en saisir l'émotion exacte. Le peintre d'histoire doit être familier des différentes caractéristiques de l'expression des passions : le regard, l'expression du visage, les gestes et les postures, mais il doit aussi savoir comment les situer dans un contexte afin que les spectateurs en reconnaissent le caractère. En ce sens, les dessins de Le Brun soulèvent une problématique que Caylus essaye d'éviter.

Dans sa conférence de 1753, il tente de contourner le problème d'identification des passions - d'ailleurs déjà signalé par Léonard - en proposant l'ajout d'accessoires caractéristiques. Puis dans sa proposition de 1759, il s'avise de la prise en compte des nuances d'une passion suivant le caractère du modèle présent: « Cette passion ou ce caractère seroit posée à la

¹²³ R. de Pils, *Cours de peinture par principes*, p. 166.

volonté du professeur, et sans doute à l'avantage de la tête qu'il auroit choisie ». ¹²⁵ Il relève à nouveau l'aspect significatif des accessoires, et y adjoint la position de la tête, comme élément porteur de sens : « ...les ornemens convenables au desin heroique, c'est-à-dire d'un casque à la grecque, pour la colère noble d'Achille, pour la fierté de Pallas... On posera aussi le caractère d'une bacchante coëffée de lierre et de pampre ; sa tête renversée pour exprimer autant qu'il seroit possible à quelqu'un de sang froid, l'espece d'enthousiasme des suivantes de Bacchus, qui n'étaient pas simplement des femmes séduites par le vin ». ¹²⁶ Ces études devront toujours être liées à un sujet de la fable ou de l'histoire très connue. Avant de commencer le concours, le professeur aura la charge d'expliquer le sujet, de sorte que les élèves saisissent bien l'esprit du récit : « ..c'est Didon mourante sur le bucher, c'est Vénus pleurant la mort d'Adonis et leur citeroit l'auteur et le passage d'où il auroit tiré la situation dans laquelle il auroit choisi l'expression ». ¹²⁷ Ces recommandations visent en effet à éviter la neutralité ambiguë des dessins de Le Brun. Non seulement, ces nouvelles directives permettent de surmonter les problèmes d'identification des passions, mais elles rendent l'auditoire attentif aux nuances des passions selon le type du modèle et le rôle qui lui est attribué. L'ensemble de ces recommandations a évidemment pour but de réconcilier cet exercice avec la peinture d'histoire.

Etant donné le caractère fugace des expressions, mais aussi pour des raisons purement pratiques, il a toujours été d'usage de pratiquer au dessin l'étude de l'expression des passions. Parmi les nombreuses méthodes d'apprentissage des expressions, il n'en existe à notre connaissance qu'une seule qui recommande l'étude de l'expression par le dessin et par la sculpture. Cette instruction apparaît chez Gérard de Lairese, qui suggère que « ...l'artiste, lui-même dans un état passionné, dessine son image reflétée dans un miroir et que par la suite

¹²⁴ Pour le problème de la décontextualisation des dessins de tête de Le Brun, voir, B. R. Tilghman, 'Charles Le Brun : Theory, philosophy and irony', in *British Journal of Aesthetics*, 32 (1992), 2, pp. 121-133. Pour notre référence, p. 132.

¹²⁵ Paris, Ms 522, pp. 70-71.

¹²⁶ Paris, Ms 522, p. 71.

¹²⁷ Paris, Ms 522, p. 72.

il transpose cette même expression en modelant une tête ». ¹²⁸ Le procédé peut être répété pour un visage d'enfant ou de femme et a l'avantage de permettre à l'artiste de modeler les traits à sa convenance aussi souvent qu'il le désire. Cet exemple mis à part, il n'a semble-t-il jamais été préconisé de faire ces études dans d'autres techniques que le crayon. En conséquence, il faut admettre que le choix de Caylus d'ouvrir ce concours aux diverses techniques n'a, pour ainsi dire, pas de précédent.

La raison de ce choix pourrait bien être d'ordre stratégique plutôt que pédagogique. Il semble en effet que cette option serve sa volonté de faire de ce concours une étape importante dans le cursus du Prix de Rome. Les techniques du crayon et du pastel se situent dans une logique académique, étant appropriées à l'étude du corps humain. Tandis que les techniques de la sculpture et de la peinture débordent le cadre de l'exercice académique. Elles sont proposées dans le but d'approcher le grand prix final. Il résulte de ce concours des peintures et des sculptures représentant une tête expressive, de grandeur nature et proche formellement du portrait. Ces toiles méritent d'être comparées avec certaines expériences antérieures. Il existe en effet un certain nombre d'oeuvres abouties en peinture comme en sculpture, dont le sujet est étroitement lié à l'expression des passions.

¹²⁸ T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 242. G. de Lairese, *Le grand livre des peintres*, Paris,

L'isolement de la tête

Dans le *Journal du cavalier Bernin en France*, Chantelou rapporte que Le Bernin considérait *Le Pasquin* et *Le Laocoon* comme les oeuvres les plus essentielles de l'antiquité.¹²⁹ Il y trouvait la perfection de la nature sans user d'artificiel, sans aucune affectation due au travail artistique. *Le Laocoon* était particulièrement admirable pour l'expression des émotions. (fig. 1) Bernini ne considérait pas seulement les expressions du *Laocoon* comme parfaitement légitimes dans leur emphase, mais il y voyait également l'épitomé du naturalisme. Cette fidélité au naturel pur dans l'expression des passions du Laocoon est à comprendre en termes d'idéal. Pour lui, il s'agit de la notion idéale de beauté, précisément parce que la sculpture contient en elle-même toutes les qualités de l'art. Elle reflète en effet la nature dans sa perfection. Irving Lavin, dans un article consacré au Bernin, ajoute que l'artiste admirait tout particulièrement les jambes du Laocoon qui semblaient se rigidifier sous la morsure du serpent.¹³⁰

La célèbre description de l'événement par Virgile ne décrit pas ce processus paralysant. Mais il semble que Bernini y voit une métaphore inversée de l'activité du sculpteur capable de donner vie à la pierre. Pour soutenir cette hypothèse, Lavin soutient que le Bernin devait avoir à l'esprit l'exposition de la Galerie Farnèse, qu'il admirait et qu'il avait méticuleusement étudiée. Annibale Carracci y avait peint des oeuvres que l'on avait mises en scène avec d'autres pièces de l'Antiquité dans l'optique d'une démonstration sur le pouvoir illusionniste de l'art. Le double paragone de *l'ut pictura poesis* et de *l'ut pictura sculptura* apparaissait de manière évidente au travers d'une imagerie complexe et de l'illusionnisme du plafond peint. L'allusion des jambes rigidifiées du *Laocoon*, que Lavin attribue au Bernin, appelle sans doute la plus célèbre représentation picturale d'une telle transformation, celle opérée par le regard de Méduse. Dans la collection Farnèse, Carracci a donné pour arme à Persée la tête de Méduse à l'aide de laquelle le héros pétrifie le monstre retenant Andromède. Dans un autre tableau de la même collection, Persée, selon une interprétation inhabituelle, ne tue pas le guerrier Phineus par la

1787, vol. 1, p. 135, selon notre traduction.

¹²⁹ F. de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin*, Paris, 2001, 8 juin 1665, p. 53.

lame, mais transforme son adversaire en pierre. Il agit de même avec les acolytes de Phineus, dont l'un est d'ailleurs figé dans la même position que le Torse du Belvédère.

La tête de *Méduse* sculptée par le Bernin, actuellement au Musée Capitolin, est étonnement peu documentée. (fig. 6) L'attribution au Bernin n'est toutefois pas à mettre en doute.¹³¹ Cette tête de *Méduse* possède une physionomie et une expression qui n'est cependant pas celle de la Méduse traditionnelle : repoussante, aux yeux exorbités comme la célèbre *Méduse* du Caravage. La *Méduse* du Bernin paraît plutôt suivre la même tradition que le masque du Palais Rondanini, qui représente la plus belle des 3 soeurs Gorgone, et la seule mortelle.¹³² (fig. 7) Plutôt que de vociférer des hurlements, cette *Gorgone* Rondanini semble souffrir moralement. Son expression de tristesse et de souffrance est clairement marquée. Bien qu'on la compare souvent au buste de l'*Anima Dannata* du Bernin, elle ne possède pas la même force expressive. (fig. 8) L'intérêt du Bernin pour l'expression des passions apparaît également dans une œuvre de jeunesse, la copie de la tête du *Laocoon*, dont les qualités expressives étaient reconnues par le sculpteur.¹³³ Mais cette sculpture de la seule tête du *Laocoon* est fort intrigante. (fig. 10) En effet, le groupe capitolin est une œuvre d'art à part entière, alors que la figuration en marbre du seul détail de la tête du *Laocoon*, pose un problème d'interprétation. L'unique représentation d'une tête isolée, signifiante *per se*, est celle de Méduse. Sans aucun doute, l'un des rares exemples que le Bernin ait pu connaître est la sculpture de *Persée* réalisée par Cellini à Florence (Loggia dei Lanzi). Et nonobstant les différences de formes et de contexte, il faut certainement y voir l'origine de la *Méduse* capitoline, qui sans le précédent modèle cellinien n'existerait pas.

¹³⁰ I. Lavin, 'Bernini's Bust of the Medusa: An awful Pun', in *Docere, Delectare, Movere*, Rome, 1996, pp. 155-174.

¹³¹ A. Nava Cellini, 'Ipotesi sulla Medusa capitolina e sulle probabili Teste di Gianlorenzo Bernini', in *Paragone*, XXXIX (1988), n°457, pp. 29-34.

¹³² Pour les reproductions, voir I. Lavin, 'Bernini's Bust of the Medusa', pp. 166-169.

¹³³ L'œuvre n'est pas datée, mais attribuée aux années de jeunesse du Bernin, à l'instar des deux bustes des âmes. Voir A. Nava Cellini, 'Ipotesi sulla Medusa', p. 30.

La sculpture berninienne diffère pourtant d'un point de vue formel des représentations habituelles de ce thème. Elle ne présente pas une image courante de Méduse, car l'essence même du mythe suppose une tête coupée aux yeux exorbités, d'où un jaillissement du sang engendre une myriade de serpents. (fig. 11) Alors que la *Méduse* du Bernin ne représente pas seulement une tête, mais aussi le cou et une partie du buste du monstre. Par conséquent, la *Méduse* capitoline n'est pas une représentation de l'apotropaïon mortel, mais bien une sorte de portrait de Méduse vivante. L'invention par Bernini d'un portrait en buste de Méduse est surprenante et sans précédent. Elle est toutefois comparable formellement à son *Anima Dannata*, symbolisant l'âme humaine. L'image de l'âme figurée par un portrait en buste indépendant, instaure la représentation d'un état psychologique extrême. L'isolement d'une figure représentée seulement en buste souscrit totalement à l'évocation de l'esprit humain désincarné.¹³⁴ L'élaboration de la tête du *Loacon*, vraisemblablement antérieure aux *Anima*, est à notre avis d'importance capitale dans ce processus de commutation. Bernini sépare la tête du corps, l'isole du groupe entier afin de cadrer l'image sur le visage du prêtre. Cette opération de séparation, d'isolation de la tête est certainement le premier cas dans l'histoire de la sculpture où l'expression d'une passion est ainsi mise en scène. L'expression humaine qui émane de l'âme est ainsi évoquée et résumée en une seule tête. Ce processus de substitution de l'intérieur par l'extérieur, de l'invisible par le visible, de l'âme par la tête a cependant trouvé sa source dans un modèle formel de représentation d'une tête isolée signifiante en elle-même : Méduse.

La deuxième étape, à laquelle procède Le Bernin, est de transformer cette tête de Méduse en portrait, humanisant en quelque sorte ce monstre, donnant vie à ce qui généralement n'est qu'un apotropaïon capable de tuer. Dans ce cas, Bernini fait allusion au pouvoir de l'artiste à lever le voile sur la nature humaine et sur ses plus profonds penchants. En utilisant un même modèle formel pour les représentations de l'âme damnée et de l'âme bienheureuse, il marque une scission entre le corps et la tête et résume l'esprit humain par une

¹³⁴ Pour l'importance de la représentation en buste, voir I. Lavin, 'I ritratti di Nessuno del

tête isolée. Il s'agit du portrait de l'âme.¹³⁵ Ce développement démontre le vif intérêt qu'accordait Bernin à l'expression des passions. Cette attention particulière pour le domaine des passions est également mentionnée par le fils de l'artiste. D. Bernini rapporte l'habitude qu'avait son père à s'astreindre à ressentir les émotions de ses personnages. Pour le *Saint Laurent* (1614-1615), il aurait mis sa cuisse sur les braises ardentes afin d'éprouver lui-même les souffrances du saint. Puis il aurait dessiné les expressions de douleur sur son visage d'après un miroir, pour en capter les divers effets produits par la chaleur sur sa chair. Déjà Aristote et Horace recommandaient d'éprouver soi-même les émotions que l'on devait représenter. Le principe sera d'ailleurs appliqué dans l'entourage des Carrache.¹³⁶

Dans les théories italiennes comme dans celles qui avaient cours en France, l'expression des passions comportait une théorie du geste et une théorie de la mimique. Cependant, celle de la mimique prédomine. Léonard de Vinci avait inauguré ce processus par ses nombreuses études de tête physiognomonique et de mimiques, alors qu'en France ce sont les dessins de têtes de Le Brun qui servent de méthode dans l'apprentissage de la représentation des passions.¹³⁷ Testelin écrit d'ailleurs dans son explication du texte de la conférence de Le Brun : « L'on remarqua qu'encore qu'on puisse représenter les passions de l'ame par les actions de tout le Corps, néanmoins c'étoit le visage où les marques se faisoient le plus connoître... ».¹³⁸ La démarche du Bernin, isolant la tête du *Laocoon*, s'inscrit dès lors dans une logique. Le *Laocoon* était en effet considéré par tous, en France peut-être d'avantage qu'ailleurs, comme la plus

Bernini', in *Passato e presente nella storia dell'arte*, Turin, 1994, pp. 209-210.

¹³⁵ Voir l'analyse de Victor Stoichita au sujet de la comparaison entre l'*Anima Beata* du Bernin et la *Sainte Cécile* de Raphaël in V. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995, pp. 162 et ss..

¹³⁶ Mentionné dans P. F. de Chantelou, *Journal de voyage*, p. 308, note 1.

¹³⁷ S. Schütze, 'Anima beata e anima dannata', in *Bernini scultore*, pp. 166-167, affirme que Le Brun avait en tête les deux bustes de l'âme damnée et de l'âme bienheureuse du Bernin quand il élaborait ses définitions de l'extase et de la terreur, c'est-à-dire Le Ravissement et La Frayeur. Voir aussi R. Preimesberger, 'Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis' in *World of Art. Themes of Unity and Diversity* (éd. Lavin I.) Washington, 1986, pp. 415-423.

¹³⁸ L. Testelin, 'Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture', in *Sentimens recueillis en table de préceptes*, Paris, 1680, p. 22. Mentionné par L. O. Larsson, 'Der Maler als Erzähler : Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Bruns', in V. Kapp, *Die Sprache der Zeichen und Bilder*, Marbourg, 1990, pp. 173-189.

remarquable parmi toutes les oeuvres antiques pour l'expression des passions. Le visage souffrant du Laocoon était considéré comme l'*exemplum doloris*.¹³⁹ Avec cette sculpture, Bernini crée le paradigme de la douleur de l'âme.

Il faut encore signaler une petite différence formelle entre les portraits du Bernin illustrant un état d'âme et les portraits de cardinaux ou de nobles. Les sculptures de *l'Anima Beata* et de *l'Anima Dannata* avaient été réalisées en 1619 pour le tombeau du Cardinal espagnol Montoya, protégé du cardinal Maffeo Barberini, important mécène du jeune Bernini.¹⁴⁰ (fig. 8, 9) Ces deux pendants de grandeur nature sont conçus pour être côte à côte, liés par le croisement de leur regard inversé.¹⁴¹ *L'Anima Beata*, finement ciselée, porte le sentiment de béatitude dans ses traits, d'une beauté idéalisée et calme alors que *l'Anima Dannata*, avec ses yeux horrifiés et sa bouche hurlante reflète l'angoisse et la terreur de l'âme devant les supplices de l'enfer. Ces deux bustes diffèrent pourtant des bustes de papes, de cardinaux ou de nobles, comme celui de Grégoire XV daté de 1621, ou dans un autre registre celui de Costanza Bonarelli, plus tardif (1636-1638).¹⁴² (fig. 12) Le terme de buste n'est approprié que pour ces dernières sculptures ; la tête et la poitrine appartiennent à la sculpture alors que dans les représentations d'âme, Bernini ne représente que la tête, l'encolure et une infime partie de la poitrine. Peut-on dès lors tout de même les considérer comme des portraits : des bustes où la proportion habituelle de la poitrine est réduite en demi-buste ? Dans la mesure où les deux *Anima* ont été l'objet d'une commande, elles sont selon notre point de vue à considérer comme des oeuvres abouties. Baldinucci ajoute également à la biographie du Bernin une liste d'une quinzaine de Têtes conservées en divers lieux. Cette forme de 'demi-buste' est également celle de la sculpture de la tête isolée du *Laocoon*. La *reprise* de la tête du *Laocoon* n'est donc pas à comprendre comme une simple copie mais plutôt comme une variation sur un

¹³⁹ L.E. Ettliger, 'Exemplum doloris', in *Essays in Honor of Erwin Panofsky. De Artibus opuscula 40*, New York, 1961, pp. 121-126. Au XVII^e siècle, seule l'expression faciale du Laocoon est imitée en tant qu'*exemplum doloris*.

¹⁴⁰ La représentation de l'âme damnée et de l'âme bienheureuse a son origine dans la doctrine des *Quatre fins de l'homme* : la mort, le jugement, le paradis et l'enfer. Voir S. Schütze, 'Anima beata e anima dannata', pp. 158-159.

¹⁴¹ Sur ce point voir I. Lavin, 'I ritratti di Nessuno del Bernini', pp. 203-208.

thème de l'antiquité classique.¹⁴³ La métamorphose formelle de la tête coupée de Méduse en un portrait permet en effet au Bernin d'élaborer une nouvelle forme de représentation de l'âme, sous une formule désincarnée. L'invention du Bernin est la première dans le domaine de la sculpture. Toutefois la transformation de la seule tête coupée de la Méduse en un portrait n'est pas sans précédent.

Dans l'édition de 1568 de la vie de Léonard de Vinci, Vasari décrit une représentation de Méduse peinte au début de la carrière de l'artiste. La notice est brève et le format n'est pas mentionné. Vasari note seulement qu'il s'agit d'une peinture à l'huile représentant « une tête de Méduse coiffée de noeuds de serpents, l'invention la plus étrange et singulière qui soit. Mais l'ouvrage demandait du temps et, comme la plupart de ceux qu'il entreprit, resta inachevé ».¹⁴⁴ Cette *Tête de Méduse* disparut peu de temps après que Vasari l'ait décrite et qu'on l'ait mentionnée dans l'inventaire des collections du duc Cosme I^{er} de Médicis. Il n'existe aucune mention de sa disparition, par contre sa provenance est un indice utile pour la reconstitution de cette représentation. Cette œuvre est en effet la première figuration par un peintre de la Renaissance de la Gorgone. Mais son inspiration remonte sans doute à l'incalculable *Tazza Farnèse* antique, acquise par Laurent de Médicis en 1471. La *Tasse Farnese*, fabriquée dans une sardonix à deux couches, est recouverte par un grand masque de Gorgone de l'époque hellénistique. Conservée dès 1471 au palais Médicis à Florence, la *Tazza* était l'œuvre la plus importante de la collection des Médicis. Elle a sans aucun doute joué un rôle essentiel dans la conception de Léonard, qui s'en inspirant, a certes eu la volonté de dépasser la simple imitation et d'améliorer l'original. L'aspect le plus faible de la *Tazza Farnese* est en effet son manque d'expression. Domaine qui revêt pour

¹⁴² Voir le Catalogue d'exposition : *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Rome, Palazzo Venezia, 21 mai-16 septembre 1999, Milan 1999, figures n°19 et 41, et pp. 307-308 et 326.

¹⁴³ A. Nava Cellini, 'Ipotesi sulla Medusa'. Nava Cellini ajoute à cette série d'une quinzaine de Têtes, celle de Sybille, dont l'apparence formelle est identique à celles des âmes et du Laocoon.

¹⁴⁴ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (dir. A. Chastel), Paris, 1989, vol. 5, pp. 37-38. Vasari mentionne à deux reprises une œuvre représentant Méduse. L'une peinte sur un bouclier, terrifiante et monstrueuse, et dans l'autre cas, il s'agit d'une tête de Méduse, merveilleuse d'invention. Voir pour la *Méduse* du Caravage : W. G. Posëq Avigdor,

le peintre de la Renaissance une importance capitale. Il a donc conçu une œuvre dotée d'une expression dramatique, où Méduse est dotée des *affetti* que sa conception de l'art demandait. La copie la plus intéressante de la Méduse de Léonard est une gravure réalisée en Italie (1565-1578) par un artiste originaire des Pays-Bas : Cornelis Cort. (fig. 13) Cette gravure présente une tête de Méduse non plus de face comme la *Tazza*, mais légèrement tournée vers le côté. Les yeux exorbités et braqués vers le haut, le front plissé et la bouche largement ouverte lui donnent une expression de douleur et de tourment extrêmes.

Cornelis Cort avait travaillé une courte période entre 1569 et 1570 pour Cosme I^{er} à Florence. D'après nos connaissances, La *Méduse* de Léonard était à l'époque toujours le seul exemple de ce type de peinture.¹⁴⁵ Il paraît dès lors évident que la gravure de Cort reproduit de manière fidèle la *Méduse* de Léonard que Vasari décrit pourtant comme inachevée. Les deux différences essentielles entre la *Tazza Farnese* et la copie de Cort sont l'ajout d'une expression forte et la figuration du cou de Méduse. La plus étrange et la plus extravagante des inventions imaginables qui ressort du commentaire de Vasari concerne à n'en pas douter la liberté de la *Méduse* de Léonard par rapport aux conventions classiques ; c'est-à-dire le rendu d'expressions extrêmes et l'innovation formelle de l'ajout du cou de la Méduse. Cette séduisante hypothèse est pourtant mise en doute par Gregori, qui estime que la gravure de Cort ne dérive pas de la *Méduse* de Léonard, mais du dessin de l'*Anima Dannata* de Michel-Ange, appelé aussi *Furie* et daté de 1522 environ.¹⁴⁶ (fig. 14) Ces deux représentations de Cort et de Michel-Ange présentent une figure à l'expression extrême, légèrement tournée vers la gauche. La seule distinction capitale est le sujet. Dans le cas de Michel-Ange, il s'agit de la représentation d'une âme et non pas d'une tête de Méduse. Par conséquent, même si ce dernier a pu servir de modèle à Cort, il peut être considéré comme une

'Caravaggio's Medusa Shield', in *Gazette des Beaux-Arts*, 113 (1989), pp. 170-174 et W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955, pp. 87-89.

¹⁴⁵ Voir J. Varriano, 'Leonardo's Lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio', in *Gazette des Beaux-arts*, 130 (1997), p. 76.

¹⁴⁶ M. Gregori, 'Il S. Giovannino alla sorgente del Caravaggio', in *Paragone*, 519-521 (1993), pp. 3-20.

réflexion sur le travail perdu de Léonard. En effet Michel-Ange reprend la géniale invention de Léonard : le portrait de Méduse à l'expression terrifiante. Il le transforme en un portrait d'âme damnée, que justement Méduse incarne.¹⁴⁷ La démarche de Michel-Ange s'accorde ainsi en tous points à celle du Bernin décrite précédemment. Si de légers doutes subsistent quant aux modèles dont Cort a pu se servir, l'invention de la représentation d'une Méduse sous forme de portrait, revient sans aucun doute à Léonard. La transgression formelle dans la représentation de la Gorgone découle du génie de Léonard qui désire surpasser les Anciens. En peignant le portrait de la Gorgone, il figure une Méduse mortelle, dont il ne craint pas le regard pétrifiant. Il présente avec ce portrait la personnification de la douleur, des tourments et de l'horreur. La réutilisation de ce modèle par Michel-Ange pour son *Anima Dannata* s'inscrit dans une logique claire. Il ne procède qu'à une transformation, soit la chevelure de serpents devient chevelure humaine, même si elle reste tout aussi hérissée. C'est ainsi qu'il obtient le portrait de l'âme damnée.

L'historique et les enjeux de ce processus - donner vie aux images et les transformer en pierre - sont certainement connus par le grand sculpteur Bernin qui développe et interprète ce paradoxe primordial de la mimesis artistique.¹⁴⁸ Le mythe de la terrifiante Gorgone et de son reflet, constitue en effet les paradoxes fondamentaux du travail artistique. Paradigme de la laideur,

¹⁴⁷ D'après Vasari, qui parle à deux reprises d'une œuvre en rapport avec Méduse, il s'agit une fois d'une peinture sur une toile en forme de bouclier, et une autre fois d'une tête de Méduse, qu'il considérait comme la plus surprenante des inventions du maître.

¹⁴⁸ R. Preimesberger, 'Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis', in *World Art. Themes of Unity in Diversity*, Actes du XXVI congrès international d'histoire de l'art, Washington, 1986, vol 3, p. 419, dont je donne la traduction approximative: «In unübertrefflich komplexer Metaphorik enthält der Mythos vom nur gespiegelten schrecklichen Gorgoneion die Grundparadoxien künstlerischer Mimesis und ästhetischen Scheins. Das Bild der Medusa, Paradigma des Hässlichen, ist zugleich schon in der antiken Umprägungen des ursprünglichen Mythos auch Paradigma der Faszination des Schrecklich-Schönen. Die furchtbare versteinende Wirkung ihres Blickes und Anblicks, im Spiegel gebannt, ist das mythische Bild bezwingender ästhetischer Wirkung, des Sprachloswerdens des Betrachters ; ein Paradigma auch des Zusammenhangs zwischen Affekterregung und Affektausdruck: das Grauen, das ihr Anblick bereitet, erlebte und spiegelt Medusa im Erleiden des Todes selbst in ihren Zügen. Ein Kunst-Metapher auch der weit geöffnete Mund! In seinem stimmen, nämlich durch Perseus ertöteten wilden Schrei scheint ein Wesenszug der Malerei und Skulptur ebenso thematisiert, wie im Wettstreit der Künste gerechtfertigt: die beredete Stummheit, die als eine dauernde den vergänglichen Künsten des Ohrs, der Poesie und der Musik, als ein Vorzug gegenübersteht. »

l'image de la Méduse est pourtant dès les premières variantes du mythe originel de l'Antiquité, le paradigme de la fascination pour ce qui est effroyable et beau à la fois. L'effet terrifiant et pétrifiant qu'exerce son regard, même reflété dans un miroir, n'est autre que l'image mythique de l'irrésistible effet qui s'exerce sur le spectateur de l'œuvre, le laissant sans voix. Mais c'est également l'exemple parfait du lien entre la source de l'émotion (de la passion) et son expression. Méduse mourante éprouve la même horreur que celle qu'elle inflige à ses spectateurs. On trouve dans le cas complexe de Méduse une autre métaphore artistique. Cette bouche béante et figée, cette stupeur muette évoque l'idée d'un effet permanent ; caractéristique souvent prêtée à la peinture et à la sculpture dans la compétition entre les arts. Ce mutisme éloquent et durable est en effet un trait distinctif que l'on attribue généralement aux arts plastiques, mais non aux arts auditifs : poésie et musique, dont l'effet est considéré comme éphémère. Du fait de ce symbolisme complexe et des intervenants qui ont marqué leur conception, Méduse et *Le Laocoon* sont des exemples essentiels qui ont profondément influencé l'histoire de la représentation des passions, en particulier des passions extrêmes.

Le 8 juin 1665, Chantelou rapporte les réponses du Bernin au sujet des figures antiques qu'il estimait le plus. Le cavalier juge que l'œuvre la plus remarquable est celle du *Pasquin*. Bernini considérait ce fragment de sculpture comme le 'Maestro' : contenant ce qu'il y a de plus parfait dans la nature sans affectation aucune due au travail artistique. Cet avis était partagé par Michel-Ange qui l'appelait 'le guide', le considérant aussi comme le modèle fondateur. Ils suivent d'autres considérations sur les œuvres les plus importantes de l'Antiquité comme *Le Laocoon*, *Le Torse du Belvédère*, *l'Hercule Farnèse*.... Puis Chantelou mentionne l'anecdote suivante : « Parlant encore de Michel-Ange, le Cavalier a dit qu'à la porte Pie, qui est une des portes de Rome et du dessin de Michel-Ange, qu'il avait voulu y faire de sa main le mascarón qui y est ; et à ce sujet a conté que le même cardinal Salviati qui était ami particulier de Michel-Ange, ayant une vigne près de cette porte, la lui offrit pour y aller quand il voudrait, et commanda au garde-robe de le

recevoir dans la maison et dans le jardin comme lui-même, et de lui fournir tout ce qu'il demanderait. Le cardinal, étant allé à cette vigne à quelque temps de là, demanda des nouvelles de Michel-Ange à ce garde-robe. Il lui dit que c'était pitié et qu'il était devenu fou. Le cardinal tout étonné demanda comment. Le garde-robe dit avoir connu sa folie en ce qu'il l'avait trouvé diverses fois à l'écart avec son valet ; qu'il lui faisait ouvrir la bouche et ne cessait de lui crier : Ancora più, ancora più, pour la lui faire ouvrir plus grande ; qu'il ne prenait plus plaisir à rien qu'à faire faire la grimace à ce valet ». ¹⁴⁹

L'existence de têtes isolées provient aussi, comme nous le révèle cette histoire, de mascarons antiques où l'intensité expressive est telle qu'elle déclenche le processus du travail artistique. L'anecdote en appelle une autre, celle de Parrhasios qui, suivant Pline, fut le premier peintre à être capable de représenter des personnages au visage expressif, 'argutias vultus'. Parrhasios aurait eu recours à des moyens cruels comme faire torturer un esclave jusqu'à la mort, afin d'étudier les expressions de la douleur extrême dans le but de peindre une représentation de Prométhée attaché à son rocher. ¹⁵⁰ Au-delà de l'anecdote, il semble bien que Léonard de Vinci se soit lui aussi inspiré de *tondi* sculptés pour créer des têtes au caractère expressif très marqué. Comme sources formelles possibles pour la figuration de l'expression de passions concentrée en une seule face, la tête coupée de Méduse est certes l'exemple essentiel. Mais on peut également mentionner certains *tondi* antiques représentant des reliefs de têtes sculptées.

Les écrits du théoricien d'art, historien et artiste milanais Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) puis ceux de Vasari, stipulent que Léonard avait aussi une activité de sculpteur. Il avait modelé des têtes de femmes souriant, des têtes d'enfants et un visage du Christ enfant. Dans le *Libro dei Sogni e Ragionamenti*, que Lomazzo conçoit comme une série de dialogues imaginaires, Léonard, après avoir cité une série de travaux sculptés non finis consistant en des jambes, des torsos, des bras..., explique à son interlocuteur

¹⁴⁹ P. F. de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin*, p. 53

Phidias, qu'il a dessiné et sculpté plusieurs têtes d'hommes âgés : « Il me plaisait par-dessus tout de faire des vieux, d'une manière que je ne faisais qu'en dessin ; ils étaient merveilleux, au crayon et à l'encre, cinq mille neuf cent trente-quatre ; et de nombreux en sculpture ». ¹⁵¹ En dépit de la nature fictive de ce dialogue, certains chercheurs n'ont pas hésité à faire de ces têtes sculptées de vieillards les pendants des têtes féminines et enfantines précédemment nommées. L'intérêt de Léonard pour ces têtes décrépies de vieux date vraisemblablement de l'époque où il travaillait avec Verrocchio, dont les sculptures présentent des têtes très réalistes et particulièrement expressives. ¹⁵²

Mais on peut également mentionner le séjour de Léonard à Milan, où il fut particulièrement impressionné par la sculpture lombarde de l'époque, au réalisme intense et à l'expressivité extrême. Bora suggère d'ailleurs que Léonard a pu voir de tels modèles sculptés à Milan. Il s'agit de huit *tondi* en terre cuite du Palazzo del Banco de Milan, qui représentent des têtes d'hommes *all'antica*. ¹⁵³ (fig. 15) Comme nous le constatons, il existe un certain nombre de précédents qui ont pu contribuer à forger l'idée de Léonard. Nonobstant ces quelques exemples, c'est bien la tête de Méduse qui demeure le modèle essentiel, *l'Urbild* de la tête d'expression. Par l'isolation significative de la tête, et l'intensité émotionnelle qui s'en dégage, Méduse est le type par excellence de la douleur figurée et des tourments de l'âme représentés en une seule face. Mais elle est également, par le paradigme artistique qu'elle incarne, un élément essentiel du symbolisme complexe du processus artistique.

¹⁵⁰ Mentionné par S. Schütze, 'Anima beata et anima dannata', p. 164.

¹⁵¹ M. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as physiologist*, p. 124. « Piacevami sopra ogni cosa il far vecchi, di modo che solamente in disegno ne feci, e tutti mirabili, tra di lapisso e di inchiostro, cinque milla e novecento trenta quattro ; e in scultura parecchi »

¹⁵² Voir à ce sujet F. Viatte, 'Verrocchio et Leonardo da Vinci : A propos des Têtes idéales', in *Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman*, Florence, 1992, (éd. E. Cropper) Bologne, 1994, pp. 45-53.

¹⁵³ M. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as physiologist*, p. 125, note 270 ; G. Bora, 'I Leonardeschi e il ruolo del disegno', in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*,

Deuxième partie

Crise de la lisibilité

Aspects théoriques

Michael Fried envisage les productions artistiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle sous l'angle de 'l'absorption' et de la théâtralité. Afin d'échapper à une théâtralité fausse, telle que Diderot la dénonçait, le peintre fait comme s'il n'y avait personne pour regarder l'œuvre. Les représentations peignent des personnages vus de dos et saisis dans des activités qui les absorbent totalement au point de sembler ignorer la présence du spectateur.¹⁵⁴ Ces types nouveaux d'expressions permettent au spectateur d'être plus proche des qualités émotionnelles de la peinture qu'en suivant les codes expressifs imposés par Le Brun. Les expressions absorbées révèlent en effet moins la conscience de la présence du spectateur. Mais ces figures en intense méditation ou en concentration sont également considérées comme expressives. Cette nouvelle conception picturale touche à l'expression des passions en enrichissant l'alphabet de Le Brun par des représentations plus proches des sentiments contemporains.

Linda Walsh, dans un article consacré à cette problématique, analyse l'évolution du mot sentiment au XVIII^e siècle, signifiant une sorte de sensation que la raison approuve. Le terme de sentiment concerne une sensibilité sous contrôle, alors que les passions plus anarchiques sont comparées à des lions asservis au joug.¹⁵⁵ La très longue liste des expressions des passions qu'énumère Watelet dans le *Dictionnaire des arts de peinture*, complété et publié après son décès par Pierre-Charles Lévesque (1736-1812),

Milan, 1987, p. 13. Pour la représentation des tondi, voir G. A. Dell'Acqua, 'Le teste all'antica del Banco medico a Milano', in *Paragone*, 401-403 (1983), pp. 48-55 et planches.

¹⁵⁴ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Los Angeles, 1980.

¹⁵⁵ L. Walsh, 'The expressive Face. Manifestations of Sensibility in Eighteenth-Century French Art', in *Art History*, 4, (1996), pp. 523-550.

participe étroitement à cet élargissement des expressions des passions et des sentiments.¹⁵⁶

Publié en 1792, ce *Dictionnaire* constitue une importante référence pour la compréhension des expressions des passions. Au vocable passion, après une définition générale incluant la tranquillité qui est le degré ultime de l'expression, Watelet reproduit la conférence de Le Brun, qu'il considère essentielle mais toutefois incomplète et trop éloignée de la nature. Il y joint les conseils de Winckelmann sur le besoin de calme en passion ainsi que ses remarques négatives au sujet des têtes trop caractérisées de Le Brun. Selon Watelet les passions viles ont également droit à la figuration, mais seulement pour les figures secondaires, ou alors les esclaves, les bourreaux et la lie du peuple.¹⁵⁷ Watelet poursuit par la reproduction intégrale du *Traité* de Dandré-Bardon, qui dans son souci de vérité conseille l'étude des têtes antiques, l'observation des gens dans la société et également la consultation de son miroir. Un dernier chapitre sur les nuances des passions provient des opinions de l'auteur.¹⁵⁸ Lecteur attentif des écrits de Jean-Jacques Rousseau, pour Watelet chaque émotion humaine peut se présenter sous des formes différentes, selon l'appartenance sociale de celui qui en est le porteur. C'est pourquoi, à la suite des traditionnelles expressions des passions de Le Brun, il y adjoint des expressions nouvelles, en fait des sentiments. A la tristesse, il ajoute la peine d'esprit, l'inquiétude, les regrets, le chagrin, la déplaisance, la langueur, l'abattement (sic), l'accablement et l'abandon général. Pour chacune de ces passions, il décrit les manifestations physiques, les mouvements des yeux et des sourcils. La joie comporte la satisfaction, le sourire, la gaieté, le rire, les éclats, les pleurs, les embrassemens et les transports proches de la folie et de l'ivresse .

Quant aux maux corporels, ils comprennent la sensibilité, la souffrance, la douleur, les élancements, les déchirements, les tourments, les angoisses et le désespoir. D'autres mouvements sont occasionnés par la paresse et la faiblesse tant du corps que de l'esprit. Ils occasionnent l'irrésolution, la timidité, le

¹⁵⁶ H.-C. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792.

¹⁵⁷ H.-C. Watelet, *Dictionnaire*, vol. III, pp. 733 et ss.

¹⁵⁸ H.-C. Watelet, *Dictionnaire*, vol. III, pp. 766 à 774.

saisissement, la crainte, la peur, la fuite, la frayeur, la terreur et l'épouvante. En contrepartie, l'amour propre et l'orgueil donnent naissance à la force, au courage, à la fermeté, à la résolution, à la hardiesse, à l'intrépidité et à l'audace. La contradiction et la privation engendrent la jalousie, l'envie, la cupidité qui produisent l'aversion, l'éloignement, le dégoût, le dédain, le mépris, la raillerie, l'antipathie, la haine, l'indignation, la menace, l'insulte, la colère, l'emportement, la vengeance et la fureur.

A cette longue liste, Watelet ajoute encore les troubles et les transports que l'on reconnaît dans l'amour : la timidité, l'embarras, l'agitation, la langueur, l'admiration, le désir, l'ardeur, l'empressement, l'impatience, un certain frémissement, la palpitation.... Sa volonté d'analyser méticuleusement les passions et son insistance à noter les nuances qui y sont relatives correspond d'une part au besoin de véracité et de naturalisme dans la représentation des expressions humaines et d'autre part au désir académique d'en donner une classification. Ainsi, bien que les dessins et les catégories expressives de Le Brun demeurent référentiels, la définition du *Dictionnaire* de Watelet reflète parfaitement des changements de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Les expressions des passions et des sentiments sont illimitées et elles exigent d'infinies nuances.

Au XVII^e siècle, l'intérêt porté aux caractères avait largement contribué à l'élaboration d'une réflexion sur les passions.¹⁵⁹ L'étude des caractères reposait en partie sur des aspects rationnels, mais surtout sur des données empiriques dont la physiognomonie. Le caractère se distingue de la passion par sa constance, mais il s'en approche car ce sont les traits du visage qui permettent de le définir. Lorsque Roger de Pils se penche sur la relation entre l'individualité et l'expression des passions les distinctions sont claires. «Si l'on est différent dans les traits du visage, à plus forte raison lorsqu'il est agité par quelque passion de l'âme puisque quand même deux personnes se ressembleroient dans leurs traits, la nature aime tant la diversité, qu'ils ne se ressembleroient pas pour cela dans leurs expressions.»¹⁶⁰

¹⁵⁹ L. Van Delft, 'Physionomie et peinture du caractère : G.Della Porta, Le Brun, La Rochefoucauld', in *L'Esprit Créateur*, 1(1985), pp. 43-52.

¹⁶⁰ J. M. Wilson, *The expression of passions*, p. 62.

Il n'est pas surprenant, pour cette époque où la notion d'individualité est en pleine expansion, de voir croître une attention au sujet de la relation entre les sentiments et le caractère d'une personne. Dans ce contexte, les marques individuelles du visage ne peuvent rendre l'expression des passions, mais le caractère particulier d'une personne détermine une empreinte personnelle dans l'expression de ses émotions. Pour les théoriciens de l'art, la limite entre l'expression et le caractère est clairement définie. Pour les praticiens par contre, la reproduction des traits fixes ou transitoires est une constante gageure. Quels traits appartiennent au caractère et quels autres dénotent de l'expression fugitive des émotions?

Chaque passion possède en outre un caractère général et un caractère particulier.¹⁶¹ Watelet cite l'exemple de la colère dont les caractères généraux permettent de la distinguer des autres passions, mais qui a aussi un caractère particulier et individuel, si bien que la colère d'Achille n'est pas celle de n'importe quel autre homme. Il insiste sur les différences entre le caractère général et le caractère particulier ou individuel. En effet, les théoriciens insistent pour garder ces deux notions opposées, mais comme le souligne justement Diderot, l'expression et le caractère d'une personne sont indissociables, ils forment un tout. Evidemment, pour Watelet le caractère particulier appartient non pas au discours de la peinture d'histoire, mais surtout au genre du portrait. En effet, les notions de caractère général et de caractère particulier ne sont réconciliés que dans l'art du portrait, dont les deux parties essentielles sont le caractère et l'expression.¹⁶² Le caractère comprend l'accusation ferme et savante des parties principales et caractéristiques de la tête humaine, alors qu'une physionomie vivante exprime sinon une passion, du moins un tempérament, un caractère. Ce sont essentiellement les passions douces, les plus difficiles à reproduire, qui ont ici leur place. Le peintre de portrait a d'ailleurs à cet égard une difficulté de plus que le peintre d'histoire. Car, s'il est astreint au même devoir de rendre l'expression et les formes principales, il doit néanmoins rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles.

¹⁶¹ H.-C. Watelet, *Dictionnaire*, vol. I, pp. 303 et ss.

Il a alors la tâche de chercher dans les habitudes du modèle à saisir son caractère individuel. Quant à l'expression, c'est le calme de l'âme qui convient généralement aux portraits, mais on peut, dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie. L'expression pouvant se réduire au tempérament ou au caractère, Watelet contribue à l'élargissement de ce concept. L'expression de la passion du modèle n'est possible que lorsque celle-ci est caractéristique, coutumière. Watelet révèle ainsi une possible évolution de la notion des expressions des passions en quelque chose de plus stable.¹⁶³ Les nuances apportées au registre des passions l'élargissent considérablement, et contribuent certainement à représenter l'expressivité humaine non plus comme un moment passager, mais plutôt comme une gamme généralisée des attitudes et des sentiments humains. Cette attention qu'il porte à l'individualité est encore renforcée à la fin du siècle par les écrits du pasteur zurichois Johannes Gaspard Lavater qui, dans ses *Physiognomische Fragmente*, analyse toutes les diversités des formes du visage humain en leur donnant une signification.¹⁶⁴ Une telle observation de l'individuel, du particulier, a par ailleurs participé à le considérer comme un précurseur du mouvement Romantique. En effet, la fragile distinction entre physiognomonie et pathognomonie qui apparaît chez Watelet est bousculée par les nouvelles théories de Lavater.

Au milieu du siècle, la science de la physiognomonie était totalement discréditée. Louis Chevalier de Jaucourt (1704-1780), auteur de la définition du vocable physionomie dans le *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, est fort critique face à cette science imaginaire. La physionomie, dit-il, est ridicule « .. car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement fonder des conjectures raisonnables ». ¹⁶⁵ Selon notre auteur la lecture d'un visage n'est possible que

¹⁶² H.-C. Watelet, *Dictionnaire*, vol. 5, pp. 149 et ss.

¹⁶³ Il s'agit d'une caractéristique de la caricature.

¹⁶⁴ J.-C. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris (éd. Moreau de la Sarthe), 10 vol., 1806-9.

¹⁶⁵ Encyclopédie, Paris, 1751-1765. Cité par C. Zelle, 'Soul Semiology : On Lavater's Physiognomic Principles', in E. Shookman, *The Faces of Physiognomy : Interdisciplinary Approches to Johann Caspar Lavater*, Columbia 1993, p. 57.

dans le cadre de l'intelligibilité de l'expression des passions de l'âme. Au contraire, l'aspect mobile que représentent les passions n'intéresse pas Lavater qui fonde sa théorie sur la signification des traits fixes du visage en une myriades de fragments physiognomoniques. Néanmoins, pour rendre crédible sa pseudo-science, Lavater utilise la sémiotique des affects. Se référant à la doctrine de l'expression des passions, il s'interroge : « Si l'esprit n'a aucun effet sur le corps et si le corps n'a aucun effet sur l'esprit, alors pourquoi la colère rend-elle les muscles enflés ? Pourquoi les muscles enflés et les sentiments de colère ne pourraient pas être considérés comme la cause et l'effet ? ». ¹⁶⁶

En France, les écrits du pasteur influencent en effet le discours sur le portrait. Pernety le cite dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, publié en 1757. De même Lévesque, complétant le *Dictionnaire* de Watelet, souligne le besoin d'unir l'expression et le caractère afin de rendre le modèle vivant. A la fin du XVIII^e siècle, l'expression des passions est de ce fait considérée comme un instrument permettant de modifier le caractère individuel. Cette alternative aux théories physiognomoniques évolue vers une sorte de fusion entre la caractérisation des passions et l'individuel, dont la coïncidence va permettre une avancée vers le réalisme. ¹⁶⁷ La diminution d'une distinction claire entre physiognomonie et pathognomonie provoque également la fin de l'hégémonie de l'étude des traits stables au bénéfice de l'analyse des gestes et des mouvements du visage. Dans ce contexte, la célèbre riposte de Georg Christoph Lichtenberg aux écrits du pasteur est certes déterminante.

En effet, comme le soutient Siegfried Frey, ¹⁶⁸ l'attention portée depuis Aristote sur les traits fixes du visage change radicalement quand Lichtenberg, en 1777, publie dans un des almanachs les plus populaires de son temps un petit traité intitulé *Über Physiognomik, und am Ende etwas zur Erklärung der Kupferstiche des*

¹⁶⁶ Cité par C. Zelle, 'Soul Semiology : On Lavater's Physiognomic Principles', p. 57. « Nicht von innen heraus soll der Geist auf den Körper, nicht von aussen herein soll der Körper auf den Geist wirken ? Zorn schwillt zwar die Muskeln auf, aber aufgeschwollene Muskeln und ein zorniges Gemüthe sollen nicht als Wirkung und Ursache angesehen werden dürfen ? »

¹⁶⁷ G. Levitine, 'Influence of Lavater and Girodet's Expression des sentiments de l'âme', in *Art Bulletin*, XXXVI (1954), p. 40.

¹⁶⁸ S. Frey, 'Lavater, Lichtenberg, and the suggestive Power of the human Face', in E. Shookman, *The Faces of Physiognomy : Interdisciplinary Approches to Johann Caspar Lavater*, Columbia, 1993, pp. 64-103.

Almanachs.¹⁶⁹ Lichtenberg se rend compte que le succès de Lavater n'existe que parce que ses écrits n'apportent rien de nouveau à cette pseudo-science très populaire, mais qu'ils permettent à chacun d'y succomber sans arrière-pensée. C'est pourquoi il réfute cette pseudo-science, au profit de l'étude des traits et des gestes dans l'action. Cette sérieuse remise en question de la validité de la physiognomonie est partiellement acceptée. Certains scientifiques se concentrent dès lors sur les aspects mutables tels les gestes et les expressions faciales afin de cerner la complexité du caractère émotionnel de l'être humain. Dans le domaine pictural, cette conversion du fixe au mutable est soulignée par un goût certain pour le portrait de rôle et le portrait théâtral. Les recherches de postures ou de types expressifs tel le portrait chargé contribuent également rapidement à la popularité de la caricature sociale.

¹⁶⁹ G. C. Lichtenberg, *Göttinger Taschen Calender vom Jahr 1778* (rééd. Mayence, 1991), pp. 1-

Déclin de la hiérarchie des genres

La hiérarchie des genres, établie de manière dogmatique par André Félibien une vingtaine d'années après la fondation de l'Académie, avait souvent été questionnée. Mais le primat de la peinture d'histoire sur les autres genres avait bénéficié de la réforme académique de 1747, d'ailleurs largement soutenue par le Comte de Caylus et La Font de Saint Yenne. Ce dernier argue que le peintre historien est le seul peintre de l'âme, les autres ne peignant que pour les yeux. L'argument n'avait pas tardé à soulever des protestations au sein même de l'Académie.¹⁷⁰ Ces réactions particulièrement insistantes dès les années 60, ne cesseront au fil des ans de devenir toujours plus incisives. Déjà en 1750, Louis Tocqué (1696-1772), talentueux peintre de portrait donne une conférence intitulée *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*. Il réagit contre la suprématie de la peinture d'histoire : « ...souvent on se trompe en croiant trouver moins de difficultés dans un genre que dans un autre. Chaque talent a les siennes lorsqu'on veut l'exercer de manière à se faire un nom. On ne peut jamais faire d'un mauvais peintre d'histoire qu'un mauvais peintre de portrait ». ¹⁷¹

Tocqué soutient qu'il y a autant de difficultés dans un genre comme la peinture d'histoire que dans celui du portrait. Le pastelliste Quentin de La Tour, qui réclamait une meilleure rétribution pour les lauréats en portrait, partage cette même devise.¹⁷² Dans un exposé intitulé *Définition de la poésie de l'art de la peinture*, prononcé à l'Académie en 1748, Claude-Henri Watelet tient à redéfinir la hiérarchie dans la peinture.¹⁷³ Bien qu'il reconnaisse la peinture d'histoire comme grand genre, il estime que chacun des genres picturaux a ses propres qualités, difficultés et possibilités créatives, et que chacun de ces genres a ses spectateurs. La question primordiale pour Watelet est plutôt de savoir qu'est ce qui, dans l'œuvre d'art, est stimulant pour le spectateur. La

31.

¹⁷⁰ La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, dans E. Jollet, *La Font de Saint-Yenne*.

¹⁷¹ L. Toqué, *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*, Bibliothèque ENSBA, Paris Ms 189, p. 3.

¹⁷² Voir T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 248-249.

¹⁷³ C.-H. Watelet, *Définition de la poésie dans l'art de la peinture*, Bibliothèque de l'ENSBA, Paris, Ms 184, p. 34.

peinture de genre ne diffère de la peinture d'histoire que parce qu'elle présente les *actions ordinaires de la vie* et les *passions avec l'habit du siècle*.¹⁷⁴ Selon Diderot, la peinture de genre égale la peinture d'histoire. Les deux genres exigent « autant d'esprit, d'imagination, de poésie même, égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition ». ¹⁷⁵ Ainsi, il propose des aménagements à la hiérarchie existante. Il retient pour l'histoire toute représentation d'êtres animés et passionnés, citant à ce propos Greuze et Vernet, qui lui « offrent toutes sortes d'incidents et de scènes ». ¹⁷⁶ L'intensité des passions chez l'un, la représentation de personnages chez l'autre permettent le déplacement vers l'histoire.

La problématique de la discussion n'est plus délimitée par la hiérarchie des genres, mais elle spéculé sur le domaine de l'expression des passions. L'histoire de la réception à l'Académie de la toile de Greuze est frappante. Très admiré comme peintre de genre, Greuze désire être agréé par l'Académie. Il présente à cette fin une toile inspirée de l'histoire romaine : *Septime Sévère, reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu le faire assassiner dans les défilés d'Ecosse*, lui dit : « *Si tu veux ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée* ». (1769) Le tableau est jugé mauvais et Greuze est alors reçu à l'Académie comme peintre de genre et non comme peintre d'histoire. L'histoire fit scandale et Greuze, vexé, n'exposa plus jamais au Salon. Dans les nombreux arguments invoqués pour ce verdict, le choix du sujet a son importance. En effet, ce thème était trop peu connu et trop compliqué. De plus, personne ne comprenait la scène sans les précisions données par le titre. L'argument est révélateur puisque huit ans plus tôt Greuze avait obtenu un triomphe au Salon avec sa toile de *L'Accordée au village*, dont tous louaient les qualités expressives.

De l'avis des connaisseurs, l'une des plus grandes qualités de cette peinture « tenait à l'expression de la jeune fiancée, si complexe qu'il était impossible de

¹⁷⁴ H.-C Watelet, *Dictionnaire*, sous le vocable Genre, vol. 2, pp. 412-413.

¹⁷⁵ D. Diderot, 'Essai sur la peinture', in *Oeuvres complètes*, Paris, 1875-1877, vol 1, p. 509.

la décrire. Comme l'écrivait alors Grimm - pour compléter le texte enthousiaste de Diderot - : Il faudrait des pages pour vous donner une idée très approximative de cette expression ». ¹⁷⁷ Le rapprochement est intéressant ; dans la peinture de genre, le spectateur s'enthousiasme de la complexité expressive d'un visage, alors que pour la peinture d'histoire une expression qui ne suffit à rendre intelligible l'action représentée n'est pas convenable. La peinture d'histoire égale la peinture de genre, néanmoins Diderot demande à cette première plus d'élévation, plus d'imagination peut-être, alors que la peinture de genre, elle, demande plus de vérité. Dans l'exemple de Greuze, la représentation de l'expression des passions complexes enthousiasme le spectateur d'une peinture de genre, à l'inverse, elle nuit au sens dans le cas de la peinture d'histoire. La peinture de genre concède il est vrai, une plus grande liberté à l'ambiguïté alors que la peinture d'histoire implique un haut degré de contrôle et de clarté de discours.

La fluidité qui s'instaure entre les différentes catégories de peinture touche non seulement la peinture d'histoire dans son rapport avec la peinture de genre, mais également celle du portrait. Dans le but de revaloriser ce genre, on invoque ses difficultés techniques. Louis Tocqué, l'un des premiers à réagir contre la réforme académique de 1747, tient en 150 une conférence intitulée *Du caractère et de la charpente des têtes par rapport au portrait*. Il observe que le visage, même s'il est laid « perd ou acquiert des grâces selon les diverses situations de l'âme. Ce n'est donc point aux dépens de l'ensemble des traits qu'il faut donner la beauté ; c'est en étudiant les variétés dont ces traits sont susceptibles dans les instans de joie, de tristesse ou de reverie. On peut dire, je pense, que les traits du visage sont aux ordres de l'ame pour exprimer ses mouvemens ». ¹⁷⁸

L'étude de l'expression des passions est une condition essentielle pour une bonne exécution du portrait. Dans ce domaine, le peintre d'histoire a les

¹⁷⁶ Cité par R. Démoris, 'La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières', in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, (dir. G. Roque) Nîmes, 2000, p.61.

¹⁷⁷ D. Arasse, 'Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre', in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, pp. 49-51.

¹⁷⁸ L. Tocqué, *Discours sur le genre du portrait*, Paris, 1930, pp. 23-26.

mêmes difficultés que le portraitiste. Ce point de vue, partagé par de nombreux auteurs, participe au privilège de l'expression particulière et individuelle sur celle que le Brun avait définie comme l'expression générale. Quentin de la tour s'en réfère au Surintendant des Bâtiments Marigny : « Que d'attentions, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver l'unité de mouvements malgré les changements que produit sur la phisionomie et dans les formes de succession des pensées et des affections de l'âme. C'est un nouveau portrait à chaque changement... ».¹⁷⁹ Ce sont les mêmes difficultés qui avaient été soulevées au sujet des modèles pour le concours de la *Tête d'expression*, elles concernent aussi le portraitiste.

Lorsque Lévêque complète le Dictionnaire de Watelet pour sa publication de 1792, il regrette que le portrait ait perdu son unité et son identification à la peinture d'histoire. Il pense, comme Tocqué, que Titien entre autres, était capable d'atteindre cette unité. S'il y a des différences entre les genres, celles-ci concernent plus la quantité que la qualité. Dans le portrait, il faut atteindre l'essentiel qui caractérise l'individu sans négliger toutefois l'attention aux détails. Ainsi pour le portraitiste, la peinture des passions est aussi difficile que pour le peintre d'histoire.¹⁸⁰

Durant les deux dernières décades, la hiérarchie des genres est encore affaiblie par de multiples assauts. Ce sont en fait surtout les peintres de genre, de la vie quotidienne, qui vont gagner en distinction. En effet, leur talent sert mieux les besoins de la propagande napoléonienne que la peinture académique. Ils sont ainsi valorisés par les représentants officiels du gouvernement. En 1798, le critique Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823) écrit : « Si la politique réclame les pinceaux du peintre d'histoire, la morale doit guider ceux du peintre de genre ».¹⁸¹ La revalorisation des peintres de genre n'exclut toutefois pas les portraitistes. Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* publié en 1806, lui donne une place à côté du tableau d'histoire, « qui lui même reçoit une partie

¹⁷⁹ De La Tour à Marigny, 1^{er} Août 1763, in 'Correspondance inédite de Maurice-Quentin de La Tour', in *Gazette des Beaux-Arts*, 2, vol. 31 (1885), p. 211.

¹⁸⁰ H.-C. Watelet, *Dictionnaire*, vol. V, pp. 147 et ss.

de son mérite par le portrait ; car l'expression, qui est la partie la plus importante du tableau d'histoire, sera d'autant plus naturelle, d'autant plus forte, que l'artiste aura su étudier les physionomies que lui offre la nature, et en profiter dans l'exécution de son ouvrage. Une collection de bons portraits est pour le peintre d'histoire un objet de la plus grande importance pour l'étude de l'expression ».¹⁸² Pour un bon portrait, il faut du caractère et de l'expression, « le genre du portrait n'auroit pas dû être détaché de celui de l'histoire, puisqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles ».¹⁸³

¹⁸¹ In Deloynes, XIX, n° 539, p. 152. Cité par J. M. Wilson, *The painting of the passions*, p. 186. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard était actif en politique, littérature et dans le monde de la critique.

¹⁸² A. L. Millin, *Dictionnaire*, vol. III, pp. 350-355.

¹⁸³ A. L. Millin, *Dictionnaire*, vol. III, pp. 350-355.

Passions et recherche médicale

La pratique artistique requiert de bonnes connaissances anatomiques. A l'Ecole, les étudiants ont l'obligation de suivre des cours d'anatomie, car tout peintre se doit de posséder ces connaissances afin de rendre correctement le corps humain ainsi que les animaux. L'étude anatomique comprend également le domaine de l'expression des passions et celui de leur rendu. L'artiste ne doit pas seulement connaître le crâne et la structure de la tête humaine, mais aussi les muscles, leur fonction, leurs mouvements et leur influence sur le visage dans chacune des expressions. Toutefois ces recherches ne sont plus l'apanage des artistes, amateurs et théoriciens de l'art ou des philosophes. La fin du XVIII^e siècle voit la naissance de la médecine moderne qui inclut dans ses recherches l'expression des passions comme sujet d'étude. La connaissance de l'homme emprunte désormais deux voies divergentes, l'étude objective de l'homme organique qui relève du domaine de la science et l'écoute subjective de l'homme expressif, qui appartient au registre des arts et des lettres. Cette séparation des connaissances marque la fin du paradigme de l'expression, c'est-à-dire de cette représentation de l'expression subjective conçue comme le langage unifié de l'organisme humain.¹⁸⁴

Les médecins analysent l'expression des passions avec leurs propres méthodes, retirant d'une certaine manière cette compétence aux artistes et aux théoriciens de l'art. Précurseur dans ce domaine, le médecin anglais James Parsons (1705-1770) tient une conférence à la *Royal Society* de Londres où il pose le problème des muscles comme les vrais agents des passions de l'esprit.¹⁸⁵ Il se réfère au grand homme, Charles Le Brun, qui s'était penché sur ces recherches et propose un certain nombre de corrections à apporter à ces dessins afin d'obtenir une rectitude anatomique. En effet, Parsons analyse chaque muscle dans ses possibilités de mouvement et expose lesquels sont mus pour chacune des expressions qu'il nomme. (fig. 16) Ses conclusions

¹⁸⁴ J.-J. Courtine/C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions*, Paris, 1994, pp. 130 et ss.

¹⁸⁵ J. Parsons, 'Human physiognomy explain'd', in *The Crounian Lectures on Muscular Motion. For the year 1746, The Royal Society, in Philosophical Transactions*, vol. 44, 1^{er} partie, Londres, 1747.

différent radicalement de celles de Le Brun dans l'analyse des mouvements des sourcils qui ne peuvent bouger en deux directions opposées. Ainsi la représentation des expressions des passions se voit expliquée d'un point de vue physiologique. Les recherches de Parsons, soutenues par le naturaliste Buffon, sont rapidement connues en France.

L'anatomiste hollandais Pierre Camper (1722-1789), plus connu comme le fondateur de la phrénologie, donne également une conférence à l'Académie de dessin d'Amsterdam sur le sujet de la représentation correcte des passions.¹⁸⁶ Il enseigne à ces jeunes artistes quels sont les muscles et les nerfs actifs dans chacune des passions. A Paris c'est l'anatomiste Jean-Joseph Sue qui publie ses *Eléments d'anatomie à l'usage des peintres, sculpteurs et amateurs*, ouvrage dans lequel il donne des connaissances détaillées sur le corps humain, les muscles et les nerfs.¹⁸⁷ Bien qu'il n'ait aucun lien avec le domaine artistique, à l'inverse de Camper et de Parsons, il convie toutefois les artistes à posséder une meilleure connaissance médicale, ainsi qu'à pratiquer plus de réalisme dans la représentation. Cette étude lui paraît fondamentale dans la mesure où la beauté d'une œuvre dépend essentiellement de la correction anatomique.

Cette opinion est largement répandue lorsque Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr (1767-1829), ingénieur, publie un ouvrage au titre révélateur : *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts, par les sciences exactes*. L'ouvrage, qui porte le sous-titre de '*Calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique*', élabore une étrange synthèse où la beauté de l'œuvre d'art et la rigueur des démonstrations scientifiques s'épaulent afin de former un système qui permet d'atteindre à une connaissance totale. Selon Révéroni : « L'art du peintre des passions humaines a consisté jusqu'à ce jour à saisir habilement par imitation, par sentiment peut-être, et à fixer sur un plan, des courbes imaginaires qu'il juge propres à représenter l'effet des impressions attribuées à des personnages ; nulle loi, nulle guide positif, pour le diriger en ce chemin difficile. Quelques

¹⁸⁶ P. Camper, *Discours prononcés en l'Académie de dessin d'Amsterdam*, Utrecht, 1792.

¹⁸⁷ J.-J. Sue (fils), *Eléments d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs*, Paris, 1788.

têtes, dites à caractère, tirées des grands maîtres, les passions de Raphaël, de Lebrun (sic), des imitations serviles, des remarques générales : voilà ses moyens ; le vrai talent seul touche le but et la médiocrité sans guide croit l'avoir atteint. En effet où sont les moyens de vérifications ? Où est la cause de l'attrait ou de la répugnance invincible que causent telles figures ? pourquoi expriment-elles certaines passions ? leur expression est-elle exacte ? qui prononcera ? toujours la vérité, et par suite les sciences qui tiennent son voile ; sans elles il n'y aura jamais dans les arts que des beautés sans preuves, et des défauts sans contradiction bien fondée ». ¹⁸⁸

Le domaine de l'expression doit être mesuré par des compétences scientifiques. La science procède au contrôle objectif de leur représentation. Cette nouvelle nécessité inclut de fait le concept de beauté, dans la mesure où ce qui est représenté avec vérité est beau. Les recherches de Révéroni sur l'expression des passions l'amène à des expériences pratiques avec du courant galvanisé provoquant des chocs électriques, dont il reproduit rigoureusement les mimiques obtenues à l'aide de mesures géométriques très précises. ¹⁸⁹ En 1806, c'est au tour du physiologiste anglais Charles Bell (1774-1842) d'étudier les expressions par rapport à leur structure anatomique. (fig. 17) Il s'oppose radicalement à l'étude des Antiques, réfute à la sculpture son rôle de paradigme de la peinture, et pratique surtout de nombreuses expériences sur le vivant. ¹⁹⁰ Pour Bell, les Anciens évitaient les mouvements et les convulsions naturelles afin de figurer le calme du repos sous sa forme idéalisée. Quant aux modèles académiques, il les critique fortement pour leur aspect artificiel : « Lorsqu'un homme sert le poing dans une passion, l'autre bras ne repose pas dans une élégante relaxation ». ¹⁹¹ Bell encourage également l'étude de modèles pris dans le peuple ordinaire, dans la famille, les amis, les amants, les

¹⁸⁸ J.-A. Révéroni Saint-Cyr, *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts, par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique*, 2 vol., Paris. 1803, vol. II, pp. 51-52.

¹⁸⁹ Mentionné dans l'introduction de A. de Baecque, J.-A. de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou La perversité moderne*, Paris, 2001. Nous n'avons pas connaissance de ces dessins !

¹⁹⁰ C. Bell, *Essays on the Anatomy and Philosophy of Expression, as connected with the Fines Arts*, Londres, 1806.

¹⁹¹ Cité par J. F. Codell J, 'Expression over Beauty :Facial expression, body language, and circumstantiality in the paintings of the Pre-Raphaelite brotherhood', in *Victorian Studies*, XXIX (1986), pp. 255-290 et p. 270 : « When a man clutches his fist in passion, the other arm does not lie in elegant relaxation. »

enfants et même les aliénés. Ces études anatomiques de l'expression des passions ont pour but de retrouver le vrai langage des émotions et des gestes qui, en transformant la figure humaine, redéfinissent sa vraie beauté naturelle, car l'expression, selon lui, est l'essence de la beauté.¹⁹²

L'art de l'expression des passions se voit en effet tirailé entre le besoin de répondre aux avancées scientifiques et celui de convenir aux exigences esthétiques. Bien que l'Académie essaye de se convaincre de l'immuabilité des modèles de Le Brun toutefois empreints d'un calme néoclassique, cette tension progresse au fil des ans. La lente évolution de la représentation des passions s'achemine vers le réalisme. Le système de représentation des expressions subit de telles remises en question que nombreux sont les écrits qui tentent de trouver des solutions face à ce problème. L'exemple le plus étonnant se trouve sous la plume d'Humbert de Superville (1770-1849) qui, dans son traité de physiognomonie intitulé *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, développe un système simplifié de signes porteurs d'expressions.¹⁹³ (fig. 18) Sa démarche est la dernière tentative de schématisation de l'expression des passions. Autant réductrice qu'essentielle, elle propose 3 schémas de tête que Superville nomme expansive, horizontale et convergente. Chacune des têtes est constituée d'un ovale de deux traits droits pour les yeux, un pour le nez et un pour la bouche. Dans la figure expansive, les traits présentent une diagonale penchée vers le haut. Ils sont horizontaux et plats pour la seconde figurant l'équilibre. La troisième figure comporte des traits diagonaux vers le bas, à l'inverse de la première. Elle symbolise le recueillement. A ces trois schémas types et basiques, il donne une identité : l'expansive est une Bacchante ou une danseuse, l'horizontale est une figure pure et angélique comme une sainte Thérèse. La dernière, liée à la douleur contemplative, est une Madeleine pénitente.¹⁹⁴ Le nouveau langage formel de Superville s'éloigne radicalement de l'analyse cartésienne des affects. Il

¹⁹² F. Cummings, 'Charles Bell and the anatomy of expression', in *The Art Bulletin*, XLVI (1964), pp. 191-203 et D. Macmillan, 'Géricault et Charles Bell', in *Théodore Géricault, Conférences et colloques*, Paris, 1996, pp. 451 et ss.

¹⁹³ D.-P. G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, 1827, livre I.

¹⁹⁴ H. de Superville se réfère à des notions cosmiques : voir P. Magli, 'The Face and the Soul', in *Zone*, 4 (1989), pp. 86-127.

propose en fait une sorte de science générale et élémentaire dont les formes symboliques présentent des connexions ontologiques et épistémologiques entre la perception du cerveau et le monde extérieur.¹⁹⁵

Le domaine de la représentation correcte des passions n'est pas le seul sujet à intéresser le corps médical. Les médecins tentent également de percer l'incidence des passions sur d'éventuelles maladies. « Tout ce qui cause à l'âme quelque émotion communique au visage des formes caractéristiques produites par les muscles, dont les uns se renflent, les autres se relâchent ; tous concourent à ces effets, suivant la différente énergie dont jouit le système vital. »¹⁹⁶ Un lien énergétique s'établit entre les expressions de l'homme moral et l'homme physique. Les passions produisent une énergie qui active certains muscles. Suivant ce modèle mécaniste, on suppose que le corps peut imprimer une certaine passion à l'âme. La voie nouvelle de relation étroite entre le corps et l'âme, ouverte par Albrecht von Haller, se prolonge dès lors dans les études de psychologie. Pour Haller, si chaque émotion a ses signes spécifiques provoqués mécaniquement, ils vont à leur tour déclencher une émotion. La psychologie empirique analyse le corps, ses formes essentielles, ses proportions et ses possibilités d'évolution. Ainsi la modification de la forme du corps ou seulement d'une partie de celui-ci implique un changement au niveau de l'âme. La problématique du mécanisme des passions pénètre par conséquent dans les domaines de la médecine et de la psychologie.

La médecine aliéniste en particulier cherche à saisir dans les signes extérieurs les symptômes des maladies internes.¹⁹⁷ Dans cette volonté de lire la *folie* à l'aide d'un alphabet de signes spécifiques, les aliénistes s'inspirent d'une conviction qui n'est pas étrangère aux études des physiognomonistes et des pathognomonistes. Le Docteur Ferrus possède l'art de faire révéler aux malades leurs pensées les plus secrètes, et Pinel se réclame de lire dans les

¹⁹⁵ Voir en particulier B. M. Stafford, *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge, 1996, pp.113 et ss.

¹⁹⁶ J.-J. Sue, *Eléments d'anatomie à l'usage des peintres*, p. 5.

¹⁹⁷ Voir en particulier J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, 2001.

coeurs.¹⁹⁸ La stratégie de l'aliéniste demande un œil exercé. A l'inverse de Lavater pour qui tout le monde sait lire l'alphabet pathognomonique, l'oeil médical se méfie des vérités frappantes. Le regard de l'aliéniste doit être rapide, mais percevoir les détails, tout comme l'œil artistique afin de saisir les expressions. Ainsi disséquées par la médecine, les expressions des passions vont devenir des indices qui révèlent, traduisent ou reproduisent un état pathologique ; elles sont des manifestations d'un désordre de l'âme et expriment le trouble. Car l'idée maîtresse du médecin aliéniste pose comme règle de base que l'état sain de l'âme n'existe que dans le repos, dans l'équilibre de celle-ci. Les médecins partagent effectivement avec les esthéticiens l'image idéale de l'individualité comme celle de la représentation du corps dans la société ; les deux doivent être clairement structurés et proportionnés. L'idée de la beauté du corps inséparable de la beauté de l'âme, fondamentale pour Lavater, essentielle pour Winckelmann, l'est aussi pour les aliénistes. L'expression des passions n'est plus seulement un signe, elle est un signe d'aliénation.¹⁹⁹

Les écrits du médecin Antoine-Joseph Pernety pour lequel il n'y a « point de maladies, si l'on excepte les accidentelles, qui n'ayent pour cause quelque passion de l'âme », ont largement influencé ce domaine.²⁰⁰ En 1783, l'Académie de Chirurgie de Paris donne en examen la question suivante : « *Quelle peut être l'influence des passions de l'ame dans les maladies chirurgicales, et quels sont les moyens d'en corriger les mauvais effets ?* »²⁰¹ Dans un premier temps, la médecine a donc recours à l'art de la peinture à des fins de représentation. Elle cherche dans la peinture des représentations réelles des faces et des expressions des passions humaines afin de mieux les analyser. En 1801, le Docteur Cabuchet, élève du Dr. Pinel, célèbre directeur de l'hôpital de Bicêtre puis de celui de la Salpêtrière, soutient une thèse dont l'un des

¹⁹⁸ J. Rigoli, *Lire le délire*, p. 23.

¹⁹⁹ J. Rigoli, *Lire le délire*, 74 et ss.

²⁰⁰ A.-J. Pernety, *Discours sur la physionomie*, Paris, 1769, cité par T. Kirchner, *L'expression des passions*, p. 334.

²⁰¹ Pour cette problématique au XVIII^e siècle, voir T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 330 et ss.

chapitres est consacré aux expressions des passions en peinture.²⁰² Il y établit un corpus de toiles provenant de la collection du Musée Central, dont la mention lui a été suggérée, précise-t-il, par l'artiste Pierre-Paul Prud'hon. Il s'agit de peintures de Poussin (cité 8 fois), Le Brun (6), du Dominiquin (4), Raphaël (3), Titien (2), Mignard (1) et enfin de Santerre (1). Une seule toile est contemporaine, celle du *Marcus Sextus* de Guérin comme exemple de tristesse, plus précisément comme le type de la douleur silencieuse des hommes, qui diffère de celle des femmes et des enfants. (fig. 19)

La présence de l'œuvre de Guérin est significative de la relation réciproque que l'art et la médecine partage alors dans ce domaine. En effet, de nombreux traités médicaux du XIX^e siècle ont recours à l'étude des traits du visage afin de diagnostiquer des maladies. Chaque maladie possède une empreinte qui lui est propre et qui la détermine. En 1810, le Docteur Dumas fait part de ses observations à ce sujet. La physionomie du phtisique est « caractérisée par l'éclat des yeux, la saillie et la rougeur des pommettes, le prolongement de la ligne horizontale tirée de l'une à l'autre orbite, l'excavation des tempes et l'affaissement des joues ».²⁰³ On ne peut méconnaître celle des hydropiques en voyant le tableau de Gérard Dow: le teint blême et ciré, les yeux languissants, la cornée blanche et ternie, la peau soulevée et bouffie. Dans sa description de l'épileptique, outre les muscles de la face mobile disposée aux mouvements convulsifs, les sourcils abaissés, les paupières rapprochées, les yeux saillants, fixes, tendus et luisants, l'élément remarquable est son angle facial inférieur de 5 à 10 degrés à la moyenne. Il constate d'ailleurs un singulier rapport entre cet angle diminué et celui des 'Nègres', qui l'ont également à 70 degrés, et conclut en toute logique que leur constitution est apte à en être affectée.

L'expression des passions incluse dans le champ de la médecine engage l'artiste à chercher plus de réalisme dans la figuration des expressions. Toutefois le regard médical n'apporte pas forcément de solution acceptable

²⁰² F. Cabuchet, *Essai sur l'expression de la face dans l'état de santé et de maladie*, Paris, 1806. Thèse soutenue le 24 octobre 1801 et dédiée au Dr Xavier Bichat, qui avait publié en 1800 ses *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*.

²⁰³ Dr Dumas, 'Observations sur la physionomie propre à quelques maladies chroniques, et en particulier à l'épilepsie', in *Journal général de médecine, de chirurgie et de pharmacie*, vol. 39 (1810), pp. 380-389, citation p. 380.

pour l'académicien et l'artiste, les enjeux des uns et des autres n'étant jamais totalement convergeants. C'est d'ailleurs dans cette optique de retour à l'ordre qu'il faut comprendre la grande exposition de 1797 au Musée Central des Arts dans la Galerie d'Apollon du Louvre. Tous les dessins de la collection royale et ceux des têtes d'expression de Le Brun y sont présentés. De même qu'une publication a lieu, intitulée *Recueil de principes élémentaires de peinture, sur l'expression des passions*.²⁰⁴ L'auteur du catalogue n'est autre que le directeur du Musée, Bernard-Jacques Foubert. Il y introduit la thématique des expressions par un court exposé emprunté au *Traité de Dandré-Bardon*. Le recueil présente 24 représentations de figures de Le Brun avec de brèves descriptions ainsi que quelques remarques sur les gestes. La prétention pédagogique est renforcée par les dernières pages consacrées aux observations de Watelet. Il est en effet l'auteur le plus récent à formuler des nuances expressives propres au goût de l'époque, mais néanmoins en accord avec le maintien du décorum. Foubert et l'Académie souhaitaient évidemment réorienter le domaine de l'expression des passions vers des formes idéalisées que les modèles de Le Brun représentent. Mais encore plus, ce Recueil doit servir à soustraire ce domaine de l'influence du réalisme de plus en plus manifeste.

²⁰⁴ Le titre complet du catalogue est *Recueil de principes élémentaires de peinture, sur l'expression des passions, suivi d'un abrégé sur la physionomie, et d'un exposé du système nommé physiognomonie. Extrait des Oeuvres de Charles Le Brun, Winckelmann, Mengs, Watelet, etc. A l'usage des jeunes artistes, et destiné à faciliter leurs études au Musée Central des Arts, principalement dans la galerie des dessins, ouverte pour la première fois le 28 Thermidor de l'an 5 de la république française*, Paris, An 5 (1797). Pour cette exposition, voir *Catalogue d'exposition, L'An V. Dessins de grands maîtres*, Paris, 1988.

Mimique versus gestuelle²⁰⁵

Démoris nous rappelle à quel point la question de l'expression des passions, qui apparaît comme un leitmotiv, est primordiale au XVIII^e siècle.²⁰⁶ Le renouveau des activités académiques, dont entre autres l'ouverture de l'École des Elèves Protégés, puis l'instauration du concours par Caylus participent à rendre le domaine de l'expression des passions plus présent.²⁰⁷ C'est également un retour aux théories de Le Brun et aux modèles classiques.²⁰⁸ Mais ce renvoi est sous l'influence du dogme de Winckelmann qui distingue le caractère général de la noble simplicité et de la calme grandeur tant dans l'attitude que dans l'expression. La maîtrise de l'expression des passions n'est alors que l'équivalent plastique de la maîtrise des passions. Les deux dernières décennies du Siècle des Lumières sont en effet caractérisées par un débat sur les expressions des passions. Il appartient en propre au discours de l'imitation de la nature versus l'imitation de l'art.²⁰⁹

Divisé entre les partisans des deux tendances esthétiques, les tenants de l'esthétique néoclassique du beau idéal qui soutiennent le primat du modèle antique et son corollaire de *calme grandeur* et de *noble simplicité* requis pour l'expression, luttent contre les modérés, qui assurent que les modernes surpassent le modèle antique. D'un côté, les adeptes de la théorie de Winckelmann demandent de la retenue dans l'expression et de l'autre, les partisans qui considèrent Léonard, Raphaël, Poussin, etc..., comme les champions en ce domaine. Au regard de ces derniers, l'expression des

²⁰⁵ Nous reprenons partiellement le titre du chapitre 7, point IV. Der konstruierte Gegensatz : Mimischer Ausdruck versus Gestik de la thèse d'habilitation de S. Michalski, *Tableau und Pantomime. Historienmalerei und Theater in Frankreich zwischen Poussin und David*, Francfort, 1994, qui a eu la gentillesse de nous la communiquer.

²⁰⁶ R. Démoris, *Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot*, (éd. Guillermin), Lille, 1986, pp. 39-67.

²⁰⁷ Au sujet du renouveau des activités et de l'instauration de divers concours, voir H.F. Schoneveld-Van Stoltz, 'Some Notes on the History of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in the Second Half of the Eighteenth Century', in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 5-6 (1987-87), pp. 216-228. L'auteur signale, entre autres, la création par Caylus d'un Prix de Perspective en 1763 et d'un Pris d'Ostéologie en 1764 (p. 221).

²⁰⁸ Voir les études de J. M. Wilson, *The painting of the passions in theory, practice and criticism in late eighteenth century France*, Iowa, 1975 ; T. Kirchner, *L'expression des passions* ; M. Vogel, *Johann Heinrich Füssli, Darsteller der Leidenschaft*, Zurich, 2001 ; pour Charles Le Brun, J. Montagu, *The Expression of the Passions*.

passions est intimement liée au domaine de l'imitation de la nature transformée en grand style : « ...la belle Nature. Ce n'est pas le vrai qui est, mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir ». ²¹⁰ La nature est un élément de base à la création artistique, un élément essentiel au processus mental. Diderot assure que c'est le seul moyen qui permet d'éviter les manières et les affectations dans les expressions : « Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins ; dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie ». ²¹¹ Mais quelle que soit la tendance esthétique invoquée, la notion d'expression des passions est subordonnée au concept de la beauté. D'une seule voix, les théoriciens de toutes tendances mettent en garde, au nom de la beauté, contre l'exagération des expressions.

Michael Fried envisage l'histoire française de la représentation de l'action gestuelle et de l'expression des visages par sa théâtralisation progressive. L'action devient théâtrale et l'expression se meut en grimace. Par théâtralisation, Fried entend la représentation d'une scène donnée comme arrêtée, figée à un moment précis. Cette suspension de l'action atteint son plus haut point dans la toile des *Sabines* de David (1799) qui marque le tournant du siècle. (fig. 20) Les gestes sont exagérés, théâtraux, la scène devient atemporelle et les visages ne portent aucune expression. ²¹² Kirchner, dans son étude sur la problématique de la représentation des passions, rend compte de cette évolution chez David. Il la comprend comme une libération de l'artiste à l'égard des schémas enseignés, principalement ceux de Le Brun. Dans cette peinture des *Sabines* où les femmes, au centre, tiennent les rôles principaux, David ne donne aucune expressivité à leur visage, seuls les gestes parlent. La nécessité de représenter les héros sans affect participe vraisemblablement du contexte historique qui veut que les vertus militaires comme le courage et le

²⁰⁹ Voir l'étude de M. Vogel, *Johann Henrich Füssli*, p. 130 et ss..

²¹⁰ B. Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle*, Paris, 1990, p. 133. Cité par M. Vogel, *Johann Henrich Füssli*, p. 133.

²¹¹ D. Diderot, 'Salon de 1765. Essai sur la peinture', vol. XIV, p. 348.

²¹² M. Fried, 'Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century', in *Artforum*, VIII, (1970), pp. 36-46.

patriotisme soient représentées sans affect aucun ; elles ne peuvent être montrées que par la retenue et le malheur.

Dans ce contexte, il s'agit d'héroïnes masculinisées, aux gestes amples et aux visages figés. La transformation de la conception davidienne à l'égard de l'expression des passions, s'explique notamment par le contexte particulier de la Révolution. Les expressions des passions disparaissent des visages et laissent place aux gestes héroïques.²¹³ Cette évolution permet non seulement à David de se libérer des schémas expressifs, mais aussi de se conformer à la théorie de Winckelmann, qu'il avait connu lors de son premier séjour à Rome. Dans *Geschichte der Kunst des Altertums*²¹⁴, Winckelmann argumente avec véhémence contre l'expression des passions. Ce n'est pas le propre de l'art que de rendre les émotions humaines, mais l'âme ; et le risque des expressions est justement de cacher l'âme. La noble simplicité et la calme grandeur qu'il reconnaît dans l'art grec et surtout dans la sculpture du *Laocoon*, n'existe que dans l'état de tranquillité qui symbolise l'âme. L'expression des passions est intrinsèquement liée au concept de beauté, qui n'existe que dans l'état de calme.²¹⁵

Dans cette optique, les expressions du visage gênent le beau total, à moins qu'à l'instar des artistes antiques, elles soient représentées sans excès et conformément aux normes de retenue. Winckelmann, comme David par la suite, critique violemment le traité de Le Brun à cause des expressions qui y sont trop exagérées. Cet ouvrage est non seulement en totale contradiction avec ses vues, mais de plus Winckelmann le considère comme un instrument dangereux pour la jeunesse. L'influence de Winckelmann a certes pénétré les théories d'art françaises de la fin du XVIII^e siècle, mais cependant elle n'atteint que partiellement les théoriciens et les artistes. Le débat se focalise plus véritablement sur la notion même d'idéal qui prend en France des colorations très nuancées. Quant au choix de David de peindre une gestuelle

²¹³ Le langage gestuel excessivement clair satisfaisait à l'idéal d'un effet direct et de la lisibilité. Les attitudes typiques étaient d'ailleurs encouragées par J. J. Engel, et plus tardivement par Paillot d'Montabert, qui est particulièrement éloquent dans son refus des mimiques. Voir également, P. J. Schneemann, 'Lire et parler' in T. Gaechtgens, *L'art et les normes sociales*, pp. 443 et ss..

²¹⁴ Publié en 1764, traduction française en 1766.

exagérée et figée, inspirée du théâtre, il semble que cette option se généralise au début du XIX^e siècle. Par contre, il n'est suivi par aucun de ses élèves dans la suppression des mimiques expressives.

²¹⁵ Le traité d'Alexandre Cozens, *Principles of Beauty relative to the human Head*, Londres, 1778, est un document aussi très important contre les expressions fortes.

La tendance idéaliste

Durant les premières décennies du XIX^e siècle, nous assistons à une importante diversification des champs esthétiques. Une partie des théoriciens et des critiques est sous l'influence des doctrines esthétiques de Winckelmann.²¹⁶ On peut lire dans l'article : 'Grecs' de l'*Encyclopédie* un résumé de ses théories. L'accent porte essentiellement sur les conditions de la perfection grecque et sur les caractères du beau idéal. Ces principes, en opposition avec les notions de mouvement et d'effet, ont en effet pour but de détourner les artistes de l'imitation des modèles de Le Brun.²¹⁷ Mais cette notion du beau idéal, largement débattue durant les deux dernières décennies du XVIII^e siècle dans un contexte politique à la recherche d'un héritage culturel grandiose, n'implique plus au XIX^e siècle les mêmes enjeux qu'avant la Révolution. De même que le contenu de cette notion subit des modifications.²¹⁸

C'est l'Institut qui, à l'occasion d'un concours, ouvre le débat en s'interrogeant sur les causes de la perfection de la statuaire antique.²¹⁹ Emeric-David (1755-1839), archéologue et critique, remporte la distinction avec sa thèse intitulée *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les Anciens et les Modernes*. Dans son argumentation, Emeric-David fait usage du concept du beau idéal défini par Winckelmann. Toutefois son admiration pour les Anciens ne saurait lui faire dire qu'ils ont surpassé la nature et réalisé une beauté surnaturelle. En fait, il se livre à une sévère critique contre le beau idéal en s'appuyant justement sur la thèse de Winckelmann. Selon lui, les chefs-d'œuvre de la sculpture antique ont dû leur production moins au climat, à la beauté des Grecs ou même à la liberté civile qu'au projet concerté et à

²¹⁶ En France, la réception de ses ouvrages est complète une trentaine d'années après sa première publication. Voir l'article de E. Pommier, 'Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution', in *Revue de l'art*, 83 (1989), pp. 9-20.

²¹⁷ *Encyclopédie*, supplément, t. III, 1777, p. 254-8.

²¹⁸ Voir l'analyse de A. Becq, 'Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire: la notion de beau idéal', in *Romantisme* 51 (1986), pp. 23-37.

l'encouragement des gouvernements.²²⁰ L'Institut accrédite son opinion et l'invite à la publication de cette thèse ; elle paraît en 1805. La tendance idéaliste et métaphysique de l'esthétique française, particulièrement bien représentée par Quatremère de Quincy (1755-1849) ne tarde pas à contre-attaquer. Quatremère de Quincy, fortuné et jouissant d'une notoriété politique, membre influent de l'Institut et champion du beau idéal, y répond la même année par son *Essai sur l'idéal dans les arts du dessin*.²²¹ L'œuvre d'art est avant tout un moyen d'instruction pour la société, elle a une utilité générale et publique. Quatremère étaye des thèses avantageuses à la perfection des arts d'imitation. Selon lui, la conception d'une œuvre s'effectue à partir d'un modèle imaginaire, et le modèle extérieur ne peut intervenir qu'au niveau de l'exécution. Deux éléments sont importants : la contemplation du modèle intellectuel, que seule la vue intérieure peut saisir et l'imitation du modèle sensible, matériel. Le modèle intellectuel de Quatremère ne consiste pas en un individu perceptible et mesurable, mais en une idée. Le beau idéal n'est pas dans l'imitation des plus belles parties de plusieurs individus comme, selon la tradition, Zeuxis la pratiquait, mais le beau idéal est totalement distinct de la nature.

L'artiste doit par conséquent poursuivre l'idéal qui est le général et l'universel. Pour atteindre ce but, il y a deux moyens : la généralisation et la transposition. La transposition est le changement des apparences du monde réel ; changement du milieu dans le temps ou dans l'espace. Alors que « la généralisation (...) c'est représenter un objet, non pas seulement dans ce qui en est l'ensemble, mais bien plutôt dans le caractère qui constitue le genre de cet objet. C'est-à-dire que l'on doit atteindre le type ou plutôt l'archétype ».²²² Cette interprétation de la beauté idéale proscrit de fait l'imitation de la réalité pour des raisons esthétiques et morales. Quatremère de Quincy, antiquomane

²¹⁹ L'Institut ouvre le concours en 1801 sur le thème : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre ? ».

²²⁰ La Révolution française retient de Winckelmann avant tout l'idée du rôle central de la liberté dans l'apogée artistique de la Grèce. Voir E. Déculot, 'Généalogie d'un malentendu. La place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemand à la fin du XVIII^e siècle', in T. Gaethgens, *L'art et les normes sociales*, pp.15-28.

²²¹ Archéologue et secrétaire perpétuel à l'Académie des beaux-arts.

chevronné et partisan partage totalement ses vues avec Winckelmann et Mengs. « L'état de repos ou tout au plus celui de mouvement simple et lent, sont les seuls qui conviennent à l'art rationnel. Une extrême discrétion s'impose également pour la représentation de l'action dramatique du corps et de l'expression du visage. »²²³

Les mouvements, des corps ou des visages, contrarient les visées du système idéal, surtout l'expression qui dégénère vite en grimace. Dans cette logique qui exige une généralisation absolue de la réalité, le particulier et l'expression des passions n'ont que très peu de place. Pour la réalisation du beau absolu, Quatremère encourage à suivre simplement les lois de l'optique, de la mécanique et de la physiognomonie. Alors que les premières enseignent l'utilisation judicieuse des illusions visuelles, les suivantes établissent l'harmonie du corps. Pour les dernières, « à l'exemple des Anciens, on fixera l'image de l'intelligence en ouvrant jusqu'à 100° l'angle facial qui, dans la réalité, ne dépasse pas 90° ».²²⁴ C'est un même procédé qui régit la représentation des passions, puisque l'artiste « pourra mathématiquement, par le tracé des inflexions connues indiquer les sentiments et les passions », leur nature et leur intensité.²²⁵ Mais pour leur figuration, seule une extrême discrétion est possible. Des recettes non moins efficaces concernent la composition du sujet ou la disposition des figures dans le tableau. Quant au coloris, comme le reste, il est doté de règles précises afin d'obtenir les meilleures combinaisons de la gamme chromatique, des contrastes et encore de leur convenance à chaque sexe, à chaque âge et à chaque passion. Enfin, il reste une méthode générale qui a l'avantage de préserver de toute erreur, c'est l'imitation des maîtres ; des maîtres de la sculpture antique pour le dessin et ceux de la peinture italienne pour la composition et le coloris. La beauté est ainsi la première loi des arts plastiques ; tout ce qui est inconciliable avec elle doit en être écarté, et tout autre objet, s'il peut s'y concilier doit y être subordonné, comme c'est le cas de l'expression des passions.

²²² T.-M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, 1920, pp. 100-101.

²²³ F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, (1897) 1975, pp. 34-35.

²²⁴ F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 52.

²²⁵ F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 52.

Les propos de Quatremère, dont nous avons tenté une synthèse, sont cependant perçus comme peu compréhensibles. La notion du beau idéal semble un terrain assez mouvant pour que Nicolas Ponce, graveur et académicien, ait le besoin d'en fixer plus clairement le sens.²²⁶ En 1806, il publie une *Dissertation sur le beau idéal considéré sous le rapport des arts du dessin*. Dans sa volonté de clarification, il énumère les diverses définitions du beau idéal, dont celles de Winckelmann, Reynolds, Mengs et d'un auteur moderne (Quatremère de Quincy) qu'il ne cite pas, mais que tous reconnaissent. Toutes ces définitions, assène-t-il, pèchent par excès de métaphysique, c'est pourquoi il recourt aux Anciens tels Platon, Sénèque et quelques autres afin de confirmer que le beau idéal n'est autre que ce que Falconet appelait le beau de réunion. En conséquence, le bel antique n'est autre chose que la belle nature que les Grecs, dans leurs chefs-d'œuvre, prenaient comme modèle. Pour Ponce, l'important est de limiter le rôle créateur de l'imagination. Car si elle a tout loisir de se développer dans la composition et l'expression, pour la forme des objets - qui seule constitue la beauté - l'unique guide est la nature.

L'influent critique Chaussard appuie la thèse de Ponce dans son compte rendu du Salon de 1806. Publié sous le titre du *Pausanias français*, il écrit : « l'idéal doit toujours être fondé sur la belle nature et malgré plusieurs réflexions très spirituelles que M. Quatremère a faites sur ce sujet, il s'est trompé étrangement en voulant prouver que l'on pouvait se passer de l'imitation de la nature relativement au beau idéal et en croyant qu'il était absolument hors d'elle. Ce principe ne tiendrait à rien moins qu'à perdre l'art ».²²⁷ La doctrine esthétique officielle n'est pas moins politique. Car ce qu'il faut supprimer dans la théorie de Quatremère, selon Chaussard, c'est l'exaltation de l'imagination. Ponce est encore plus radical : faire de la beauté un simple produit de l'imagination conduit à l'anarchie. Il faut par conséquent, afin d'égaliser les prestigieux modèles de l'art antique, privilégier les institutions comme la volonté du législateur, et surtout dénier à la notion de beau idéal tout caractère résolument révolu. Pour ces derniers, la notion du

²²⁶ 'Dissertation sur le beau idéal, considéré sur le rapport des arts du dessin', lue à l'Institut le 26 avril 1806 et publiée dans le *Moniteur universel*, le 26 juillet 1806.

beau idéal n'est aucunement l'apanage des Anciens. A l'inverse de Quatremère, les académiciens libéraux transforment cet idéal révolu en une esthétique contemporaine qui puise sa perfection dans l'imitation seule de la nature. Mais encore faut-il que la nature des Modernes corresponde à celle des Anciens.

Chaussard introduit alors des compromis, le réel des Grecs était idéal, « aussi les Modernes ne peuvent-ils atteindre à cet idéal sans méditations et cela exige-t-il quelques profondes méditations, mais, du point de vue de la beauté physique, que ne peut-on attendre de l'avenir puisque, depuis la Révolution, on a cessé de garrotter l'enfance dans les doubles liens des langes et des préjugés. Aussi pourrons-nous contempler aussi de belles formes en France et les copier comme l'ont fait les Grecs eux-mêmes, en s'inspirant d'eux mais en se souvenant que c'est dans les scènes de calme qu'ils ont excellé. Pour les scènes violentes, où les passions sont en mouvement (et la réalité contemporaine en regorge) on en rencontre rarement qui puissent servir de modèle : ici l'enfance de l'art se fait sentir tout entière. Ces occasions où les passions agitent les hommes sont rares, difficiles à saisir par leur rapidité : il faut par conséquent les observer soi-même ».²²⁸

Dès lors en France, comme dans l'antique Grèce, les artistes pourront s'inspirer de la nature idéale. Chaussard modère avec tact. Il se range dans l'idéologie de la nouvelle tendance libérale, mais ne se libère toutefois pas du dogme de la retenue.

Cette esthétique surannée de l'idéal s'affaiblit progressivement pour ne connaître plus aucun réel soutien au premier quart du siècle. Il existe pourtant un dernier et ardent défenseur sous la plume de Paillot de Montabert (1771-1849) qui publie en 1829 le premier volume d'un imposant ouvrage.²²⁹ Ce *Traité complet de la peinture*, constitué de 9 volumes, s'inscrit toutefois dans une esthétique archaïsante. Plus précisément, il s'agit d'une polémique anti-

²²⁷ Cité par A. Becq, 'Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire', p. 26.

²²⁸ Cité par A. Becq, 'Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire', p. 29.

²²⁹ J.-N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris 1829-51. Paillot de Montabert a été l'élève de David.

romantique, qui sera d'ailleurs promptement rejetée tant par les romantiques que par les classiques et n'aura de ce fait que très peu d'impact.²³⁰ Dans le 5^e volume, Paillot reprend les thèses d'un de ses ouvrages de jeunesse intitulé *Théorie de geste*. A la suite de nombreuses citations d'auteurs antiques au sujet de l'expression des passions, il se réfère à Winckelmann, Diderot et Mengs afin de dénoncer la superficialité de l'ouvrage de Le Brun, de même que l'exagération donnée au domaine de l'expression des passions.²³¹ Il blâme les artistes modernes, et ses contemporains, de faire des expressions si outrées qu'en comparaison les statues antiques paraissent froides et sans vie. Paillot définit les passions avant tout comme les grandes agitations de l'âme. Et bien qu'elles comprennent aussi des émotions plus calmes, il lui paraît néanmoins qu'elles ne méritent ce nom que lorsqu'elles possèdent une forte intensité.

Selon Paillot, l'expression des passions diffère absolument du caractère, toutefois elles sont modifiées par les moeurs et l'espèce de chaque individu. A l'inverse de ses prédécesseurs, il met en garde contre les modèles proposés dans les divers traités. Des descriptions précises de chaque passion lui paraîtraient plus adéquates. Il y adjoindrait encore des conseils sur les signes généraux de la face, sur la clarté et la convenance des expressions. En fin de compte, il admet que ces descriptions seraient plus utiles accompagnées d'excellents dessins. Mais son aversion des modèles existants l'en empêche. Il poursuit par une sévère critique des dessins de Le Brun qui ne tiennent compte ni des types d'individu, ni de la variété des expressions.²³² A l'instar de Watelet, il considère la multitude des expressions des passions innombrables et leurs représentations pour chaque type d'individus infinies. En conclusion, il rejette tout ce qui a été précédemment écrit sur ce domaine, ces diverses théories n'ayant que peu d'utilité et étant même parfois préjudiciables à l'art. Les analyses de della Porta, Lavater, Hogarth, Le Brun et Engel ne conviennent point à l'art noble de la peinture. Bien qu'il énumère consciencieusement, de Le Brun à Watelet, l'ensemble des expressions

²³⁰ Voir au sujet de Paillot de Montabert et de la gestuelle, la thèse d'habilitation de S. Michalski, *Tableau und Pantomime*, pp. 253-269.

²³¹ M. Paillot de Montabert, *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre suivie des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la Beauté dans le geste pittoresque*, Paris, 1813.

²³² M. Paillot de Montabert, *Traité*, vol. V, p. 386.

simples et composées ainsi que leurs nuances principales, il ne crédite en rien ces méthodes. Sa longue énumération se clôt d'ailleurs sur la jalousie de Le Brun qu'il juge, à l'instar de Winckelmann, représentée de manière absolument triviale. Paillot refuse ces exagérations et ces grimaces, comme il les nomme. Seuls trouvent grâce à ses yeux, les modèles d'expression provenant de toiles de grands maîtres tels que Corrège, les Carrache, le Dominiquin, Le Sueur, Poussin. En bref, le seul conseil qu'il donne à l'artiste, c'est de ne pas quitter la nature, ni les individus modèles avant d'avoir obtenu le degré d'expression qu'il s'est formé en imagination. « L'étude des passions en peinture est une étude profonde, qui exige autant de persévérance et de sagacité que d'ame et de sensibilité. »²³³

En définitive, Paillot résume l'ensemble des théories de l'expression des passions et les diverses recommandations pédagogiques afin de toutes les discréditer. Cette démarche a pour but de déconsidérer dans sa totalité l'expressivité des visages, car selon lui ce domaine appartient exclusivement aux gestes du corps.

Il suffit de comparer le petit chapitre d'une dizaine de pages consacrées à l'expression des passions en général à la centaine qui traitent de l'expression par les gestes. Sa prédilection, à l'instar de Winckelmann, a sa source dans l'Antiquité. Seuls les artistes de cette période ont approfondi cette partie de l'art. Ils en ont jeté les fondements impérissables et restent l'unique source que les modernes possèdent. Et puisque là aussi les modèles sont aussi variés que l'infini, Paillot préfère insister sur la qualité essentielle du peintre : « les peintres sont observateurs ou ne le sont pas, s'ils le sont ils n'ont guère besoin pour bien voir ces caractères et ces passions, qu'on les leur montre ».²³⁴ Le geste est le moyen le plus puissant pour rendre l'expression et contrairement aux expressions faciales, il n'apporte pas d'ambiguïté. Dans l'ordre d'importance des moyens d'expression, Paillot attribue au geste plus de puissance qu'aux expressions de la face. Quant au coloris, au clair-obscur, aux attributs ou encore au site, ils sont d'ordre mineur. Insistant sur l'ancienneté

²³³ M. Paillot de Montabert, *Traité*, vol. V, p. 392.

²³⁴ M. Paillot de Montabert, *Traité*, vol. V, p. 388.

du geste, il use de la comparaison entre peinture et théâtre. Encore une fois, ce rapprochement l'autorise à reléguer au second rang l'expression de la face aux effets incertains, pour faire l'apologie des gestes. Mais que ce soit à propos du geste ou de l'expression du visage, c'est le caractère général et non pas individuel qu'il s'agit de reconnaître et de communiquer. Les signes généraux suivent des règles qui remontent à l'Antiquité, tandis que les signes personnels, particuliers de chaque individu ne méritent une étude qu'afin de donner à la peinture un cachet naturel. Cette limitation est d'ailleurs particulièrement importante pour Paillot, qui exige une nette séparation entre le domaine du peintre d'histoire et celui du peintre de portraits. A ce sujet, il mentionne les travaux d'Engel et de Lavater qui n'ont pas fait la distinction entre le noble et le vicieux. Leurs modèles viennent de la rue, ils sont vulgaires, méprisables et du fait de leur laideur, ils n'appartiennent pas à l'art.

Dans sa longue conclusion, Paillot n'ose toutefois éliminer totalement le visage du domaine de l'expression des passions. « Le geste était le plus puissant moyen de l'expression, mais j'ai supposé que la physionomie, par son caractère et son action, n'affaiblissait en rien l'unité de la passion exprimée par le geste. »²³⁵ Les mimiques sont subordonnées aux gestes, mais elles doivent néanmoins les fortifier. L'importance de la gestuelle au détriment des expressions faciales est à nouveau justifiée par la pratique antique, et sa fidélité à la notion de decorum. Les Anciens rendaient l'expression de la physionomie propre à être longtemps contemplée. Ils usaient de finesse et de détails et non pas d'indications fantaisistes. « Très peu de peintres chez les modernes ont donc exprimé par les physionomies la naïveté et la convenance, la beauté et la variété des caractères ou des passions ; quand ils sont restés dans le naturel, ils n'ont guère produit que des à peu près, et lorsqu'ils ont montré leur imagination et exprimé avec énergie, leurs physionomies sont sans convenance et quelquefois étrangères au sujet. »²³⁶

²³⁵ M. Paillot de Montabert, *Traité*, vol. V, pp. 498-504.

²³⁶ M. Paillot de Montabert, *Traité*, vol V, p. 505.

Les Modernes, soit tous les artistes à partir de Michel-Ange, ont perdu leur naïveté originelle, de plus, il ne respectent plus la convenance.²³⁷ Son argumentation concerne les premiers buts assignés à l'art, soit la beauté et la vérité. Par conséquent, le non respect de ces dernières caractéristiques de naïveté et de convenance entraîne la décadence. C'est pourquoi, à l'instar de Winckelmann, il prône le calme, la retenue et la modestie pour les gestes. Quant aux expressions faciales, il se contente de répéter qu'elles n'ont qu'un rôle mineur, voire même inutile. Les vues de Paillot de Montabert, largement inspirées de l'esthétique davidienne sont, nous le constatons, radicales et archaïques. Son extrémisme sur l'importance du geste reflète en effet une pensée conforme aux dernières décennies du siècle précédent. C'est pourquoi, malgré une publication qui s'étend de 1829 à 1851, cet ouvrage n'aura que peu d'impact sur l'art du XIX^e siècle.

²³⁷ M. Paillot de Montabert, *Théorie du geste dans l'art de la peinture*, p.103.

L'antithèse libérale. Des passions modérées et de la vérité

L'antithèse libérale, c'est-à-dire la théorie esthétique du beau relatif, aussi appelé le vrai idéal, admet plusieurs types de beau appartenant aux diverses tendances artistiques. Bien que le beau en soit le but suprême, cette esthétique entend mettre des bornes au pouvoir d'embellir les objets. Elle recommande en premier lieu de ne plus plagier l'Antiquité. La prétention de l'art n'est plus limitée à la représentation de la perfection plastique dans un noble style. Mais sa première nécessité est d'allier la beauté à la vérité. « La vérité ne consiste pas seulement dans la correspondance des formes de l'image avec celles du modèle. La nature n'est pas inerte. La beauté capitale des êtres, c'est la vie, manifestée par le mouvement général des corps, l'élasticité des membres, la souplesse et la morbidesse des chairs, enfin, chez l'homme, par l'animation du visage. C'est assez dire que la simplicité et la régularité ne doivent pas être poursuivies aux dépens de l'expression de la vie. »²³⁸

La fin suprême de l'art est d'éveiller en notre âme de vives expressions. Pour qu'il ait ce pouvoir, l'art doit non seulement allier vérité et beauté, mais il lui faut également de l'expression. L'exemple du beau se trouve dans la nature qui ne cesse de le produire. Il est dans la réalité de tous les jours. Toutefois il est recommandé aux artistes de préférer les « traits distingués » de la nature, ses « formes choisies », figurées dans leur « plus grande régularité », d'éviter « les gestes et les expressions dont l'emphase ou la violence ruinaient ou diminueraient la majesté des personnages, enfin, de faire preuve de réflexion dans la composition et de sagesse dans l'exécution ». ²³⁹

L'archéologue Emeric-David personnifie, avec le critique Chaussard, l'esthétique libérale la plus extrême. Selon Emeric-David, l'art du dessin a pour véritable but la traduction en langage visuel d'une pensée philosophique ; c'est le tableau des passions humaines, l'expression énergique des affections de l'âme. Il estime que c'est bien à tort que les adversaires de l'expression invoquent l'Antiquité. En dépit '*du trop célèbre Winckelmann*', il

²³⁸ F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 67.

affirme que les Anciens estimaient que le sourire, la joie ou une légère teinte de mélancolie ajoutent à la beauté d'un Amour, d'un Mercure ou d'une Vénus.²⁴⁰ Grand amateur d'imitation poussée jusqu'à l'illusion, Emeric David n'en proclame pas moins la supériorité de la beauté. Mais sa définition de l'art unit l'idéal à la vérité, la noblesse à l'animation et à l'expression. Il ne conseille pas l'observance aveugle des canons traditionnels, mais recommande les chefs-d'œuvre de la nature. Il refuse l'imitation et exhorte les artistes à l'effort personnel, au travail d'après la nature afin d'être l'égal des anciens maîtres. Par ces nombreux écrits, il tient une place considérable dans la littérature artistique de son temps. Ces idées sont même partiellement adoptées par l'Académie.

La quatrième classe de l'Institut, soit la section artistique composée dès sa fondation en 1795, par les artistes David, Van Spaendonck, Vien, Vincent, Regnault et Taulnay, soutient tantôt le système idéal, tantôt l'idéologie libérale.²⁴¹ En plus des artistes, la division comprend aussi des hommes non praticiens tels que Vivant Denon, Visconti, Le Breton et Quatremère de Quincy. A maintes reprises, ceux-ci adhèrent au système idéal en vantant la noblesse de la peinture historique et la nudité parfaite. Considérant la supériorité de la raison sur l'inspiration, ils préconisent l'étude des Antiques. Néanmoins, ils contredisent fréquemment le système idéal en exigeant de l'inspiration et de l'originalité. Ils louent alors les mérites de l'expression et de l'énergie. Nombreux sont également ceux qui s'insurgent contre l'abus de l'idéal et de l'antique lors du couronnement institutionnel de la thèse d'Emeric David.

Les divergences de la quatrième classe de l'Institut sont conséquentes à la fin de l'esthétique davidienne. A l'exception de Quatremère, cette section comprend des artistes et des intellectuels qui n'ont pas adhéré à l'esthétique prônée par David. De sorte que l'invocation aux deux autres esthétiques permet de s'en affranchir. Ils ne sont pas tous non plus devenus entièrement

²³⁹ F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, pp. 66-67.

²⁴⁰ T.-B. Emeric-David, *Recherche sur l'art statuaire considéré chez les anciens et les modernes*, Paris, 1805, pp. 228-235.

²⁴¹ F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, pp. 178 et ss.

Romains ou Grecs, même si la classe tend plutôt vers l'idéal et l'antique. Vincent et Regnault ont souvent imposé leurs idées plus libérales sans même avoir à combattre David, délibérément tenu à l'écart. Et par la suite, l'arrivée de Ménageot, en remplacement de Vien dès 1809, puis de Gérard, admis en 1812 et surtout de Gros, Guérin et Vernet (1815) vont concourir à l'établissement d'une esthétique plus libérale et même 'réaliste'.

Troisième partie

L'expression aux Salons

Ut pictura poesis non erit²⁴²

A l'aube du XIX^e siècle, la discipline esthétique est une école de la volonté. Aux dires de Delécluze, il s'agit de représenter «la volonté morale, l'héroïsme, des citoyens capables de vaincre les passions trop humaines et de surmonter les attachements du cœur comme les faiblesses féminines ».²⁴³ On s'inspire de la statuaire grecque, dont le *caractère général* est *d'une noble simplicité et d'une calme grandeur*, aussi bien pour l'attitude que pour l'expression. La volonté de maîtrise des passions et de discipline influence l'esthétique de l'expressivité. C'est au corps, dans son entier signifiant, qu'on demande de la retenue. Les critiques, toutes tendances confondues, dénoncent la faiblesse des expressions et la théâtralisation des gestes. Néanmoins, l'étude des divers partis en lutte permet une analyse plus nuancée de l'évolution des paramètres de l'expressivité humaine.

Comme le postule Loquin, les davidiens désiraient devenir les nouveaux peintres de l'âme, en rendant clairement les passions.²⁴⁴ En portant une attention nouvelle à la sculpture antique et surtout à la peinture italienne du XVII^e siècle comme modèles formels représentant une alternative au style précédent de Boucher, ils consolident leur intérêt pour l'expression des passions. Dans le même temps, l'étude de la tradition classique encourage une réflexion sur les principales questions théoriques soulevées précédemment. Ainsi la question de *l'ut pictura poesis*, qui avait permis aux théoriciens du XVII^e siècle de donner de l'importance à la peinture dans sa relation à la tragédie, est à nouveau débattue. Des rapprochements avec le théâtre avaient permis à Gillot de développer une iconographie théâtrale. Ce qui fait dire à

²⁴² Le vers d'Horace dans l'Épître aux Pisons (v. 361) *ut pictura poesis* qui établit la peinture et la poésie comme deux soeurs connut une grande faveur dans les théories de l'art du XVI^e s. et devint rapidement une doctrine à part entière. Voir R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, Paris, 1991.

²⁴³ J. Lacoste, 'Géricault et le beau moderne', in *Géricault, Conférences et colloques*, vol. 2, pp. 823 et ss..

Coytel que les acteurs sont dignes d'être peints. L'instauration d'un parallèle entre la peinture et la poésie conduit les théoriciens à envisager leur pouvoir d'expression respectif. La peinture égale la poésie par son habileté à traduire les passions humaines. Elle partage également les mêmes sujets, mais ces deux soeurs ont néanmoins des moyens qui diffèrent ; le temps de la narration d'un texte et celui de sa représentation picturale n'ont rien de commun.

L'analyse de deux toiles de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) présente les éléments principaux de ce débat. Elève de Regnault et non pas de David, bien que l'on ait dit de lui qu'il avait écouté à sa porte, Guérin avait remporté le Prix de Rome en 1797. Pas encore connu du public, ni des critiques, c'est l'exposition du *Retour de Marcus Sextus* au Salon de 1799 qui marque le début de son succès. (fig. 19) La toile soulève un enthousiasme général. Le succès de l'œuvre provient vraisemblablement du sujet. Le romain Marcus Sextus, exilé depuis de nombreuses années par Sylla, trouve à son retour sa fille pleurant sur le corps de sa mère morte. L'allusion au retour des émigrés français de 1789 semble évidente. L'aspect douloureux du destin des victimes de la Révolution et de celles de la Terreur est aussi perçu. Les critiques, surtout sensibles à l'enjeu politique de l'œuvre, notent toutefois l'inspiration davidienne de Guérin qui exploite l'idée du chagrin familial et la pose de Brutus. Le succès de *Marcus Sextus* ne dépend pas seulement du sujet représenté, il s'agit aussi du triomphe des émotions, pour lesquelles la France post-révolutionnaire a un goût renouvelé.²⁴⁵

En 1802, Guérin présente au Salon, *Phèdre et Hyppolite*.²⁴⁶(fig. 21) C'est à nouveau un succès. Les critiques soulèvent cependant le manque de respect de l'artiste par rapport au texte de la tragédie de Racine. Le tableau s'inspire en effet d'une version de Phèdre, mais n'offre pas une action ponctuelle. Guérin

²⁴⁴ J. Loquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, pp. 162-3.

²⁴⁵ Pour une analyse détaillée de ces peintures, voir H. Rubin, 'Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary of Racine', in *The Art Bulletin*, (1977), pp. 601-618, et S. Ginzburg, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin come peintre d'expression', in *Ricerche di Storia dell'arte*, 40 (1990), pp. 5-22.

illustre la scène de manière synthétique en y réunissant les quatre protagonistes. La question concerne donc le besoin du peintre de rendre l'aspect diachronique du texte de Racine par une version synchronique en peinture. Un problème identique avait été soulevé à l'Académie en 1667 au sujet de la toile de Poussin sur *la Récolte de la Manne*. Pour défendre Poussin, Le Brun avait relevé les limites synchroniques de la peinture et l'usage de l'expression des passions pour décrire les paroles et les sentiments des personnages peints. En 1802, les arguments sont essentiellement les mêmes. Beaucoup de critiques approuvent le choix de Guérin. Dans un Rapport sur les beaux-arts, Lebreton écrira d'ailleurs quelques années plus tard : « Si nous n'avions pas exclu de notre travail les discussions sur la théorie des arts, ainsi que les observations critiques sur les détails, il s'en présenterait ici sur le choix du sujet et sur l'expression donnée aux personnages, enfin sur les rapports et sur la limite de la peinture et de la poésie. On a souvent mal entendu cet axiôme, UT PICTURA POESIS. Le peintre ne peut pas toujours imiter le poète : le premier ne doit représenter qu'une action instantanée ; et dans le tableau de Phèdre on suppose presque nécessairement toute la durée de la scène traitée par Racine ».²⁴⁷

L'argument est d'actualité, car c'est effectivement en 1802 que l'ouvrage de Lessing, *Laocoon*, bénéficie d'une première publication française. D'autre part, c'est également la fin d'une discussion sur les rapports entre poésie et peinture, dont la théorie avait été sérieusement remise en question par de Pils, Du Bos et Diderot.²⁴⁸ De fait, au XVIII^e siècle, même si elle conservait un semblant de valeur, cette théorie était minée par des forces qui provoquèrent sa disparition. Lessing, dans son ouvrage, met en effet un point final à la théorie de *l'ut pictura poesis* en séparant l'art de la peinture de celui de la poésie. La poésie, art du temps, décrit des objets ou des actions qui se succèdent alors que la peinture, qui est un art de l'espace, ne peut imiter les

²⁴⁶ Pour le succès du théâtre racinien vers 1800, voir J. H. Rubin, *Ut pictura theatrum. Painting as Theatre : An Approach to painting in France from 1791 to 1810*, Harvard, 1972.

²⁴⁷ J. Lebreton, *Rapport sur les Beaux-Arts*, Paris, 1808, p. 70. Cité par S. Ginzburg, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin', p. 20, note 33.

²⁴⁸ Les principaux auteurs de la question de *l'ut pictura poesis non erit* sont en France ; J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, D. Diderot, qui en parle à plusieurs reprises dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*, Paris, 1757 et *Essai sur la peinture*, Paris, 1761.

actions que d'une manière indicative et ne montrer qu'un moment de l'action.²⁴⁹

Quelques années plus tard, en 1810, Guérin expose à nouveau au Salon une toile dont le sujet est tiré de la tragédie de Racine, *Andromaque*.²⁵⁰ (fig. 22) Derechef, une discussion a lieu au sujet des personnages, des gestes et de l'expression des passions. La figuration de l'expressivité des personnages, qui avait créé l'enthousiasme pour la peinture de 1802, est fortement critiquée dans cette oeuvre. Sur le plan stylistique, les deux oeuvres ne diffèrent pas essentiellement. Ce n'est pas le langage formel de Guérin qui s'est transformé, mais le goût des critiques. On lui reproche le geste d'Oreste indiquant du pouce l'arrière pour signifier l'intervention des Grecs si Pyrrhus ne cède pas son fils. Ce mouvement est jugé impropre car « dans un tableau, les personnages ne sont liés, soit entre eux, soit au sujet, que par leurs actions, leurs mouvements et non par leurs paroles ». ²⁵¹

Et le geste d'Oreste, remplace évidemment la parole prononcée dans les vers de Racine. L'explication de ce retournement réside dans l'évolution théorique qui s'opère en France. Dans ce contexte, la publication de Lessing est déterminante. En 1802 les partisans et les opposants de la nouvelle doctrine ont tous droit de parole, mais dès 1810 il n'est en effet plus question de *l'ut pictura poesis*. L'art de la peinture n'est plus comparable à celui de la poésie : *ut pictura poesis non erit*.²⁵² La soudaineté de ce revirement n'apparaît pas seulement aux Salons. En 1805, alors en voyage en Italie, Mme de Staël note une discussion dans son journalier. Selon elle, les peintres doivent chercher des tableaux dans les poèmes célèbres et dans les belles tragédies. Mais en 1807 déjà, elle donne un autre avis dans *Corinne, ou l'Italie*, « la peinture peut

²⁴⁹ G. Lessing, *Laocoon*, Paris, 1997, intr. de J. Bialostocka, pp. 11-40.

²⁵⁰ Le sujet est décrit dans le livret du Salon : « Andromaque détermine la protection de Pyrrhus en faveur de son fils que vient demander Oreste au nom des Grecs. Vaincue, et présageant sa honte par l'effet des pleurs d'Andromaque, Hermione se retire. Vaincu par les larmes d'Andromaque, Pyrrhus refuse à Oreste, ambassadeur des Grecs, de lui laisser le fils d'Hector. Hermione présageant sa honte sur l'effet des pleurs d'Andromaque se retire en proie à la plus grande rage ; s'éloigne furieuse. »

²⁵¹ F. Guizot, *De l'Etat des Beaux-arts en France et du Salon de 1810*, Paris, 1810, pp. 9-10.

²⁵² Le critique Guizot cite Lessing comme source influente des critiques du Salon de 1810. Mentionné par M. Jonker, *Diderot's Schade*, Amsterdam, 1993, p. 26.

difficilement rendre de ce qui est successif: le temps ni le mouvement n'existent pour elle... (...) ...il vaut mieux que les poètes fassent des vers d'après les tableaux, que les peintres des tableaux d'après les poètes ? »²⁵³

Vers 1800, Racine devient l'objet d'un culte, où se réconcilie momentanément le goût de l'antique et l'effusion du sentiment.²⁵⁴ Racine, c'est la tragédie sans la terreur, l'émotion sans l'emphase, le pathétique sans le pathos ; enfin une Grèce tempérée, au décor austère, au parler noble, où la peinture se fait théâtre à l'école des passions. On en perçoit le risque ; il arrive que l'expression devienne grimace et que le geste vire au mime. Quant au goût racinien, il va lui aussi rapidement se modérer. La volonté de Guérin de se présenter comme un peintre de l'expression est soutenue par le choix de son sujet. En effet, le choix d'un thème racinien indique déjà *per se* un intérêt prononcé pour le rendu des passions humaines. Car comme Diderot l'avait écrit : « La description de Racine est donc fondée dans la nature, elle est noble ; c'est un tableau poétique qu'un peintre imiterait avec succès ». ²⁵⁵ Le tableau de *Phèdre et Hyppolite* de 1802, possède un aspect théâtral certain et des expressions faciales marquées. Dans le corps racinien, « toute la dépense qui fait courir les humains ordinaires se trouve ici comprimée, sous une pression interne. L'avidité, le désir, l'angoisse, la furie, la colère - dès lors - explosent silencieusement dans le regard, s'écrivent sur la peau ou s'écoulent en effusion ».²⁵⁶

En 1802, l'oeuvre de Guérin avait été particulièrement louée pour l'expression des passions tant par ceux qui en appréciaient la composition que par ceux qui estimaient que le peintre s'écartait de la tragédie de Racine. Unanimement, on loue les sentiments des personnages : « ...ce qui fixerait des journées entières l'attention des connaisseurs sur ce chef d'oeuvre c'est surtout l'expression des

²⁵³ Mme de Staël, *Corinne, ou l'Italie*, Paris, 1931, p. 173. Cité par S. Ginzburg, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin', p.20.

²⁵⁴ Pour le succès de Racine, voir l'article de J. H. Rubin, 'Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine'.

²⁵⁵ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets* (1965), p. 79. Cité par M.-C. Planche-Touron, *Passions raciniennes et arts visuels. Pictura loquens, XVII^e- XIX^e siècles*, 3 vol., Dijon, 2000, p. 53.

²⁵⁶ P. Sellier, *Théâtre complet de Racine*, Paris, 1995, préface.

figures : toutes pensent, toutes semblent parler, et l'on sait que l'expression est aujourd'hui la partie la plus rare de toutes celles qui constituent le talent de nos peintres modernes... ».²⁵⁷ Guérin est acclamé comme peintre d'expression, car ce sont les expressions des passions qui sont en fait la vraie raison de son succès.

Bénéficiant déjà d'un certain succès dans ce domaine, sa toile du *Marcus Sextus* avait été le prétexte d'assauts contre David. Regnault, professeur de Guérin et alors ennemi de David, avait organisé une fête afin de célébrer l'auteur d'un ouvrage universellement acclamé. L'école de Regnault, qui prépare le banquet, a soin d'inviter David et de tout disposer en vue de le mystifier, ce qu'elle réussit parfaitement. En effet, ce banquet est plus une attaque contre David, dont Guérin est le prétexte. Le critique du Salon de l'an X va même plus loin dans l'interprétation. « On a bien fait des reproches à David de ce qu'il n'a pas exposé son tableau des Sabines. Mais il est aisé de voir le vrai motif qui l'en empêchait. David avait vu le tableau de Guérin dans l'atelier de ce jeune artiste et il se doutait bien que le sien ne pourrait pas supporter la comparaison. »²⁵⁸ Cette petite anecdote illustre certes la guerre de l'école de Regnault contre celle de David, mais surtout celle des modérés contre les ultra-classiques. Plus précisément encore, ce conflit révèle la problématique que soulève la figuration de l'expression des passions : soit sa représentation, soit sa suppression totale. Régis Michel résume parfaitement la situation lorsqu'il écrit : Le classicisme a changé de sens : il ne vise plus à l'héroïsme, mais à l'émotion, à la grandeur, mais au sentiment. Un mot résume cette mue notable : l'expression ».²⁵⁹

²⁵⁷ Cité par S. Ginzburg, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin', pp. 5-22, ici note 42, p. 20.

²⁵⁸ L'anecdote est relatée par F. Benoît, *L'art français*, pp. 306-308. Une vignette, qui sert de frontispice à la revue du Salon de l'an X donne une idée du caractère de la campagne contre David. Elle représente un atelier, où une figure de femme nue, avec des oreilles d'âne, travaille à un tableau et un singe dessine assis sur un escabeau. Ce dessin est accompagné d'un commentaire : « La Peinture moderne est représentée sous les traits d'une femme gigantesque, maigre, maniérée sans formes et n'offrant aucun charme. Sa tête est sans expression et ornée d'oreilles d'âne pour indiquer le mauvais goût qui semble l'inspirer. On voit par terre un génie mort : c'est celui de la peinture qu'elle a étouffé. La peinture n'ayant plus de génie, on a cru devoir placer à côté d'elle un singe, emblème de l'imitation à laquelle elle a souvent recours... »

²⁵⁹ R. Michel, 'L'esthétique du théâtre', in *Le beau idéal ou l'art du concept*, Catalogue d'exposition Louvre, Paris, 1989, p. 77.

A l'instar de David qui s'était autrefois inspiré du théâtre et des poses de l'acteur Talma, Guérin doit son succès de 1802 à une même source d'inspiration. Silvia Ginzburg, dans un article dédié à Guérin reconnaît dans la tête de Phèdre les traits de l'actrice Mlle Duchesnois, qui avec Talma, étaient considérés comme les plus grands acteurs en France.²⁶⁰ Même le classique Boutard est séduit par la toile de Guérin. Il y voit certes quelques libertés, cependant justifiées par le besoin de rendre tout le potentiel expressif du sujet. Pour la majorité des critiques, la toile de *Phèdre et Hippolyte* est l'incarnation de la bonne peinture d'expression, dont l'effet, précise Landon, est le résultat d'une infinité de nuances fugitives.²⁶¹ Mais les qualités expressives de la toile de Guérin, qui touchent si fortement ses contemporains, sont pourtant rapidement disqualifiées pour leur velléité théâtrale. L'inspiration théâtrale et surtout racinienne est encore à l'honneur dans la première décennie, mais elle sera de plus en plus critiquée par la suite.

En effet, l'aspect théâtral de la peinture ainsi que l'exagération qui en découle perd de son intérêt au fil de la première décennie. Par ailleurs, le théâtre se détourne aussi rapidement des oeuvres de Racine puisque le public parisien préfère Corneille et Voltaire. L'apparence théâtrale de l'œuvre de Guérin, qui n'amène aucun jugement négatif en 1802 devient un argument d'importance contre la toile d'*Andromaque* et de *Pyrrhus* en 1810 : « Les passions violentes dont les personnages de cette composition étaient agités, avaient fourni à Guérin les moyens d'accuser fortement les caractères et l'expression des têtes ». ²⁶² Les liens qui unissent la toile de Guérin au théâtre et surtout la copie d'acteurs, sont alors perçus comme un défaut majeur. Rubin reconnaît en effet le visage de Talma pour Pyrrhus et celui de Mlle George pour Hermione.²⁶³ L'intérêt pour les expressions des passions fortes et théâtrales qui caractérisait

²⁶⁰ S. Ginzburg, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin', pp. 14 et ss.

²⁶¹ J.-B. Boutard, *Journal des Débats*, 11 Brumaire, an XI ; C. P. Landon, *Nouvelles des arts*, II, pp. 49-50.

²⁶² 'Salon de 1810', in *Gazette de France*, 12 novembre 1810. Cité par S. Ginzburg, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin', p. 21.

²⁶³ J. Rubin, 'Guérin's Painting of Phèdre', p. 616.

le goût de la première décennie s'achève en même temps que les succès salonniers de Guérin.²⁶⁴

L'argumentation contre ce répertoire théâtral est intimement liée aux limites de la peinture. La nouvelle perception de la différence entre les arts implique une distinction importante entre la peinture, le théâtre, la poésie et la sculpture. Dans son Salon de 1810, le critique Guizot est vraisemblablement le premier auteur à remarquer la copie isolée d'oeuvres antiques dans les toiles de David comme dans celles d'artistes contemporains, dont Guérin.²⁶⁵ Guizot, défenseur convaincu de la doctrine de Lessing, insiste sur l'aspect spécifique de chaque art, qui diffère tant dans ses buts que dans ses moyens. Par conséquent, la transposition picturale d'éléments provenant de sculptures antiques (chez David) et de mouvements appartenant au répertoire du théâtre (David et Guérin) sont inacceptables en peinture. Pour Guizot, les gestes et les expressions de la sculpture sont différents de ceux de la peinture, car ils n'appartiennent pas à une action. Ainsi des figures peintes, imitées de sculptures, apparaissent comme des acteurs dans une pose forcée. La différence entre les arts exige une distinction claire entre la peinture, la sculpture et le théâtre. L'acteur n'est donc plus un modèle adéquat pour la peinture. Même l'adjectif théâtral, qui apparut au début du siècle, induit dès lors une connotation totalement négative relative à l'excès gestuel et mimique ainsi qu'au manque de naturel.²⁶⁶

La peinture a le devoir de se libérer de l'ancien dogme de l'imitation poétique. A la suite de l'adhésion à la nouvelle théorie de Lessing ainsi qu'à son corollaire qui rend impossible l'inspiration théâtrale, la critique épargne avec plus ou moins de respect les oeuvres de David. Il n'en va pas de même pour ses élèves qui, exposant dès le début de la deuxième décennie aux Salons, sont

²⁶⁴ S. Ginzburg soutient que l'intérêt pour les expressions théâtrales et fortes reste momentanément du goût de certains milieux aristocratiques. Goethe, qui à plusieurs reprises s'est intéressé au rapport entre peinture et théâtre, organise, en 1813, une fête en l'honneur de la grande duchesse Maria sur le mode de tableaux vivants. Il choisit comme modèles le Bélisaire et le Jugement des Horaces de David ainsi que la peinture de Phèdre de Guérin.

²⁶⁵ F. Guizot, *De l'état des beaux-arts en France, et du Salon de 1810 et Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les beaux-arts* (1816), publiés dans son *Etude sur les beaux-arts en général*, Paris, 1852.

²⁶⁶ Pour le déclin de ce concept, voir J. H. Rubin, *Ut Pictura Theatrum, Painting as Theatre*.

la cible préférée des critiques. La majorité des auteurs a épousé l'argumentation de Guizot, qui demande plus de naturel et surtout de la retenue dans les mouvements et dans l'expression des figures. La critique insiste sur le lien profond, qu'elle juge excessif, de la peinture et de la scène. En moins de trente ans, de David à Guérin, ou d'Homère à Racine, on est passé de l'épopée à la tragédie, du poème au théâtre. En fait, ce que l'on reproche à cette jeune génération c'est le troc du référent. Le classicisme a changé de sens, il ne vise plus à l'héroïsme, mais à l'émotion, il ne touche plus à la grandeur, mais au sentiment.

Entre classicisme et romantisme

Pour le premier quart du XIX^e siècle, les comptes-rendus de Salons relèvent sans cesse les mêmes critiques au sujet de la représentation de l'expression des passions : trop d'exagération et de théâtralité. Pourtant, aux dires de Delécluze, les oeuvres exposées présentent deux systèmes : il y a d'une part les anciens élèves de David qui gardent un goût certain pour les gestes théâtraux et les expressions exagérées et d'autre part, une nouvelle génération d'artistes qui peint la réalité sans idéalisation. Pour Delécluze, biographe attentif de David, ces deux systèmes sont faux. Seul David détient la raison en définissant les chefs-d'œuvre « non par ce qu'ils présentent une scène bien dramatiquement enchaînée, mais seulement parce que chaque personnage, placé presque isolément et se rattachant aux autres plutôt par une pensée que par une attitude et une expression, soumet peu à peu les yeux et l'âme, au lieu de s'attaquer aux passions ».²⁶⁷ Il est vrai que David souhaitait se libérer des passions; affirmant à propos de la toile du *Léonidas aux Thermophiles* : « Je ne veux ni mouvement ni expression passionnée. (...) Je veux essayer de mettre de côté ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de peinture d'expression. A l'imitation des artistes de l'antiquité, qui ne manquaient jamais de choisir l'instant avant ou après la grande crise d'un sujet, je ferai Léonidas et ses soldats calmes et se promettant l'immortalité avant le combat ».²⁶⁸

Par ce refus, il abandonnait les moyens formels que la peinture d'histoire avait traditionnellement utilisés pour représenter le point culminant de l'événement. Delécluze est convainquant dans son examen des influences que subit l'artiste. En suivant à la lettre le code winckelmannien et en s'inspirant des primitifs, David maîtrise l'expression, il s'en libère, il n'y en a plus.

L'esthétique française est caractérisée par ce besoin tangible de l'expression des passions, mais sa figuration demande une nécessaire modération. Ce processus de pondération des passions est confirmé par Guérin. Dans l'un des nombreux dessins préparatoires à la toile *d'Andromaque et de Pyrrhus* exposée

²⁶⁷ E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1983, pp. 220-221.

au Salon de 1810, il fixe déjà la composition finale, mais dans un sens inversé.²⁶⁹ (fig. 23) Cette esquisse annotée jette quelques lueurs sur les intentions de l'artiste : deux notions y reviennent avec insistance, la fureur et les larmes. Dans ces considérations, on voit bien que Guérin songe dans un premier temps à représenter l'acmé du sentiment, l'intensité de l'expression. Mais la peinture des passions suppose trop de liberté par rapport aux doctrines esthétiques. Guérin, qui cumule des succès depuis plus de 10 ans, sait qu'il doit modérer ses transports. Ainsi, le concept stoïcien de la calme grandeur sert de règle pour Pyrrhus qui trône en majesté et Oreste se tient avec raideur. Seules les héroïnes trahissent légèrement leurs émois : Andromaque agenouillée est une mère suppliante et Hermione, amoureuse bafouée, se fâche et s'en va. Pourtant la démarche est insuffisante. En 1810, la majeure partie de la critique attaque l'œuvre de Guérin pour sa théâtralité. Seul un critique, Pillet, n'unit pas les aspects de théâtralité et de l'expression des passions. Pillet consacre un long éloge à cette toile tout en précisant que si « Quelques personnes blâment le geste qu'il (Oreste) fait pour indiquer que les Grecs sont derrière lui, prêts à fondre sur l'Épire ; il nous semble pourtant que rien n'est plus dans le goût de l'antique ; il y a sans doute plus de pensée et d'expression dans cette menace faite avec un calme étudié, que dans tous les mouvements de bras et les contorsions que d'autres peintres prennent pour de l'énergie».²⁷⁰ La représentation des passions est souhaitable à condition qu'elle s'accompagne de sobriété. vraisemblablement, ce point est partagé de tous, mais le désaccord naît de la définition de la sobriété et de son contraire, l'exagéré.

Durant les années de règne napoléonien, la représentation des passions se trouve au centre de larges polémiques. Les œuvres exposées à cette époque présentent fréquemment des thématiques où les extrêmes émotionnels de l'amour et du désespoir tiennent une large place. Dans le contexte de la peinture exposée dans les salons, les notions de néoclassicisme et de

²⁶⁸ E. J. Delécluze, *Louis David*, pp. 225-226.

²⁶⁹ Dessin n°45, reproduit dans le Catalogue du Louvre, *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris, 1989, p. 76.

²⁷⁰ F. Pillet, *Salon de 1810*. Cité par M.C. Planche-Touron, *Passions raciniennes*, pp. 152-153.

romantisme ne sont pas suffisantes pour rendre de l'aspect formel des toiles. Les thématiques n'appartiennent plus seulement au néoclassicisme et la séparation traditionnelle des genres tend à s'élargir considérablement. Pour reprendre les mots de Delécluze, il existe une nouvelle génération dont la volonté de réalisme est largement rejetée par toute la critique conservatrice, qui revendique la prééminence de la forme et de l'idéalisation. Cependant, dès le début de la Restauration, une majorité de la critique devient consciente de la nécessité pour la peinture d'histoire de s'ouvrir à de nouvelles idées. Les auteurs progressistes admettent même un certain degré de réalisme dans la composition et dans l'expression des passions, afin de servir un public plus large. Outre ces changements d'importance, le domaine de l'expression des passions dépend surtout des doctrines esthétiques. Pour la période du Consulat et de l'Empire, l'étude de la doctrine du beau idéal est un exercice difficile, car elle ressemble à un lieu d'investissements politiques divers qui exploitent sa plasticité théorique. C'est également une sorte de ressaisissement d'anciennes théories esthétiques, dont celle de Diderot qui, dans sa déconstruction de l'idéal classique, touchait à la théorie de l'imitation. Selon lui, la beauté de l'objet ne garantit nullement la beauté de sa réplique.

La plus importante toile de Girodet-Trioson, *Scène de Déluge*, est au centre de cette vaste polémique. (fig. 24) Le peintre Girodet-Trioson, pupille esthétique de David, est en fait un filleul insubordonné qui ne veut ressembler qu'à lui-même. Sa correspondance avec Delécluze, nous apprend que dès 1791, il tâche de s'éloigner du genre de David. En définitive, il n'a jamais cessé de représenter l'expression des passions. La toile intitulée *Scène de Déluge*, exposée en 1806, bénéficie immédiatement d'un énorme succès. Au Salon, elle est sans nul doute l'œuvre qui attire le plus l'attention.²⁷¹ Les critiques qu'elle soulève reflètent la complexité des doctrines esthétiques en cours. On s'interroge dans un premier temps sur le sujet. Le titre, mal noté dans le livret, laissait entendre qu'il s'agissait d'une scène du Déluge, mais Girodet le fait

²⁷¹ Pour l'analyse détaillée de cette toile, voir D. G. Cleaver, 'Girodet's Déluge, a Case Study in Art Criticism', in *The Art Journal*, XXXVIII/2 (1978-9), pp. 96-101 dont je reprends en partie les commentaires des critiques citées. Voir aussi le catalogue d'exposition : *Le beau idéal ou l'art du concept*, pp. 93 et ss..

corriger, signifiant clairement sa volonté de représenter une scène réaliste et intemporelle. Il refuse toute référence biblique, ses commentaires insistent sur le fait divers.

L'habileté de l'artiste à dépeindre l'anatomie des corps, sa correction de dessin et son contour sont unanimement appréciés. On trouve tout de même les poses trop exagérées. Plusieurs critiques s'interrogent alors sur la crédibilité de la scène ou sur les draperies qui paraissent encore sèches sous une telle pluie. Les couleurs, elles aussi, sont discutées ; les sombres étant en excès. Finalement, le *Déluge* est unanimement reconnu comme une grande peinture, mais forcée dans le sujet et dans le traitement. En 1809, la toile de Girodet est candidate aux prix décennaux établis par Napoléon. L'événement est important, il s'agit de nombreuses oeuvres sélectionnées sur dix années de production, dont une seule sera récompensée dans chaque catégorie. La délibération du jury est publiée et bien sûr la critique donne son point de vue. Les deux prix les plus estimés de ce concours décennal concernent la récompense décernée dans la catégorie de la peinture d'histoire et dans celle de la meilleure peinture à caractère national. Délibérant en août 1810, le jury de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut, formé de son président François-André Vincent et du secrétaire perpétuel Le Breton, annonce *La scène de Déluge* de Girodet comme lauréate en peinture d'histoire alors que son ancien maître, David reçoit le prix de la meilleure peinture à caractère national avec le *Sacre*.

Dans le rapport sur les ouvrages en concours, le jury reconnaît un chevauchement quasi inévitable des domaines de la peinture de genre et d'histoire, c'est pourquoi il se propose de donner une définition de la peinture d'histoire. L'intention était louable, mais leur définition reste très traditionnelle : en résumé la peinture d'histoire présente des actions dignes d'intérêt et nobles, des caractères et des passions. Quant au style, il doit être héroïque et grandiose dans l'exécution. Le dessin pour sa part doit appartenir au grand goût ; les formes idéales étant plus parfaites que celles que l'on trouve dans la nature.²⁷² Selon ses critères, le jury signale que les oeuvres ont été examinées sur l'aspect de l'invention (l'idée, sa réalisation picturale et la

²⁷² *Rapport et discussion de toutes les Classes de l'Institut de France sur les ouvrages au concours pour les prix décennaux de 1809*, Paris, novembre 1810, pp. 10-11.

composition) ainsi que sur l'exécution (qui comprend le dessin, la richesse et la véracité des couleurs, la justesse de la perspective, le goût dans le style des draperies et l'harmonie de l'effet général). Le rapport de ces discussions témoigne de comparaisons intéressantes entre le *Déluge* et les *Sabines* également en concours pour la catégorie de la peinture d'histoire. Très admirée, la toile de David soulève néanmoins des questions au sujet de la composition. Les jurés accusent David de s'être inspiré, en ce domaine, de pièces de monnaies antiques. Ils signalent également la confusion des figures du second plan ainsi que le manque général de vigueur et d'harmonie. Tandis qu'au contraire, le *Déluge* est considéré comme une œuvre originale, poétique dans sa pensée et picturale dans sa composition. Elle possède énergie et sensibilité, l'expression est touchante et terrible, les mouvements sont nobles et les formes idéales. Enfin, elle a de la grâce et de la force dans la touche.

Exposées au Louvre le 25 août 1810, les toiles en compétition pour les prix décennaux de 1809 font l'objet de nombreux commentaires. L'aspect le plus intéressant du débat apparaît sous la plume de Boutard, critique au *Journal du Débat* et d'un confrère anonyme, R., actif au *Publiciste*. Boutard argumente en faveur de Girodet et valorise l'imagination puissante du *Déluge* plutôt que le goût délicat et antique des *Sabines*. Pour lui, ces qualités d'imagination sont plus proches du génie moderne, puisque le principal but de la peinture est de charmer l'imagination au travers du médium de la vue. Et Boutard n'est pas contrarié, s'il est nécessaire de déroger à certaines règles afin d'atteindre ce but. Ainsi, certaines maladresses de composition relevées dans le *Déluge* par la critique deviennent à ses yeux des modifications utiles et judicieuses. Car dans le cadre de la représentation d'une situation violente, la transformation des formes idéales est légitime. En somme, Girodet excelle dans les figures d'expression, qui restent un des aspects les plus importants de la peinture d'histoire. En réponse, R., dans le *Publiciste* estime lui aussi que le sujet - qui avait été critiqué - est moins important que l'exécution de l'œuvre. Mais il demande le beau, le grandiose et le pictural plus que le naturalisme ou le vrai dans une grande œuvre d'art. Ces qualités ne pouvant d'ailleurs être atteintes que si elles sont figurées par des formes douces. Pour R., l'artiste ne doit

jamais dépasser cette notion de décence dans le but de produire un effet pictural. Plus précisément, l'exagération dans la représentation des émotions lui est formellement interdite. Ces deux opinions, de tendances opposées, s'adressent néanmoins aux concepts de l'idéal et du vrai, aux notions de sentiment et de raison, et enfin au but assigné à la peinture. C'est que le débat autour de ces diverses notions est complexe.

En 1805, l'Académie avait couronné le travail d'Emeric-David qui définit la notion d'idéal, à l'opposé de celle de Winckelmann. Emeric-David refusait d'appeler beau idéal ce qui est hors de la nature. Il n'acceptait, par conséquent, pas de penser la relation du concept au réel comme une discontinuité absolue. Selon lui, la nature doit être immédiatement observable. Toute construction définissant son idéalité en écart de l'observation directe de la nature ne peut qu'engager des croyances au surnaturel. Le texte de Ponce, publié en 1806, venait renforcer cette idéologie qui veut réduire les thèses idéalistes. Ces auteurs soulignent l'importance de limiter le rôle créateur de l'imagination géniale qui peut se déployer dans la composition et l'expression. Alors que pour la forme des objets, qui seule constitue la beauté, l'artiste doit consulter la nature qui est le seul modèle. Pour Ponce, définir la beauté comme le seul produit de l'imagination équivaut à l'anarchie. Le rejet du surnaturel est évident car seule la nature sert de modèle.

Les notions d'idéal, qui prennent en compte le céleste, le surnaturel et l'exaltation de l'individu génial sont réputées comme idéologiquement dangereuses. Emeric et Ponce luttent en conséquence surtout pour la notion du beau idéal, qui a encore partie liée avec l'art républicain et son souci de promouvoir une certaine culture populaire. Mais dès l'an IV, certains se demandent si l'utilité morale est un aspect essentiel de l'art. La notion de vrai relatif ou vrai idéal fait surface, désignant un savant dosage d'invention et d'imitation, sans toutefois donner d'attachement excessif à l'invention, la composition et l'expression au détriment de l'exécution. Le débat n'est pas clos pour autant. L'émergence des valeurs romantiques relance les luttes. En 1806, Millin privilégie à nouveau la thèse maximale du beau idéal dans son

Dictionnaire : « L'Apollon pythien, le Laocoon.... du Musée Napoléon ne sont pas copiés d'après nature, pas plus que les anges et les diables de Milton ». ²⁷³

La notion d'idéal revêt alors des définitions empreintes de religiosité ou bien comme Millin l'infléchit dans la suite de son explication : le beau est désintéressé, définit seulement par sa forme, indépendamment de la matière et de l'usage. Esthétiquement, il s'agit moins d'ennoblir que d'épurer afin d'atteindre la perfection artistique et non pas la perfection absolue. Par cette subtile distinction, le modèle naturel peut suffire et il devient licite de représenter l'individuel.

Dans les critiques adressées à la *Scène de Déluge*, le débat sur le beau ou le vrai idéal est compliqué par des points de vue divergents quant à la réception de l'œuvre. Traditionnellement, le vrai en art est subdivisé en deux catégories ; le vrai simple qui concerne l'imitation appropriée de la nature et le vrai idéal qui concerne la nature parfaite. Le vrai idéal possède une fonction morale et didactique que la peinture d'histoire se doit de posséder. L'idéal est également lié à la notion du rationnel, plus importante que celle du sentiment jusqu'au XVIII^e siècle, où ce principe tend à s'inverser. Ainsi, les critiques du *Déluge* révèlent un conflit entre deux types de vrai. Pour le vrai idéal, certains demandent une composition stable, un moment de pause : l'exemple de la vertu dans l'expression des passions. Alors que d'autres désirent de la conviction dans le naturel des actions. Ils sont particulièrement attentifs à l'appréciation de l'impact émotionnel de l'œuvre. Dans cette peinture, l'idéal ne constitue pas une menace pour le naturel, c'est l'attraction des émotions qui inquiète les critiques. Jamais Girodet n'est allé si loin dans le rendu de l'expression. *Le Déluge*, c'est le conflit de la nature et de l'idéal qui culmine dans l'expression. Coupin, biographe de Girodet, insiste d'ailleurs avec complaisance sur le réalisme anatomique qui fait de Girodet l'émule de Michel-Ange. ²⁷⁴ La référence est implacable et Rubin l'a parfaitement

²⁷³ Cité par A. Becq, 'Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire', p. 33.

²⁷⁴ P.-A. Coupin, *Oeuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'Histoire, suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique et mises en ordre par P.-A. Coupin*, Paris, 1829, I, pp. XI-XLI

analysée.²⁷⁵ Le réalisme de Girodet est en fait un réalisme expressif tel, que Chaussard lui-même essaie de récupérer l'artiste au nom du classicisme. Cependant, il ne peut que s'extasier de la puissance évocatrice de l'œuvre où l'expression (de la femme) si intense, se libère du dogme grec de la maîtrise des passions. Et l'homme aux yeux exorbités, dont l'expression avoisine la grimace, traduit bien l'horrible désespoir qui émeut les critiques. C'est en effet la « sensibilité » de la femme et « l'énergie » de l'homme ; les deux motifs sur lesquels s'attardent Chaussard, et que cite également le jury du concours décennal de 1809, qui favorisent le *Déluge*, contre les *Sabines*. L'événement marque la fin d'une esthétique. Aussi le classique Chaussard évoque à propos du *Déluge*, Schiller, Milton, Dante et Shakespeare, soit les premières idoles du romantisme. L'attribution du prix à Girodet plutôt qu'à David marque non seulement la fin de l'esthétique néoclassique, mais elle révèle aussi l'élargissement de la notion de peinture d'histoire. Girodet avait fait corriger son titre en *Scène de Déluge*, afin de justifier sa volonté de peindre une scène réaliste et atemporelle, bref, un fait divers dramatique.

Les néoclassiques ne sont certes pas vaincus par cette nouvelle esthétique 'expressive' qui n'assigne plus comme premier objectif de la peinture la beauté corporelle. Ils s'attachent à ce concept et continuent d'exiger la retenue de la représentation de l'expression des passions. Au cœur de ce problème, le débat s'attarde à nouveau sur le moment fécond dans la représentation des passions. Il est généralement recommandé de représenter le moment de l'action ou de l'émotion, légèrement en retrait, de manière à ce que l'expressivité ne nuise pas à la beauté. Ce moment est considéré comme étant celui qui suggère le mieux ce qui s'est passé et ce qui est encore à venir. La critique des Salons regorge de commentaires à ce sujet. Le plus fréquemment, les critiques décrivent quel moment le peintre aurait dû choisir afin d'être en parfait accord avec l'esthétique de la retenue. Mais la tradition du classicisme sous-entend encore que le peintre doit lui-même ressentir les émotions, s'il veut à

²⁷⁵ J. H. Rubin, 'Guérin's Painting of Phèdre', pp. 601-618.

son tour émouvoir le spectateur par les expressions représentées dans son tableau.²⁷⁶

En effet, de 1810 à 1825 environ, une importante part du débat salonnier concerne le rôle de la peinture d'histoire en tant que médium expressif. Il s'agit d'une bataille née de l'interprétation du vrai idéal, entre l'idéalisation de la forme, et son opposé qui comprend le réalisme et l'expressivité. Au Salon de 1824, certains conservateurs, comme Delécluze, soutiennent encore, grâce à des considérations platoniciennes, l'expressivité du calme. Cette conception est largement étayée par Quatremère de Quincy dans son *Essai sur la nature*.²⁷⁷ Il y tente en vain de soutenir que l'action : les gestes et l'expression des passions n'arrivent pas à porter le beau moral au spectateur. Mais ses vues, largement dépassées, n'atteignent qu'une infime minorité. Par contre, la tendance progressiste, qui se dessine de plus en plus nettement, admet un certain degré de réalisme et considère le domaine de l'expression des passions comme un élément essentiel à la compréhension de la peinture pour un public élargi.

Dès le début du siècle, apparaît en France une certaine propension à la représentation de thèmes à haute dose expressive comme le suicide désespéré de Sapho.²⁷⁸ Des oeuvres qui présentent un registre d'émotions extrêmes proviennent également de la littérature étrangère et anglaise en particulier, que les artistes et les écrivains avaient propagée dès le milieu du siècle précédent. Les poèmes d'Ossian de MacPherson publiés en français en 1777 ont largement influencé les artistes comme Girodet, Gérard ou Ingres. Gérard expose en 1801 *Ossian* et Girodet, *Ossian recevant les officiers de la garde napoléonienne*, en 1802. Pour la toile de Gérard, il ne s'agit pas d'un événement particulier, mais des personnages principaux qui constituent les poèmes. Ossian, vieux et aveugle, a perdu son fils et ses compagnons d'armes. Seul, il joue de sa harpe en chantant ses héros et ses peines, faisant ainsi réapparaître les ombres de ses proches. L'atmosphère nocturne, les expressions tristes et

²⁷⁶ R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, p. 53.

²⁷⁷ Publié en 1823.

²⁷⁸ Traité en 1791 par Taillasson, en 1801 par Gros.

mélancoliques des personnages accentuent l'aspect obscur et troublant de la scène. Girodet rend la même atmosphère nocturne au moment où les officiers accourent vers Ossian. (fig. 25) Leur groupement et les positions des corps n'est pas sans rappeler la composition de la toile de David de la *Distribution des Aigles*. La gestuelle et l'expressivité sont aussi très présentes, mais maniérées, elles n'atteignent pas le degré expressif de la toile plus tardive de la *Scène du Déluge*. La théâtralisation davidienne n'est pas totalement oubliée et l'expressivité des faces est généralement conforme à la demande de retenue académique.

Cette période offre également des thématiques inspirées des batailles napoléoniennes dont les peintres Gros et Girodet sont les témoins privilégiés. De ce fait, l'équilibre précaire du néoclassicisme de l'époque napoléonienne est bousculé par les exigences de l'empereur lui-même. Napoléon souhaite davantage une peinture qui glorifie les grands épisodes de son règne que les vertus républicaines, de surcroît les grandes victoires nationales que les exemples humains de moralité stoïcienne. Le concours organisé en 1810 pour le prix décennal porte d'ailleurs un coup décisif à l'école de David en distinguant deux types de peinture d'histoire : la peinture d'histoire traditionnelle à sujet mythologique et intemporel et les tableaux représentant 'un sujet honorable par le caractère national' selon la définition officielle.²⁷⁹ Les grandes peintures de Gros appartiennent à cette deuxième catégorie. Dans les toiles de *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, (fig. 26) de 1804 et *La bataille d'Eylau*, (fig. 27) de 1808, on reconnaît la souffrance de gens anonymes. Le corps humain n'appartient plus au canon classique, il devient le siège de la maladie, de la souffrance morale et physique. Il est dramatisé, meurtri, autant par la guerre que par les éléments naturels de la faim, du froid et de la misère. Les détails de la chair blessée apparaissent au premier plan. La vision de la guerre n'est plus une fiction, Gros peint des faits. A Jaffa, durant la campagne d'Egypte Napoléon visite les malades atteints de la peste. Gros use de l'iconographie chrétienne du Christ thaumaturge qui guérit par le toucher. Ce geste guérisseur rappelle avec subtilité celui des rois touchant les écrouelles des malades (inflammation cervicale et bosses purulentes, liées à la

²⁷⁹ Cité par J. Lacoste, 'Géricault et le beau moderne', vol. 2, p. 825.

tuberculose) lors de leur couronnement.²⁸⁰ Gros rend ainsi hommage au commanditaire en cette année qui sera celle du sacre de Napoléon. Mais les autres protagonistes de la scène sont rendus sans idéalisme aucun. Leur visage reflète clairement des sentiments de peur, de désespoir ou d'agonie. Le réalisme est saisissant de vérité.

Dans *Le Champ de bataille d'Eylau*, qui est une des plus sanglantes batailles menées par Napoléon en 1807 contre la Prusse, le contraste entre le premier et le second plan est troublant. Gros révèle les deux facettes de la guerre. D'abord, on perçoit au centre le geste de bénédiction de l'Empereur à cheval et l'officier libéré agenouillé devant l'emblème sacré de l'Empire. Les visages sont sereins et la gestuelle appartient au répertoire religieux.²⁸¹ Puis le regard s'abaisse vers le premier plan où sont dépeints des corps morts, gelés, dénudés, les bouches ouvertes, les faces contorsionnées et grimaçantes des dernières expressions de douleur et de peur des soldats sans vie ou à l'agonie.²⁸² Le langage gestuel des valeurs militaires est fortement contrebalancé par celui de la souffrance humaine et de la mort. Le répertoire des expressions des passions ne concerne plus les valeurs militaires et stoïques, il ne s'investit qu'au niveau de l'humain, de la souffrance et de la mort. C'est également l'acmé de la lutte que choisit Girodet-Trioson pour sa toile de *La Révolte du Caire*.²⁸³ L'épisode se passe lors de la campagne d'Égypte. Après avoir perdu le contrôle de la ville, le général Bon rassemble ses hommes dispersés, et ensemble ils arrivent à repousser les rebelles dans une mosquée. Girodet représente le moment décisif de la lutte entre le général Bon et un chef arabe. Le face à face des deux protagonistes et la nudité de l'Arabe se réfèrent à la toile des *Sabines* de David. Mais la rage qui se lit dans leur visage, et l'arrière scène n'est que répétition de ce sanglant combat où l'expressivité est aussi importante que la gestuelle. La période napoléonienne permet des thématiques où le dramatique l'emporte. Gros se détache dans sa facture et

²⁸⁰ Comparaison notée par W. Friedländer, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Cologne (1930) 1977, p. 77.

²⁸¹ Voir à ce sujet N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the gaze*, Londres, 1983, chapitre 6, pp. 133-162.

²⁸² Voir N. Bryson Norman, *Vision and Painting*, pp. 143-145.

²⁸³ Datée de 1810.

dans ses compositions des strictes demandes académiques. Il transgresse les canons esthétiques de la représentation du corps humain. Il peint la réalité des faits et la réalité humaine. Au travers de ces thématiques guerrières, la représentation de la souffrance humaine dépasse le schématisme académique et devient naturaliste. La gestuelle s'éloigne des modèles théâtraux pour s'inspirer de la réalité et du vécu.

Théodore Géricault, émule de Gros, débute au Salon en exaltant l'héroïsme des cavaliers de l'Empereur. Il fait sensation au Salon de 1812 avec son *Portrait équestre de Monsieur D..., lieutenant des gardes de l'Empereur*. (fig. 28) Ce cavalier dressé sur un cheval qui se cabre en dit beaucoup sur les années de conquêtes napoléoniennes. A l'arrière-plan, canons, chars et morts jonchent le sol ; le feu s'est emparé du champ de bataille. Le tableau suscite de l'intérêt par son pouvoir d'évocation, mais aussi parce qu'il rompt avec les règles de la grande peinture pour inaugurer l'art romantique. A mi-chemin entre le portrait et la peinture d'histoire, Géricault peint une scène de manière extrêmement réaliste. Le portrait de ce lieutenant anonyme élève le banal vers l'épique. L'emploi de couleurs vives, la touche brutale et visible contribue à faire de cette toile un concentré d'énergie où l'homme et le cheval ne font qu'un. Cette vitalité des touches et des couleurs est soutenue par l'expression crispée et surprise du cavalier, tandis que le bras tient l'épée dans un mouvement de défense. De même, le cheval a l'œil effrayé, la bouche ouverte et les naseaux retroussés.

A la chute de Napoléon, lors du retour des Bourbons sur le trône, le pathétique et le réalisme continuent néanmoins à s'imposer. La représentation d'expressions fortes, naturalistes et extrêmes reste commune. Tandis que les expressions douces et calmes, également présentes, sont aussi empreintes de plus de réalisme. Même Ingres, fervent admirateur de David, donne des expressions très réalistes aux apôtres de *Jésus dormant les clés à saint Pierre*. (fig. 29) Les apôtres différenciés dans leur physionomie et leur attitude présentent des émotions réelles qui n'ont aucune filiation avec les schémas académiques ou la retenue totale d'émotion qu'Ingres pratique dans toutes ses autres

oeuvres.²⁸⁴ Le rendu de l'expression est tellement présent qu'il fera dire, un quart de siècle plus tard, au classique Delécluze que le « Jésus donnant les clés du Paradis à saint Pierre, en présence des apôtres, fit sentir aux plus incrédules combien l'art du dessin et du modèle contribue à l'expression des sentiments de l'âme ». ²⁸⁵ L'évolution vers plus de réalisme est générale. Le pathétique de la scène d'*Une vieille femme et une jeune fille en prière devant la madone* de Victor Schnetz est évident. (fig. 30) L'artiste touche à la sentimentalité. Le critique Jal y reconnaît la meilleure œuvre du Salon dans ce genre. Tout est intéressant, l'expression, l'arrangement, la touche, les couleurs et les contrastes. Un autre critique, Béraud, surenchérit « chaque fois que l'on s'arrête devant cette excellente peinture, nous admirons ce naturalisme exquis, la simplicité de la touche et du caractère, la véracité des expressions et de la couleur ». ²⁸⁶ Au sujet de la toile de Frédéric Gérard, *Sainte Thérèse*, exposée au Salon de 1827-28, Jal apprécie l'œuvre, toutefois il reproche à Gérard de n'avoir pas atteint plus de réalisme dans la pose et dans le caractère de la sainte. En effet, la tête mignonne de la sainte n'a guère de caractère et n'offre pas plus d'expressivité. Ces quelques exemples de peintures d'histoire, de genre ou de portrait démontrent l'évolution du domaine de l'expression des passions et de la gestuelle vers plus de naturalisme.

Le début de la Restauration (1814) coïncide avec le moment où Guérin ouvre son propre atelier. Parmi ses élèves, on retrouve les peintres qui vont devenir les protagonistes majeurs de la révolution romantique : Géricault, Delacroix, Ary Scheffer, Léon Cogniet. Guérin, peintre d'expression par excellence, devient ainsi une sorte de passeur entre deux courants qui ont longtemps été analysés comme opposés, le néoclassicisme et le romantisme. Pourtant, il s'agit plus d'une continuité comme le suggère Baudelaire : « Quant à Guérin et Girodet, il ne serait pas difficile de découvrir en eux, d'ailleurs très préoccupés, comme le prophète [David], de l'esprit de mélodrame, quelques légers grains corrupteurs, quelques sinistres et amusants symptômes du futur

²⁸⁴ R. Rosenblum, *French Painting*, pp. 508-9. Rosenblum affirme qu'Ingres considérait cette œuvre comme sa meilleure réalisation, dans une lettre à Gilibert en 1919.

²⁸⁵ E. J. Delécluze, *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, 1856, p. 204.

²⁸⁶ Cité par R. Rosenblum, *French Painting*, pp. 610-611.

Romantisme ». ²⁸⁷ (...) « Quelque différent qu'il soit de son maître Guérin par la méthode et la couleur, il a hérité de la grande école républicaine et impériale : l'amour des poètes et je ne sais quel esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite : David, Guérin et Girodet enflammaient leur esprit au contact d'Homère, de Virgile, de Racine et d'Ossian. Delacroix fut le traducteur émouvant de Shakespeare, de Dante, de Byron et d'Arioste. Ressemblance importante et différence légère ». ²⁸⁸ Guérin, qui louait l'expression dans ses poèmes, lègue ainsi à la peinture romantique cet esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite, qui avait soulevé tant de discussions.

« L'artiste, ainsi, des coeurs suit chaque passion,
Et sait en retracer la juste expression ;
Dès qu'il sent, il produit, et soudain communique
Au spectateur ému l'étincelle électrique ». ²⁸⁹

²⁸⁷ C. Baudelaire, 'Exposition universelle de 1855', in *Oeuvres complètes*, p. 962.

²⁸⁸ C. Baudelaire, 'L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix', in *Oeuvres complètes*, p. 1118.

Le Salon de 1824. L'impératif esthétique de Stendhal

Les luttes entre l'orthodoxie de l'académisme et les élans novateurs amènent l'insatisfaction générale de la critique. Dès 1817, celle-ci ne cesse de blâmer les élèves trop zélés de l'Ecole. Mais c'est au salon de 1824 qu'a lieu la confrontation décisive entre les partisans de la rupture et ceux du maintien avec la tradition davidienne. Les deux camps ne sont toutefois pas unitaires, pour Delécluze, il s'agit d'une lutte entre les shakespeariens et les homéristes. Selon son confrère, Adolphe Thiers, c'est la bataille des rénovateurs contre les immobiles. Mais pour beaucoup, il s'agit de la lutte des romantiques contre les classiques.²⁹⁰ A la fin des années vingt, Delécluze définit les diverses tendances regroupées sous le terme classique : « Depuis quelques années, en France, on désigne par le mot classique tout peintre sans imagination qui fait profession d'imiter machinalement les ouvrages de la statuaire antique ou ceux des maîtres du seizième siècle. On va même jusqu'à donner ce nom à ceux qui exécutent leurs travaux d'après la théorie et la pratique des anciens. Enfin on stigmatise particulièrement de ce nom les imitateurs maladroits du peintre David. On dit l'Ecole classique par opposition à l'Ecole romantique ».²⁹¹ Il lui semble par contre beaucoup plus difficile de définir le mouvement romantique : « On ne sait pas encore ce que l'on entend à présent par la peinture romantique. Toutefois, par l'inspection comparative des ouvrages faits par des artistes dits romantiques on peut juger que, dans leur théorie, le coloris et l'effet sont placés en première ligne parmi les moyens d'imiter et d'agir sur les spectateurs, tandis que l'expression des formes est négligée comme un accessoire presque insignifiant (...) On peut considérer les peintres romantiques comme une secte d'artistes spiritualistes qui oublient

²⁸⁹ A.-L. Girodet-Trioson, *Oeuvres posthumes* (éd. P. A. Coupin), Paris, 1829, Le peintre, Chant II, pp. 101-102.

²⁹⁰ I. Valverde, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Francfort, 1994, p. 112.

²⁹¹ E. J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, Paris, 1828. Cité par D. Wakefield, 'Stendhal and Delécluze at the Salon of 1824', in *The Artist and the Writer in France, Essays in honour of Jean Seznec*, Oxford, 1974, p. 81.

que, sans la connaissance des modifications de la matière, il est bien difficile d'exceller dans un art d'imitation ».²⁹²

Stendhal, dont le Salon de 1824 est manifestement un pensum, demande '*une âme à la peinture*'. Ses critiques portent en effet sur David et son école « qui ne peut peindre que les corps ; elle est décidément inhabile à peindre les âmes ». ²⁹³ En 1822 déjà, il soulignait l'absence de naturalisme et la tendance à reproduire des attitudes théâtrales, défaut dominant des imitateurs de David. Les tableaux « semblent être plutôt des copies chargées de scènes tragiques jouées par les acteurs du boulevard ; chaque attitude, chaque expression, chaque membre, chaque trait est affecté et exagéré ». ²⁹⁴ Au lieu de la représentation de l'expression, Stendhal reconnaît plutôt l'imitation de Talma. Déjà connu comme écrivain et critique d'art par son *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal déclare, dans son Salon de 1824, sa franche intention de démolir l'opposition classique. ²⁹⁵ Sa bête noire se nomme E.-J. Delécluze, ancien élève et biographe de David, actif comme critique au *Journal des Débats* et ardent défenseur de l'esthétique davidienne. ²⁹⁶ Stendhal attaque les *Sabines*, peinture déjà très controversée, pour atteindre le point central du débat entre la beauté classique et la beauté moderne. ²⁹⁷ Il considère David coupable d'avoir imposé cette science exacte du dessin de l'antique où seule la technique compte. Evidemment, il refuse l'absolutisme de l'esthétique du beau idéal grec. Pour Stendhal, l'erreur de ces esthéticiens est d'avoir imposé une norme de beauté préétablie qui ne prend en compte ni son époque, ni l'exemple de la nature et encore moins celui de l'individu. Car ces notions sont variables. Il les désapprouve d'avoir considéré le domaine de l'expression des passions comme appartenant à celui du dessin, c'est-à-dire comme une science exacte, à laquelle le plus ignorant peut atteindre. Non, clame-t-il,

²⁹² E. J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, in D. Wackenfild, 'Stendhal and Delécluze at the Salon 1810', p. 81.

²⁹³ Stendhal, *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, 1927, pp. 161-162.

²⁹⁴ I. Valverde, *Moderne/Modernité*, p. 89.

²⁹⁵ Ouvrage publié en 1817.

²⁹⁶ Stendhal ne prend pas en compte les nombreuses réflexions de Delécluze sur l'école de David qu'il n'approuve que très partiellement.

²⁹⁷ Par contre, il admire la rupture menée par David par rapport au rococo, ouvrant la voie à un nouveau style.

pour être en état de peindre les passions, il faut les avoir vues et avoir senti leurs flammes dévorantes.²⁹⁸

Dans sa jeunesse, Stendhal avait été particulièrement sensible à l'œuvre de l'abbé Du Bos, ouvrage qui répondait, disait-il, aux sentiments de son âme, sentiments inconnus à lui-même, et il devint en quelque sorte son continuateur romantique. Dans ses écrits de jeunesse, il cherche à étudier le langage des passions. « Il me semble qu'un peintre qui voudrait emporter le prix de son art devrait étudier les belles formes antiques et l'expression des passions dans les figures vulgaires pour ensuite s'efforcer de peindre des figures aussi belles que possible, animées des plus fortes passions. »²⁹⁹ Sa préoccupation fondamentale est l'étude des passions humaines et de leur représentation artistique. Après avoir vu le Salon de 1810, il écrit : « Dans mes idées, l'art de peindre une passion par les traits d'une physionomie et la position d'un corps, et d'émouvoir les spectateurs par la sympathie, ou par la comparaison comique qu'il fait des personnages à lui, est l'art de la peinture ».³⁰⁰ Pour définir des critères précis de choix et d'appréciation, il formule dans un premier temps une définition du beau idéal moderne, distinct du beau idéal antique. Le dogme de l'imitation, qu'il dénonce en 1824, et particulièrement de l'imitation de l'antique, est évident dans les œuvres de l'école de David. Cette imitation-là n'aboutit qu'à un art mécanique et dénué d'âme.

Il conjecture par conséquent d'une relation de cause à effet entre l'imitation et la médiocrité de l'art de son époque. Enfin, il récuse radicalement le précepte, déjà fort discuté, de Winckelmann qui préconise la supériorité de l'art antique. Par sa rigoureuse dénonciation de ce processus, Stendhal, continuateur de Diderot, exhorte l'art à s'inspirer de la nature. L'imitation des maîtres est pour Stendhal l'inversion de la relation que ceux-ci ont eu avec la nature, car ce qu'il faut chercher chez eux, c'est la nature elle-même. A l'instar de Du Bos et de Diderot, il rend attentif au manque que génère la simple imitation. L'imitation, c'est en effet la perte de la faculté de voir la nature. Chaque

²⁹⁸ Cité par J. Starzynski, *Stendhal. Du romantisme dans les arts*, Paris, 1966, p. 135, *Journal de Paris* 12 septembre 1824.

²⁹⁹ Stendhal, *Pensées*, Paris, 1921, vol. II, p. 276.

³⁰⁰ Stendhal, *Oeuvres intimes*, Paris, 1955, 10 novembre 1810, p. 1206

artiste devrait contempler la nature à sa manière, avec ses propres yeux. En conséquence, l'acte d'imitation engendre la perte de l'individualité. L'artiste imitateur devient pour Stendhal l'antithèse du génie créateur. L'erreur provient justement de la transposition de ce critère d'idéal ancien sur l'époque contemporaine. Reprenant à son compte les commentaires du critique William Hazlitt publiés dans le *Morning Chronicle*, Stendhal signale la problématique à laquelle se heurte l'école française : « Si vous n'altérez pas la pureté de l'antique, votre tableau n'est qu'une copie comme la Galatée de M. Girodet dans le tableau de Pygmalion (...). Si vous entreprenez de rendre la passion, les têtes de vos personnages seront en contraste perpétuel avec les corps, car la première condition de la statuaire antique était le calme profond, sans lequel chez les Grecs, il n'y avait pas de beau idéal ». ³⁰¹ Il est conséquemment vital de s'émanciper de l'art du passé.

Le but premier de la peinture, qui domine les autres domaines du dessin, de la perspective et de la couleur est clairement établi par Stendhal : « un tableau sans expression n'est qu'une image pour amuser les yeux un instant. Les peintres doivent sans doute posséder le coloris, le dessin, la perspective, etc. ; sans cela on n'est pas peintre. Mais s'arrêter dans une de ces fonctions subalternes, c'est prendre misérablement le moyen pour le but... Par l'expression, la peinture se lie à ce qu'il y a de plus grand dans le cœur des hommes ». ³⁰² Stendhal réclame la représentation de l'expression des passions contemporaines. A cette fin, il conseille aux artistes d'aller à l'école de natation pour bien observer les corps et les attitudes, de même qu'il les enjoint à observer dans la vie réelle, sur les places publiques et dans les salons, les gestes qui peignent les passions. L'idéal moderne de Stendhal est opposé à l'idéal antique, caractérisé par la force des corps et la prudence des habitudes de l'âme. Or les émotions fortes détruisent les habitudes calmes de l'âme ; les passions renversent l'habitude. Par conséquent dans la beauté antique, toute passion détruisant l'habitude nuisait à la beauté. Ce qui distingue le moderne, c'est la vivacité de l'esprit, la grâce des traits, la sensibilité. Plus précisément

³⁰¹ I. Valverde, *Moderne/Modernité*, p. 65.

³⁰² Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*. Cité par I. Valverde, *Moderne/Modernité*, p. 20.

dans la figure humaine : « La beauté est l'expression d'une certaine manière habituelle de chercher le bonheur ; les passions sont la manière accidentelle. Autre est mon ami au bal, à Paris, et autre mon ami dans les forêts d'Amérique ». ³⁰³

Par cette formule souple, Stendhal s'attache aux nouvelles mœurs, différentes suivant le lieu, le moment, l'époque. « C'est donc par une peinture exacte et enflammée du cœur humain que le dix-neuvième siècle se distinguera de tout ce qui l'a précédé. » ³⁰⁴ Pour Stendhal, le concept de la beauté antique est incompatible avec les passions modernes. Car les passions comme la beauté diffèrent selon les époques, et à Athènes, on ne cherchait pas tant de nuances, pas tant de délicatesse. « Aussi, dans la science des mouvements de l'âme, les philosophes grecs restèrent des enfants. Voyez les Caractères de Théophraste, ou essayez de traduire en grec l'histoire de Mme de la Pommeraie, de Jacques le fataliste. » ³⁰⁵ Ainsi en appelle-t-il au XIX^e siècle pour qu'il rende ses droits aux passions fortes, qui avaient été prosrites depuis deux siècles à cause d'une prétendue politesse. ³⁰⁶ Cette argumentation l'amène à prédire la renaissance du goût pour Michel-Ange et les émotions fortes sans redouter leur grossièreté. « La soif de l'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange. J'avoue qu'il a montré l'énergie du corps qui parmi nous exclut presque toujours celle de l'âme. Mais nous ne sommes pas encore arrivés au beau moderne. Il nous faut chasser l'afféterie ; le premier pas sera de sentir que dans le tableau de Phèdre, par exemple, Hippolyte appartient au beau antique, Phèdre à la beauté moderne et Thésée au goût de Michel-Ange. La force athlétique éloigne le feu du sentiment ; mais, la peinture n'ayant que les corps pour rendre les âmes, nous adorerons Michel-Ange jusqu'à ce qu'on nous ait donné de la force de passion absolument exempte de force physique... » ³⁰⁷

³⁰³ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1817, t. II, p. 131.

³⁰⁴ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, t. II, p. 412.

³⁰⁵ Stendhal, cité par J. Starzynski, *Stendhal*, p. 67.

³⁰⁶ « Au quinzième siècle on était plus sensible ; les convenances n'écrasaient pas la vie ; on n'avait pas toujours les grands maîtres à imiter. (...) Une politesse excessive n'avait pas éteint les passions. » Cité par J. Starzynski, *Stendhal*, p. 81.

³⁰⁷ Stendhal, *Histoire la peinture en Italie*, vol. II, pp. 407-415.

En peinture, c'est aux jeunes romantiques que va sa sympathie, mais elle n'est pas sans restriction. Stendhal se range parmi les partisans de l'innovation, cependant il ne partage pas leur exigence de réalisme dans le choix des sujets, ni dans le mode de représentation. Il déplore l'absence de beauté et l'étalage de laideur. Stendhal ne supporte pas l'exagération du triste et du sombre, de la brutalité et de la souffrance. Il avoue, « il y a une femme noyée dans le Déluge de Girodet, qui m'a toujours fait le plus vif plaisir : c'est qu'elle est fort belle, et la beauté hôte l'horreur à ma sensation : il ne reste que la douleur noble et un peu consolée, la seule que les beaux-arts doivent chercher à reproduire ».³⁰⁸ Les réticences de Stendhal laissent apparaître une limite à l'exigence de réalisme contemporain. Pour lui, l'âpreté du réel de la vie se heurte à la loi de la beauté : « Toutes les fois qu'un peintre le peut sans choquer son sujet, il doit nous présenter le plus haut degré de beauté auquel il puisse atteindre ».³⁰⁹

Dans la conception stendhalienne sur les exigences de l'art de son époque, il y a tout d'abord une forte conscience de rupture avec les époques précédentes. Les événements historiques et surtout la Révolution amènent obligatoirement des bouleversements dans les domaines esthétiques. A l'ordre continu de l'esthétique classique, Stendhal commue une conception de l'art soumise au dynamisme de l'histoire et de ses changements. A l'opposé des signes du passé, la spécificité de l'époque nouvelle est l'essor de l'énergie, de la passion et des émotions fortes qui définissent le nouvel idéal.³¹⁰ Il impute à la civilisation d'avoir proscrit les émotions, phénomène existant dans les arts de la poésie comme dans ceux de la peinture, qui culmine à la fin du XVIII^e siècle. A la recherche d'une sensibilité anti-classique, lui qui connaît bien l'art italien, s'éprend de Michel-Ange, dont il partage le goût des sensations fortes. Mais Stendhal souligne les différences entre la peinture des émotions fortes contemporaines et celles du passé. L'exemple de Michel-Ange est un guide

³⁰⁸ Salon 1824. Voir I. Valverde, *Moderne/Modernité*, p. 19.

³⁰⁹ P. Gaudibert, 'Stendhal et la peinture française de son temps', in *La Pensée*, nouv. série 114 (1964), pp. 91-109 et citation p. 101.

³¹⁰ Ce concept n'appartient pas à Stendhal, mais à Byron. Voir I. Valverde, *Moderne/Modernité*, point I. B.

pour atteindre cette peinture exacte et enflammée du corps humain, même s'il ne montre que l'énergie des corps.³¹¹

Toutefois sa sensibilité aristocratique le freine dans ses tendances libérales. Il ne peut concevoir la quête d'un réalisme contemporain qui refuse d'ennoblir. Il réclame la vérité lorsqu'il demande aux artistes « *d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature* », mais le choix de la belle vérité doit refouler la vérité triste et crue.³¹² Il reste trop sensible à la splendeur physique, à la beauté des visages, et préfère décidément le plus beau que nature au laid qui se rencontre en abondance dans la réalité. C'est pourquoi dans le domaine de l'expression des passions, il recommande l'étude de Michel-Ange, mais épuré de ses forces physiques. Car les mouvements de l'âme doivent être peints dans leur vérité, en particulier ceux qui manifestent une beauté ou de l'énergie morale. Stendhal désire un réalisme mais un réalisme passionnel.³¹³ Bien que romantique dans ses principes et ses intentions, il use à l'égard des arts d'un vocabulaire classique. Son beau idéal, contrairement à celui de Winckelmann, n'est pas immuable, universel et unique, mais divers et multiple.³¹⁴ Il est en quelque sorte le dernier à postuler au renouveau dans la tradition de l'expression des passions, afin de les sortir du maniéré théâtral et leur rendre leur force renaissante plus belle que vraie.³¹⁵

Quelques oeuvres exprimaient néanmoins la vérité des passions modernes qu'il cherchait. Stendhal en voit un exemple dans la *Corinne du Cap Misène* que Gérard exposait au Salon de 1824.³¹⁶ Les figures lui semblent d'une vérité expressive qui s'unit à celle du site de la baie de Naples. L'expression pleine de feu de Corinne lui convient tout particulièrement : « Je vois dans les yeux

³¹¹ Raphaël a bénéficié d'un regain d'intérêt considérable pour ses expressions des passions en Angleterre, vers 1780-1800. Voir S. Dickey, 'The Passions and Raphaël's Cartoons in eighteenth-century British Art', in *Marsyas*, XXII (1983-1985), pp. 33-46.

³¹² P. Gaudibert, 'Stendhal et la peinture française de son temps', p. 103.

³¹³ P. G. Castex, *La critique d'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 1964, p. 39.

³¹⁴ Voir l'étude de R. Baschet, 'Stendhal et les arts plastiques', in *Revue des Deux-Mondes*, 1967, pp. 378-392.

³¹⁵ D. Wakefield écrit : « ...Stendhal shows an almost anatomical concern with correct gesture, action, and expression, all of which testifies to the persistence of visual habits ultimately derived from Lebrun and French Academy ; for Stendhal's art criticism is a paradoxical mixture of old-fashioned prejudice and far-sightedness. » dans 'Stendhal et Delécluze at the Salon of 1824', p. 85.

de Corinne le reflet des passions tendres telles qu'elles se sont révélées aux peuples modernes ; je sens quelque chose qui tient à l'enthousiasme sombre de Werther ». ³¹⁷ Pour des raisons identiques, il avait autrefois apprécié un autre élève de David, Girodet-Trioson. Il avait été sensible au pré-romantisme d'*Endymion*, puis aux *Funérailles d'Atala*. Mais quinze ans plus tard, au Salon de 1824, il n'y voit plus que de la théâtralité et de l'excès. ³¹⁸ Et, bien qu'il appelât de tous ses vœux un romantisme français aux Salons de 1822, 1824 et 1827, il ne reconnut pas la peinture romantique. Dérouté par la technique, excédé par ce goût excessif du laid, il eut peut-être la tentation de renvoyer dos à dos les jeunes imitateurs de la manière anglaise et les vieux sectaires de David. Cependant, malgré les défauts qu'il imputait à ce mouvement, il prit parti pour lui. De 1824 à 1827, il découvre et apprécie l'oeuvre de Delacroix, mais il garde, dans la plupart de ses positions théoriques, une certaine forme de romantisme tempéré de sagesse. A l'exception de quelques oeuvres de Prud'hon, Stendhal ne trouve pas dans la peinture contemporaine l'intensité émotionnelle que lui procure les peintres de la Renaissance italienne, et plus particulièrement Michel-Ange. Aux maîtres Delacroix et Géricault, il préfère certaines oeuvres du pré-romantisme et du romantisme du 'juste milieu', qui conservent les traces de ce qu'il nomme le beau idéal moderne, où beauté, passion et tendresse s'unissent harmonieusement en une promesse de bonheur. ³¹⁹ L'art de Stendhal doit être le langage des passions modernes sans soumission à la réalité vulgaire. Son modernisme le pousse à combattre lucidement le passé ; en cela son influence est considérable. Mais son idéal le ramène effectivement à un moment privilégié du passé, celui de la Renaissance italienne.

La portée des réflexions stendhaliennes dans le débat esthétique est importante. Son influence se fait sentir dans quelques écrits de l'époque,

³¹⁶ Au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

³¹⁷ Stendhal, *Oeuvres complètes*, vol. III, Genève, 1972, p. 19.

³¹⁸ Dans son Salon de 1824, il soutient H. Vernet, Scheffer, Signalon, Gérard et critique Granet, Prud'hon, Abel de Pujol, Delacroix, Girodet, Cogniet, etc... Voir Stendhal, *Oeuvres complètes*, pp. 5-65.

³¹⁹ Le terme de juste milieu est utilisé dès 1831 par le critique Louis Peisse, voir L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme 1830-1848*, Paris, 1987, p. 205.

consacrés à la définition du romantisme. De même, il encourage les partisans du romantisme à réagir contre la canonisation académique des doctrines davidiennes. Dès le début des années 1830, le débat classique/romantique est insuffisant à rendre compte de la diversité des tendances dans la pratique artistique et dans la pensée esthétique. Il ne s'agit plus seulement de nier un système dont l'épuisement était quasi universellement reconnu, mais de formuler un ensemble de principes nouveaux pour l'art contemporain. La conscience de la décadence de l'école de David unie à l'opposition au principe d'imitation mènent à la nécessité d'une rénovation en profondeur de la peinture. Même les apologistes de l'Ecole objectent aux imitations abusives de l'antique, toutefois leurs critiques se limitent au rejet de pastiches trop voyants. En effet, à l'Ecole les peintres doivent encore s'en tenir aux données fournies par l'antique et les grands maîtres, sous peine d'aboutir à la dégradation de l'art. D'autre part, une imitation trop zélée constitue, au même titre que le dévergondage des romantiques, un excès qu'il faut éviter. Fatigués des reproductions mécaniques des statues grecques et romaines, les académiciens continuent d'affirmer dogmatiquement la valeur absolue de l'exemple des maîtres et la nécessité de rendre la Belle nature, c'est-à-dire l'étude de modèles combinée à celle de la nature afin de demeurer dans le sillon tracé par la tradition.³²⁰

Le Salon de 1824 demeure néanmoins le signe manifeste d'un esprit novateur. Une importante part des critiques conservateurs, comme Fabien Pillet, désire l'avancée de la peinture vers des routes nouvelles. Louis Peisse, Prosper Haussard veulent certes une position de maintien des liens avec la tradition, mais également l'exploration de domaines nouveaux. Adolphe Thiers ou Auguste Jal, apprécient, quant à eux, les oeuvres des jeunes peintres tels Delacroix, Schnetz, Delaroche et Scheffer où l'abandon des formes sacramentelles et le refus de l'ancien style sont tangibles.³²¹ Pour ces critiques, la décadence de la peinture contemporaine est directement liée à l'abandon de

³²⁰ J. J. L. Whiteley, 'The Origin of the Concept of « Classique » in French Art Criticism', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), pp. 268-275.

³²¹ Auguste Jal, amateur et ex-officier de la marine royale est favorable aux peintres romantiques.

l'étude de la nature et à l'attention excessive portée à l'antique. Les journalistes du *Globe*, Flocon et Aycard soutiennent ce point de vue et insistent sur l'aspect antithétique entre imitation et création, si bien qu'ils définissent les romantiques de la manière suivante : « les romantiques sont donc ceux qui tâchent de se rapprocher le plus possible de la nature ; les classiques, ceux qui n'ont d'autres modèles que les productions de l'antiquité ». ³²²

Dès les années 1830, la majorité de la critique est en effet favorable à l'innovation, et s'oppose à toute forme d'évocation du passé. La majorité demande un art dont les sujets soient dans l'esprit du temps. Ceux qui s'écartent trop ostensiblement des sentiments et des inquiétudes contemporains sont donc à négliger : « un artiste commet une grande faute quand il cherche à nous émouvoir avec des passions que nous ne pouvons concevoir... ». ³²³ D'autre part, les tenants de l'art pour l'art, dont Théophile Gautier est le chef de file, radicalisent les thèmes romantiques en affirmant la nature essentiellement subjective de l'art. Ils demandent à l'œuvre de révéler l'expression libre d'une individualité originale et unique. Théophile Thoré également ne cesse de proclamer que la nouveauté des conditions générales du XIX^e siècle ne peut être traduite par des formules empruntées à l'art d'autres époques. Il exige l'expression d'un âge où « nous avons refait une langue nouvelle avec nos passions et nos idées modernes ». ³²⁴ Le concept reste encore d'actualité au Salon de 1851, où Sabatier-Unger soutient que « passions, sentiments, faits historiques fourniront toujours les sujets et la matière même de l'art ». ³²⁵ L'expression de la vie passionnelle du présent, des aspirations et des inquiétudes contemporaines constituent les thèmes de la modernité. Soulignant la modernité de Delacroix dans son compte-rendu de 1847, Théophile Gautier compare la capacité du peintre à traduire l'état d'âme de son époque à la qualité moderne de sa peinture. Modernité et expressivité ont ainsi partie liée. Pour Paul Mantz également, la modernité de Delacroix c'est sa faculté de participer aux passions du siècle et de les rendre accessibles

³²² M. Aycard /F. Flocon, *Salon de 1824*, Paris, (Leroux) 1824, p. 36.

³²³ La salonnier de *L'Artiste*, en 1868. Cité par I. Valverde, *Moderne/Modernité*, p. 304.

³²⁴ In *Le Siècle*, 4 août 1836. Cité par P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockolm, 1959, p. 160.

dans ses ouvrages. Avec Delacroix, l'expression des passions devient peinture.³²⁶

³²⁵ I. Valverde, *Moderne/Modernité*, p. 308.

³²⁶ Voir N. Hadjinicolaou, 'La Liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public', in *Actes de la recherches en sciences sociales*, 38 (1979), pp. 3-26.

L'expressivité de la couleur

Sous la Restauration, un talent monte et tend à s'imposer. Fervent de la ligne et maître du dessin, Ingres ne décourage pas les tenants de l'ancien goût. Au contraire, il prolonge d'une certaine manière l'académisme. A ce talent, somme toute assez sage, s'oppose le génie tumultueux de Delacroix. En rupture totale avec les ordonnances trop strictes, il cherche à exprimer les tourments de son inspiration, noie les contours et recourt à toutes les audaces du raccourci. La peinture de Delacroix cultive avant tout le prestige de la couleur et méprise les règles ordinaires de l'art, apparaissant ainsi révolutionnaire. Delacroix et Ingres ne résument cependant pas à eux seuls cette génération. « Il y a aujourd'hui deux écoles distinctes, la raison et la fantaisie, le crayon et la palette, le contour et l'effet. Dans le premier camp se retrouvent Ingres, Scheffer, Delaborde, Gleyre, Aligny, Chenavard, Lehmann, Flandrin. De ce côté-là, le génie revêt un caractère d'austérité, une forme savante et traditionnelle ; il s'égare quelquefois avec l'imagination, mais c'est l'imagination que domine la pensée et que contient la règle. Dans l'autre camp, c'est Delacroix, Decamps, Diaz, Couture, Muller, Corot, Leleux. C'est la liberté qui va toute jeune et toute enivrée de poésie, sans tradition, emportant son génie dans son âme ; elle va comme l'imprévu, sans savoir où, secouant du pied la rosée du matin. »³²⁷

La liste d'Arsène Houssaye n'est pas exhaustive, il omet de nommer Géricault, dont l'exposition du *Radeau de La Méduse* avait pourtant soulevé de multiples protestations.³²⁸ Pour cette toile, Géricault s'était inspiré d'un fait divers qui avait profondément touché la France. A cause de l'incompétence d'un capitaine, la frégate *Méduse* et trois autres bateaux transportant des colons français font naufrage dans l'Océan indien. Ce capitaine, réintégré à la marine par faveur du roi, n'avait plus navigué depuis vingt-cinq ans. Au moment du naufrage, il installe son équipage dans les canaux de sauvetage, qui traînent derrière eux un radeau de fortune avec 149 passagers. Le drame survient lorsque le cordon de remorquage est coupé. Après 13 jours de dérive,

³²⁷ A. Houssaye, dans *L'Artiste*, 1846. Cité par P.-G. Castex, *La critique d'art en France*, p. 4.

³²⁸ Au Salon de 1819.

sans eau et sous un soleil brûlant, seuls quinze survivants du radeau sont sauvés. Géricault travaille plus d'un an sur cette composition, il interroge les survivants, étudie des corps putrides à la morgue, fait des dessins de têtes de décapités et de lunatiques à l'asile.

La toile exposée de 5 m x 7 m fait forte sensation. En choisissant de représenter le moment où les naufragés aperçoivent au loin une voile qui va les sauver, il choisit d'exprimer la gamme des émotions humaines, allant du désespoir total à l'espoir le plus fou. Chaque personnage, mort ou vivant exprime une attitude différente. A l'arrière du radeau, l'un des rescapés est assis dans la position de la mélancolie, un autre se tient la tête comme un fou, un troisième, surpris, se retourne. Quelques uns font de larges signes, afin de se faire voir par le voilier. La rage, la folie, la douleur, l'espoir fou, la joie ou l'incrédulité transparaissent sur ces dix-neuf corps. Tout : la couleur, le jeu d'ombre et de lumière, les gestes et les expressions concourent à faire de cette toile la représentation des émotions humaines. Les principes de l'Académie sont renversés, les destins anonymes accèdent à la dignité du tableau d'histoire. La représentation réaliste du corps triomphe, sans retenue et hors de toute convenance. Les personnages de Géricault sont l'antithèse des *exempla virtutis* des héros de la peinture académique, ils gardent toute leur humanité. Le domaine de l'expression des passions n'a plus rien en commun avec les modèles de Le Brun.

Avec les romantiques, seul le domaine de la couleur, dans son rapport à l'expressivité, tend à s'imposer.³²⁹ C'est en effet Roger de Piles, qui en 1668 soulignait cette notion peu académique, aspirant à la reconnaissance de la passion principale d'une œuvre au premier regard. L'expression des passions a des résonances plus larges, la couleur est l'égale des rythmes et des sons en poésie.³³⁰ Mais le meilleur moyen d'atteindre la reconnaissance immédiate nécessite la couleur, dont le langage expressif a l'avantage d'être considéré comme universel. Par la suite, Du Bos, doutant de l'universalité du langage

³²⁹ M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, (Paris 1765) reprint Genève, 1972, pp. 60-78.

gestuel, restait cependant convaincu du sentiment général que procure l'effet de la couleur. Enfin, Dandré-Bardon avait particulièrement insisté sur l'importance de la couleur dans le domaine de l'expression des passions ; la teinte du visage, la couleur des joues qui diff rent selon les émotions. L'importance de la couleur et du clair-obscur revêt une place considérable dans son traité : « Premierement le bel ensemble ; secondement les divers traits que la passion imprime sur le visage ; troisièmement la variété de tons qu'elle y jette ; quatrièmement les nuances de lumière & d'ombre que l'on doit y porter ; cinquièmement la convenance des touches dont il fat l'assaisonner ».³³¹ Contrairement à la démarche académique traditionnelle, qui privilégie dans ce domaine le dessin et le trait, la couleur retrouve dans cette définition une place longtemps négligée.

A la suite de Géricault, les tableaux les plus retentissants du Salon sont l'œuvre de Delacroix. Le scandale n'est pas dû à l'expressivité de ses figures, mais à la touche, à la composition et à l'utilisation des couleurs qui se détournent radicalement du classicisme, ce qui dérange le public et la critique. Pourtant Delacroix, élève du baron Gros puis de Guérin, était à bonne  cole dans le domaine de l'expression des passions.³³² Au Salon de 1822, Delacroix présente une toile de 1.89m x 2.46 m, *Dante et Virgile*. La Divine Comédie avait à maintes reprises inspiré les artistes, mais aucun n'avait entrepris une œuvre dont la taille exc d t celle du tableautin. Celle de la toile de Delacroix ne laisse pas indifférent, elle confine à la grandeur des tableaux d'histoire. Mais cela ne suffit pas, l'artiste déclare aussi sa volonté de s'inscrire dans la ligne de Géricault. La barque de *Dante* n'est pas seulement l'illustration d'un texte littéraire, c'est l'image poignante de l'humanité à la dérive. L'emploi des couleurs tient le haut du pavé de la critique. Les expressions gestuelles et celles des visages de Dante et de Virgile inspirent l'effroi et l'inquiétude. Les damnés, qui s'accrochent à la barque, offrent des expressions terribles de rage, de folie, de souffrance et de douleur. La représentation réaliste et exaltée de

³³⁰ R. de Pils, *Conversations sur la connaissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, 1677. Voir T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 307-308.

³³¹ M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture*, pp. 71-72.

³³² A. Daguerre de Hurreaux, *Eugène Delacroix*, Paris, 1993, chapitre 1.

ces expressions n'est guère remarquée par la critique, qui se penche essentiellement sur la couleur.

Deux ans plus tard (1824), c'est l'année du triomphe du Romantisme avec la toile des *Scènes des massacres de Scio*. (fig. 31) Delacroix n'illustre pas une scène précise, il s'inspire du terrible massacre de la population de l'île de Scio d'avril 1822. Une vingtaine de milliers de personnes furent tuées et les autres emmenées en esclavage par les Turcs. Delacroix peint l'horreur, la souffrance humaine et celle des corps qui n'ont plus rien d'idéalisé. Des scènes de combat ravagent l'arrière-plan, alors qu'au premier plan, l'artiste dépeint la palette des sentiments des captifs. Tous ces portraits d'anonymes, toutes ces émotions traduisent les destins humains que Delacroix élève au rang de héros.³³³ A l'opposé de David, qui présentait au spectateur un monde théâtralisé et empli d'idéaux, les tragédies de Delacroix, engendrées par la passion humaine et la haine, remettent en question les normes académiques des héros. Il ne s'agit plus de vainqueurs. Ce sont la mort et l'échec qui sont devenus dignes d'être exaltés.

Parmi les nombreuses études préparatoires aux *Massacres*, la *Jeune fille assise dans un cimetière* est l'une des plus abouties et fut peut-être présentée au Salon de la même année. (fig. 32) Delacroix fit poser une mendicante et réutilisa cette étude pour le personnage de l'extrême gauche de sa composition finale. Cette toile illustre parfaitement les recherches techniques de l'artiste : vivacité et spontanéité de l'exécution sont conciliées à la précision du dessin. Les contours du modèle sont fortement marqués, le visage et les chairs sont peints avec délicatesse alors que les vêtements sont rendus dans une facture plus légère et rapide. Cette étude révèle également le soin dont Delacroix use pour la représentation de l'expression du visage de la jeune fille. Le mouvement de la tête, les yeux grands ouverts et la bouche fendue dénotent sa surprise et sa peur. Dans l'attitude générale et la pose, on peut aussi reconnaître l'inquiétude et la fatigue. Cette tête d'expression possède pratiquement les mêmes dimensions que les toiles du concours de Caylus, mais néanmoins elle

³³³ Pour cette notion du héros, voir T. W. Gaehtgens, 'L'artiste en tant que héros : Eugène Delacroix', in Catalogue d'exposition : *Triomphe et mort du héros. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Londres, 1988, pp. 120-129.

a une facture plus réaliste que ces dernières à la même époque.³³⁴ Delacroix connaissait assurément cette compétition et son étude nous prouve son attachement à la reproduction des passions humaines.

D'emblée, Baudelaire avait identifié le beau moderne au romantisme et à son maître Delacroix. Il reconnaissait la beauté ardente et triste particulière au siècle de son œuvre. Cette singulière mélancolie qui s'en exhale s'exprime par le choix des sujets, par l'expression des figures, et par les gestes comme par le style de la couleur. C'est à cause de l'ensemble de ces qualités toutes modernes et nouvelles que « Delacroix est la dernière expression du progrès dans l'art ». ³³⁵ Quant à la critique, Auguste Jal, pourtant modéré, proclame tôt l'importance de la couleur et défend la mémoire des grands coloristes. Arsène Houssaye s'est aussi montré clairvoyant à l'égard de Delacroix. C'est un grand peintre, dit-il, « cherchant la poésie des douleurs humaines, du sentiment qui saisit un cœur, de l'idée qui élève l'âme, cherchant surtout une des plus belles royautés de la peinture : la couleur ». ³³⁶ Du point de vue de l'expression des passions, cette nouvelle bataille entre dessinateurs et coloristes nous ramène à la théorie de l'*Ut rhetorica pictura*.

La longue tradition de l'*Ut pictura poesis*, qui définit la peinture comme une poésie muette, et par conséquent un art auquel la parole fait défaut avait été rejetée par Roger de Pils.³³⁷ Dans *Les Conversations sur la connaissance de la peinture*, il fait refuser à Pamphile d'admettre que l'absence de paroles est une privation pour la peinture. Au contraire, il estime que c'est la peinture qui manque à la poésie. Pour Pamphile, la peinture parle d'une manière plus persuasive que tous les discours et se fait mieux entendre par son silence que les Lettres par ses seuls mots. Afin de saisir cette parole silencieuse du tableau, de Pils renonce aux catégories de l'art poétique afin de s'adresser à celles de la rhétorique dont les pouvoirs appartiennent à l'éloquence. La substitution de

³³⁴ Une comparaison existe toutefois au niveau de l'épaule découverte du modèle. Ce dénudement du modèle apparaît timidement une fois dans le concours vers les années trente puis devient de plus en plus fréquent après 1840.

³³⁵ C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, 1923, pp. 148-149, et 213. Cité par P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, p. 69.

³³⁶ L'artiste, 6 avril 1845. Cité par P.-G. Castex, *La critique d'art en France*, p. 11.

³³⁷ Pour un vaste développement de ces notions, voir J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, 1999, pp. 129 et ss.

l'Ut rhetorica pictura à *l'Ut pictura poesis* n'est pourtant pas totalement nouvelle. Cette comparaison, depuis Alberti, était autant utilisée par les partisans du dessin que les défenseurs du coloris dans leurs affrontements. Néanmoins les deux principes invoqués sont soumis à des règles différentes. Alberti établit le rôle du peintre sur le modèle de l'orateur, basé sur la rhétorique cicéronienne. A partir de ces fondements, il donne au peintre une même finalité que celle qui avait été imposée par Cicéron à l'orateur : émouvoir. Les deux moyens que le peintre a pour émouvoir sont, selon Alberti, la représentation de l'expression des passions, soit celle des gestes et des mimiques ainsi que l'usage de la couleur.

Alberti assigne au pouvoir expressif des gestes et de l'expression des passions du visage la capacité de traduire visuellement les émotions de l'âme. Le peintre peut ainsi agir sur le spectateur en provoquant chez lui une émotion équivalente à celle qu'il contemple. Il pleure à la vue des larmes, rit pour un sourire, enfin, il est touché de manière mimétique par l'expression corporelle et mimique des figures peintes. « L'histoire (istoria) touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme. C'est en effet la nature, où toute chose est avide de ce qui lui ressemble, qui veut que nous pleurions avec ceux qui pleurent, riions avec ceux qui rient, souffrions avec ceux qui souffrent. Mais ces mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps. »³³⁸

A la suite de ce premier aspect de la rhétorique picturale, Alberti analyse la réception de la lumière et de la couleur. Considérant les couleurs comme de pures sensations visuelles, il insiste dans son deuxième livre sur la capacité de la couleur à susciter le plaisir et à éveiller des émotions chez le spectateur. L'émotion se rapporte ainsi à la double éloquence des gestes et mimiques, et du coloris. La peinture a par conséquent une finalité identique à la rhétorique : émouvoir. C'est par des moyens analogues qu'elle va assurer sa réussite : l'action. La comparaison du peintre et de l'orateur (*Ut rhetorica pictura*) a pour but justement de contredire le rapprochement de ce dernier

³³⁸ L.B. Alberti, *De la peinture* (1435), Livre 2, paragraphe 41, in *La peinture*, (dir. J. Lichtenstein), Paris, 1995, p. 329.

avec le poète (*Ut pictura poesis*) en démontrant que la peinture est infiniment supérieure à la poésie. Cette comparaison veut rendre manifeste que l'éloquence de la peinture est telle, que c'est au contraire la poésie qui est muette. Ces deux confrontations, à la poésie et à la rhétorique, s'inscrivent néanmoins dans un même but, prouver la noblesse de la peinture. Mais si l'*Ut pictura poesis* permet une légitimité de la peinture par sa relation au discours, l'*Ut rhetorica pictura* permet au contraire une autonomie de la peinture en affirmant la spécificité même de l'image picturale.³³⁹ En Italie, ces deux aspects sont tour à tour invoqués et totalement compatibles. Par contre il n'en va pas de même pour la France où l'*Ut pictura poesis* soumet la peinture à l'ordre du pouvoir en la reliant à l'ordre du discours, soit celui du dessin. Cette exigence est légitimée par l'Académie.

C'est pour cette raison que la comparaison de Roger de Pils à la rhétorique est souvent considérée comme une opposition à l'*Ut pictura poesis*, et par conséquent un argument contre l'Académie de Le Brun. L'interprétation de l'*Ut rhetorica pictura* a pour fonction de prouver la supériorité du pictural sur le poétique, et si tous les théoriciens s'accordent sur le besoin de faire parler les figures, par contre le choix des moyens provoque de sérieux débats. Dans les deux manières d'interpréter l'axiome de l'*Ut rhetorica pictura* telle qu'Alberti l'avait définie, il y a d'une part le geste et la mimique et d'autre part la couleur. En France, la préférence accordée au dessin mène à mettre l'accent sur la rhétorique des formes et des figures, c'est-à-dire sur la représentation des gestes humains et des lignes d'un visage, soit sur l'expression des passions. Pour l'Académie, la valeur de la peinture appartient à la rhétorique des moyens, qui comprend l'imitation correcte des attitudes et la représentation adéquate des mouvements corporels. En revanche les coloristes, à la suite de Lomazzo, considèrent plus importante l'éloquence des effets, soit que la valeur de la peinture réside plus dans la force émotionnelle suscitée par la couleur.³⁴⁰

³³⁹ Voir J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, pp. 215-238.

³⁴⁰ G. P. Lomazzo, dans son *Trattato della pittura* (1587) et dans *Idea del tempio della pittura* (1590).

Ces deux conceptions, très discutées à l'époque des poussinistes et des rubénistes, avaient été résolues momentanément par la conférence sur l'expression des passions de Charles Le Brun. Le domaine de l'expression des passions y était résumé, en dessin, par des signes iconiques immédiatement reconnaissables. Néanmoins, les modèles de Le Brun ne concernaient que les représentations peintes et non pas les passions provoquées par la peinture. Le concept d'action chez Le Brun ne concerne en effet que l'action représentée et non pas comme le voulait Alberti, la force avec laquelle la représentation agit sur le spectateur. Charles Le Brun, dans sa conférence sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de Poussin, ne s'attarde en effet qu'aux figures et à ce qu'elles pensent. Alors que Roger de Pils, décrivant *La Descente de croix* de Rubens, s'étend sur les qualités de la représentation dans la répartition de la lumière et décrit l'effet qu'elles exercent sur l'œil du spectateur.³⁴¹ Il néglige l'aspect de l'expression des passions car les gestes, les attitudes et les expressions relevant pour Le Brun de l'*actio*, appartiennent pour de Pils au registre de la disposition. Plus précisément, de Pils les inclut dans la partie de la disposition se rapportant au dessin seulement.

Dans son *Cours de peinture*, de Pils définit les arts du dessin comme une grammaire de la peinture où l'on apprend seulement les règles de la correction, soit un savoir technique soumis au seul critère de l'adéquation. Mais selon lui, le choix des attitudes se rapporte également à la disposition. Le peintre ne peut se suffire à rendre les formes par un dessin correct, il doit donner grâce et beauté à ses figures. Elles sont donc aussi du ressort de la disposition, et « quelque attitude que l'on donne aux figures (...), il faut qu'elle fasse voir des belles parties... Il faut de plus qu'elle ait un tour, qui sans sortir de la vraisemblance, ni du caractère de la personne, jette de l'agrément dans l'action ».³⁴² De Pils passe sous silence l'importance de l'*actio* gestuelle, c'est-à-dire le caractère de vérité que celle-ci permet justement d'imprimer à la représentation en donnant l'apparence de vie aux figures. Par cette omission, il dénie les qualités expressives du rendu de l'expression des passions. Cette

³⁴¹ J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, pp. 229-232.

³⁴² J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, p. 233.

négligence lui permet dès lors d'affirmer que seul l'art du coloris, qui contient la science du clair-obscur, est à l'origine de l'éloquence de la peinture.

Pour atteindre ce dénouement, les coloristes font toutefois subir quelques modifications au sens de l'*Ut rhetorica pictura*. La première de ces altérations touche la relation de l'action et de la passion, dont le sens est modifié grâce à une polysémie fertile. L'action (*actio*) peut être comprise comme nom et par conséquent indiquer *ce qui est* ou alors comme verbe et désigner *la manière dont l'acte agit*. L'*actio* peut ainsi signifier l'action du sujet et l'action sur un sujet. Le Brun considérait que tout ce qui est passion dans l'âme est action dans le corps ; le rapport passion-action était envisagé dans un même sujet, à savoir le sujet représenté. Pour Roger de Pils par contre le terme d'action est à double sens. La valeur de la rhétorique de la peinture se prouve par ses effets et donc l'expressivité picturale ne se juge pas à l'action des corps sur la toile, mais bien à l'émotion qui saisit le spectateur. De Pils jauge ainsi de l'éloquence de la peinture non sur la toile même, mais d'un rapide regard sur le spectateur. L'objet artistique est comme une représentation théâtrale. C'est ainsi que l'*actio* permettant à la peinture d'agir sur le spectateur est la couleur, dont la qualité essentielle est double, à la fois expressive et persuasive. Cette logique de l'action et de la passion existe encore à un autre niveau où la passion du spectateur rencontre l'action du peintre ; c'est-à-dire là où la passion du peintre s'exprime dans l'action du coloris de la toile.

Le thème de l'action et de la passion de l'artiste n'est pas nouveau. Depuis la Renaissance, tous les auteurs citent la formule d'Horace '*que jamais on enflammerait un auditeur si le discours ne lui arrivait pas tout brûlant*'. Il existe ainsi un rapport mimétique entre la passion éprouvée par le peintre, celle représentée sur la toile au travers du coloris, et la passion ressentie par le spectateur.³⁴³ L'exigence que Cicéron imposait à l'orateur d'être *auctor* et non pas seulement *actor* réapparaît ici. Et Dolce de préciser : « Le peintre ne peut m'ébranler si, avant de composer ses figures, il ne sent pas dans son propre

³⁴³ Point développé par L. Dolce, *Dialogue sur la peinture*, Venise, 1557.

esprit ces passions ou ces mouvements qu'il veut inspirer à autrui ». ³⁴⁴ Ce dernier principe développé par de Pils puis par Longin dans son traité du *Sublime*, anticipe totalement sur l'ensemble des conceptions romantiques de l'inspiration et du génie. Les pouvoirs rhétoriques de la peinture s'expliquent ainsi de diverses manières suivant les niveaux de relation entre l'action et la passion. Par conséquent, l'éloquence picturale est rattachée à la fois aux passions du peintre qui *s'auto-affecte* dans la représentation, aux passions des personnages peints qui touchent le spectateur, et aux coloris dont les qualités expressives persuadent le spectateur. La *ré-action* du spectateur fournit à son tour la preuve de l'efficacité de l'éloquence picturale. Dans l'expression des passions, la passion du peintre devient ainsi la condition psychologique de l'éloquence de la peinture et l'expressivité du coloris en est sa condition picturale. Cette définition de l'action picturale provoque une rupture avec la problématique traditionnelle de l'expression (des passions) et rend vain tout débat sur l'adéquation de la représentation liée au réel qui serait son origine. La théorie des arts n'est plus embarrassée par la sémiotique de la représentation, puisque l'expression ne se rapporte plus au dessin, mais à l'expressivité du coloris. Et cette dernière ne peut être conçue sur le modèle d'une langue où chaque mot correspond à une signification propre.

La dernière tentative de concilier le pouvoir rhétorique des gestes et des expressions selon Alberti à la notion de l'*actio* du peintre qui, par un effet de mimétisme, va émouvoir le spectateur appartient à Stendhal. Nourri du Traité de peinture de du Bos, influencé par Diderot, il réclame en ouverture de son Salon de 1824 une âme à la peinture et refuse une école qui ne peut peindre que les corps, inhabile à peindre les âmes. Son reproche porte essentiellement sur les théoriciens qui ont considéré les expressions des passions, comme le dessin, c'est-à-dire comme une science exacte, à laquelle le plus ignorant peut atteindre. Car pour Stendhal ce domaine relève de l'action et, pour agir avec force sur le spectateur, les expressions des passions doivent être vécues par

³⁴⁴ Cité par J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, p. 237.

l'artiste. Pour être en état de peindre les passions, clame-t-il, il faut « les avoir vues et avoir senti leurs flammes dévorantes ».³⁴⁵

Pourtant Stendhal, trop classique peut-être, a beau invoquer l'éloquence des effets, il n'en reste pas moins attaché à la rhétorique des moyens que prônait l'Académie, soit à la prééminence de la ligne et de l'imitation correcte et adéquate de l'expression des passions. Sous la notion de beau moderne qui varie toutefois selon les époques, on perçoit chez lui une volonté de libérer les expressions du domaine du dessin. Mais bien vite, celles qu'il rencontre dans le Salon, à part quelques oeuvres préromantiques, ne le satisfont pas car il est en fait tout empreint d'idéal et de beau. Il n'adhère pas non plus à la rhétorique de la couleur à cause justement de la noirceur des thèmes.

L'ascendance de la ligne narrative sur la couleur qui est considérée comme plus matérielle, moins expressive, subit alors quelques transformations. La ligne, plus noble que la couleur, appartient au domaine cognitif et correspond à l'intelligibilité depuis l'époque de Le Brun. Seul Roger de Pils s'attarde à la nature visuelle de la peinture. Néanmoins la conception littéraire de la peinture domine jusqu'au début du XIX^e siècle, largement soutenue par l'esthétique néoclassique. Diderot va modifier ces valeurs en assimilant la ligne à la logique et même à l'art oratoire alors que la couleur est liée à la poésie. Baudelaire, quant à lui, associera la ligne à une abstraction philosophique alors que la couleur correspond à la poésie épique.³⁴⁶ Dans son *Journal*, Delacroix attaque aussi les notions littéraires de lisibilité et d'intelligibilité et il définit autrement les fins de la peinture. Sa définition n'a plus recours au modèle narratif, où le spectateur suit une seule route fixe, mais la peinture présente plutôt une variété panoramique de choix et d'alternatives. Pour Delacroix, il ne s'agit plus de présenter le moment fécond, mais de considérer les qualités propres de l'image et d'élargir la narration picturale, suggérant ses tensions et ses ambiguïtés.³⁴⁷ Le propos de l'art n'est pas de transmettre un seul message, mais bien plus de provoquer une réflexion.

³⁴⁵ *Journal de Paris*, 12 septembre 1824. Cité par J. Starzynski, *Stendhal*, p. 135.

³⁴⁶ M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton, 1995, pp. 14-16.

³⁴⁷ Voir U. Fischer, *Das literarische Bild im Werk Eugène Delacroix*, Bonn, 1963, p. 203.

L'artiste romantique reconnaît bien une analogie entre la peinture et la poésie mais dans un sens très restrictif : tel que le rythme et la cadence des vers correspondant à l'équilibre des lignes et des touches de couleur en peinture.³⁴⁸

« Ce mot de poésie, qu'il faut bien employer même quand il est question de peinture, révèle une indigence de la langue qui a amené une confusion dans les attributions, dans les privilèges de chacun des beaux-arts. Ce mot étant appliqué à signifier la qualité par excellence de tous les arts et désignant en même temps l'art de peindre avec la parole, semblerait indiquer que ce dernier art est l'art par excellence puisque la qualité dominante dans les autres arts n'est en quelque sorte qu'un emprunt qui lui est fait. »³⁴⁹ L'adjectif littéraire dénote des qualités narratives de la prose, et peut être appliqué à la peinture. Les peintres-prosateurs tels David et Poussin auxquels l'effet propre de la peinture manque, au contraire des peintres-poètes comme Rubens. Dans ce domaine, Delacroix se plaint du goût des Français pour le littéraire ; une nation qui aime par dessus tout le raisonnement, le discours, en un mot la pensée exprimée par les écrits et la parole. Et reprenant l'argument de Léonard, il souligne l'instantanéité de la peinture que d'un seul regard on peut saisir. L'instantanéité de la peinture assure la concentration de l'effet, qui touche le spectateur au premier regard, alors que l'effet de la littérature est dissipé par le temps nécessaire de le percevoir.³⁵⁰ Ce bref instant que la peinture requiert, provoque un dialogue silencieux avec le spectateur. Ce charme silencieux opère avec la même force et même semble croître à chaque regard porté à l'œuvre. En comparaison, l'art du poète est impuissant. « Est-il une seule de ces longues et minutieuses descriptions de lieux dont les romans modernes sont remplies qui donne une idée de ce qu'ils ont la prétention de nous faire voir ? (...) Le plus simple croquis de l'amateur le plus vulgaire

³⁴⁸ La même comparaison sera réutilisée par les poètes afin de soutenir l'art poétique comme le plus complet des arts, voir D. Scott, 'Pictorialist poetics : the Nineteenth-Century French re-reading of ut pictura poesis', in *Word & Image*, 4 (1988), pp. 364-371. Et aussi E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, (éd. A. Larue) Paris, 1996, p. xxxv.

³⁴⁹ E. Delacroix E., *Oeuvres littéraires*, 29 octobre 1857. Cité par M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, p. 24.

³⁵⁰ Delacroix connaît aussi fort bien les traités de Dolce et de Roger de Pils. Voir E. Delacroix, *Dictionnaire des Beaux-arts*, p. XLI.

donnera d'un site une idée plus nette.»³⁵¹ En terme de temporalité et d'instantanéité, les effets de la peinture et de la littérature sont inverses.

Pour Delacroix, la peinture est matérielle alors que la littérature est abstraite. Si, comme tous les arts, celui de la peinture est un art des signes, la peinture a l'avantage d'utiliser des signes visibles qui ne sont pas seulement représentatifs, mais qui sont eux-mêmes source de plaisir, d'intérêt et d'inspiration pour l'artiste. « Ma palette juste préparée, brillante dans le contraste des couleurs, c'est assez pour enflammer mon enthousiasme. »³⁵² La représentation elle-même participe à la réalité, générant le même plaisir que trouvent les yeux dans les formes de l'univers. Et l'émotion esthétique qu'elle provoque est en tout point palpable. D'une certaine manière, ce type d'émotion propre à la peinture est tangible, ce que la poésie et la musique ne peuvent pas produire.³⁵³ Pour Delacroix, les images visuelles ont une chaleur matérielle et une qualité expressive. Le signe visuel des arts silencieux est paradoxalement éloquent. Delacroix avait en effet émis le projet d'écrire sur les « limites des arts entr'eux, et particulièrement de la vraie puissance de la peinture ».³⁵⁴ A n'en point douter en réponse au célèbre traité de Lessing, *Laocoon, ou sur les limites de la poésie et de la peinture*. Dans les réflexions de son *Journal*, il entretient un subtil dialogue avec le texte de Lessing, toutefois pour arriver à une autre conclusion, comme signifié dans le titre de ce projet qui pourtant ne verra jamais le jour.

Selon Lessing, l'argument de la matérialité des arts visuels empêche la réalisation d'un vrai propos artistique, créant une imagerie plutôt que le réel. Aussi, l'aspect matériel de la peinture est un obstacle essentiel à son expression, alors que pour Delacroix elle en est justement sa condition. Cette matérialité qui est couleur, Delacroix ne cesse de la défendre, se moquant de

³⁵¹ E. Delacroix, *Notes non publiées*. Cité par M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, p. 34.

³⁵² 21 juillet 1850. Cité par M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, p. 39.

³⁵³ 20 octobre 1853. Voir M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, p. 39.

³⁵⁴ Ce projet est signalé par M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, p. 45. Déjà en 1824, alors qu'il lisait un ouvrage de Mme de Stael, il note son projet d'écrire « une sorte d'essai sur la peinture où je pourrais traiter de la différence des arts entr'eux. » (26 janvier 1824).

ses contemporains qui préfèrent la ligne, c'est-à-dire l'abstraction : « Je sais bien que cette qualité de coloriste est plus fâcheuse que recommandable auprès des écoles modernes qui prennent la recherche seule du dessin pour une qualité et qui lui sacrifient tout le reste. Il semble que le coloriste n'est préoccupé que des parties basses et terrestres de la peinture (...) et que la couleur n'est propre qu'à distraire l'attention qui doit se porter vers des qualités plus sublimes qui se passent aisément de son prestige ». ³⁵⁵

Cette nouvelle esthétique, anticipée par Roger de Pils, en appelle à un nouveau spectateur, non plus le connaisseur érudit se plaisant aux déchiffrements, mais l'amateur trouvant plaisir à regarder un tableau. ³⁵⁶ Les coloristes avaient toujours été critiqués d'avoir mieux aimé satisfaire les yeux que la raison. Delacroix, à la suite de Roger de Pils, reproche au dessin de s'adresser à la raison plutôt qu'à l'œil. Il évacue la rhétorique des gestes, prédominante dans la peinture d'histoire, pour atteindre l'expressivité de la couleur. Celle-ci, étrangère au langage, comme le souligne Delacroix, est un *effet* du tout ensemble ; elle est jeu d'ombres et de lumières qui engendre le clair-obscur. Cette éloquence picturale, que Delacroix reconnaît dans sa matérialité - même s'achève dans une émotion indicible. Dans ce contexte de la rhétorique albertienne qui concède aux gestes et à la couleur le pouvoir de communiquer avec le spectateur, Delacroix est le premier artiste au XIX^e siècle à soutenir théoriquement et à pratiquer l'éloquence de la couleur. « Je me suis dit cent fois que la peinture, matériellement parlant n'était qu'un pont jeté entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. La froide exactitude n'est pas l'art : l'ingénieux artifice, quand il plaît et qu'il exprime, est l'art tout entier. » ³⁵⁷

Non pas qu'il abandonne les mouvements ou l'expression dans les visages de ses personnages, mais l'expressivité de la peinture apparaît essentiellement grâce à la couleur. Quant à l'expression des passions, dans le sens classique du terme, Delacroix n'use d'aucune représentation théâtrale ou schématique, les

³⁵⁵ E. Delacroix E., *Journal*, 5 janvier 1857.

³⁵⁶ J. Lichtenstein, 'Contre l'ut pictura poesis : une conception rhétorique de la peinture', in *Word & Image*, 4 (1988), pp. 99-104.

mouvements ne sont pas forcés, les expressions sont simples, vraies. En bref, elles sont réalistes, et elles n'ont plus aucun rapport avec l'idéal néoclassique ou encore avec celui que l'Académie promeut. Le *Dictionnaire des beaux-arts* de Delacroix aborde ce problème de l'expression. « Qu'il ne faut pas les (*les passions*) rendre jusqu'à inspirer le dégoût. »³⁵⁸ Usant d'une comparaison musicale, il note que Mozart estimait que la musique peut exprimer toutes les passions, toutes les douleurs, toutes les souffrances. Néanmoins les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût.³⁵⁹ En bref, tout est possible à condition que les expressions soient vraies, toute exagération même est à sa place, à condition d'être dans le sens de la nature et de l'idée.³⁶⁰ C'est d'ailleurs Théophile Gautier, qui affirmait dans son feuilleton de *La Presse* du 1^{er} mars 1837 que « M. Delacroix dessine le mouvement alors que M. Ingres le repos ; l'un attaque les figures par le milieu, et l'autre par le bord ; celui-ci avec un pinceau, celui-là avec un crayon : voilà tout ». Cette excellente distinction est immédiatement reprise par le critique Maurice-Alexandre Decamps (1806-1852), favorable à Delacroix, qui oppose le dessin en mouvement au dessin de l'immobilité.³⁶¹

³⁵⁷ E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, p. 80.

³⁵⁸ E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, p. 90.

³⁵⁹ E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, p. 90. Sous la rubrique acteur, comparant l'art de la peinture et du théâtre, il dit aussi que tout ce qui est exagéré et déplacé est insupportable, p. 3.

³⁶⁰ E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, rubrique exagération, p. 86.

³⁶¹ Mentionné par P. Grate, *Deux critiques d'art*, pp. 233-234.

Les singes du sentiment

Au Salon de 1824, l'ennemi déclaré de Stendhal, E.-J. Delécluze, critique au *Journal des Débats*, commence son article sur l'exposition en soulignant les dangers de la nouvelle doctrine esthétique et la diversité des oeuvres produites. « Proprement dit, il n'y a pas d'école, puisque chaque artiste suit aveuglément la manière qu'il s'est faite, soit d'après des sensations particulières, soit, ce qui est beaucoup plus commun, en imitant le faire des maîtres qui lui plaisent davantage. »³⁶² Le ton est hostile, mais, il faut reconnaître que ces critiques sont justifiées. Le mouvement romantique, hormis Delacroix et Géricault, n'avait encore produit aucun artiste d'envergure et n'avait développé aucun style distinctif. Les peintres comme Ary Scheffer, Signalon, Champmartin ou même Prud'hon, qui semblaient promis à de grandes carrières en 1824 et en 1827, disparaissent rapidement de la scène, ou s'attachent à un éclectisme qui n'appartient pas au mouvement, mais plutôt au sage courant du 'juste milieu'. La toile de Scheffer, *La Mort de Gaston de Foix*, saluée modérément par Stendhal, mais plus franchement par Thiers et les critiques pro-romantiques qui considèrent son auteur comme un pionnier, mérite en 1846 un éloge particulièrement tranchant de la part de Baudelaire, qui assujettit ces artistes sous le vocable peu élogieux des *singes du sentiment*.³⁶³

Adolphe Thiers (1797-1877) est, après Stendhal, le théoricien attitré de cet art que la critique de *droite* combat avec acharnement. Il écrit en 1824 que la France se trouve dans un époque de transition, où toutes les directions sont incertaines et combattues. Pourtant, il s'avoue optimiste. « L'art doit être plus libre et libre de la façon la plus illimitée. Tout ce qui fait partie de l'univers, depuis l'objet le plus élevé jusqu'au plus bas (...) est digne de figurer dans nos imitations puisque la nature l'a jugé digne de figurer dans ses oeuvres.(...) La

³⁶² Salon de 1824 in *Journal des Débats*. Mentionné par D. Wakefield, 'Stendhal et Delécluze at the Salon of 1824', p. 81

³⁶³ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, chap. XIII. De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment, p. 931.

nature ! c'est donc elle qu'il faut désormais écouter. Et c'est la vérité qu'il faut chercher - soit dans l'histoire, soit dans la vie contemporaine. Il s'agit de rendre, comme on dit, le dessin plus vrai, moins académique ; de rendre les compositions moins symétriques, moins stériles, et plus riches ; la pantomime moins déclamatoire et plus juste ; enfin de sortir de la mythologie, de sortir de Rome et de la Grèce, pour puiser dans toutes les histoires et tous les temps. »³⁶⁴

Le principe de *vérité* n'a rien d'inédit, Emeric-David et Guizot l'avait prôné avec insistance, mais il ne triomphe que lors de la mise en doute des systèmes autoritaires. A la lecture des critiques des Salons des années 1820, on se croirait en pleine période réaliste. Les romantiques sont fréquemment « définis comme ceux qui tâchent de se rapprocher le plus possible de la nature alors que Delécluze dénonce chez eux un amour de la vérité exacte et impitoyable poussé jusqu'à l'adulation du laid ».³⁶⁵ Ce principe de vérité s'impose dans le genre du paysage où l'idéal néoclassique n'avait exercé qu'une influence limitée. Mais par contre, dans la grande peinture, aux sujets historiques ou religieux, la vérité et la nature rencontrent une farouche résistance. Même Thiers et Jal temporisent rapidement et demandent aux artistes (Delacroix) d'être raisonnables. En effet, l'idéal qui détrôna le davidisme chez les critiques de gauche fut un réalisme fortement tempéré de bon goût. Ainsi, la préférence de la critique, de droite comme de gauche, alla à une peinture où les gestes, la mimique et les détails anecdotiques croyaient pouvoir suffire à communiquer le sentiment poétique ou dramatique que les *vrais* romantiques exprimaient par des moyens picturaux. Delaroche, Schnetz, Gérard et Vernet reçoivent moins de reproches que Delacroix, auquel Vitet, encore plus modéré que Thiers, propose même de prendre Ary Scheffer comme maître.³⁶⁶

Dès 1827, c'est en effet le triomphe du 'juste milieu' comme l'écrit Vitet dans *Le Globe*. Par son importante influence, il contribue d'ailleurs à légitimer ce mouvement au détriment du romantisme vrai. La notion d'éclectisme éclairé, prônée par Victor Cousin, alliée à celle de l'autonomie de la beauté résumant

³⁶⁴ A. Thiers, 'Salon de peinture de 1824', *Le Globe*, I, pp. 8 et 80.

³⁶⁵ Voir p. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, pp. 34-35. La notion de réalisme apparaît dès 1826 dans le sens de fidèle imitation des originaux que nous offre la nature.

³⁶⁶ Au Salon de 1827, voir P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, p. 42.

cette nouvelle esthétique du compromis. Il en est ainsi de l'art, quelque sentiment qu'il se propose d'exciter en nous, ils doivent rester tempérés et dominés par celui du beau. Dans la critique des années 1830, même des chroniqueurs tels Louis Peisse (1803-1880) et Charles Lenormant (1802-1859), plus jeunes que la génération romantique, n'en restent pas moins éclectiques. Ils refusent la nouvelle école de la couleur, s'émeuvent de la bizarrerie des sujets et s'insurgent contre le rendu dans l'expression exagérée des passions basses et cruelles, et dans les jeux de l'optique.³⁶⁷

Un des seuls critiques à oser le procès des favoris de l'opinion publique est Gustave Planche. Dans son Salon de 1831, il stigmatise Vernet dont le succès « fait honte à notre goût », ainsi que Delaroche, Robert, Schnetz et Dubuffe.³⁶⁸ Il dénonce le charlatanisme de Delaroche qui s'est emparé de la formule de l'auteur de Dante et Virgile, mais en la popularisant, l'affaiblissant et en supprimant toutes les audaces. Les tableaux de Delaroche sont des chefs-d'oeuvre d'arrangement, désespérément jolis, propres et totalement mesquins. C'est cette atmosphère éclectique et ces peintres douteurs du 'juste milieu' que Baudelaire à son tour condamne dans son Salon de 1846. Dans *A quoi bon la critique*, Baudelaire insiste sur le tempérament de l'artiste, car « Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux, et, - comme nous sommes las des imitateurs, et surtout des éclectiques, - doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament. C'est ce que je démontrerai dans un des derniers chapitres ».³⁶⁹

Baudelaire constate que si beaucoup ont cherché le romantisme, néanmoins peu l'ont trouvé. Quelques-uns ne s'étaient appliqués qu'au choix des sujets, ils n'avaient pas le tempérament de leurs sujets. D'autres, croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs oeuvres. Mais pour Baudelaire, ils sont dans le faux, car s'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. La vérité dans l'art et la couleur locale en ont égaré encore beaucoup d'autres. Cette bataille n'est

³⁶⁷ L. Peisse, 'Salon de 1831', *Le National*, 30 mai 1831.

³⁶⁸ P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, p. 76.

³⁶⁹ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Salon de 1846, p. 877.

en effet pas celle du réalisme, qui avait existé longtemps avant. Le romantisme n'est pas dans le sujet, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. En effet, la recherche de la vie conduit à un double écueil. Les novateurs avaient opposé à la beauté sans saveur des héros classiques, celle des types individuels fortement accentués. Cette substitution aboutit pour quelques artistes à la création d'un poncif nouveau. Des cheveux longs, des sourcils froncés, des nez proéminents et des pommettes saillantes expriment alors uniformément les passions. D'autres essaient de rivaliser avec la littérature et tentent de rendre par le dessin ce que seule la plume peut retracer. Il y eut des tableaux sataniques et une peinture fatale, écrit Rosenthal. Joseph Guichard peignait *La mauvaise pensée*, opposée à *La pensée du ciel*, où un moine avait les yeux perdus dans une extase mystique. Ces peintres n'ont ni chefs, ni principes, et bien qu'il viennent de diverses écoles, ils ont le caractère commun d'avoir répudié tout ce qui était absolu ou excessif, c'est d'ailleurs pour cela que leurs contemporains les ont désignés par le vocable de peintres du 'juste milieu'.³⁷⁰

Au chapitre X de son Salon, Baudelaire entame le procès du *chic* et du *poncif*. Le *chic*, il le compare au travail de ces maîtres d'écriture, doués d'une belle main et d'une bonne plume, et qui savent tracer hardiment, les yeux fermés. Quant au *poncif*, il a beaucoup d'analogie avec le mot *chic*, « Néanmoins il s'applique plus particulièrement aux expressions de têtes et aux attitudes. Il y a des colères poncif, des étonnements poncif, par exemple l'étonnement exprimé par un bras horizontal avec le pouce écarquillé. Il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres poncif, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait des choses et de ces êtres : aussi les grands artistes en ont horreur. Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du chic et du poncif. Quant un chanteur met la main sur son cœur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours ! - Serre-t-il les poings en regardant

³⁷⁰ Voir aussi L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, pp. 150-151 et 204-207.

le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître ! - Voilà le poncif ». ³⁷¹

Le chapitre suivant est consacré à l'un des plus brillants représentants du chic, Horace Vernet. Baudelaire hait ses tableaux qui ne sont point de la peinture, mais une « masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français ». ³⁷² Vernet est l'antithèse absolue de l'artiste ; il substitue le chic au dessin, le charivari à la couleur et les épisodes à l'unité. ³⁷³ Ces représentants du *chic* et du *poncif* appartiennent à l'hôpital de la peinture dont Baudelaire reconnaît les plaies et les maladies, d'ailleurs souvent contagieuses et qui s'appellent le doute. Car comme l'écrit Delacroix, il faut une grande hardiesse pour être soi : « C'est surtout dans nos temps de décadence que cette qualité est rare. (...) en effet, la plus grande des hardiesses, c'est de sortir du convenu et des habitudes. (...) chez les modernes, au milieu de nos écoles corrompues et intimidées par des précédents bien faits pour enchaîner des élans présomptueux, rien de si rare que cette confiance qui seule fait produire les chefs-d'œuvre ». ³⁷⁴

Ces artistes douteurs qui avaient la volonté du salut ont engendré l'éclectisme. Et cet art éclectique est un art faible, car l'artiste qui le pratique est un homme faible et sans amour. Cet artiste-là n'a pas d'idéal ni de parti pris. L'exemple le plus désastreux de cette '*absence de méthode*' se nomme Ary Scheffer. Justement Baudelaire décrit les doutes et les errances de Scheffer. Il a d'abord imité Delacroix, puis singé les coloristes, copié l'école néo-chrétienne d'Owerbeck pour s'apercevoir enfin qu'il n'était pas né peintre. ³⁷⁵ Scheffer se trompe sur les sujets qu'il emprunte, car la poésie est le résultat de la peinture elle-même. L'exemple éclatant de sa sottise apparaît dans la toile intitulée *Saint Augustin et sainte Monique*. (fig. 33) Car dans ce sujet, il devait exprimer avec des pinceaux et de la couleur « Nous cherchions entre nous quelle sera cette vie éternelle que l'œil n'a pas vue, que l'oreille n'a pas entendue, et où n'atteint pas le

³⁷¹ C. Baudelaire, Oeuvres complètes, Salon 1846, chapitre X, pp. 925-926.

³⁷² C. Baudelaire, Oeuvres complètes, p. 926.

³⁷³ En fin de chapitre, il cite encore Granet et Alfred Dedreux.

³⁷⁴ E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, p.111.

³⁷⁵ Baudelaire pense certainement à la peinture des *Femmes souliotes*, exposée au Salon de 1827, le thème est repris de Delacroix, comme d'ailleurs le visage de la femme du premier plan à droite, qui est celui de la jeune mendicante visible dans le *Massacre de Scio*.

cœur de l'homme ! »³⁷⁶ Et le comble pour Baudelaire, c'est qu'il y voit un danseur exécutant un pas de mathématique !

« Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes. S'il en était autrement, ils feraient autre chose que du sentiment. Les plus forts d'entre eux sont ceux qui ne comprennent que le joli. Comme le sentiment est une chose infiniment variable et multiple, comme la mode, il y a des singes de sentiment de différents ordres. »³⁷⁷ Leurs sujets sont généralement tirés des poésies d'un bas-bleu quelconque, tout mélancolique et voilé, ou de genre spirituel ou moraliste. Ces *douteurs* ont en effet de nombreux défauts, « tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme des gestes et d'attitudes, noblesse de convention, poncifs de toutes sortes... ».³⁷⁸ Dans ces jeunes peintres qui font de la peinture *crâne*, il y a tous ces artistes du premier mouvement romantique ...³⁷⁹ Comme Ary Scheffer qui se distingue au Salon en 1817 avec *La Mort de Saint Louis*, puis avec une œuvre plus empreinte de fougue en 1827, *Les Femmes souliotes*. (fig. 34) Les guerres d'indépendances des Grecs contre les Turcs inspirent Scheffer qui représente les femmes souliotes, qui voyant leurs maris défaits par les troupes d'Ali, prennent la résolution de se précipiter du haut d'un rocher. En effet, les mouvements sont toujours empreints de théâtre, mais les expressions sont plus réalistes, et clairement désespérées.

C'est ce que dénonce Baudelaire avec les singes du sentiment. Il relève d'ailleurs les mêmes défauts de théâtralité, de prosaïsme et de faux, observés par la critique un tant soit peu exigeante envers les jeunes débutants qui exposent en vue du Prix de Rome. Non pas que le classique Boutard, un habitué de la critique des Prix, se range du côté des coloristes. Il s'insurge plus vraisemblablement de la tendance qui fait négliger l'étude de l'antique au profit de celle des maîtres anciens ou modernes. Pour Delécluze, par contre, qui lui succède pourtant au *Journal des Débats*, « il n'en est pas d'un art comme d'un métier, et nous avons la preuve que tel qui fut un triste élève à l'Ecole,

³⁷⁶ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Salon de 1846, pp. 931-932.

³⁷⁷ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 932.

³⁷⁸ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Chap. XVII. Des écoles et des ouvriers, p. 947.

parce que l'éducation qu'on y reçoit ne lui convenoit pas, a su se frayer une route tout seul ». ³⁸⁰ Il faut en effet se garder de confondre l'enseignement dispensé par l'Ecole et celui que les artistes recevaient dans les ateliers. Le divorce entre les diverses tendances, même du 'juste milieu', qui appartiennent aux pratiques d'atelier et l'enseignement traditionnel de l'Ecole apparaît de plus en plus nettement. Cependant, il paraît également que cette critique de droite est elle aussi fatiguée par l'inspiration théâtrale dans la composition, dans les gestes et dans les mimiques. Delécluze constate fréquemment que les héros de ces toiles en compétition ont de l'inspiration, des têtes selon le type convenu. Mais plus souvent encore, il relève le manque de diversité des émotions, l'inspiration théâtrale des poses, les têtes sans caractère aucun. Ainsi la majorité de la critique, toutes tendances confondues, s'accorde sur ces faiblesses et demande plus de vérité, plus de justesse et plus de réalisme dans la représentation des gestes et de la mimique.

Le temps où Winckelmann versait des larmes devant l'*Apollon du Belvédère* est révolu. Car les dernières découvertes archéologiques permettent de mieux distinguer le pur art grec de ses répliques romaines. ³⁸¹ L'*Apollon* demeure noble, élégant et harmonieux, mais non vivant dans l'acceptation poétique du mot. La discrétion dans l'expression telle qu'elle apparaît dans cette statue blesse alors les partisans de la beauté vraie. Ce regard tout à fait nouveau se rencontre même chez un classique orthodoxe tel que Delécluze. Le revirement est surtout dû à cet engouement pour une expression plus fidèle de la réalité qui caractérise l'époque romantique. En 1837, alors que le sujet final du Prix de Rome proposé par l'Académie est *Noé entouré de sa femme, de ses trois fils, de ses petits enfants, et offrant un sacrifice à Dieu après sa sortie de l'Arche*, Delécluze remarque que les dix concurrents admis à participer n'offrent rien qui frappe le spectateur. (fig. 35) Cependant, la plupart des toiles offrent des qualités solides, « la majeure partie des compositions sont assez bonnes ; dans chacune d'elles se trouvent des expressions vraies et des parties bien

³⁷⁹ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 904.

³⁸⁰ Commentaire daté de 1825, cité par P. Grunchev, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 369.

³⁸¹ Entre 1811 et 1820 : fragments du Parthénon transportés par Lord Elgin à Londres, puis des marbres d'Egine et de Phigalée et la Vénus de Milo.

exécutées ; mais aucune n'enlève les suffrages par une qualité forte, par l'expression d'un sentiment puissant, par le mobile d'une pensée bien entière et complètement rendue. (...) Il y a une entente de tableau assez bien suivie dans l'ouvrage de M. Murat, et les parties en sont même généralement étudiées avec soin. Cette production semble indiquer que l'auteur, comme l'on dit vulgairement, sait bien son métier. La tête de Noé, en particulier, est bien étudiée. Ce qui nous plaît le moins dans ce tableau, est l'harmonie générale des couleurs qui rappelle celle des tableaux de Restout ».³⁸²

Le critique du *Journal des Artistes*, H. D., est encore plus élogieux. L'œuvre de Murat lui paraît remarquable et suffisante pour établir la réputation de son auteur comme artiste.³⁸³ Les expressions des personnages, dans cette toile de Murat, sont à vrai dire assez semblables à celles que l'on rencontre dans les toiles d'Ary Scheffer et de ses collègues. Baudelaire aurait à son égard pu utiliser le même terme de singe du sentiment. Car ce qu'une certaine frange de droite préfère dans les expressions des passions, c'est justement le manque d'expression. Les modèles de Le Brun n'ont certes plus cours, mais il ne persiste que des expressions timides sans ride, ni force, des expressions adoucies, sans franchise ou empreintes de fausseté et de mièvrerie. Bref, des expressions affadies par la retenue académique.

Lorsque le critique du *Journal des artistes* estime que le concours est mauvais et particulièrement dans le domaine des sentiments, il recommande aux artistes : « Etudiez surtout les caractères distinctifs des sentiments et des passions. C'est l'expression jointe à la pureté du dessin, qui fait vivre un tableau dans la mémoire des hommes ». ³⁸⁴ Delécluze demeure fidèle à la théorie classique imperméable aux nouvelles demandes de vérité et totalement étrangère à l'expressivité de la couleur. G. Laviron par contre, critique à *L'Artiste*, remet en cause - quinze ans après Delécluze - le système de l'Ecole des Beaux-Arts et de ses concours. Il lui est de plus en plus fastidieux de répéter toujours les

³⁸² E. J. Delécluze, *Journal des Débats*, 28 septembre 1837, p. 3. Cité par P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 396.

³⁸³ Jean Murat, élève de Regnaut, concourt au prix de Rome depuis 1827.

³⁸⁴ *Journal des Artistes*, n°13, 27 septembre 1840, pp. 197-2003, in P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), pp. 402-403.

mêmes blâmes en présence de toiles de plus en plus insignifiantes, faibles et désolantes. « Voyez, en effet, ce qui se passe depuis vingt-cinq ans dans les arts, comparez les hommes sortis de l'école à ceux qui se sont formés en dehors de son influence, comptez les artistes qui ont aujourd'hui talent et réputation, et dites-nous s'il en est beaucoup qui, pour arriver là, aient pu se recommander du titre de lauréat de l'Académie. Géricault, Signalon, Léopold Robert, pour ne citer que les morts, se sont développés indépendamment de la direction imprimée par l'Ecole des Beaux-Arts et contrairement à cette direction... »³⁸⁵

Il souhaite des ajustements et surtout des ouvertures pour l'Ecole. Dans cette exposition des toiles en lice pour le Prix de Rome de 1840, il remarque des figures vulgaires, incorrectes, des mannequins raides et guindés avec des têtes de bois grimaçant des expressions extravagantes.³⁸⁶ En 1845, à nouveau, un critique du *Journal des Artistes* s'insurge contre les vices organiques de l'Ecole : « Certes, si tout en les initiant à l'art des contours, on les initiait aussi à l'étude des grandes figures de l'histoire, des caractères, des passions, des mœurs et de la religion, avec une tendance prononcée comme la leur vers la forme, ils n'éluderaient ou ne tronqueraient pas ainsi leur programme ».³⁸⁷

A partir des années 40, la critique du Prix de Rome relève de plus en plus fréquemment la laideur des figures et la trivialité des expressions qui manquent de noblesse et de caractère. Car l'essentiel, pour cette frange la plus extrême de l'aile de droite, c'est le maintien du grand goût, du caractère noble, la justesse du dessin et bien entendu la dépendance de l'expression des passions au style et à l'élévation qu'exige la peinture d'histoire. Mais le réalisme, comme l'attestent nombres de leurs propres critiques, a déjà fait son entrée à l'Académie. Le sujet du concours du grand prix de 1845 avait donné la possibilité d'exprimer des expressions et des caractères de manière forte. (fig. 36) Alexandre de Jonnès, critique au *Moniteur des Arts* souhaitait un

³⁸⁵ G. Laviron, in *L'artiste*, 1840, pp. 199-201. voir P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 403.

³⁸⁶ G. Laviron, in *L'artiste*, 1840, pp. 199-201. voir P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 403.

parallèle entre la sublime tête idéale du Christ et le type vulgaire des bourreaux qui l'outragent, mais « il faut du choix même dans le laid, la laideur sans caractère est ignoble, repoussante ; or, l'écueil que nous signalons a été évité, avec une remarquable supériorité, par M. Léon Benouville, (...) et le talent qu'il a déployé dans l'exécution de cette partie du sujet fait, sans contredit, de son tableau le plus distingué de l'exposition. (...) Ainsi il nous semble découvrir dans M. Benouville une disposition à se rapprocher du Valentin, tant par la franchise et le serré de son exécution que par la variété et le naturel de ses physionomies populaires ».³⁸⁸

Le critique de L'Illustration partage l'avis de Jonnès : « ce qui frappe principalement dans la composition de M. Benouville, c'est la vérité d'expression, l'intelligence, la finesse des physionomies de ses personnages ».³⁸⁹ Certains sujets donnent effectivement la possibilité aux jeunes peintres d'exprimer des passions et des caractères forts. De même, nous constatons dans la représentation des expressions des passions et des gestes une nette tendance vers plus de naturel et de vérité expressive. C'est justement cette forte expressivité qui fait dire à Delécluze, en 1847, que le sujet de *La Mort de Vitellus*, n'est pas heureux, car il n'offre rien qui prête à faire ressortir ou de beaux sentiments ou de belles formes. (fig. 37) Il estime à la rigueur que c'est ce qu'on appelle un sujet de mouvement et d'expression, propre tout au plus à exercer le talent académique des jeunes élèves. Le sujet est non seulement barbare, mais il « autorise les élèves à faire du laid en toute sûreté de conscience, permission dont ils n'ont que trop largement usé ».³⁹⁰ La retenue, toute classique dans la représentation des passions, possède en Delécluze un de ces derniers et ardents défenseurs, qui fulmine contre la toile lauréate de Lenepveu, où il voit de l'exagération dans « la disposition de ses groupes, le mouvement et l'expression de ses figures (...) Il y a certainement des qualités dans ce tableau, mais il lui en manque beaucoup, et de fort

³⁸⁷ *Journal des Artistes*, 28 septembre 1845, pp. 342-346. Voir P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 414.

³⁸⁸ A. de Jonnès, *Moniteur des Arts*, n°35, septembre 1845, pp. 65-66. Voir P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 415.

³⁸⁹ *L'Illustration*, vol. 6, n°136, 4 octobre 1845, pp. 67-68. Voir P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 415.

³⁹⁰ Delécluze E. J., *Journal des Débats*, 23 septembre 1847, p. 3, in P. Grunhec, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 421.

essentielles, comme la fermeté du dessin et du modèle, la simplicité dans les lignes, un coloris vrai, et, par-dessus tout, un certain goût délicat qui ne laisse jamais confondre la force avec la violence, ni l'expression avec la grimace ». ³⁹¹

Un vent nouveau souffle sur l'Académie remarque le critique du *Journal des Artistes*, qui juge la toile de Lenepveu comme la plus remarquable. Elle est très habilement composée, bien mouvementée. « Les têtes sont expressives ; celle de Vitellius porte un cachet d'effrayante vérité. Peut-être y a-t-il des poses forcées, des bras et des jambes qui ne sont pas d'une correction irréprochable (...) Ce Vitellius vit avec toutes ces passions d'autrefois peintes sur sa figure, avec l'effroi qui le glace à l'approche de la mort. » ³⁹² Ce vent nouveau concerne l'expression des passions et la gestuelle. Il s'agit de représenter les émotions et les gestes de manière plus vraie, plus réelle, et de ne plus user de poses forcées ou de sourires compassés. ³⁹³ En 1849, la toile de Boulanger obtient le prix avec *Ulysse reconnu par sa nourrice Euryclée*. (fig. 38) La toile suscite des commentaires assez positifs de la critique, néanmoins « Euryclée était sans doute bien vieille quand le roi d'Ithaque revint dans ses Etats, mais il n'était pas nécessaire de choisir le type de la décrépitude le plus absolu ». ³⁹⁴ Le type de la décrépitude que Boulanger avait peut-être vu dans les manuels de médecine et plus précisément chez Esquirol où l'on trouve de profil une tête décharnée de vieille femme censée représenter une démonomaniacque ! (fig. 39)

³⁹¹ E. J. Delécluze, in P. Grunchev, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 421.

³⁹² *Journal des Artistes*, 26 septembre 1847, pp. 105-107, in P. Grunchev, *Le grand prix de peinture*, (1983), pp. 421-422.

³⁹³ Vitellius a les traits d'un modèle de l'Ecole des Beaux-Arts. Voir S. Waller, *The Invention of the Model*, Evanston, 1999, pp. 36-38.

³⁹⁴ *L'Illustration*, vol. 14, n° 345, 6 octobre 1849, pp. 91-92, in P. Grunchev, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 424.

L'anatomie des expressions

L'étude de l'anatomie qui appartient au cursus académique depuis la Renaissance a également une place centrale dans l'enseignement donné à l'Ecole des Beaux-Arts. A la fin du XVIII^e siècle, l'enseignement de l'anatomie y est dominé par la famille Sue. Jean-Joseph Sue père (1710-1792), dit Sue de la Charité est le professeur en titre d'anatomie de 1772 à 1792. Son fils Jean-Joseph, (1760-1830) devient l'assistant de son père dès 1789 puis professeur de 1792 à sa mort. Selon Sue fils, l'étude de l'anatomie est essentielle afin que les artistes comprennent le corps et ses mouvements dans leur totalité. Le mouvement gagne en effet les représentations scientifiques du corps : l'anatomie progresse parallèlement à l'ostéologie, une myologie qui analyse la contraction et le relâchement musculaire.³⁹⁵ Au XVIII^e siècle, on ne connaissait des muscles que leurs configurations et leurs insertions osseuses. Cette nouvelle perception ostéologique de l'anatomiques n'est pas sans effet esthétique. Sue, dans ses *Elemens d'anatomie à l'usage des peintres*, se penche sur le domaine de l'expression des passions. Il rédige une brève notice sur leur aspect moral et suivant les traités de Le Brun, Dandré-Bardon et Watelet, les énumère.³⁹⁶

Dans ses observations, il souligne que : « Tout ce qui cause à l'âme quelque émotion communique au visage des formes caractéristiques produites par les muscles, dont les uns se renflent, les autres se relâchent ; tous concourent à ces effets, suivant la différente énergie dont jouit le système vital ».³⁹⁷ Il consacre également un chapitre à ce domaine dans son *Essai sur la physiognomie des corps vivants*. Cherchant à définir l'interaction entre les muscles, les nerfs et les artères afin de comprendre les mouvements du visage, il pose les questions suivantes : « 1^o le nombre considérable et varié des parties

³⁹⁵ Néanmoins selon Sue, la beauté s'altère sous les passions violentes, qui décomposent les traits. J.-J. Sue, *Essai sur la physionomie des corps vivants*, p. 37.

³⁹⁶ J.-J. Sue, *Elemens d'anatomie à l'usage des peintres*, pp. 2-8. Les signes du corps géométrisés indiquaient la perfection ou le manque de perfection, voir B. M. Stafford, 'Peculiar Marks. Lavater and the Countenance of blemished Thought', in *Art Journal*, 40 (1987), pp. 185-192. Ainsi que le Catalogue d'exposition : *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, 1993.

que le visage recouvre, 2° les directions et les attaches différentes de chacune de ces parties, 3° les divers mouvemens qui leur sont propres, 4° la propriété qu'a le miroir physiologique de retracer toutes les affections de l'ame et du corps, 5° les effets que la maladie produit sur la visage, et la manière dont les passions de l'ame s'y dépeignent, à son insçu et souvent contre son gré ».³⁹⁸

L'enseignement anatomique pratiqué sur le modèle vivant, introduit par Sue père, ainsi que la dissection de cadavres permettent une étude du corps humain profondément déterminée par des préoccupations médicales. Un lien énergétique entre les émotions de l'homme moral et les expressions de l'homme physique supplante le lien causal entre les mouvements des passions et les figures du corps. L'intérêt porte sur la vigueur, la vitalité des mouvements. On s'aperçoit de l'élasticité des corps. L'inspection des changements qui se manifestent sur le visage permet presque toujours de juger de ce qui se passe et, par conséquent d'assurer que chaque passion a son caractère particulier et un langage qui lui est propre. Par son expression, le visage parle encore et toujours. « Ce n'est plus, bien sûr, à la manière de l'inscription jadis gravée d'un texte immobile. Mais ce n'est pas non plus sur le mode des figures codifiées d'une rhétorique : ce serait plutôt à la façon des expressions sensibles d'un langage. »³⁹⁹ Sous le scalpel du médecin, la représentation et la perception de la manière dont parle l'expression faciale se sont transformées.

Le travail du jeune anatomiste Pierre-Nicolas Guerdy (1797-1856) a également une influence prépondérante sur les jeunes artistes vers 1820, puis à nouveau à la fin du siècle lorsque sa démarche sera revivifiée par Duval et Richter à l'Ecole des Beaux-Arts. Professeur à l'Académie de Médecine de Paris dès 1821, il crée pour la première fois un cours sur l'anatomie des formes, anatomie des beaux-arts, ouvert aux étudiants en art, auprès desquels il bénéficie d'un grand succès. Ses préoccupations concernent la dissection, et plus particulièrement les corps vivants. Décrivant les formes extérieures en

³⁹⁷ J.-J. Sue, *Elémens d'anatomie à l'usage des peintres*, p.11.

³⁹⁸ J.-J. Sue, *Essai sur la physiologie des corps vivants*, p. 146.

³⁹⁹ J. J. Courtine / C. Haroche, *Histoire du visage*, pp. 126-150.

détail, il recommande à ses étudiants d'étudier l'anatomie sur les sculptures antiques et les peintures des maîtres au Louvre.⁴⁰⁰ En 1830, Guerdy ne succède toutefois pas à Sue fils. Le poste sera donné à Edouard Emery (1788-1856). Sous le professorat d'Emery puis de son successeur César Robert (1802-1862) dès 1856, les études en anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts n'offrent pas de nouvelles vues. C'est seulement vers la fin du professorat d'Emery que le conseil d'administration reconnaît la nécessité de redonner un peu d'enthousiasme aux études d'anatomie. Un concours spécial d'anatomie est alors introduit et un prix est décerné pour la première fois en 1855. Seulement six ans après sa nomination, Robert est remplacé par le professeur Pierre-Charles Huguier (1804-1872), professeur très actif qui rebaptise un nouveau prix supérieur d'anatomie qui aura lieu dès 1874 : le prix Huguier.⁴⁰¹

L'expression des passions est non seulement disséquée par l'anatomiste qui cherche l'exactitude des mouvements qui les représentent, mais aussi par l'aliéniste qui s'efforce de reconnaître dans les caractères extérieurs l'existence de maladies internes. La 'prosopose' qui désigne l'expression faciale et la gestuelle, constitue le réservoir sémiologique de la folie.⁴⁰² La volonté de lire la folie à l'aide d'une syntaxe spécifique dépend d'une conviction qui n'est pas étrangère à la physiognomonie. Cette volonté est également tributaire du langage classique des passions et de son cortège de signes. Comme l'œil artistique, l'œil médical doit être persévérant, rapide, et voir les détails. La stratégie de l'aliéniste demande un œil exercé afin de déjouer les dissimulations des malades. Car le délire dans l'asile est à découvert, « ses traits et ses nuances, ses couleurs et ses effets, augmentés comme pour mieux être perçus : la folie devient peinture et s'offre à tous les yeux ».⁴⁰³

Les descriptions et les expertises de malades par les aliénistes s'attardent sur les antécédents et les circonstances des faits qui leur sont reprochés, mais

⁴⁰⁰ J. Clair, Catalogue d'exposition : *L'âme au corps*, pp. 105-108 et l'article de A. Callen, 'The Body and Difference : Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century', in *The Art History*, 20, 1 (1997), pp. 23-60.

⁴⁰¹ Mentionné par A. Callen, 'The Body and Difference', pp. 30-31.

⁴⁰² Voir l'étude de J. Rigoli, *Lire le délire*.

⁴⁰³ J. B. M. Parchappe, *Symptomatologie de la folie*, 1850, p. 251. Cité par J. Rigoli, *Lire le délire*, p. 55.

surtout elles insistent sur les signes extérieurs : leur physionomie, port, gestes, les positions qu'ils gardent ou même la coloration du visage et toutes leurs habitudes extérieures. Les signes sont porteurs de symptômes. L'aliéniste a la certitude d'un passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'esprit et l'expression. D'où la théorie du reflet, imitée de la grammaire des expressions à laquelle les aliénistes recourent. Car chez l'insensé, (au contraire de l'homme civilisé qui déguise sa pensée) les expressions naturelles révèlent la vie intérieure. La suractivité psychique chez les fous se traduit au dehors par l'exubérance des manifestations expressives.⁴⁰⁴ Il existe un nouveau lexique visuel des passions, non plus des passions normales, mais une grammaire des passions hors norme. « C'est l'expression de la face qui vous dira les émotions, les passions qui dominent l'aliéné. Chaque genre d'aliénation a son faciès. »⁴⁰⁵

L'aliénation étant la forme accentuée de l'emportement des passions, elle devient perceptible et figurable. Car dans l'identification des causes, l'analogie aux passions ouvre la voie à une description de la folie. Les passions ayant statut de signes, Esquirol compte l'étude de l'expression de la face parmi les opérations de la nouvelle médecine clinique. « Ces mêmes traits physiognomoniques, ces mêmes effets organiques s'observent chez les maniaques à des degrés plus prononcés encore. Pour saisir les traits de la physionomie des aliénés, il faudrait dessiner la tête d'un grand nombre, conserver à chacune le caractère de la physionomie pendant l'accès, et comparer ces têtes avec celles où les plus grands maîtres se sont appliqués à peindre les passions. Par cette comparaison on arriverait à des résultats aussi utiles que curieux, qui serviraient non seulement à guérir cette maladie, mais aussi à la prévenir. »⁴⁰⁶ Esquirol inaugure non seulement l'inclusion de la physiognomonie dans l'épistémologie de la psychiatrie nouvelle, mais il signale aussi au niveau pragmatique, la naissance de l'iconographie des asiles, vue comme une partie intégrale de la procédure thérapeutique. Les reproductions de malades sont tout à fait innovatrices, il s'agit de portraits au sens fort du terme, le fond de l'image est neutre, elles insistent

⁴⁰⁴ J. B. F. Descuret, *La médecine des passions, ou les passions considérées dans leurs rapports avec les maladies, les lois et la religion*, Paris, 1841, p. VI.

⁴⁰⁵ J. E. D. Esquirol, *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris, 1805, p. 1.

particulièrement sur les détails de la position et des expressions du malade.⁴⁰⁷ Ainsi la physiognomonie et la pathognomonie retournent à leur ancienne origine, la médecine.⁴⁰⁸

La folie est non seulement lisible, elle est aussi visible. Le Dr Georget a fait exécuter le projet conçu par son maître Esquirol afin de conserver l'image de ses fous. Il a commandé à Théodore Géricault, entre 1822 et 1824, les portraits de 10 aliénés, intitulés après coup selon les catégories de la nosographie psychiatrique : aliéné kleptomane, monomaniac du commandement militaire, monomaniac du jeu...⁴⁰⁹ (fig. 40) Car si les physionomies sont presque toutes aussi différentes que les individus, leurs représentations sont censées restituer non la face du malade, mais le type de l'aliéné, afin de permettre une visualisation immédiate de la maladie.⁴¹⁰ Ces exemples peints marquent une vérité plus durable. Très proches de la vérité, ils précèdent en quelque sorte l'arrivée de la photographie. Afin de reconnaître les symptômes de désharmonie des aliénés, les médecins vont en effet faire d'intenses efforts de représentation. Il ne leur faut pas moins de trois portraits différents pour signifier l'expression d'un homme insensé. De là, une collection sans borne pour faire un tableau complet des espèces de la folie, que certains ont très sérieusement tenté.⁴¹¹ C'est le cas du Dr Joseph Guislain, doué d'aptitudes artistiques peu communes, qui a lui-même dessiné de nombreux portraits en insistant particulièrement sur les rapides modifications du visage dans la folie. Un de ces confrères, Baillarger, a fait reproduire par le daguerréotype une multitude d'idiots, de goitreux et de crétins.⁴¹²

⁴⁰⁶ Esquirol J.-E.-D., *Des passions*, idem, pp. 26-27.

⁴⁰⁷ S. L. Gilman, *Disease and Representation. Images of illness from Madness to AIDS*, Londres, 1988, chap. 2, pp. 18 et ss.

⁴⁰⁸ P. Magli, 'The Face and the Soul', pp. 86-127.

⁴⁰⁹ Voir l'étude de B. Prendeville, 'The Features of Insanity, as seen by Géricault and by Büchner', in *Oxford Art Journal*, 18, 1(1995), pp. 96-115. Il précise qu'Horace Vernet, ami de Géricault avait reçu la permission de dessiner à la Salpêtrière en 1819, en préparation d'une peinture intitulée *Folle d'amour* (p. 101).

⁴¹⁰ B.-N. Abouard, *Voir les fous*, Paris, 1999, p. 89 et ss.

⁴¹¹ A. Boime, 'Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania : Géricault and Georget', in *Oxford Art Journal*, 14, 1 (1991), pp. 79-91.

⁴¹² Voir J. Rigoli, *Lire le délire*, pp. 272-280.

Durant le XIX^e siècle, l'intérêt médical se focalise plus intensément sur le mouvement corporel. A l'Ecole des Beaux-Arts, les études médicales de l'anatomie artistique sont réduites à cette étude sous le professorat de Mathias-Marie Duval (1844-1907), en chaire dès 1873. L'approche de Duval s'attache à l'étude des corps humains vivants ; l'aspect, estime-t-il, le plus important pour les artistes. Duval puis Richer, qui va lui succéder, ne pratiquent pas la dissection. Son absence en Grèce antique argumente en faveur de leur approche. Toutefois, dès la nomination de Duval, un poste de 'démonstrateur en anatomie' est créé, tenu d'abord par Boyer, puis par un ancien élève de Duval, Edouard Cuyer, en 1881.⁴¹³ Alexis Lemaistre, ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts, raconte les leçons d'anatomie de Duval.⁴¹⁴ Elles débutent avec l'étude du squelette, des os, leurs joints et les articulations. Puis, l'étude des muscles est démontrée simultanément sur le cadavre et sur un corps vivant. On y analyse les contractions musculaires, les mouvements provoqués et également les changements de formes des tissus qui en résultent. Les quatre dernières leçons d'anatomie concernent plus particulièrement les mécanismes de l'expression humaine.⁴¹⁵ Basées sur les théories de Duchenne de Boulogne ainsi que sur les recherches de Darwin, Duval démontre les changements que subit la physionomie sous l'action des expressions, aidé dans cette démarche par l'imposant corpus de photographies que Duchenne avait légué à l'Ecole.⁴¹⁶

Les recherches du Docteur Duchenne de Boulogne (1806-1875), sans être totalement étrangères aux expériences des aliénistes, ne concernaient toutefois que l'étude des mouvements de l'expression des passions sur le visage.⁴¹⁷ Dès 1835, il expérimente dans son cabinet de Boulogne-sur-Mer l'électroponcture thérapeutique, technique qui consiste à donner des chocs électriques afin de stimuler les muscles. De retour à Paris en 1842, il poursuit ses

⁴¹³ Henry-Paul Boyer (1852-1894) devient le professeur supplémentaire de Duval en 1881.

⁴¹⁴ A. Lemaistre, *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, 1889, pp. 119-131.

⁴¹⁵ Le cours d'anatomie comprend 38 leçons annuelles.

⁴¹⁶ D'autres leçons concernent les problèmes de race et de genre, l'examen des crânes, les caractères anthropologiques tels que la peau, la couleur, les cheveux, l'angle facial sur la base de Camper (le profil grec restant l'idéal). A. Callen, 'The Body and the Difference', pp. 40-41. M. Duval, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris, 1891, Leçons 24 et 25, pp. 285-328.

expérimentations en développant une technique qu'il nomme électrisation localisée. Ses recherches, basées essentiellement sur le fonctionnement des muscles de la face ont été considérées comme innovatrices dans le domaine de l'électrothérapie. Néanmoins, il ne s'est pas contenté de démontrer l'aspect topographique des muscles dans l'expression des passions, il inclut à sa publication un chapitre dédié à leur application aux arts plastiques.⁴¹⁸ Dans cette section esthétique ainsi que dans un atlas photographique qui l'accompagne, Duchenne manifeste son but de former la grammaire des expressions du visage humain, en corrigeant les erreurs musculaires de Le Brun et des gravures tirées de ses dessins.

D'un point de vue artistique, le *Mécanisme de la physiologie humaine* est la première publication illustrant à l'aide de photographies les émotions humaines. Ces visages d'hommes, de femmes et d'enfants aux traits distordus artificiellement représentent ce que Duchenne nommait la gymnastique de l'âme. (fig. 41) Mais nombre de ses contemporains les ont considérés comme de grotesques grimaces.⁴¹⁹ Dans un des albums légué à l'École des Beaux-Arts, il a d'ailleurs procédé à la stimulation musculaire de la moitié de la face, laissant l'autre en repos, afin de permettre des comparaisons.⁴²⁰ Son ouvrage comprend une section scientifique dont le but est de démontrer les lignes expressives du visage et les expressions véritables. Une seconde section, dite esthétique, établit les rôles de la gestuelle et de la pose qui servent à renforcer l'expressivité des visages. Selon Duchenne, amateur d'art averti, l'une des conditions essentielles de la beauté, est la beauté des formes associée à celle de la justesse des expressions faciales et des gestes. Duchenne tente de prouver que tout visage en dépit de sa forme, peut devenir moralement beau, grâce au rendu correct des émotions de l'âme.

L'exactitude du rendu des expressions des passions est un facteur essentiel pour la beauté d'une œuvre. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il s'est permis de corriger les expressions des trois œuvres antiques les plus vénérées de

⁴¹⁷ Certains des modèles qui se sont prêtés à ses expériences étaient néanmoins idiots.

⁴¹⁸ G.-B. Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiologie humaine ; ou, analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris, 1862.

⁴¹⁹ Voir C. Rochet, *Traité d'anatomie, d'anthropologie et d'ethnographie appliquées aux Beaux-Arts*, Paris, 1886.

⁴²⁰ James Parsons avait procédé de la même manière, toutefois, il s'agissait de dessins (1747). Voir R. A. Sobieszek, *Ghost in the Shell*, Los Angeles, 1999, pp. 41-42.

l'Académie, *Le Rémouleur (L'Arrotino)*, *Niobé* et le prêtre du groupe du *Loaconn*. (fig. 42) Remodelant la plastique de ces visages, il leur donne une expressivité en accord avec le réalisme anatomique. Ce qui dut sembler comme un blasphème à l'époque paraît pour le spectateur d'aujourd'hui un travail très académique. Il est pratiquement impossible de remarquer les 'améliorations' que Duchenne a portées à ces oeuvres. L'exacte imitation de la nature est la condition *sine qua non* de l'art. Le docteur lie de manière inséparable la vérité et la beauté. Néanmoins, il ne se rend pas compte qu'en soutenant que les Grecs imitaient la nature parfaite, il touche au concept de la nature idéalisée. Cet argument le situe toutefois dans la position d'un modéré comme le critique Ernest Chesneau qui publie en 1863 dans la *Revue des Deux Mondes* pourtant très conservatrice, un article en faveur du réalisme français contemporain cautionnant un art modéré.⁴²¹ Il célèbre la réalité morale plutôt que la réalité matérielle, arguant que le réalisme est bon seulement lorsqu'il est combiné avec l'idéal.

Trois ans plus tard, dans une recension de l'ouvrage de Duchenne, Chesneau admire sans réserve le travail du médecin. Il considère son œuvre comme un instrument essentiel fournissant aux artistes les preuves scientifiques des expressions de l'âme.⁴²² Car c'est bien cette capacité qui fait mériter à Giotto le titre de premier peintre de la Renaissance : il est le premier à introduire l'expression des passions dans l'interprétation pittoresque de la figure humaine. *Le mécanisme de la Physionomie humaine*, qui avait en effet acquis une certaine notoriété dans les cercles artistiques, est qualifié par Chesneau 'd'orthographe de la physionomie en mouvement'. Toutefois, l'ouvrage de Duchenne n'est pas admiré unanimement.

Une des critiques les plus importantes émane du médecin Pierre Gratiolet (1815-1865), également fondateur de la Société d'Anthropologie, qui questionne la pertinence des moyens utilisés par Duchenne afin de produire des expressions. Duchenne ne montre qu'un mécanisme musculaire, par conséquent les expressions qu'il obtient par stimulation électrique ne peuvent

⁴²¹ E. Chesneau, 'Le réalisme et l'esprit français dans l'art', *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1863, pp. 218 et ss.. Cité par R. A. Sobieszec, *Ghost in the Shell*, p. 60.

⁴²² E. Chesneau, 'De la physionomie', in *Le Constitutionnel*, 9 octobre 1866, pp. 1-2.

en aucun cas révéler quoi que ce soit de l'âme.⁴²³ Pour Gratiolet, il y a expression que s'il y a sens. La remise en cause du procédé utilisé par Duchenne soulève une problématique existant entre scientifiques.⁴²⁴ Le premier aspect de ce désaccord concerne la possibilité ou non d'expliquer des phénomènes psychologiques en termes structuraux et de trouver des formes physiques en liaison avec des états d'esprit internes. Le deuxième touche à la validité de la méthode expérimentale de Duchenne. Gratiolet admet que tous les lecteurs reconnaîtront les expressions présentées sur ces clichés, mais il n'autorise pas pour autant la subjectivité des lecteurs. A l'instar de Gratiolet, Charles Darwin (1809-1882), qui réutilise certaines photographies de Duchenne pour son célèbre ouvrage, constate également la portée de ce travail sur l'activité musculaire, mais il allègue aussi les qualités ambiguës de la photographie en tant que preuve de l'interprétation de l'expression.

L'interprétation de l'expression des passions dépend en effet de diverses informations. Que les signes du visage soient soumis à une loi d'origine naturelle ou mécanique, l'inutilité des efforts pour la déchiffrer est d'autant plus évidente que la physiologie et la psychologie se placent dans une relation de cause et d'effet. Darwin est en accord avec Duchenne sur le thème de l'universalité des expressions, mais tous deux ont des prémisses très différentes. Darwin se réfère à sa théorie de l'évolution alors que Duchenne décrit un comportement créé par Dieu et réservé à la seule espèce humaine.

En dépit de ces critiques, quelques mois avant sa mort, en mars 1875, Duchenne propose à l'Ecole des Beaux-Arts l'orthographe de la physionomie humaine, sous forme d'un album de têtes d'expression photographiées. Il savait probablement que Mathias Duval, professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, avait commencé à y enseigner les expressions faciales en 1874. Heureux de voir son travail intégré à l'enseignement traditionnel et académique, Duchenne légua encore toute une série de tirages photographiques qui n'avaient jamais été publiés dans leur totalité. Cette importante collection représentant des expressions simples ou composées fut

⁴²³ P. L. Gratiolet, *De la physionomie et des mouvements d'expressions*, Paris, 1865.

⁴²⁴ H. V. Marles., 'Duchenne de Boulogne, Le Mécanisme de la physionomie humaine', in *History of Photography*, 16, 4 (1992), pp. 395-396.

exposée à l'École dans le but d'aider les étudiants, et plus particulièrement ceux qui désiraient prendre part au concours de la *Tête d'expression*.⁴²⁵ D'ailleurs, Duchenne avait parfois choisi des sujets proches de ceux qui étaient proposés aux étudiants de l'École. Un cliché est intitulé *La joie d'une mère qui voit son enfant échapper à une maladie mortelle*, et en 1861, le thème du concours de Caylus avait été *Le contentement d'une mère après la guérison de son enfant*. (fig. 43, 44) Alors que la peinture du lauréat de 1861, Marie-Louis Jacquesson de la Chevreuse, présente un buste de femme au contentement certain, Duchenne propose non plus un portrait expressif, mais une scène de genre narrative et quelque peu maniérée à la mode des peintres du 'juste milieu'.

Le but de l'ouvrage de Duchenne n'était pas de venir en aide aux peintres ou aux portraitistes. Lorsqu'il songea à léguer son précieux album à l'École des Beaux-Arts, c'est à l'expression des passions au service de la grande peinture d'histoire telle celle des prix de Rome qu'il pensait.⁴²⁶ Que l'on songe aux critiques de Delécluze, qui se lamente sans cesse du manque de vérité de l'expression des visages et l'on comprend en quoi cet ouvrage peut être utile. Mais les modèles utilisés par Duchenne, celui du vieillard édenté en l'occurrence, étaient bien trop éloignés de la correction académique de la plupart des têtes d'expression représentées dans la peinture d'histoire, et participaient, par leur authenticité photographique même, à un réalisme honni par l'art officiel. Un certain réalisme, nommé aussi naturalisme, avait déjà fait son entrée au sein de l'Académie, de même que le type de la face commune et populaire comme en témoignent les toiles de 1847 et de 1850. Mais aussi surprenant que cela paraisse et malgré le support de la photographie, les clichés de Duchenne semblent parler le langage de la dignité et de la conscience que la doctrine académique avait tenté après Le Brun. Le pieux Dr Duchenne, grand admirateur de Guido Reni, suit des saintes au regard tourné

⁴²⁵ R.A. Sobieszek, *Ghost in the Shell*, p. 61.

⁴²⁶ Voir l'article de J. F. Debord dans le Catalogue d'exposition : *Duchenne de Boulogne*, Paris, 1999, pp. 27-40.

vers le ciel, ou s'élevant à Dieu avec une foi ardente.⁴²⁷ Les concours de l'École, à la même époque, méditent aussi sur le sentiment chrétien. La *Tête d'expression* de la *Résignation* de Perrault (1862) se veut christique, *L'attention* de Rochegrosse (1883) (fig. 45) montre une physionomie épuisée, plus proche du martyr. Par contre les *Prières* de Chatran en 1871 n'ont plus que le vide de l'âme, elles n'ont plus d'humanité et parlent une langue qui ne convient pas à leur conscience.

La gymnastique faciale des modèles de Duchenne peine également à articuler des émotions sincères et augmente de ce fait les grammaires académiques. Prolongeant, elle aussi, d'une certaine manière les critiques à l'Académie de Félibien ou de de Pils, rétifs au système de Le Brun, elle n'offre pas non plus de solution. Mais les passions, loin d'effacer le cours qu'une vie grave sur des traits, contribuent à mieux la raconter.⁴²⁸ Les modèles de vieillards ou d'ouvriers alcooliques de Duchenne portent sur leur visage toute leur rude existence. De la même manière, à la fin du siècle, les élèves du concours de Caylus apprennent à rendre l'histoire d'un être sous l'expression d'un jour. L'avancée du réalisme avait permis aux élèves de se libérer un peu des modèles académiques. Les travaux de Duchenne, qui sont en définitive une conséquence fortuite du courant réaliste, permettent par leur propagation dans le cursus académique une approche plus juste de l'expressivité humaine, et surtout de nouveaux questionnements sur le comment de la représentation de l'expressivité humaine. Les muscles de l'expression des passions et leur fonctionnement sont dès lors clairement localisés. Mais, au niveau de la représentation, les clichés de Duchenne marquent une rupture totale entre l'âme et sa représentation physiognomique. Les électrodes de Duchenne ne sauvent qu'une âme imaginaire, un fantôme d'âme qui n'existe que par les illusions de la perception. Le courant galvanisé comme acteur de l'expression incarne la séparation de l'âme et de son expression. Dès lors, l'influence de l'âme sur les expressions des passions qui symbolise l'harmonie classique de l'âme et du visage n'existe plus.

⁴²⁷ E. Schwartz, 'L'expression des passions : Duchenne de Boulogne, héritier de la doctrine académique', in Catalogue d'exposition : *Duchenne de Boulogne*, pp. 87 et ss.

A la même époque, le neuro-anatomiste Pierre Gratiolet tente de décrypter d'une manière beaucoup plus moderne les expressions du visage humain. Dans ce traité de cinéséologie, comme il nomme l'étude des mouvements fugaces, il prend en compte les mouvements organiques, liés en général aux mouvements intérieurs (comme la chair de poule) et les mouvements musculaires, consécutifs ou passifs.⁴²⁹ Il prétend qu'il n'y a pas de mouvement qui n'ait pas sa physionomie, incluant ceux des gestes, des poses et des mouvements des mains et des jambes. Toutefois en tant que neuro-anatomiste, les recherches principales de Gratiolet concernent la localisation des fonctions du cerveau et bien que son intérêt pour le domaine de la pathognomonie soit d'ordre scientifique, son ouvrage expose une sorte de taxonomie des sentiments sympathiques, symboliques ou métaphoriques.⁴³⁰ L'expression du corps (et bien sûr celle du visage) est aussi complexe et multiple que le langage parlé. Dans la série des faits innombrables que produit le développement de l'activité humaine, il se demande s'il pourra tout embrasser, tout dire, les mouvements de l'esprit, les sentiments et les expressions sont innombrables et parallèles à celles du langage : « en sorte que, dans beaucoup de cas, pour traduire une passion dans le dessin d'un visage, il suffirait d'imiter directement les figures du langage et les expressions naturelles par lesquelles la parole peint métaphoriquement cette passion ».⁴³¹ Avec Gratiolet, il existe toujours le dessein de donner une grammaire des expressions corporelles et faciales, mais par contre, il avoue d'emblée l'impossibilité de toucher à l'étendue d'une tâche aussi vaste que la compréhension du langage parlé. Cet ouvrage ouvre définitivement la voix à la personnalisation de l'expression des passions comme à sa représentation libérée de modèles.

Quant à l'ouvrage de Darwin, qui paraît en version française dès 1874, il insiste d'emblée sur l'utilité médiocre ou nulle des anciens traités examinant

⁴²⁸ Mentionné par E. Schwartz E., 'L'expression des passions', p. 94.

⁴²⁹ P. Gratiolet, *De la physionomie et des mouvements d'expressions*, Paris, 1865.

⁴³⁰ P. Delaunay, 'De la physiognomonie à la phrénologie. Histoire et évolution des écoles et des doctrines', *Extraits du Progrès Médical* 29, 30, 31, juillet-août 1928, pp. 37 et ss..

⁴³¹ P. Gratiolet, *De la physionomie et des mouvements d'expressions*, pp. 330-331.

l'expression des passions. Ses commentaires assènent un coup décisif à la conférence de Le Brun qu'il considère comme un exemple des plus étranges insanités écrites sur la question.⁴³² Darwin ne reconnaît que les études de Camper et de Bell pour leur aspect mécanique, mais il estime cependant qu'ils ont commis de nombreuses erreurs. C'est en effet un coup de grâce définitif à la philosophie des passions, et à l'avenir on ne parlera d'émotions que d'un point de vue anatomique, physiologique, myologique et évolutionniste. La théorie des expressions de Darwin s'inscrit dans celle de l'évolution ; il n'existe pas de mécanisme statique de l'expression, mais il s'agit d'un immense processus évolutif qui détermine les expressions suivant leurs finalités naturelles.

Basée sur la loi de la sélection humaine, consécutive à la lutte pour la survie, la théorie de Darwin cherche à expliquer les modes instinctifs de l'expression des émotions. Analysant séparément la tête et le corps, sa théorie des expressions repose sur trois principes. Le premier s'intéresse aux expressions dues aux habitudes associées à l'utile, le deuxième principe, inverse du premier, induit à un mouvement expressif, même inutile, mais pouvant devenir héréditaire et le troisième considère les actes déterminés par la constitution du système nerveux, indépendant de la volonté.⁴³³ Darwin confirme sa théorie de l'évolution à la fois en démontrant des analogies au niveau de l'expression des émotions chez l'être humain et chez les animaux. Ces analogies plaident en faveur d'une origine commune, expliquant ainsi certaines réactions humaines, tels des vestiges de stades antérieurs de l'évolution de l'être humain.

En définitive, à la fin du siècle, l'alphabet de l'expression des émotions est devenu très vaste. Libéré des schémas académiques grâce aux nouvelles théories des physiologistes, naturalistes et médecins, les quelques ouvrages qui proposent des méthodes de représentation n'ont d'autres alternatives que

⁴³² C. Darwin Charles, *L'Expression des émotions chez l'homme et chez les animaux*, Paris, 1874, pp. 1-5. Voir aussi l'article de F. Delaporte, 'Duchenne, Darwin et la mimique', in Catalogue d'exposition : *Duchenne de Boulogne*, pp. 79 et ss.

⁴³³ Voir en particulier F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milan, 1995, chap. IV.

d'offrir des modules avec quelques expressions de base que le lecteur aura soin de combiner. C'est par ailleurs la méthode que présente l'ouvrage de Heyman, *Symphonies d'expressions* dont le but est d'enseigner les qualités expressives du dessin.⁴³⁴ Dans le même ordre d'idée, l'ouvrage de Frappa présente seulement trois passions : l'étonnement, le rire et le pleurer, qu'il nomme basiques. Cet ouvrage propose leur combinaison afin de faire apparaître toutes les autres passions ; donnant au lecteur la possibilité de recréer les infinies possibilités des émotions.⁴³⁵ Ce système, qui offre une totale liberté de composition, semble en effet le plus approprié à l'époque. Néanmoins de rares auteurs, mais ce sont les derniers, tentent la représentation de la totalité des combinaisons de chaque partie du visage, voire de toutes les expressions. L'ouvrage de l'Allemand Heinrich Rudolf produit par exemple un atlas composé de 680 expressions gravées, tirées de photographies d'un acteur !⁴³⁶

⁴³⁴ M. Heyman, *Symphonies d'expressions*, Paris, 1894. Les illustrations de cet ouvrage avaient été exposées au Salon de 1894.

⁴³⁵ J. Frappa, *Les expressions de la physiologie humaine*, Paris, 1902.

⁴³⁶ R. Heinrich, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen*, Dresde, 1903. Certainement inspiré par la méthode de Duchenne, mais également du concours de Caylus, le photographe Louis Igout réalise également une série de *Têtes d'expression*. Datée de 1874-1876, cette série de photographies de la taille des cartes de visite présente un modèle féminin couvert d'une simple draperie et posant dans des attitudes diverses. Mentionné par E. MacCauley, *A. A. E. Disderi and the Carte de Visite*, pp. 171-174. Et l'ouvrage de A. Giraudet, *Mimique. Physiologie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, 1895.

Quatrième partie

Les Têtes d'expression

Règlements du concours

Il existe assez peu de sources sur les compétitions annuelles de la *Tête d'expression*. Les protocoles sommaires des séances mentionnent le nom du professeur en charge de l'épreuve et de l'expression choisie. Ils indiquent également le nom du lauréat du concours et fréquemment le sexe du modèle qui posait.⁴³⁷ Ces procès-verbaux de jugement, ainsi que les arrêtés notifiés dans les Règlements de l'Ecole sont conservés à la Bibliothèque de l'actuelle Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. On y découvre que les modalités de la compétition de la *Tête d'expression* n'évoluent guère au XVIII^e siècle, hormis certains changements mineurs concernant les dates et la durée du concours. Par ailleurs, le nombre de travaux lauréats encore existants pour le XVIII^e est assez faible : seuls 8 dessins et 1 peinture nous sont parvenus, ceux-ci révèlent des qualités d'exécution diverses. Les archétypes de *têtes d'expression* qui influencent les jeunes artistes y sont néanmoins décelables. Les élèves se présentent en effet au concours la tête remplie de modèles. On reconnaît aisément les traditionnelles têtes de Le Brun, mais aussi le style pathétique de gravures inspirées d'oeuvres de Raphaël ou de Guido Reni. Ces travaux appartiennent généralement au style néoclassique de l'époque.⁴³⁸

Dès la fondation de la compétition en 1759, les oeuvres en lice sont jugées lors d'une séance exclusive. Mais à partir de l'instauration en 1784 du concours de la *Demi-Figure peinte* par Quentin de la Tour, les deux épreuves sont jugées dans une seule et même séance. Cette nouvelle organisation donne raison à Eugène Müntz, qui soutient que l'épreuve de la *Demi-Figure peinte* n'a de raison d'être qu'en tant que contrepoids au concours de Caylus. Rappelons que l'exercice instauré par Quentin de la Tour demandait la représentation

⁴³⁷ Pour les lauréats de ce concours au XVIII^e siècle, voir T. Kirchner, *L'expression des passions*, pp. 208-229 et 372-373.

⁴³⁸ Hormis *Le Mépris* de Jean-Pierre Saint-Ours, de 1774, qui présente une facture exceptionnellement naturaliste.

d'un homme à mi-corps possédant une tête de caractère digne de la peinture d'histoire. Les élèves, qui peignaient en présence du modèle, devaient manifester leur capacité dans les domaines de la couleur et du clair-obscur. Ce concours insiste en effet sur deux domaines importants de l'expression des passions. La couleur et le clair-obscur bénéficiaient, dans ce domaine, d'une importance particulière que Dandré-Bardon avait soulignée à maintes reprises. Mais surtout, l'épreuve met en situation des modèles masculins dont les poses sont familières aux sujets de la peinture d'histoire.

De manière générale, les séances de jugement, menées par 25 professeurs et 25 artistes, se tiennent à l'École dans la salle dite *du Laocoon*, parfois aussi dans une salle *du Louvre*.⁴³⁹ Professeurs et artistes votent dans un premier temps à l'aide de fèves noires ou blanches, afin de savoir s'ils accordent un prix. Puis dans un second temps, ils élisent le lauréat. Le règlement initial donnait aux artistes la possibilité d'utiliser trois techniques à choix : peinture, dessin ou modelage. Le dessin est très fréquemment choisi au XVIII^e siècle. Par contre, il l'est plus rarement au XIX^e siècle, où seuls quatre lauréats l'ont utilisé (1800, 1805, 1806 et 1807). Par la suite, il n'y aura plus que la peinture et le modelage. Seule exception, le cas d'un concurrent mentionné en 1860 dans les procès-verbaux pour avoir rendu un travail dans la technique du dessin. L'œuvre n'est pas retenue, mais l'utilisation du dessin pour cette compétition était devenue si rare, que ce cas avait nécessité une vérification auprès des règlements avant d'être accepté.⁴⁴⁰ Certaines années, les résultats sont considérés trop mauvais et aucun prix n'est décerné. Toutefois, le jury conserve les deux meilleures toiles afin qu'elles soient à nouveau jugées l'année suivante. Ce procédé permet d'attribuer un prix pratiquement chaque année. Le lauréat reçoit la somme de 100 francs. Les professeurs décernent parfois des 'accessits', en peinture ou en sculpture. Dès 1812, ces derniers changent de nom - mais non de forme - ils deviennent des 'mentions honorables' qui contribuent également à l'avancement des élèves dans le système cumulatif des récompenses.

⁴³⁹ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52.3. Pour le 24 Messidor de l'an 4 (12 juillet 1798).

⁴⁴⁰ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52/76.

Dès sa fondation, l'unique prix du concours de Caylus pouvait être attribué à un peintre (dessin compris) ou à un sculpteur ; toutefois la possibilité de partager le prix entre les deux sections était donnée. Des discussions s'engagent à ce sujet dès 1821, où l' «on fait l'observation qu'il est impossible de comparer avec exactitude deux arts aussi différents (sic) que la peinture et la sculpture, on propose de renvoyer à une commission l'examen de la question».⁴⁴¹ L'arrêté du 31 août 1833 accorde un prix pour la sculpture et un autre pour la peinture. La dotation du prix est ainsi doublée afin qu'il y ait un concours dans chaque faculté.⁴⁴² Bien que les travaux des deux sections restent jugés par un seul jury, lors d'une unique séance, les sujets et les dates des compétitions diffèrent souvent d'une section à l'autre, même si tous se tiennent généralement en mars. Chaque section dispose de 3 séances de 6 heures pour exécuter une tête grandeur nature sur une toile dite de 10 (0,55m x 0,46m) ou une tête en terre commune (sculpture). Dans le cas où aucun prix n'est décerné, il est redistribué l'année suivante. En section de peinture, cela se produit 12 fois dans la première moitié du siècle, et 8 dans la seconde. En cas d'égalité de suffrage, la récompense peut également être partagée au sein d'une même section. En tous les cas, l'élève qui a obtenu le prix du concours de la *Tête d'expression*, soit en peinture, soit en sculpture, ne peut plus s'y présenter.

La durée du concours se voit elle aussi passablement modifiée. Jusqu'en 1805, la compétition se déroulait sur 6 heures, en 2 séances de 3 heures. Dès l'année suivante, elle s'étale sur 12 heures, soit durant 3 jours consécutifs de 10 à 14 heures.⁴⁴³ En 1807, nouveau changement, il s'agit de 9 jours consécutifs à 4 heures par jour. Mais cette durée considérable de 36 heures est ramenée à 12 heures en 1809, à raison de 4 heures pendant 3 journées consécutives. La longueur de l'épreuve ne change plus jusqu'en 1839, date à laquelle on accorde 2 heures de plus chaque jour, soit 3 journées consécutives à 6 heures. Les élèves bénéficient ainsi de 18 heures réparties sur 3 jours pour l'exécution

⁴⁴¹ Archives AJ 52/6, 10 février 1821, Séance de Jugement.

⁴⁴² Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52.1.

⁴⁴³ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52.1.

de la *Tête d'expression*.⁴⁴⁴ Malheureusement, ce n'est qu'au cours de la troisième décennie du XIX^e siècle que les travaux des lauréats sont systématiquement conservés. Ainsi pour la période de 1800-1812, seuls quatre dessins au crayon sont sauvegardés. La liste des lauréats de 1800 à 1900 ne comptabilise que 75 artistes. Pour les 26 années manquantes, nous constatons soit que le prix n'a pas été attribué, soit qu'il a été décerné à la sculpture uniquement, soit encore que les procès-verbaux des Jugements du concours (début du siècle) sont lacunaires. La Bibliothèque de l'Ecole conserve actuellement 74 oeuvres lauréates, il s'agit de peintures et de dessins.

Au début des années vingt, l'âge limite pour participer aux nombreuses compétitions pratiquées dans l'Ecole est réduit à trente ans révolus. Auparavant, cette mesure était seulement appliquée à l'admission à l'Ecole. L'épreuve de la *Tête d'expression* appartient aux concours dits *spéciaux*. Ces concours, comme ceux d'*Anatomie* ou de *Perspective*, étaient ouverts à tous les élèves sans toutefois être obligatoires. Cependant, au cours de l'assemblée des professeurs du 30 décembre 1837, le professeur de perspective se plaint du peu d'élèves qui participent à son exercice. Afin de remédier à cette situation, il propose qu'une récompense au concours de *Perspective* soit un passage obligé pour tout candidat qui souhaite s'inscrire au prix du *Torse*, de la *Tête d'expression*, de la *Composition en peinture historique* et du *Paysage*.⁴⁴⁵ Cette proposition entre en vigueur avec le règlement de l'Ecole Royale et Spéciale des Beaux-Arts publié en 1839. Les articles 28 et 32 stipulent « qu'aucun élève, quels que soient le nombre et la nature de ses succès à l'école, ne peut être admis dans les concours de composition, de la Tête d'expression et de la Figure peinte, s'il n'a obtenu l'une des récompenses attachées aux concours de perspective ».

Ce dernier est ouvert en mars, uniquement « aux peintres et sculpteurs inscrits sur les registres matricules de l'école, et qui sont compris dans les catégories suivantes : 1. Seconds grands-prix ; 2. Premiers médaillistes dans les concours d'émulation ; 3. Seconds médaillistes, d'après nature et d'après l'antique, dans les mêmes concours ; 4. Admis aux concours des grands-prix l'année

⁴⁴⁴ Voir l'Annexe E, qui produit la liste intégrale des lauréats du concours au XIX^e siècle.

précédente, bien qu'ils n'aient acquis aucun degré dans les concours d'émulation. Les concurrents-peintres doivent joindre à l'un de ces titres, un degré obtenu dans les concours de perspective ».⁴⁴⁶ Dès lors, les concours *spéciaux* acquièrent bien plus d'attrait car ils permettent de cumuler une quantité importante de degrés en vue de la grande compétition finale, le prix de Rome.

Ce système de valeurs est déterminant car il permet de sélectionner les candidats pour chaque épreuve. En 1855, l'assemblée décide d'admettre aux concours de la *Figure peinte* et de la *Tête d'expression* les élèves qui auraient obtenu la grande médaille d'émulation.⁴⁴⁷ Cette dernière est décernée à l'élève (peintre, sculpteur ou graveur) qui a obtenu le plus de récompenses aux épreuves durant l'année scolaire. Pour l'obtention de la grande médaille en peinture et en sculpture (1853/1855), le règlement détermine comme suit la valeur de chacune des récompenses :

une médaille spéciale (anatomie/perspective)	1 degré (ou valeur)
une 3 ^e médaille	1 degré
une 2 ^e médaille	2 degrés
une 1 ^{re} médaille	3 degrés
Prix de la Tête d'expression	3 degrés
mention au Prix de la Tête d'expression	1 degré
Prix de la Demi-Figure peinte	4 degrés
mention au Prix de la Demi-Figure peinte	1 degré
admission au concours définitif pour le grand Prix	5 degrés
- 2 ^e accessit à ce concours	7 degrés
- 1 ^{er} accessit à ce concours	9 degrés

L'accès aux concours de fondation particulière (*Tête d'expression* et *Demi-Figure peinte*) se fait encore plus sélectif à partir de 1867. Les règlements stipulent

⁴⁴⁵ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52/9.

⁴⁴⁶ Règlements de l'Ecole Royale et Spéciale des Beaux-Arts de Paris, Paris, 1839, articles 28 et 32. (Archives AJ 52.2).

⁴⁴⁷ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52.2, et voir aussi Règlements de l'Ecole Royale des Beaux-Arts, de 1864, article 22.

qu'y « prennent part uniquement les élèves ayant obtenu un accessit au grand Prix de Rome, ceux qui, l'année précédente, ont été admis au concours définitif pour ce prix et qui ont exécuté le concours, enfin les élèves ayant obtenu une première médaille ou deux secondes médailles, dont l'une au moins sur une étude d'après nature ».⁴⁴⁸

En terme de degrés, cela signifie qu'il faut avoir au moins une valeur en perspective, plus trois valeurs d'une première médaille, ou quatre provenant de deux secondes médailles (l'une sur l'étude d'après nature et l'autre d'après l'antique), ou encore avoir déjà accédé au concours du grand Prix.

Ces critères de sélection restent en vigueur dans les règlements successifs. Toutefois, à partir de 1877, l'obtention d'une première médaille ou de deux secondes médailles n'est plus requise.⁴⁴⁹ Ce dernier règlement nous apprend en outre que la Tête ne s'exécute plus sur une toile de 10 (0.55m x 0.46m), mais de 25 (0.81m x 0,65m), et toujours en 3 séances de 6 heures chacune, repos du modèle non compris. L'article 44 expose les exigences requises pour l'obtention du diplôme de professeur de dessin d'art. Il est intéressant de noter que les conditions d'obtention de ce diplôme d'enseignement sont pratiquement identiques aux conditions de candidature au concours de la *Tête d'expression* : « 1. Avoir été admis dans la section de peinture ou de sculpture. 2. Avoir obtenu dans les concours de l'école une mention en anatomie et une mention en perspective. 3. Avoir rapporté soit dans la section de peinture, soit dans la section de sculpture, une troisième médaille d'après nature, une troisième médaille d'après l'antique et une troisième médaille de dessin d'ornement. Les élèves qui auront satisfait à ces conditions pourront prendre part à un concours spécial qui consistera pour les peintres et les sculpteurs à dessiner d'après nature une tête grandeur naturelle et dans les conditions du concours dit de la Tête d'expression ». Ces similitudes nous amènent à nous interroger sur l'enseignement que pouvait offrir un professeur de dessin d'art. Il semble en effet que l'intérêt principal de cette instruction, que partage

⁴⁴⁸ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Règlements de l'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts, 1867, article 39 (AJ 52.2).

⁴⁴⁹ Paris, Bibliothèque de l'Ensba, Règlements de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, 1877, article 80 (AJ 52.2).

l'exercice de la *Tête d'expression*, concerne la tête humaine et plus particulièrement le portrait.

Vers la fin du siècle, les règlements du concours de la *Tête d'expression* n'évoluent guère. Le format de la toile dit de 10 au début du siècle, passe à 25 en 1877 pour revenir à 10 en 1892. A partir de cette même année, trois mentions au plus peuvent être décernées pour ce concours ainsi que pour celui du *Torse*. Dès 1895, trois premières médailles pourront être attribuées pour ces deux compétitions, en plus des mentions.⁴⁵⁰ Le jugement du concours de la *Tête d'expression* avait lieu en même temps que celui de la *Demi-Figure peinte* depuis le début du siècle. Dès 1890, il est combiné avec une nouvelle épreuve dite de *Fortin d'Ivry*, qui consiste en un exercice de l'esquisse peinte.⁴⁵¹ Le concours de la *Tête d'expression*, comme presque toutes les compétitions de l'Ecole, perdure au XX^e siècle. Les modifications qui l'affectent sont toutes mineures : formats de la toile (fréquemment modifiés au début du siècle), dotation du prix qui est revu à la hausse (passant à 182.50 francs en 1908 puis à 192 francs en 1923) et temps d'exécution du concours (passant de 4 heures par jour pendant 12 jours successifs en 1923 à 6 heures par séance pendant 6 jours en 1928). La dernière épreuve se déroule en 1968, année de l'abolition du système des concours ainsi que du Prix de Rome.

⁴⁵⁰ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Règlements de l'Ecole Nationale et Supérieure des Beaux-Arts, 1895, article 69, (AJ 52.2).

Les toiles lauréates

La fondation du concours de Caylus devait abolir, grâce à l'étude de l'expression des passions, la petite 'manière' qui sévissait dans la peinture française. Le comte soulignait la nécessité de cet exercice dans le cursus académique. Il insistait également sur le besoin de choisir des passions en accord avec les thèmes de la peinture d'histoire et recommandait au professeur en charge de l'exercice d'expliquer la passion choisie. Le règlement mentionne ce point : « et, autant qu'il sera possible, la (*passion*) désignera relativement à quelque sujet connu de l'Histoire ou de la Fable». ⁴⁵²

Ce commentaire sur le thème choisi permet une bonne compréhension de l'événement. Il met également en rapport direct ce concours avec celui de la compétition du Prix de Rome. Cette pratique était en usage depuis la fondation du concours. Cependant, l'arrêté du 8 juillet 1820 supprime totalement cette aide. «Dans le concours d'essai pour l'admission aux grands concours, dans celui de la peinture et dans celui de la Tête d'expression, le Professeur qui les présidera ne donnera aucuns conseils. » ⁴⁵³ Il en ira d'ailleurs de même pour la dernière épreuve du Prix de Rome. En effet, dès cette date, plus aucune indication littéraire n'accompagne le titre du sujet, qui seul est mentionné. Ce manque d'explication sur la passion choisie, de même que l'omission de son intégration dans une situation précise relative à l'Histoire provoque l'éloignement du concours de sa destinée initiale.

En revanche, le choix d'un modèle féminin, préconisé par le comte, est de fait presque toujours respecté. Les toiles lauréates révèlent, pour les deux premières décennies, des modèles féminins portant en effet parures ou coiffes dignes de déesses antiques. (fig. 46) Jusque vers les années trente, lorsque la passion connote une thématique religieuse, le voile de la vierge Marie ou de l'orante, habille le modèle. (fig. 47) Mais le plus fréquemment, seule une large

⁴⁵¹ Archives AJ 52/80, Jugement des concours, 28 janvier 1890. Le concours de la *Tête d'expression* de la section de sculpture est aussi jugé en même temps que celui de la *Figure modelée* d'après nature.

⁴⁵² Règlement du concours, point IV, voir Annexe D.

⁴⁵³ Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52.1, Arrêté du 8 juillet 1820.

étouffée s'enroule autour des épaules du sujet. (fig.48) Cette simple parure donne à ces femmes un air de Grecque ou de Romaine. Toutefois la banalité de l'attribut engendre une perte de signification quant à la personnalité du modèle. Très fréquentes par la suite, ces femmes simplement couvertes d'une large draperie n'ont pas de rôle défini qui permettrait de les insérer dans une peinture d'histoire. Cette perte d'identification ne concerne toutefois que les modèles féminins. Dans les rares cas (1800 et 1829) où la passion est posée par un modèle masculin, sa poitrine est nue, comme il était d'usage de représenter les héros grecs, et surtout son expression ainsi que ses attributs le rendent parfaitement reconnaissable. Il en est de même pour la *Terreur*, sujet de 1860, où le modèle représente Caïn. (fig. 49)

Caylus donnait sa préférence à une tête de femme, parce que leurs expressions sont plus douces et par conséquent - assumait-il - plus difficiles à peindre. Cette recommandation avait pour but d'éviter des têtes trop caractérisées à la manière de Le Brun. Mais plus encore, l'académicien Caylus ne souhaitait pas entrer en conflit avec le nouvel idéal prôné par Winckelmann. Sur ce point, il semble que ses collègues académiciens aient partagé son point de vue. L'article rédigé à ce sujet stipule que le modèle sera « toujours pris dans l'âge de la jeunesse, et la vieillesse n'y pourra être employée. On évitera avec soin que le choix ne tombe sur des femmes de mauvaises mœurs, et l'on ne se servira pour cet objet d'aucuns mendiants, ni autres dont la bassesse dans les habitudes extérieures et dans le caractère du visage les rendroit incompatibles avec l'étude des belles formes qui doivent être inséparables de l'expression dans ce Concours ». ⁴⁵⁴

De fait, les passions proposées lors des compétitions appartiennent aux expressions dites féminines. Pour reconnaître ces passions, il est nécessaire de se pencher sur les anciens traités. L'analyse des expressions généralement représentées par des femmes formera un corpus de passions féminines. Charles Le Brun avait défini les passions simples et composées et présenté une série de 24 planches illustrant ces passions. En voici la liste : la tranquillité,

⁴⁵⁴ Articles rédigés par le committé (sic) du 19 janvier 1760, point V, voir Annexe C.

l'attention et l'estime, l'admiration, l'étonnement, le désir, l'amour simple, l'espérance, la crainte, la hardiesse, la joie, le rire, la douleur d'esprit et la douleur corporelle, le pleurer et la tristesse, le mépris et la haine, l'horreur, la frayeur, la colère, la jalousie, le désespoir, la rage. Dans sa conférence, il en ajoute d'autres : la vénération, le ravissement, la peur et l'expression de la foi, sans toutefois en donner d'illustration. La première série connue des dessins de Le Brun, insérée dans un système de ligne marquant le centre et les parties du visage, représente des têtes toutes masculines et relativement neutres. Toutefois ce sont des faces de jeunes gens aux traits peu marqués qui expriment l'admiration, l'estime, la vénération, le ravissement, l'amour, le désir, l'espérance, la tristesse, la joie et encore le rire, alors que la rage, la haine, le pleurer, la jalousie, le mépris et l'horreur s'affichent sur des visages plus âgés, aux traits marqués. Ainsi, plus la passion est violente plus les traits mobiles du visage sont exagérés. Pour Le Brun, la violence des expressions est plus acceptable sur un visage d'un certain âge que dans la jeunesse.

L'ouvrage de Testelin sur les *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, publié pour la première fois en 1693, illustre les passions à l'aide de têtes sexuées. Pour les expressions de l'étonnement, la contemplation, la tristesse, la crainte, l'inquiétude et l'abattement il s'agit de têtes féminines. Les expressions fortes ; tel le dédain, la colère, l'effroi, le désespoir et la douleur aiguë sont représentées à l'aide de têtes masculines. A l'instar des planches de Le Brun, le rire est également figuré par un jeune garçon. Une deuxième série de dessins créée pour cette même conférence a été publiée sous forme de gravures par Audran (1727). Elles illustrent les mêmes passions que les dessins de Le Brun. Toutefois Audran reproduit des visages de femmes afin de figurer l'admiration, le désir et la tristesse. Il est intéressant de remarquer que la notion de decorum est importante.⁴⁵⁵ Ces auteurs n'attribuent pas de passions fortes aux femmes, celles-ci n'apparaissent que sur des visages masculins et plutôt d'âge mûr. Dans un exemple plus récent, la *Collection de Têtes d'expressions* de Lemire, publiée par Tassaert, le même

respect du décorum assigne un certain genre de passions aux femmes. Dans cette *Collection*, elles portent les traits de l'admiration, la joie, la vénération, la compassion, l'attention, l'envie, la tristesse, le ravissement et la jalousie. Tandis que la haine, le dédain, le mépris, l'épouvante et la colère apparaissent sous forme des têtes masculines. Vraisemblablement, du XVII^e siècle au XIX^e siècle l'inventaire des expressions généralement attribuées à des représentations féminines n'a pas évolué. Il suffit pour s'en convaincre de consulter le *Dictionnaire des Beaux-Arts* que Millin publie en 1806 : « la douleur d'une âme forte et mâle se manifeste d'une manière différente de celle qui affecte l'âme d'une faible femme ». ⁴⁵⁶

Pour le premier tiers du siècle, le modèle choisi pour le concours est de sexe féminin, hormis à deux reprises (1800 et 1829). En 1800, le sujet de *L'étonnement* (fig. 55) qui n'est pas un thème exclusivement masculin, bénéficie toutefois d'un modèle masculin chez Ducq. Par contre, en 1829, le sujet est sensiblement plus typé: *La colère mêlée de mépris*. (fig. 50) L'inventaire général des collections d'art de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts précise que cette émotion appartient au sujet de *Philoctète devant Ulysse*. ⁴⁵⁷ Quant aux thèmes donnés lorsque le modèle est une femme, il s'agit en général d'expressions dites douces, comme précédemment citées. Sur ce point, l'École honore la mémoire de Caylus, non pas « que les femmes ne soient susceptibles des mêmes passions que nous, mais c'est que toutes les passions ne leur seynt point ».

Les passions douces, expliquait le comte, les embellissent alors que les violentes les défigurent. Dans les thématiques proposées pour notre concours, une partie de ces expressions appartient au registre déjà défini par Le Brun, il s'agit de l'étonnement, la gaieté, la vénération, l'attention, la contemplation,

⁴⁵⁵ A notre connaissance, la différenciation sexuelle pour la notion de convenance apparaît pour la première fois dans le *Traité de Léonard*. « ... et que la femme n'ait pas l'attitude d'un homme, ni l'homme celle d'un enfant. » Voir R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, chap. V et p. 80.

⁴⁵⁶ A. L. Millin, *Dictionnaire*, vol. I, p. 578, sous le vocable expression.

⁴⁵⁷ Un certain nombre de renseignements au sujet des thèmes, parfois aussi à l'égard des prix et des dates apparaissent dans l'Inventaire général des collections d'art de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sans pour autant être confirmés par les procès-verbaux. Dans certains cas, ces informations sont même fausses. Il s'agit, en effet, de notices ne datant que de la fin du XIX^e siècle.

la douleur morale, l'effroi, la jalousie, l'admiration, la tristesse et la foi. (fig. 51) D'autres thèmes appartiennent plus spécifiquement au registre fortement élargi du XVIII^{ème} siècle. Il s'agit de passions dites mixtes comme la surprise mêlée de joie, l'attention mêlée de crainte, l'admiration mêlée de surprise, ou la colère mêlée de mépris. (fig. 52)

D'autres sujets par contre ne semblent appartenir à aucune de ces catégories, comme en 1807, *Le sommeil distrait par un songe agréable* (fig.53) ou en 1821, le thème religieux de *L'Annonciation*. (fig. 47) Dans ce cas, le titre est expliqué par la notice suivante : '*La tête de la Vierge au moment où elle répond à l'ange qui vient lui annoncer qu'elle sera la mère du Sauveur, que la volonté de Dieu s'accomplisse*'. Ces derniers exemples se réfèrent encore explicitement à des morceaux littéraires choisis, ou tout au moins à des situations concrètes. Ils confirment le dessein académique de l'étude de l'expression des passions dans le cadre élargi de la peinture d'histoire. Cependant, ces thèmes qui ne sont pas nommés par une terminologie liée aux passions, n'appartiennent plus au registre proprement dit de l'expression, mais à celui des sentiments humains. Il en va de même avec *La pudeur*, (fig. 54) attribuée pour la première fois en 1826, qui n'appartient pas non plus au registre habituel de l'expression des passions. Seul Watelet le citait dans son *Dictionnaire* parmi une liste impressionnante d'expressions douces, n'apportant presque aucune altération de la face, puisque selon lui, pour la pudeur, seule la couleur des joues rosit.

Il est évident que ce concours de Caylus valorisé comme une préparation à la compétition finale, n'apporte guère de secours dans la représentation des passions masculines et fortes qui sont justement celles qui risquent d'être les plus maniérées. Par contre, les passions proposées pour les modèles féminins réapparaissent fréquemment dans les émotions requises pour les femmes présentées dans les scènes de la peinture d'histoire. Les thèmes de concours conviennent parfaitement aux attitudes des héroïnes féminines des toiles contemporaines des Prix de Rome. De plus, ces toiles offrent des visages fortement soumis au canon néoclassique. L'expressivité des visages est

assujettie à l'idéalisation de la forme des figures. Les profils sont ostensiblement grecs, l'angle facial approche les 90 degrés prônés par Camper et les idéalistes, et les traits individuels sont fortement affaiblis sous le masque de la généralisation. Cette soumission au canon néoclassique est évidente pour les vingt premières années du siècle.

De même la ressemblance figurative de l'expression des passions dans les toiles du concours et celles du Prix de Rome permet d'envisager un lien direct entre ces deux compétitions. Du point de vue des sujets de passions, il n'y a pas de corrélation annuelle, mais par contre des comparaisons plus larges existent entre les modèles de l'épreuve et les personnages des peintures du Prix de Rome. Il en est ainsi de la *Tête d'expression* de François Ducq (1800) (fig. 55) de profil, au sourcil relevé et à la bouche ouverte, qui dépeint *L'étonnement*. Le profil d'une tête n'a certes jamais été recommandé pour représenter une émotion.⁴⁵⁸ Toutefois, ce visage est en tout point comparable (hormis le casque) à la tête de profil du soldat Thraces, à la droite d'Archias, qui avait pour mission de ramener Démosthènes à Antipater.⁴⁵⁹ (fig. 56)

En 1806, Charles Guillemot gagne le concours de la *Tête d'expression* avec un dessin de tête de femme présentant *La profonde vénération*.⁴⁶⁰ (fig. 57) A son tour, il réutilise ce visage avec une même expression pour sa toile lauréate au Prix de Rome en 1808. (fig. 58) Le sujet était tiré de la *Vie de Demetrius* par Plutarque. Antiochus, amoureux de la Reine Stratoncie, sa belle-mère, veut cacher sa passion et en tombe si malade qu'on désespère pour sa vie. Le médecin, Erasistrate découvre alors la cause de son état en observant l'impression que son patient éprouve lorsque Stratonice entre dans l'appartement du malade. Le peintre Guillemot donne les traits du modèle de la *Tête d'expression* à la belle Stratonice. Toutefois elle ne peut en porter l'expression (la profonde vénération) car seule l'humilité convient à la situation. Néanmoins, dans la toile du prix de Rome l'expression du visage est similaire à celle du concours de Caylus. La reine a la tête légèrement tournée

⁴⁵⁸ Joseph-François Ducq, de Bruges (1762-1829).

⁴⁵⁹ Plutarque, *Vie de Démosthènes*, voir P. Grunchev, *Le grand Prix de peinture*, (1983), p. 333, note 22.

vers la droite, les yeux baissés. Seul le nez de Stratonice change par rapport au modèle, il prend une forme nettement grecque. La *Tête d'expression* de Thomas Degeorge datée de 1815, qui figure *La surprise mêlée de joie*, (fig. 46) est également typique de cette soumission au canon néoclassique.⁴⁶¹ Le visage de la femme aux traits réguliers, au front haut et au nez parfaitement droit symbolise en quelque sorte le type néoclassique par excellence des figures féminines représentées dans les peintures des Prix de Rome.

La soumission des toiles de l'épreuve caylusienne au classicisme perd progressivement son importance au cours de la troisième décennie. L'évolution intervient d'ailleurs au moment où les professeurs ne situent plus l'épisode historique auquel appartient la passion proposée.⁴⁶² C'est également à la même période que l'usage d'attributs caractéristiques et significatifs tend à disparaître chez les modèles féminins. Ce phénomène s'explique par la perte du contexte littéraire de la passion proposée, mais également par l'impulsion du mouvement Romantique ainsi qu'une demande du public pour plus de réalisme. Les toiles du concours du comte vont évoluer, à l'instar de la peinture française, vers plus de naturalisme et d'individualisation. En effet, les peintures des années suivantes offrent des visages parfaitement réalistes aux traits personnels. Les expressions demeurent douces et modérées, mais les visages appartiennent à des êtres distincts et reconnaissables. C'est le cas avec la peinture d'Etienne Dubois, (fig. 48) où une jeune femme au visage plein, aux lèvres charnues, affiche *La douleur concentrée*.⁴⁶³

Avec Auguste Leloir, c'est une très jeune fille habillée d'une cape qui représente *L'innocence* (1834). (fig. 59) Elle a les yeux baissés, sa chevelure est peignée vers l'arrière et ornée d'une tresse. Les traits de ce doux visage ne figurent aucune expression, seule une fossette enfantine marque le milieu du menton.⁴⁶⁴ D'un point de vue formel, après 1820 les qualités de naturalisme

⁴⁶⁰ Alexandre-Charles Guillemot (1786-1831), élève de David et d'Allais.

⁴⁶¹ Christophe-Thomas Degorge (1786-1854). Il n'a jamais gagné le Prix de Rome.

⁴⁶² C'est à partir de 1820, que le contexte historique n'est plus mentionné pour le concours de la *Tête d'expression*.

⁴⁶³ Jean-Etienne-Franklin Dubois (1796-1854), élève de Regnault. Il n'a pas obtenu le Prix de Rome.

⁴⁶⁴ Jean-Baptiste-Anguste Leloir (1809-1892), élève de Picot.

que l'on constate dans l'expression des passions des toiles du concours sont nettement supérieures à celles que l'on rencontre dans les peintures du Prix de Rome. Ces dernières restent fortement soumises au canon néoclassique. Nous pouvons en déduire que les peintures de la *Tête d'expression*, datées des deux premières décennies, sont utiles à la préparation du grand prix final. Durant cette période, les oeuvres du concours sont soumises à la norme académique. L'exercice ne prend pas en compte l'étude naturaliste du modèle. La représentation des passions est subordonnée aux modèles classiques et à la convenance académique. Paradoxalement, dès que ce concours devient une étude fine, précise et naturaliste de l'expression d'un visage, il n'a plus de fonction dans la peinture d'histoire. Il devient alors une étude de portrait.

Une étude de tête au crayon par Pierre-Narcisse Guérin explicite le processus de l'étude de l'expression des passions dans une période où ce domaine doit être soumis au style néoclassique. (fig. 60) Il se construit en deux étapes.⁴⁶⁵ Le dessin figure une étude de la tête d'Egiste provenant de la série de dessins préparatoires pour le grand tableau que Guérin expose au Salon de 1817, *Clytemnestre hésite avant de frapper Agamemnon endormi, Egiste, son complice la pousse*.⁴⁶⁶ Dans cette étude, Guérin dessine deux fois la tête d'Egiste. Le dessin de gauche, très poussé, rend une tête extrêmement réaliste à la forte expressivité. Egiste a le front plissé, les yeux exorbités, la bouche ouverte et crispée ; l'ensemble exprime parfaitement le tragique de la scène. A droite, un second dessin de la tête d'Egiste est en tout point identique à la tête représentée sur la toile exposée au Salon.

La démarche de Guérin démontre la nécessité de transposer le modèle réel. Le profil est accentué et redressé, le nez et les sourcils gagnent en rectitude ; la force de l'expression en est atténuée. La position de la tête est plus fortement penchée vers l'avant, mais les yeux au regard fixe et la bouche ouverte perdent leur individualité. Enfin, la dureté des lignes est certainement inspirée de reproductions de vases ou de médailles antiques. Le processus de Guérin

⁴⁶⁵ Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). Elève de N.-G. Brenet puis de J.-B. Regnault, il obtient en 1797 le prix de Rome.

décrit non seulement l'idéalisation des formes, mais démontre également celui de la contenance de l'expression des passions. Sa démarche est révélatrice de la capacité à rendre superbement de l'expressivité humaine, mais elle témoigne surtout du travail de conformité que doit subir l'expression des passions afin de convenir aux exigences de la peinture néoclassique. Cette double étude de tête dénonce la schématisation obligée de l'expression des passions dans le contexte académique. Thuillier en conclut : « Le souci de la vérité conduisait l'artiste à une figuration instantanée ; l'étude des passions tendait au contraire à l'affranchir de la vraisemblance temporelle pour lui permettre d'analyser l'histoire dans sa durée, de rassembler dans le cadre étroit du tableau tous ces mouvements de l'âme si facilement déployés par le poète tragique et le romancier ». ⁴⁶⁷ De 1800 à 1820, les toiles lauréates du concours de la *Tête d'expression* sont en effet affranchies de la vraisemblance.

⁴⁶⁶ Catalogue d'exposition : *Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province*, Paris, Grand Palais, Paris, 1974, p. 80 n° 78.

⁴⁶⁷ J. Thuillier, 'Temps et tableau : la théorie des péripéties dans la peinture française du XVII^e siècle', p. 192.

Les Prix de Rome face à la critique

Pour le premier tiers du siècle, l'ensemble des peintures lauréates du concours de la *Tête d'expression* accède à la première et à la deuxième épreuve du Prix de Rome. Par contre, seul un quart (8 sur 34) de ces lauréats gagne la compétition finale. Il s'agit d'Alexandre-Charles Guillemot (1808), de Jérôme-Martin Langlois (1809) et de Michel-Martin Drölling (1810), tous trois, élèves de David. Deux autres appartiennent à l'atelier de Gros, Joseph-Dérisé Court (1821) et Emile Signol (1830). François Bouchot (1823), qui est un élève de Thierre, ainsi que Théodore-Auguste Vauchelet (1829) et Eugène Roger (1833), tous deux travaillant dans l'atelier d'Hersent. Le choix de David de ne plus représenter des faces expressives n'est suivi ni par l'Académie, ni par ses propres élèves. Tout au plus, nous constatons vers 1800 une extrême sobriété dans la représentation des expressions en particulier chez Ingres (1801) et Blondel (1803), comme également chez certains lauréats de la *Tête d'expression* actifs dans l'atelier de David tels Guillemot, Langlois et Drölling. L'Académie est favorable à la représentation des passions, mais une grande modération est de mise. Toutefois, dans les oeuvres en lice pour le grand prix final, les passions et les gestes figés, représentés de manière théâtrale sont toujours à l'honneur. La critique des oeuvres examinées pour le prix de Rome en rend compte de manière fort instructive.

Le *Journal des Débats* consacrait à chaque Salon une douzaine de feuilletons rédigés par le critique Boutard.⁴⁶⁸ M. B., comme il signalait fréquemment, publiait dans ce même journal une critique des oeuvres en concours pour le Prix de Rome également exposées. Défenseur énergique de la cause classique, ennemi de Boucher et grand admirateur de David, Boutard définit l'artiste avant tout comme un bon artisan et le détenteur d'un savoir technique exemplaire. Dans le contexte de ces Prix de Rome, les jeunes concurrents doivent en premier lieu s'attacher à l'imitation des maîtres. Pour analyser les toiles en lice au grand prix final, Boutard passe en revue les divers aspects que

doit posséder une œuvre : la composition, la couleur, les gestes, ainsi que l'habillement, et ses critiques touchent aussi à l'expression des passions. «L'expression de tous ces mouvements de l'âme qui réside sur les traits du visage et dans les habitudes des membres, est du ressort de la peinture, et lui forme, il me semble, un domaine assez beau pour qu'on doive nous pardonner de lui défendre d'en sortir. »⁴⁶⁹

D'appartenance idéaliste, Boutard prône fréquemment le besoin de retenue dans les expressions, il se fâche contre les grimaces, et recommande toujours le moment le plus calme de la passion comme étant le plus approprié. En effet, à l'instar de l'École, il considère la représentation de l'expression des passions comme primordiale dans la peinture d'histoire, mais à la vérité et à la justesse d'expression il préfère généralement la retenue, le schématique, l'expression générale et souvent la pâle copie d'anciens maîtres. Son discours reflète d'ailleurs fidèlement le goût dominant pour le maintien des expressions, et ses commentaires touchent autant à l'expressivité du visage qu'à la justesse des gestes. Le primat de l'expression n'appartient plus uniquement au visage. En effet, l'analyse de l'expression a subi l'influence de la toile du *Serment des Horaces* par David et depuis celle-ci, il n'est plus possible de passer outre la gestuelle.⁴⁷⁰ Dans ses commentaires, Boutard rend justement compte de ces deux aspects de l'expressivité.

En 1808, alors que la compétition avait pour *sujet Erasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus*, remporté par Guillemot (fig. 58), lauréat deux ans auparavant de la *Tête d'expression*, Boutard note que « Les scènes tumultueuses, les passions fortes et qui se manifestent par des mouvements violents, les personnages à formes athlétiques, plus faciles à représenter que d'autres, sont bien plus du goût des jeunes gens. Mais l'artiste consommé, le grand peintre aimera mieux avoir à traiter des natures majestueuses et délicates, les effets du trouble et des affections intérieures, l'expression de la

⁴⁶⁸ Jean-Baptiste Bon Boutard (1771-1838), architecte et publiciste, actif durant une trentaine d'années comme rédacteur au Journal des Débats.

⁴⁶⁹ Cité par D. Johnson, 'Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii', in *Art Bulletin*, 71 (1989), p. 112.

⁴⁷⁰ D. Johnson, 'Corporality and Communication', pp. 92-113.

médiation, une action posée et silencieuse comme celle qui se passe entre les quatre personnages du sujet de Stratonice ».⁴⁷¹

Nous ne savons pas à quel concurrent s'adresse le commentaire. Mais la peinture du lauréat Guillemot, élève de David, présente des personnages aux expressions très mesurées. Seuls les traits d'Erasistrate sont plus marqués ; la bouche entrouverte, les yeux ronds, étonnés et des rides sur le front signalent le moment où il comprend la raison de la maladie du jeune Antiochus. Quant aux trois autres acteurs de la scène, Guillemot leur donne des attitudes de douleur, de tristesse et d'humilité sans exagération. Ces visages à l'expressivité nuancée, mais quelque peu fade, conviennent par leur mesure aux désirs des académiciens, comme au critique Boutard. La peinture ne donne qu'un moment unique de toute action, force à elle d'omettre ce qui précède et ce qui suit. Cette sentence est d'autant plus cruciale lorsqu'il s'agit de représenter la fugacité des émotions humaines. La problématique du bon moment, largement débattue au siècle précédent, est encore d'actualité.

Pour l'épreuve de 1810 (*La colère d'Achille*), les peintres doivent représenter le moment où Achille vient d'être provoqué par les mots d'Agamemnon. (fig. 61) Il hésite entre deux actions, sortir son glaive qu'il porte au flanc ou répondre à la demande et remettre Briséis à Agamemnon en compensation de Chrysis rendue à son père. L'opération de l'esprit du héros est extrêmement rapide telle « que les paroles ne sauroient exprimer, que les mouvemens même de la physionomie ne sauroient suivre ».⁴⁷² Pour Boutard, le meilleur choix aurait été l'expression de la colère : « mais Achille furieux est encore à imaginer, ce seroit la tache d'une maître consommé. Des élèves n'avoient à choisir qu'entre les têtes un peu froides et sans mouvement des statues et des médailles, et les têtes d'une expression outrée et toujours un peu triviale, dont on fait un objet d'étude dans l'école ».⁴⁷³

L'observation de Boutard révèle sa connaissance limitée de l'épreuve de Caylus. Il se réfère exclusivement aux têtes masculines. L'adjectif qu'il utilise a souvent été usité pour qualifier les têtes de Le Brun dont le concours

⁴⁷¹ J.-B. Boutard, *Journal de l'Empire*, 1^{er} septembre 1808, pp. 2-4.

⁴⁷² J.-B. Boutard, *Journal des Débats*, 15 juillet 1810, pp. 2-4.

⁴⁷³ J.-B. Boutard, *Journal des Débats*, 1810, pp. 2-4.

caylusien ne s'affranchit pas dans la figuration des expressions fortes. La critique du journaliste explique son irritation au sujet de l'emprise des modèles de Le Brun, mais également face à l'aspect théâtral de la représentation des expressions. Quant au terme de trivial, il se rapporte sans aucun doute à la représentation plus réaliste, plus individuelle des modèles et par conséquent choquante pour un défenseur du noble idéal. En 1821 (*Samson et Dalila*), les élèves avaient à choisir pour la tête de Samson « entre les accès d'une fureur impuissante, les sentiments de la honte et de la confusion, ceux de la surprise et de l'indignation, ou bien encore le repentir, et ce recours tardif à l'assistance du ciel après une faute et un malheur irréparables. Ce dernier sentiment étoit mieux qu'aucun autre dans les convenances et du sujet et de l'art ». ⁴⁷⁴ Le lauréat, Joseph-Désiré Court (fig. 62), élève de Gros, et vainqueur la même année du prix de la *Tête d'expression*, peint un Samson où la surprise se mêle à une fureur que l'on sait impuissante. Dans les cinq autres toiles en lice pour le prix, c'est à chaque fois l'expression de la fureur et de la rage d'un Samson se débattant de toutes ses forces qui a été préférée. Le choix du jury académique prouve sans conteste que la retenue des émotions s'avère préférable dans la peinture d'histoire.

Au fil de ses critiques, Boutard relate la difficulté à représenter l'expression des passions. Mais selon lui, la complexité ne réside pas, comme pour Caylus, dans la représentation des passions douces, mais dans celle des passions fortes. Car le beau idéal demande une extrême discrétion dans la figuration de l'action dramatique du corps et dans l'expression du visage. La problématique est telle que lorsqu'un artiste donne une expression forte à l'un de ses héros, il ne s'agit pour le critique, que de grimaces. En 1811, cette difficulté apparaît dans une des toiles dont le sujet est *Lycurgue présente aux Lacédémoniens l'héritier du trône*. (fig. 63) Un des concurrents a eu l'idée de dépeindre la surprise d'un des témoins de la scène. ⁴⁷⁵ Boutard se réjouit de cette liberté, mais il ne supporte pas la grimace du personnage : « ...l'auteur de ce tableau a recherché l'expression forte, les contrastes, de ce que, dans l'école, on appelle la pensée,

⁴⁷⁴ J.-B. Boutard, *Journal des Débats*, 20 juillet 1821, p.1.

⁴⁷⁵ Nous ne savons pas quel est l'artiste en question. Boutard ne le nomme pas.

sans se soucier de la beauté ». ⁴⁷⁶ Par contre, il loue la grandeur d'âme de Lycurgue, et reconnaît au héros « L'expression de ces sentiments nobles, si doux étoient, en effet, un excellent sujet de prix ». ⁴⁷⁷ La contenance et l'idéalisation sont en effet les deux qualités essentielles demandées à la représentation des passions.

Boutard, plus idéaliste que l'Académie elle-même, ne supporte en rien l'exagération et le familier provenant de l'esthétique plus modérée du vrai idéal. Il fait néanmoins preuve d'une ouverture d'esprit à l'égard de la couleur. En 1821, il note un important changement à l'exposition des toiles en concours traitant de *Samson et Dalila*. « Décidément ce n'est plus ni le dessin étudié, ni le style sévère de l'école de David ; la couleur, un peu trop sacrifiée peut-être à ces hautes qualités, reprend le dessus, en même temps que le style retombe peu à peu dans le familier. » ⁴⁷⁸ Ce regain pour la couleur est aussi mentionné par le critique Delécluze. Successeur de Boutard au *Journal des Débats*, il ne partage pas pour autant ses opinions sur la tâche de l'artiste. Elève de l'atelier de David et concurrent malchanceux au Prix de Rome, Delécluze connaît le système de l'Ecole et les pratiques d'atelier. Selon lui, « il n'est pas d'un art comme d'un métier, et nous avons la preuve que tel qui fut un triste élève à l'Ecole, parce que l'éducation qu'on y reçoit ne lui convenoit pas, a su se frayer une route tout seul ». ⁴⁷⁹ Contrairement à Boutard, Delécluze ne conteste jamais violemment le style de sujets proposés, par contre il s'indigne fréquemment de la complexité des sujets et du trop grand nombre de personnages à peindre sur un format si réduit. En tant qu'artiste converti à la critique, son ancienne pratique le pousse à déplorer le système de l'Ecole, dont, entre autres, le peu de temps imparti aux concurrents du prix de Rome.

⁴⁷⁶ J.-B. Boutard, *Journal des Débats*, 15 juillet 1811, pp. 1-3.

⁴⁷⁷ J.-B. Boutard, *Journal de l'Empire* (ex *Journal des Débats*) 15 juillet 1811, pp. 1-3.

⁴⁷⁸ J.-B. Boutard, *Journal des Débats*, 20 juillet 1821, p. 1.

⁴⁷⁹ Cité par P. Grunchev, *Le grand prix de peinture*, (1983), p. 369.

Etienne Delécluze publie en 1828 un *Précis d'un traité de peinture*, dans lequel il soutient que « c'est par la couleur que l'on exprime les sentiments (...) qu'éprouve l'homme et qu'il manifeste par les mouvements ». ⁴⁸⁰ Selon lui, le domaine de l'expression des passions est inséparable de la gestuelle; c'est d'ailleurs dans le geste qu'il faut la chercher et qu'on la trouve. Il souligne la vulgaire erreur de croire « que la face des animaux et surtout celle de l'homme, est la partie du corps où les sentiments involontaires et réfléchis se peignent exclusivement ». ⁴⁸¹ Dans ces commentaires, Delécluze soutient en effet la nécessité des gestes et de la couleur pour l'expression. Sa critique est très attentive à la composition, au dessin, mais également à la couleur. De 1825 à 1830, ses comptes-rendus déplorent le manque de style et de manière dans les toiles du prix de Rome. Il n'y voit aucune originalité, ni dans l'invention, ni dans l'exécution. Ancien étudiant des Beaux-Arts, il s'interroge pourtant sur quelle école se basent les études de ces jeunes artistes. Il ne reconnaît ni l'antiquité, ni les trois grandes écoles de Florence, Venise et Bologne. Les toiles lui paraissent si faibles qu'il en appelle ses lecteurs à ne « pas laisser l'Ecole de France à Rome se transformer en un hôtel des invalides pour des peintres de vingt-cinq ans ». ⁴⁸²

Quant à la représentation de l'expression des passions, il ne loue que rarement une toile pour sa justesse. Delécluze réclame des têtes d'expressions variées et vraies, mais il ne voit que « cette exagération théâtrale qui manie le geste, dénature les formes et altère la vérité de la couleur ». ⁴⁸³ Ce style *maniéré*, il l'appelle d'ailleurs le style académique. De Boutard à Delécluze, les critiques au sujet de l'expression demeurent identiques, hormis l'ajout nouveau de la couleur, qui désormais a également un rôle reconnu dans l'expressivité. Delécluze n'a pas le compliment facile dans ce domaine : en 1830, lorsqu'il loue la toile de Signol (fig. 64), lauréat du concours de la *Tête d'expression* deux ans auparavant, il le conjure de se défier des compositions théâtrales. ⁴⁸⁴ Le peintre Guignet, qui est également gagnant de la compétition du comte en 1836, mérite une sévère critique de Delécluze à l'exposition de 1833. Le

⁴⁸⁰ E. J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, p. 107.

⁴⁸¹ E. J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, Paris, 1828, pp. 106-108.

⁴⁸² E. J. Delécluze, *Journal des Débats*, 21 septembre 1827, p. 4.

⁴⁸³ E. J. Delécluze, *Journal des Débats*, 25 septembre 1829, p. 3.

chroniqueur se demande si l'artiste a « voulu peindre une scène de Robert-le-Diable. Moïse a l'air de Belzébuth ou de Satan, et les Israélites qui l'entourent semblent une bande de démons. (...) Toutes les poses sont théâtrales et mélodramatiques ; point de simplicité ni de vérité ; dans la scène et le coloris, tout est exagéré ».⁴⁸⁵

A cette période, les poses exagérées et figées, que David avaient magistralement représentées dans ses peintures, ne sont plus au goût du jour.⁴⁸⁶ De plus, du point de vue de la maîtrise des poses, des gestes et des expressions des visages, il n'y a guère de comparaisons possibles entre les grandes machines davidiennes et ces premières réalisations des concurrents au grand prix. Pourtant, le rejet d'une gestuelle exagérée et fautive avait déjà engendré de sérieux problèmes en 1810. La toile des *Sabines* de David, alors en lice pour la compétition officielle des prix décennaux, avait mérité un cruel jugement par le jury qui estimait « ...que Tatius a plus de pesanteur que de force, et la figure est placée sur ses jambes plutôt comme un danseur de théâtre que comme un guerrier ».⁴⁸⁷

Constamment critiquées durant les deux premières décennies, l'exagération gestuelle et l'inspiration théâtrale des figurations picturales du Prix de Rome ne sont plus admissibles en 1830. Durant les vingt premières années du siècle, les académiciens et la critique idéaliste acceptent des expressions faciales schématisées et des gestes figés. Ces derniers ne sont, par contre, plus acceptables pour la décennie suivante. Comme l'indique Delécluze, une nouvelle inclination s'établit. L'expression des passions comprend non seulement la gestuelle, l'expression du visage mais également la couleur. La nouveauté réside dans le besoin de plus de vérité, tant dans le dessin que dans le coloris. La demande pour plus de naturalisme se fait sentir nettement.

⁴⁸⁴ E. J. Delécluze, *Journal des Débats*, 21 octobre 1830, pp. 1-3.

⁴⁸⁵ E. J. Delécluze, *L'artiste*, t. 6, 9^e livraison, 1833, pp. 97-98.

⁴⁸⁶ Pour les critiques adressées à David, dès 1800 et de plus en plus agressives vers 1810, voir F. Benoît, *L'art français*, pp. 303 et ss.

⁴⁸⁷ Sur l'influence du théâtre et de la pantomime dans l'art de David. Voir S. Carroll, 'Reciprocal Representations. David & Theatre', in *Art in America*, 78, 5, (1990), pp. 198-207 et 259-261. Pour notre citation, p. 261, Extrait du rapport du jury institué par sa majesté l'empereur et roi, pour le jugement des prix décennaux, en vertu des décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809, Paris, Imprimerie impériale, Paris 1810, p. 40.

Quant à la couleur, poussée par les Romantiques, elle retrouve son rôle expressif.

Cinquième partie

De la *Tête d'expression* au portrait

De 1835 à 1900, le concours de la *Tête d'expression* compte 57 toiles lauréates. Dans cet ensemble, la majorité présente des modèles féminins, tandis que dix toiles présentent des figures d'hommes. Comme nous l'avions précédemment noté, à partir de 1820 les thèmes proposés pour l'épreuve ne se réfèrent plus à des morceaux littéraires choisis. En effet, dès cette date seules les expressions sont indiquées sauf exceptions en 1840 où *La douleur de l'âme* signifie 'Les regrets dans l'esclavage', et en 1860, *La terreur* est expliquée par 'Cain fratricide qui entend la voix de Dieu'. Ce constat concerne tant les peintures avec modèles féminins que masculins. Les toiles de *La jalousie* (fig. 65), de *La terreur* et de *La Fierté* (fig. 66) présentent des hommes torsés nus ou simplement recouverts d'une étoffe dans des situations symboliques. Elles représentent de réelles études de l'expressivité humaine. Les têtes des protagonistes possèdent des faces caractéristiques, relatives à l'expression qu'ils figurent. Quant aux autres toiles lauréates avec modèles masculins, il s'agit de *La résignation*, de *L'attention* (fig. 45) et de *La prière* (fig. 67). Elles figurent des personnages identiques aux figures de saints en méditation (1862-1880-1883-1886). Ces modèles, peints en demi-bustes, portent les expressions de la prière et de la vénération. Il s'agit généralement de personnages d'âges mûrs et portant barbe. Ils ne sont pas sans rappeler des portraits en buste de saints ou de vieux ermites du XVII^e siècle, comme ceux de Ribeira. La proportion de modèles masculins, plus importante qu'au premier tiers du siècle, s'écarte de la recommandation de Caylus. Le but assigné à ce concours, soit l'étude de l'expression des passions dans le cadre de la peinture d'histoire, n'est plus mis en pratique. Les thèmes donnés appartiennent encore généralement au registre des sentiments humains, mais la constatation qu'une majorité des toiles aux modèles masculins se réfère à des portraits de saints est symptomatique.

Dès le milieu du siècle, la notion de passion est intrinsèquement liée à la souffrance psychologique. Le médecin Descuret estime qu'il faut établir une nette distinction entre les passions liées à la souffrance (de besoins déréglés) et les impressions, les sentiments, les émotions, les affections, les vertus et les vices. Les médecins modernes ne s'occupent pas de la nature intime ou du nombre des principales passions. Ils envisagent plutôt leurs influences sur l'organisme, et c'est pourquoi ils ont préféré les distinguer en catégories telles qu'agréables et pénibles, violentes, douces et tristes, persistantes ou passagères, expansives ou oppressives, excitantes ou débilitantes, etc ...⁴⁸⁸ Selon ce classement, les émotions proposées pour la compétition appartiennent le plus souvent au domaine dit des passions douces ou tristes. Mis à part *La crainte* (fig. 68, 69) et *La frayeur*, ce sont les thèmes de *L'attention*, de *La contemplation*, de *La satisfaction*, de *La méditation* et de *La préméditation* (fig. 70) qui sont le plus couramment représentés. D'autres sujets totalement étrangers au registre de l'expression des passions apparaissent également. Absents au début de la mise en pratique de la compétition, ils ne sont en effet mentionnés que dans le *Dictionnaire* de Watelet, publié en 1792. Ces thèmes de *La pudeur* (1870), *L'innocence* (1834), *La fermeté* (fig. 71) et *Le sourire* (fig. 72) figurent parmi une liste impressionnante d'expressions douces, typiquement féminines et n'apportant presque aucune altération de la face.⁴⁸⁹

Ces nouvelles thématiques font leur apparition vers 1820. Certainement puisées dans le traité de Watelet, leur succès se confirme dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans son *Etude des passions appliquée aux Beaux-Arts*, Delestre (1800-1871), artiste et critique d'art, considère également les émotions passives telles la mélancolie, l'abandon ou le désespoir comme essentiellement féminines.⁴⁹⁰ Or, ce sont justement les thèmes récurrents de la compétition. *La mélancolie* (fig. 73) et la *Rêverie souriante* (fig. 74) sont tous deux proposés à trois reprises. *Un souvenir agréable* et *L'attente* apparaissent, chacun deux fois. *La réflexion*, *L'insouciance* (fig. 75) et *L'adieu* semblent parfaitement convenir à ce qui n'est dès lors plus un exercice en prévision du

⁴⁸⁸ J.-B. Descuret, *La médecine des passions*, pp. 1 et 14.

⁴⁸⁹ H.-C. Watelet, *Dictionnaire*, vol. III, p. 762, sous le vocable Passion.

Prix de Rome, mais bien l'étude d'un portrait. Le choix des attitudes proposées, typiquement féminines, étaye cette évolution. L'épreuve de 1875 intitulée *Béatrix* (fig. 76) renforce cette hypothèse. Cette proposition nominale certifie le nouveau but assigné à l'exercice caylusien. Les sujets n'appartiennent plus au domaine de l'expression des passions ou même à celui des émotions. Il s'agit de portraits de modèles dans des attitudes personnalisées. Pour cette compétition, nous ne savons s'il s'agit de Béatrix, épouse de Frédéric Barberousse, dont l'attitude paisible et le regard franc nous rappellent le port altier d'une princesse de Bourgogne, ou plus vraisemblablement de la jeune Florentine immortalisée par Dante. Rixens, le lauréat de l'épreuve, peint le portrait en buste d'une superbe jeune fille, la tête ceinte d'une couronne de laurier, qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs, tant dans le costume que dans les traits, les portraits de femmes italiennes de Corot. Instaurée pour affiner l'étude de l'expression des passions sur le modèle vivant, la compétition de la *Tête d'expression* se meut définitivement en une étude de portrait. En 1896, le thème de *L'insouciance* (fig. 75) est remporté par une toile d'Issac-Edmond Boison. Contrairement à l'accoutumée, l'artiste ne peint pas uniquement la naissance du cou, mais il figure également le buste entier du modèle, légèrement vêtu, dont la position accentue encore le mouvement de rotation du corps. Ce genre de portraits ; ces portraits en buste nous amènent à nous pencher sur les rapports entre les études de l'expression des passions et le portrait expressif.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ J. B. Delestre, *Etude des passions appliquée aux Beaux-Arts*, Paris (1833) 1870, p. 21.

⁴⁹¹ Au XX^e siècle, le registre du concours de l'ENSBA ne marque qu'exceptionnellement - et seulement pour les deux premières décennies - le titre du concours. En 1946, une note précise qu'il s'agit d'une *Etude de portrait*.

Les *Têtes d'expression* du Salon

Dans les ateliers privés, le système d'enseignement donne une large place au dessin, premier apprentissage nécessaire afin de réussir le concours des places. Les élèves doivent savoir dessiner une académie au dessin, au trait, puis au dessin ombré.⁴⁹² Ils sont également incités à dessiner rapidement des croquis pris sur le vif afin de saisir les formes humaines et les passions. Ces études rapides appelées '*premières pensées*', ont plus une fonction d'aide-mémoire qu'une réelle valeur picturale. Elles servent à former la justesse du regard et la précision du coup d'oeil. Le dessin fini, nommé 'étude', peut être exécuté à la plume ou peint. A partir de 1750, les termes d'*étude de tête*, *étude d'expression* ou *tête d'expression* sont indifféremment utilisés afin de désigner une étude de tête d'expression. L'importance donnée à la copie de la tête humaine, renforcée par l'instauration du concours de Caylus, provoque la multiplication d'études de tête isolée. Ces dernières deviennent un élément essentiel à la préparation de la peinture. Conçues comme phases d'élaboration d'une composition plus importante, ces études sont néanmoins fréquemment exposées au Salon. Intitulées '*Tête d'expression*' dans les brochures des Salons du XVIII^e siècle, ces représentations sont rapidement considérées comme des oeuvres à part entière.⁴⁹³ La reconnaissance d'un statut particulier pour ces études de têtes est sans aucun doute liée à l'influence de Tocqué. Le célèbre portraitiste avait tenu à l'Académie une conférence dont le but avoué était de restaurer l'égalité entre le peintre d'histoire et le portraitiste, puisque le visage expressif était la tâche la plus difficile, commune aux deux genres. Les *Têtes d'expression* bénéficient également d'un intérêt particulier par leur parenté avec l'art théâtral. En effet, le portrait de rôle, plus spécifique à l'Angleterre, possède néanmoins de nombreux passionnés en France. Cette tendance est associée aux peintres rococo, en particulier à Jean-Marc Nattier et à ses portraits '*mythologiques*'.

⁴⁹² A. Boime, *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, 1971, chap. II.

La deuxième moitié du XVIII^e siècle assiste à l'exposition indépendante de nombreuses *Têtes d'expression*. Il s'agit de la représentation de personnages, plus généralement en buste, où l'attention est focalisée sur l'expression de la face et la psyché humaine. Ces oeuvres de dimensions réduites, ont beaucoup de succès auprès d'un public bourgeois.⁴⁹⁴ Ces derniers, désireux d'acquérir des oeuvres à des prix abordables, participent fortement au destin de la représentation de l'expression des passions. Fragments le plus souvent d'une composition plus élaborée, les toiles conservent des accessoires qui permettent de mieux saisir l'histoire à laquelle elles se rapportent. Greuze et Chardin ont produit beaucoup d'oeuvres de ce genre. Exposées sous le titre d'*Etude de tête* ou *Tête d'expression*, elles sont de même nature que les représentations de tête de philosophes ou d'évangélistes.⁴⁹⁵

Les *Figures de fantaisie* de Fragonard méritent également d'être signalées.⁴⁹⁶ De facture rapide, ces toiles sont également appréciées pour leur aspect de *non finito*. Une qualité qui convenait particulièrement aux recherches dans le domaine de l'expression de l'âme humaine. Il ne s'agit pas à proprement parler de la représentation des expressions, mais de la complexité de la psyché humaine. Ce sont des portraits de l'âme où plusieurs expressions subtiles s'entremêlent. Elles ne sont d'ailleurs pas nécessairement intelligibles pour le spectateur.⁴⁹⁷ Le peintre Joseph Ducreux (1753-1802), premier peintre de Marie-Antoinette, est également un spécialiste du genre de la *Tête d'expression*. Il a peint une célèbre série d'autoportraits où il enquête sur sa propre expressivité. (fig.77) Ducreux apprécie l'étude des diverses expressions de son visage, et de ses états mentaux dans des situations particulières.⁴⁹⁸ Il est en cela

⁴⁹³ Etudes de têtes pour la Descente de Croix, d'Alphonse Colas, vers 1848, h/t, 38 x 31 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. P. 1137 in catalogue d'exposition : *Tradition and Revolution in French Art 1700-1880. Painting and Drawing from Lille*, Londres, 1993, p. 34.

⁴⁹⁴ Le format modeste et intime du portrait en buste n'apparaît dans la peinture française qu'au XVIII^e siècle. Cf. C. Denk Claudia 'Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme', in T. W. Gaehtgens T. W., *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p.280.

⁴⁹⁵ Wilson cite quelques exemples mentionnés par la critique. J. M. Wilson, *The painting of the passions*, pp. 161-163

⁴⁹⁶ Voir le Catalogue d'exposition, *Fragonard*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1987-1988, Paris, 1987, pp. 255-293.

⁴⁹⁷ Pour d'autres exemples, Catalogue d'exposition : *1789 : French Art during the Revolution*, New York, 1989, (intr. B. T. Maloney), p. 160.

⁴⁹⁸ Il peint une série d'autoportraits en moqueur, dont une toile, à Versailles, mesure 55x 46 cm.. Cette mesure est la taille dite de 10, généralement adoptée pour le concours de la *Tête*

représentatif de la culture de l'*Ancien Régime*, l'ère de la sensibilité et de l'enthousiasme de la pensée de Rousseau. Les Français « adoraient les effets de physionomies, les mines, les affectations. Ils étaient intoxiqués par l'esprit genevois de ce grand refoulé que fut Jean-Jacques Rousseau (...). Ce fut l'âge d'or du cabotinage, de la grandiloquence, de la grimace... Et voilà que Ducreux, précisément, excellait en grimaces ! »⁴⁹⁹

La curiosité pour le domaine de l'expression des passions revêt à l'époque de multiples formes. Emma Hart, épouse du collectionneur Sir William Hamilton, procédait à des mises en scène d'attitudes, dont Goethe fut le spectateur. Installé à Caserta, aux abords des fouilles d'Herculaneum et de Pompéi, le couple Hamilton se voulait les représentants de la réforme du bon goût. Les performances très courues d'Emma consistaient à prendre des attitudes gestuelles et psychiques du panthéon des déesses antiques. Ces mises en scène, pratiquées pour promouvoir le bon goût, s'inspiraient également de l'histoire sainte ou simplement d'attitudes typiques provenant du répertoire iconographique de l'imagerie visuelle antique. Il existe une série de toiles, peintes par George Romney, artiste anglais, où Emma Hart est figurée sous diverses identités, en Circé, Niobé, Bacchante, Nature, ou orante, sainte Cécile ... (fig. 78) La production de Romney de portraits en pied et en buste rend la spontanéité des attitudes d'Emma dans une technique de non finito très en vogue en Angleterre.⁵⁰⁰

Ces dernières expériences n'ont pas d'équivalents au XIX^e siècle. Par contre, l'exposition aux Salons de *Têtes d'expression* demeure familière. Elles sont au nombre d'une dizaine par Salon dans les premières années du siècle. Moins fréquentes dans la deuxième décennie, on les constate à nouveau plus nombreuses dans les années trente. Il est intéressant de noter que les titres de ces toiles offrent des similitudes indubitables avec les thèmes de l'épreuve de Caylus. Titrées simplement *Tête d'expression*, *Tête d'étude*, elles sont fréquemment mentionnées sous le vocable d'une expression ou d'une attitude : *La Mélancolie* est de loin la plus commune. Les sujets de *La Pudeur*, de *L'attention* et de *La Joie tranquille* sont également assez fréquents. Nous

d'expression. Voir G. Lyon, *Joseph Ducreux. Premier peintre de Marie-Antoinette (1735-1802) sa vie - son œuvre*, Paris, 1958, p. 181.

⁴⁹⁹ G. Lyon, *Joseph Ducreux*, p. 15 et aussi Catalogue d'exposition, *L'Anima e il Volto*, p. 330.

trouvons aussi des titres comme *Les Regrets*, *Le souvenir*, *La candeur*, *L'ingénuité*, *La crainte* et *Le dédain*. Parfois, un artiste conçoit ce thème sous forme de pendants, *Le désespoir* accompagne *L'espérance*, ou il s'agit d'une '*Etude de tête de vieillard*' et d'une autre de jeune fille.⁵⁰¹ Ainsi Greuze peint '*Deux têtes de jeunes filles : La Timidité et la Gaieté*'.⁵⁰² Dans les années quarante, la mode est aux thèmes de *La prière*, *La rêverie*, *La réflexion*, *La lecture*, *La méditation*, *La rêveuse*, *Le repos* et *L'abandon*, qui sont les plus fréquents, là encore la caractérisation des sujets est similaire au concours. Ces peintures, de format assez restreint généralement, existent aussi sous forme de miniatures ou grandes miniatures. La variété des dénominations de ces oeuvres ne semble pas cependant influencer sur le genre pratiqué. Qu'il s'agisse de '*tête d'expression*', '*tête d'après nature*', '*tête d'étude*' ou encore '*d'étude de tête*', ces toiles figurent toujours des portraits en buste de têtes expressives.

⁵⁰⁰ Voir l'étude de U. Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mayence, 1999.

⁵⁰¹ 'Explication des ouvrages de peinture et dessin, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans', dans *Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881*, (éd. H. W. Janson) Livret de 1800, n°88, 153, 255, 279, 406, 1801 : n° 58, 330, 355, 368, 408, 604, 605 ; 1802 : n° 127, 142 bis, 156, 240, 616, 707, 715....

⁵⁰² H. W. Janson, *Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881*, 1804, n° 223.

Le portrait expressif

La hiérarchie des genres, telle que l'avait établie Félibien dans la préface de ses *conférences* en 1667, qui plaçait la peinture d'histoire en première place et la nature morte à la dernière, avait fortement été mise en question au cours du XVIII^e siècle. Le débat, essentiellement focalisé autour du genre du portrait, suscite également de nombreuses réactions dans les années vingt du XIX^e siècle.⁵⁰³ Le peintre portraitiste se doit de montrer l'âme. Par cette tâche, il a autant de mérite que le peintre d'histoire. Les fluctuations des commentaires de Diderot à ce sujet sont une preuve des réflexions que ce genre suscite. « En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie. »⁵⁰⁴

L'ouvrage essentiel de Lavater, réédité en français en 1820, comprend un important chapitre sur l'art du portrait, « le plus naturel, le plus noble, et le plus utile de tous les arts ; il en est aussi le plus difficile ».⁵⁰⁵ La place du portrait est à côté de celle de la peinture d'histoire, car l'expression, qui est l'âme du tableau d'histoire, est d'autant plus naturelle et plus énergique que la peintre aura eu plus d'attention à donner à ses personnages des physionomies choisies dans la réalité. Conséquemment, une collection de bons portraits est une très grande ressource pour le peintre d'histoire ; elle lui facilite l'étude de l'expression. Le domaine de l'expression des passions est fondamental à ces deux genres. Le phénomène n'est toutefois pas nouveau, de la Renaissance à l'Âge classique, c'est un leitmotiv.⁵⁰⁶

Au prestige retrouvé du portrait, il faut ajouter l'affaiblissement de la hiérarchie des genres. A l'Académie, les élections du paysagiste Bidault en 1823, du peintre de genre Granet en 1830 et de Delaroche en 1832,

⁵⁰³ Le peintre Antoine Renou, dans son poème *L'art de peindre* (1789) considère que le portrait n'est pas un genre, mais une partie de la peinture d'histoire, voir E. Pommier, *Théories du portrait*, Paris, 1998, p. 346.

⁵⁰⁴ D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris (éd. E. M. Bukdahl), 1995, p. 448.

⁵⁰⁵ Voir J. G. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, vol. VIII, pp. 54-62.

⁵⁰⁶ Voir l'article de M. Pinault, qui souligne également le goût de peindre de simples gens et l'attrait du burlesque. Dans les *Actes du colloque international, La peinture des passions de la Renaissance à l'Âge classique*, Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 315 et ss..

témoignent de la chute progressive des limites hiérarchiques en art.⁵⁰⁷ De même que, favorisé par les demandes d'une bourgeoisie influente, le portrait devient un genre plus populaire. Le pourcentage des portraits présentés aux Salons ne cesse de s'accroître, de 8 % en 1808, à 11% en 1824, 28% en 1834 et 32 % en 1844. La complexité et la diversité des sujets qui se développent vers 1800 se fait également sentir dans ce genre. Le portrait a en effet évolué de l'intimité au portrait officiel de l'entourage de Napoléon et de son administration. Une certaine tradition perpétue également le portrait de coquettes, mais de nouvelles recherches sur la personnalité profonde du modèle voient le jour. Camille Mauclair souligne ces transformations : « Jadis consacré à l'apparat, définissant l'être par ses costumes et les signes de son rang social, il (*le portrait*) est devenu mystérieux, révélateur de l'âme, tantôt réduit à une harmonie générale, tantôt fortement individuel ».⁵⁰⁸

Le portrait est alors soumis à la révolution romantique. C'est dans les habitudes du modèle que le peintre cherche à saisir le caractère individuel de l'être. L'expression du calme de l'âme convient au genre, mais il est préférable, dans la représentation d'une personne connue, d'exprimer une passion qui la caractérise ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie. L'expression particulière du modèle se meut en tempérament, en caractère typique. Le *Portrait d'Eugène Delacroix* par Géricault (fig. 79) offre le portrait romantique par excellence. Géricault décèle déjà dans le visage de son jeune ami l'énergie et le rêve, la mâchoire serrée et le regard lointain. Cette touche de mélancolie, le drame inhérent à la peinture romantique se manifeste également dans une peinture de *Tête d'expression* de Géricault. La toile intitulée *Buste de jeune homme, probablement Jamar* (fig. 80) est considérée comme une des nombreuses études que Géricault fait de Louis Alexis Jamar. Né en 1800 à Amsterdam, Jamar fut l'élève et l'aide de Géricault lorsqu'il travaillait à l'élaboration du *Radeau de la Méduse* (1818-1819).⁵⁰⁹ Cette peinture, au rendu encore académique dans la touche, est en définitive une *Tête d'expression*. Les mesures de la toile sont effectivement les

⁵⁰⁷ A. Boime, *The Academy and French Painting*, p. 19.

⁵⁰⁸ C. Mauclair, *Un siècle de peinture française, 1820-1920*, Paris, 1930, p. 102, cité par H. McPherson, *The Moderne Portrait*, Cambridge, 2001, p. 5.

mêmes que celles utilisées à l'École, soit une toile de 10. L'exercice de Géricault, encore vaguement influencé par le néoclassicisme, date certainement de l'époque où Jamar entre dans l'atelier (1818). Le drapé du modèle et le support utilisé sont identiques à ceux des élèves des Beaux-Arts. Mais déjà, Géricault tente de transformer la *Tête d'expression* académique en un langage plus personnel, les tons contrastés accentuent l'expression d'inquiétude du jeune Jamar. Pour la période romantique, les portraits qui offrent cette même intensité mélancolique sont courants. L'autoportrait d'Abel de Pujol, de 1806, révèle une intensité peu commune.⁵¹⁰ (fig. 81) Certainement peint durant une période de dépression, le jeune artiste se représente habillé d'une large toge. Le mouvement de la main est très étudié. La chevelure en désordre, les yeux fixes et les traits précis du visage annoncent déjà les portraits psychologiques des maniaques de Géricault.⁵¹¹

Le portrait partage également avec la peinture d'histoire la notion de bon moment. Le choix d'un instant avantageux pour le modèle, était déjà recommandé par de Pils. Cette qualité est aussi soulignée par Diderot, Watelet et Tocqué. Selon Diderot, il n'est pas permis d'embrasser plus de deux actions, exception faite de circonstances où il est nécessaire de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer celui qui va suivre. « Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait peindre la joie je trouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe ; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui précède. »⁵¹²

Dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de 1806, Millin distingue les portraits 'en action' des portraits 'au repos'. Les premiers sont proches des portraits historiés. Cependant, il estime que ce sont les portraits 'au repos' qui conviennent le mieux à la mise en valeur de l'ensemble du caractère. Le

⁵⁰⁹ Dans le Catalogue d'exposition : *L'Anima e il Volto*, pp. 411-412.

⁵¹⁰ Abel de Pujol (1785-1861). Elève de David, il obtient le prix de Rome en 1811.

⁵¹¹ Voir N. Bryson, *Vision and Painting*, p. 145.

⁵¹² D. Diderot, *Essai sur la peinture*, cité par F. Dowley, 'D'Angiviller's Grands Hommes and the significant Moment', in *Art Bulletin*, 39 (1957), p. 273.

véritable caractère d'une personne peut certes se montrer le plus favorable pendant une certaine action.⁵¹³ La conception de l'ensemble du caractère d'une personne, qui l'emporte sur l'idée du moment, est une conviction qui a cours pendant la période néoclassique. Par contre, avec le romantisme et Baudelaire, l'idée du moment significatif va à nouveau prédominer.⁵¹⁴ Il s'agit de mettre en valeur le caractère intérieur de l'humain. Mais, inséparable de l'époque, c'est aussi ce malaise qui condense l'expressivité dans le portrait.⁵¹⁵

Parmi toutes les formes d'art, celle du portrait est peut-être la plus aride et la plus difficile. En 1929, Delacroix estime que : « Rien n'est plus courant que l'opinion stupide selon laquelle le portrait appartient à un genre secondaire. (...) Le portraitiste, vous objecte-t-on, n'a qu'à copier le modèle qui se trouve devant lui, comme s'il suffisait de le saisir. Pourtant, dans les lignes d'un visage, on exige que l'âme se manifeste, qu'une âme donne vie à l'image dépeinte ».⁵¹⁶ Pour Delacroix, le portrait est sur un pied d'égalité avec les autres genres. De plus, il faut qu'il témoigne de la personnalité de l'auteur et qu'il accède au niveau de la grande peinture. Le passage du portrait néoclassique au portrait romantique est particulièrement visible dans la toile qu'Antoine-Jean Gros fait de Christine Boyer (fig. 82). Vêtue à l'antique, elle ne pose pas héroïquement devant un paysage isolé, mais elle fait une halte sur les rives d'un pittoresque torrent, dans une attitude méditative et mélancolique. La méditation, traditionnellement réservée aux poètes et aux philosophes, révèle la nouvelle considération expressive dont bénéficie la femme française dès le début du siècle. Cette émotion ainsi que celle de la mélancolie sont des sujets de prédilection pour les modèles du concours.

⁵¹³ A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, vol. III, p. 353.

⁵¹⁴ Pour le portrait de M. Bertin d'Ingres, Le critique Nizard écrit : « Le portrait, ce doit être l'homme au repos, dans son allure la plus habituelle. » Cité par F. Dowley, 'D'Angiviller's Grands Hommes', p. 276.

⁵¹⁵ W. Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth century Art: The Iconography of a Motif*, Pennsylvania State University, 1975, p. 321, 326 et 328. Voir également le portrait de *Mme Christine Boyer* de Gros 1800, et celui d'Aline Chassériau, par son frère, daté de 1836, à la Kunsthalle de Brême. Il s'agit de *Têtes d'expression*.

Têtes mélancoliques

A partir de 1840 environ, les peintures du concours de la *Tête d'expression* présentent des sortes de rêveries éveillées, similaires aux méditations romantiques. Les toiles figurent des femmes tristes, rêveuses, souriantes, pensives, satisfaites, insouciantes, pudiques ou innocentes. (fig. 84, 85, 86) Néanmoins ce sont surtout des visages où l'émotion est tellement subtile qu'aucune n'est vraiment reconnaissable. La représentation d'une seule tête isolée, rarement accompagnée de main, ni d'aucun accessoire est totalement insuffisante pour rendre lisible de si subtils sentiments. Pourtant ces toiles symbolisent des attitudes typiquement féminines et conventionnelles dans le genre du portrait féminin. Généralement l'assemblée des membres du jury en convient. Une seule notice apparaît dans le procès-verbal du 16 février 1866 : au cours de la délibération pour l'épreuve de Caylus, le jury fait état de ses regrets sur le choix du thème. Il s'agissait cette année-là de *La réflexion* (fig. 86). Le jury insiste sur la nécessité de donner un véritable sujet d'expression des passions. Il souhaite par conséquent un thème plus caractérisé (sic).⁵¹⁷ Ils entendaient par là, suivant la définition de Delestre, que *La réflexion* ne peut-être un faciès distinctif de l'âme, pas plus qu'elle ne représente la somme des mouvements passionnés du moi. C'est l'unique remarque de ce genre qui transparaît dans les procès-verbaux.

Certes un léger manque d'enthousiasme caractérise cette période où le nombre d'étudiants inscrits pour le concours est en nette diminution. Mais l'instigateur de ces critiques se cache probablement sous les traits du peintre Léon Cogniet. Vainqueur du prix de Rome, il avait été nommé à l'Académie en 1849. En 1860, il faisait part de son mécontentement au sujet de l'épreuve de Caylus, dont il demande à connaître les raisons initiales. Son

⁵¹⁶ Delacroix, dans un article sur Thomas Laurence publié dans la *Revue de Paris*, cité par M. Dantini, 'Création ou imitation ? Le portrait de Picasso à Ingres', in G. Fossi, *Le portrait*, p. 272.

⁵¹⁷ Delestre définit la notion de caractère, comme l'état le plus habituel, et en quelque sorte le faciès distinctif de l'âme. Le caractère se déduit de la somme des mouvements passionnés du moi, comme la physionomie résulte de l'ensemble expressif des diverses parties du corps. La

incompréhension est manifeste. Après lecture des règlements, il propose au comité que la compétition se fasse au dessin plutôt qu'en peinture afin d'en respecter l'objectif.⁵¹⁸ A notre connaissance, sa proposition n'est pas prise en compte, mais par contre aucun prix n'est décerné en 1847, 1855, 1857, 1869 et en 1870. Ces manques tendent à confirmer le malaise d'un jury face à un concours dont l'objectif n'est pas respecté.

Le doute n'est toutefois que passager. Malgré l'insuffisance de *caractérisé*, le jury récompense la peinture de Pierre-Auguste Cot, dont le modèle est représenté dans un agréable contre-jour. La toile présente les traits d'une jeune femme, au repos. De profil, seul l'œil est expressif. Sa main droite, dont l'index s'appuie légèrement sous le menton, nous rappelle le portrait de *Madame Moitessier* d'Ingres. Dans cette peinture, aucun élément n'est susceptible de rappeler la grammaire des visages de Le Brun. Il s'agit plus vraisemblablement d'une pose typique, coutumière, subtilisée à la jeune femme pendant sa réflexion. Certes cette toile ne représente que le buste du modèle, par rapport au portrait classique d'Ingres. Toutefois cette fragmentation du corps est courante dans le portrait, surtout lorsque celui-ci est de petit format. Le modèle est également peint de profil ; une pose qui n'est absolument pas recommandable pour la représentation des passions. L'exemple n'est pas unique, plusieurs toiles de l'exercice présentent des portraits de trois quarts ou de profil. Mais cette peinture de Cot introduit une caractéristique nouvelle car c'est la première fois qu'une toile lauréate figure un modèle avec une main. Le fait que le jury réagisse, dans un premier temps, à l'absence de *caractérisé*, puis attribue le prix à une œuvre qui se rapproche formellement d'un portrait est éloquent.

La toile de Cot révèle dans la pose en profil du modèle, ainsi que dans la position de la main, que ce concours de la *Tête d'expression* s'est mué en une

passion la plus active et la plus répétée dans le moi détermine le genre de caractère... in J.-B. Delestre, *Études des passions appliquée aux Beaux-Arts*, p. 391.

⁵¹⁸ Voir les archives nationales de l'ENSBA, AJ 52 11, 1960. Précisons également qu'il n'avait pas été lauréat du concours de la *Tête d'expression*.

étude de portrait. Plus tard, le simple drapé autour des épaules du modèle est remplacé par des habits colorés et fort divers. Ils attestent également du nouveau genre de l'exercice. La peinture de Cot appelle aussi un parallèle avec le *Portrait de Catherine Bouguereau* (fig. 87) par son frère. En 1854, William Bouguereau fait le portrait de sa sœur alors qu'il rentre de son séjour à Rome. La pose étudiée, juste égayée par l'encadrement de dentelles autour des mains et du visage donne à ce portrait un caractère un peu officiel et conventionnel. Il est d'ailleurs fort probable que Bouguereau avait entrepris cette toile dans l'intention de la soumettre au jury de l'exposition Universelle de 1855. Il faut reconnaître sa sœur Catherine, dite Kitty, cachée sous l'anonymat de Madame K.M.S, comme modèle du portrait présenté justement à l'exposition de l'année suivante !⁵¹⁹

A l'opposé du genre d'études très conventionnelles qui se font à l'Ecole des Beaux-Arts, le *Désespéré* (fig. 88) de Courbet peut être considéré comme une peinture où l'expression des passions est liminaire. A la limite de la figuration de la folie, cette image nous rappelle les figurations de Géricault. Elle n'appartient pas au registre du portrait, mais de l'artiste en autoreprésentation. Elle s'inscrit également à la suite des expériences devant un miroir de Rembrandt ou de Sir Joshua Reynolds.⁵²⁰ Le *Désespéré* est à proprement parler une peinture d'expression des passions poussée à l'extrême, c'est un autoportrait en action, dans le sens dramatique de l'expression et de la proximité de l'image.⁵²¹ Paradoxalement, il a le même format que les toiles du concours de la *Tête d'expression*. En effet, la toile mesure 0.45m x 0.54m, c'est-à-dire, à raison d'un millimètre de moins sur la hauteur et sur le côté, l'exacte mesure des toiles dites de 10. Une seule différence toutefois subsiste, c'est l'inversion de sens. Courbet produit une toile où la plus grande mesure est dans la largeur, et non pas dans la hauteur comme on le pratiquait à l'Ecole. Ce renversement, aussi subtil soit-il, pourrait être l'antidote à la similitude qui s'opère entre la peinture de la *Tête d'expression* et le portrait. L'horizontalité accentue l'instantanéité de la pose, qui au contraire, se fige en portrait dans un

⁵¹⁹ Catalogue d'exposition : *William Bouguereau 1825-1905*, Paris, 1984, pp.150-152.

⁵²⁰ Voir le Catalogue d'exposition, *Das Bild des Künstlers*, Hamburg, 1978, pp. 43-50.

format vertical. Exposé en 1874 au Musée Arlaud à Lausanne, le *Désespéré* valut à Courbet l'éreintement d'un journaliste local : « Si nous voulions lui chercher chicane, nous lui dirions que son Désespéré est plutôt un forcené, car jamais le désespoir, à moins de forcer la note et de le prendre à cette limite où il devient le paroxysme de la rage ou de l'impuissance, jamais disons-nous, le désespoir n'a fait rouler des yeux de la sorte à un être humain ». ⁵²² Exceptionnelle dans le genre de l'autoportrait, cette peinture l'est aussi par sa puissante force d'expression. Aussi variées que soient les sources formelles généralement nommées, il faut avec pertinence y ajouter celle de la *Tête d'expression*.

Hormis ce cas particulier, Courbet use, dans ses portraits d'amis hommes ou femmes, de la caractérisation psychologique commune au romantisme. Ses soeurs, qui souvent lui ont servi de modèles, posent dans des attitudes de réflexion, mi-mélancoliques mi-songeuses. ⁵²³ Il avait en effet l'étoffe d'un poète de l'âme, comme le révèlent ses plus beaux portraits, tels celui d'*Hector Berlioz*, ou de *La rêverie* (fig. 89). Mais son intérêt pour des états psychiques extrêmes se trouve essentiellement dans ses autoportraits et dans la toile de *La Voyante* (fig. 90). L'artiste choisit à nouveau un cadrage très serré ; on ne perçoit que la tête et les épaules d'une femme représentée de face où l'expression, l'attitude et même l'éclairage concourent à renforcer le sentiment d'étrangeté qui émane de son regard fixe. Cette œuvre revêtait une grande importance pour l'artiste qui la présenta dans de nombreuses expositions à l'étranger. *La Voyante* figure à l'Exposition universelle de Paris de 1867. Courbet écrit à Alfred Bruyas, dans une lettre datée du 18 février 1867 : « j'ai imaginé d'envoyer à l'exposition du Champ-de-Mars 4 tableaux seulement, un tableau de chasse, un portrait de femme, *La Voyante*, et je désirais pour faire pendant à ce dernier le portrait de moi de profil (...) ». ⁵²⁴

⁵²¹ Voir M. Fried, *Courbet's Realism*, Londres, 1990, pp. 60 et ss.

⁵²² In *La Revue suisse des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1877. Cité par R. Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, Genève, 1977, vol. V, p. 12.

⁵²³ Voir R. Fernier, *La vie et l'œuvre de Courbet*, vol. V, pp. 84-85.

⁵²⁴ Lettre à Alfred Bruyas, Ornans, 18 février 1867, in *Correspondance de Courbet*, (prés. par P. Ten-Doesschate Chu) Paris, 1996, p. 270.

L'identité de la jeune fille qui pose pour *La Voyante* est connue. Il s'agit de Juliette, la jeune sœur du peintre, dont il était très proche. Dans cette toile, Courbet s'attache à traduire un état de conscience. Non seulement intéressé aux expressions fortes, cette peinture et le projet de son pendant, attestent également de la curiosité de Courbet pour l'inconscient et sa volonté de pénétrer l'âme humaine. Il semble toutefois opportun de laisser le dernier mot à son mentor, Pierre-Joseph Prudhon. Le philosophe pensait que l'art avait pour objet de nous amener à la connaissance de nous-même par la révélation de toutes nos pensées, même les plus secrètes, de toutes nos tendances, de nos vertus et de nos vices. La démarche contribue au développement de notre dignité, et au perfectionnement de notre être. Lors de cette déclaration, Prudhon avait certainement à l'esprit la quête de Courbet, qui voulait que ses toiles révèlent la vie intérieure de ses modèles, ses propres états d'âme et ses pensées. Car Courbet, dans sa tentative de compréhension de l'inconscient, s'est systématiquement intéressé à ses manifestations externes : soit les expressions, les gestes et les postures ou encore les états de réflexions et de rêveries. Cette volonté de sonder les profondeurs de l'âme humaine est certainement d'ailleurs un de ses plus grands mérites.

Le genre du portrait féminin en rêverie, avec une touche de mélancolie, n'est pas seulement typique des peintres romantiques et du réaliste Courbet.⁵²⁵ Octave Tassaert explore ce thème dans de nombreux tableaux. Les jeunes filles de Millet ont également une forte prédisposition à la rêverie mélancolique. Même Thomas Couture, dénommé peintre par excellence du 'juste milieu', projette dans ses écrits comme dans sa peinture un zeste de mélancolie et de désespoir, considérant cet état comme le plus grand niveau de conscience. Il peint le modèle de sa toile, *La Veuve* (fig. 91) comme pure poésie, invoquant dans ce portrait la longue tradition de la mélancolie personnifiée par une seule figure féminine, dont Dürer a produit l'exemple le

⁵²⁵ Théophile Thoré fait un commentaire au Salon de 1847 sur un portrait de Besson, *La Jeune fille de 18 ans* : « La toile est bien tournée, dans un sentiment très mélancolique. Avec ses cheveux blonds en désordre, son teint mat, sa robe d'un beau ton de safran, chiffonnée et entr'ouverte, son front penché sur ses mains qui viennent de détacher ses bijoux, elle a l'air d'une Madeleine renonçant aux vanités du monde. A dix-huit ans, déjà ! » in W. Bürger, *Salon de 1847*, p. 487.

plus célèbre. Cette femme affligée, à l'expression de tristesse, tout de noir vêtue, semble perdue dans une contemplation sans but.

Le genre est commun aux Salons de la Monarchie de Juillet et emblématique pour les générations suivantes.⁵²⁶ Cette jeune veuve de Couture partage, avec les toiles du concours, une douce rêverie reflétée sur le visage et ses belles mains jointes semblent justifier à son égard tant des pensées amoureuses que de poignants regrets. La confusion d'impression est encore encouragée par le large décolleté qui laisse apparaître ses épaules dont la peau veloutée est rendue dans des tons très lumineux. La toile de Couture associe en fait deux thèmes courants de la littérature de l'époque, soit l'érotisme de la jeune femme et un statut vulnérable mais 'libre' de veuve. D'une certaine manière, cette peinture condense la variété des allusions contemporaines tirées du mouvement romantique, comme les dualités de l'amour et de la mort, du plaisir érotique et de la mélancolie.⁵²⁷ Boime souligne justement, que Couture fait fusionner tradition et modernité dans une synthèse harmonieuse évoquant le *mal du siècle*. Son intention d'associer la mélancolie à la modernité concorde avec celle de ses contemporains, dont principalement Delacroix.⁵²⁸

Couture expose au Salon de 1841 une toile intitulée *Rêverie* (fig. 92).⁵²⁹ Il s'agit du portrait d'une ravissante jeune fille à l'air mélancolique. Ses cheveux, dans un désordre charmant, mettent en valeur la suavité de la ligne du cou et des épaules dénudées. Ils nous rappellent, par leur abondance, la chevelure de Marie-Madeleine. L'atmosphère sombre alliée à ce portrait de jeune fille revêt le sens d'une métaphore de la création. La mélancolie moderne, associée alors à l'iconographie de la Madeleine, la présente fréquemment en méditation ou absorbée dans une lecture. Ces deux derniers thèmes, considérés comme des

⁵²⁶ Voir A. Boime, *Thomas Couture and the eclectic Vision*, p. 83, note 46 et 47. Il cite ce genre de thème dans les Salons de 1833, 1836, 1841, 1844, 1846. La toile de Couture influence, par exemple, Domenico Fetti, *Mélancolie* ; Joseph Wright, *Indian Widow* ; Charpentier, *Mélancolie* ; Lagrénée, *Mélancolie*...

⁵²⁷ Pour le thème de la mélancolie, voir l'étude de W. Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art*.

⁵²⁸ Cité par A. Boime, *Thomas Couture*, p. 83-89.

⁵²⁹ Couture avait été lauréat de la *Tête d'expression* en 1835. Sa toile, représentant *La Mélancolie*, présente de légères similitudes avec *Rêverie* où la pose est adoucie et érotisée. Sensible au domaine de l'expressivité humaine, il avait été très satisfait de sa récompense. Voir A. Jacques, *Les Beaux-Arts*, pp. 69-70.

emblèmes d'intériorité, sont également liés aux femmes de lettres.⁵³⁰ Dérivée de l'iconographie de Marie Madeleine, celle de la Liseuse occupe une place déterminante dans notre recherche puisqu'elle évolue progressivement vers une incarnation de la nymphe sylvestre. A l'instar de Madeleine, la représentation de la Liseuse fonctionne comme un appel à la sexualité.⁵³¹ La toile de Couture, *Rêverie*, ne s'inscrit pas entièrement dans l'imagerie de la Liseuse, cependant elle partage avec cette dernière la mise en valeur des charmes physiques du modèle.

L'expression de rêverie triste, alliée à l'abondante chevelure et surtout au regard du modèle vers le spectateur, confère à ce portrait un aspect sexuel. Le décolletage de la femme, manifeste dans cette *Rêverie*, bénéficiera à la fin du siècle d'un large succès, surtout pour les portraits glamour de Boldini ou de Sargent.⁵³² Mais l'exemple le plus important du déshabillage du modèle naît durant le second Empire.⁵³³ Il apparaît avec les peintures de *Liseuse*, dont le thème se complique et se diversifie après 1850. Essentielles pour la constitution progressive du motif autonome de la figure féminine, les représentations de la *Liseuse* procèdent à l'élimination de toutes allusions narratives, classiques ou mythologiques. Le livre sert de prétexte narratif à l'étalage d'érotisme : exhibition des épaules, des seins ou du buste entier. La poitrine dénudée appartient au pouvoir sexuel du corps féminin et les *Liseuses* suggèrent les voies progressives de la féminité, de l'exposition et du spectacle. Cette imagerie découle en effet des lithographies des années 1820-1830, qui les premières, montraient clairement le lien entre féminité, érotisme et modernité de la consommation.

⁵³⁰ Voir J. Bergman-Carton, *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*, Londres, 1995, pp. 141-158. Et *Le peintre de la vie moderne* de Baudelaire ainsi que le poème *Mélancolie* de 1834 de Théophile Gautier.

⁵³¹ Pour le développement de ce thème, voir J. Bergman-Carton Janis, *The Woman of Ideas in French Art*, pp. 145 ss..

⁵³² Voir l'article de S. Gundle, 'Mapping the origins of glamour. Giovanni Boldini, Paris and the Belle Epoque', in *Journal of European Studies*, XXIX (1999), pp. 269-295.

⁵³³ Voir également l'étude de S. Waller, *The Invention of the Model*, ch. II et V. Waller étudie les modèles en tant que type social où l'érotisme devient le stéréotype dominant de

Des bustes érotiques

Sans doute influencées par le motif de la *Liseuse* qui permet la diffusion de la figure féminine comme un sujet *per se*, les toiles du concours de Caylus participent activement au décolletage des modèles.⁵³⁴ Le processus commence tôt, d'ailleurs certainement motivé par l'habitude de couvrir le modèle d'un simple drap ou d'une chemise blanche fortement décolletée comme dans *La mélancolie* de Benouville (fig. 93) ou *Le dédain* de Bouguereau (fig. 94). La gamme d'expressions donnée alors aux modèles procède d'une certaine passivité émotive. La vulnérabilité féminine combinée à un zeste d'érotisme explicitent ces peintures. Au milieu du siècle, la préférence est donnée à l'épaule découverte. Quels que soient les sujets, le modèle est présenté le plus généralement de profil (mi-profil) avec une épaule dénudée au premier plan. (1851, 1853, 1854, 1873). *Le Sourire* de Comerre (fig. 72) laisse poindre, pour la première fois, la pointe du sein d'une jeune femme au type méditerranéen. Il en va de même pour la peinture de Zier (fig. 95) où la pose du modèle et surtout son intitulé, *La prière*, rappellent obligatoirement l'iconographie de Marie-Madeleine.

La dernière décennie est caractérisée par des modèles au visage de profil, le regard détourné, l'expression mélancolique et rêveuse. Il faut attendre le début du XX^e siècle pour que le modèle exhibe l'entier de son buste. A l'instar d'une certaine frange du portrait intime et bourgeois, tel que le conçoit Couture, et suivant d'ailleurs l'exemple de Canova avec *Pauline Borghese* à la pose langoureuse ; les toiles de l'exercice de la *Tête d'expression* répondent aux rêveries érotiques du bourgeois.⁵³⁵ La mélancolie érotique de ces femmes correspond d'une certaine manière à l'imagerie des langoureuses esclaves antiques de Gérôme ; dans les deux cas, le souhait du bourgeois est satisfait à l'intérieur d'une conception familière du 'grand art' de la classe moyenne.

l'imagination moderne. A la fin du siècle, le prétexte pour montrer des femmes nues est encore l'intérieur de l'atelier.

⁵³⁴ A. Solomon-Godeau, 'L'autre face de Vénus', in *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art*, (dir. R. Michel), Paris, 2000, pp. 271-304.

Egalement signalés par Debord, les sujets proposés au fil du siècle pour le concours de la *Tête d'expression* évoluent vers des représentations de plus en plus discrètes au sujet des sentiments.⁵³⁶ Les thèmes de la rêverie, de la mélancolie, de la méditation et du souvenir sont essentiellement des prétextes à l'étude d'un portrait féminin dont l'aspect érotique est de plus en plus fortement marqué. Les portraits de femme empreints de douceur ou les rêveries éveillées sont également communes dans l'œuvre de Camille Corot, pour lequel le mystère de l'atmosphère s'allie à celui des modèles.⁵³⁷ C'est par l'attitude même de ces femmes rêveuses qu'il crée la profondeur, souligne Pierre Daix.⁵³⁸ Dès les années 1840, Corot s'essaie à des figures encore très proches du portrait, que Pomarède appelle néanmoins ses 'figures de fantaisie', comme *La femme à la faucille*. (fig. 96)⁵³⁹ Ce portrait de femme au sourire taquin est certainement la représentation la plus directe d'une paysanne dans l'art français de l'époque. Recelant parfois des traits idéalisés, ses figures dites de fantaisie lui permettent d'inventer des types féminins éternels, comme *La Blonde Gascone*. La grande beauté du modèle, la simplicité de la pose et un degré de stylisation en accord avec la sensibilité moderne placent ce tableau parmi les portraits de femme les plus appréciés de Corot. Les traits idéalisés, les yeux très grands et surtout le corsage légèrement défait suggèrent que ce portrait est conçu pour fasciner.

Parallèlement à ses études de la nature, dès 1850, Camille Corot cherche à saisir, dans l'étude des figures, l'instant fugace de la pose, l'expression spontanée des modèles : « Le modèle pouvait bouger librement, il ne le

⁵³⁵ La tendance à l'érotisation du portrait intime est générale. Voir aussi les études et les portraits de *Dormeuses* de Courbet, où un large décolleté laisse apparaître la poitrine. (R. Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, n°137 et 139.)

⁵³⁶ J.-F. Debord, 'The Duchenne de Boulogne Collection in the Department of Morphology', p. 254.

⁵³⁷ Dans un article qui rend compte de la réception critique de *La Liberté* de Delacroix, Hadjinicolaou relève le leitmotiv de la saleté invoquée à son sujet. Il ne s'agit pas de pruderie face au nu féminin. Les mêmes critiques, qui ont crié au scandale devant la figure de *La Liberté*, appellent les voluptueux nus de Mlle Pagès : « de petites compositions du genre gracieux... » Notons encore que ces petites compositions portent les modestes titres de *Réveil*, *Sommeil*, *Regret*, et *Attente*. Voir N. Hadjinicolaou, 'La Liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public', pp. 24-25.

⁵³⁸ P. Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, 1998, pp. 150-151. Les peintures de paysage et de portrait de Corot bénéficient de nombreuses comparaisons.

⁵³⁹ Voir V. Pomarède, *Corot*, Paris, 1996, pp. 118-119.

gourmandait point. Les habitués de l'atelier en prenaient à leur aise ; telle la petite Dobigny, devenue familière à la longue, qui babillait, chantait, riait (...) ». ⁵⁴⁰ Durant les séances de composition de paysage en atelier, Corot était à l'affût de réminiscences d'émotions et d'impressions ressenties devant le motif. Par contre, pendant les séances avec modèle, il s'attachait à saisir le moment précis de l'émotion aussitôt qu'elle se présentait. De cette émotion, il tendait ensuite d'en faire des attitudes physiques et psychiques, éternelles et typiques, en résumé des archétypes. Retenir sur la toile des attitudes universelles, celles de la femme qui lit, qui rêve, contemple ou sourit, semblait en effet pour Corot la première des finalités de ces séances de pose. ⁵⁴¹ Une des variantes les plus personnelles et les plus poétiques de ce thème apparaît avec *La Lecture interrompue* (fig. 97). Saisissant l'instant où la jeune femme est dérangée, elle se retourne vers le spectateur, agitée par de multiples sentiments. Les attitudes languissantes, le regard rêveur, la nostalgie ou la réflexion appartiennent fréquemment à ce genre. Il s'agit d'attitudes typiquement féminines, caractéristiques de situations psychologiques intrinsèques à la vie quotidienne de la femme.

Les thèmes les plus courants que Corot défère à ses modèles sont les mêmes que ceux du concours : la rêverie, la méditation et la mélancolie. L'attitude des modèles vise simplement à évoquer le sentiment intérieur. Les toiles de *La mélancolie* (fig. 98) et de *La Méditation* constituent les deux pôles de ce genre romantique et tourmenté. Pomarède, qui souligne le succès véniel de ces figures de fantaisie auprès de la clientèle de Corot, se demande cependant dans quelles catégories situer ces tableaux : « études d'après le modèle, esquisses préparatoires pour des tableaux composés, études d'expressions, de postures ou de sentiments peints pour le plaisir et pour l'exercice (...) ». ⁵⁴² L'intitulé de ces portraits n'est pas aisé. Il s'agit certes de portraits, mais l'attention de l'artiste totalement absorbée par l'étude de l'expression et de la posture sollicite une nouvelle dénomination. Du point de vue de l'intention,

⁵⁴⁰ E. Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, Paris, 1924, vol. I, p. 122. Cité par V. Pomarède, *Corot*, p. 233, note 1.

⁵⁴¹ Pour les peintures de modèles dans l'atelier voir I. Bauer, *Das Atelierbild in der französischen Malerei 1855-1900*, Cologne, 1999, pp. 185 et ss. .

⁵⁴² V. Pomarède, *Corot*, p. 199.

ces 'figures de fantaisie' s'apparentent aux *Têtes d'expression*. Elles partagent avec les toiles du concours l'étude fine de l'expressivité féminine. A la différence des toiles de Corot, ces dernières ne présentent que des modèles peints en buste. Mais par contre les attitudes choisies et le décolletage des modèles sont similaires.

La jeune fille à la jupe rose (fig. 99) surprend par le contraste entre le conventionnel de la pose et l'expression intense de son visage. Le corsage défait du modèle, coutumier à ce genre, faisait partie de la tenue habituelle pour les séances de pose. Était-ce pour indiquer la classe sociale de la femme comme le suggère le premier biographe de Corot, Alfred Robaud ? Il est difficile de s'en assurer, d'autant plus que ni le sujet, ni l'intention du tableau ne sont clairs. En dépit du costume plutôt suggestif et de la beauté indiscutable du modèle, il serait toutefois difficile de décrire cette toile dans les mêmes termes que ceux employés dans *La Blonde Gasconne* où la provocation est évidente. Le costume, légèrement désordonné, fait traditionnellement partie de la codification de la mélancolie. Faut-il alors en déduire que le décolletage, d'ailleurs de plus en plus pénétrant au fil du siècle, devient un attribut du portrait féminin intime ?⁵⁴³ Suivant cette hypothèse, Corot, encore une fois, nous sert d'exemple.

Avec *La jeune fille à la jupe rose*, *La Petite Jeannette* ou la *Femme assise à la poitrine dénudée*, il ne produit pas plus un portrait au sens classique du terme qu'une peinture érotique, mais bien les deux. Car dans cette présence interrogée, nous devons reconnaître l'évolution du portrait intimiste féminin. Il s'agit dans son essence du portrait du modèle, auquel le terme de 'figure de fantaisie' utilisé par Pomarède tente de manière classique d'ôter le statut de portrait. En définitive, comme la *Marietta à Rome* (fig. 100) ce sont des portraits qui n'osent pas dire leur nom.⁵⁴⁴ Ce genre de portrait, qui constitue également une part importante des *Têtes d'expression*, concerne essentiellement des modèles anonymes. Il s'agit, à notre avis, d'un avatar du thème de la *Liseuse*, où le

⁵⁴³ Voir à ce sujet l'étude de H. McPherson, 'Manet : Reclining Women of Virtue and Vice', pp. 34-44. Les détails tels que des épaules découvertes et un décolleté découvrant la poitrine sont usuels dans le genre coquin, voir la gravure d'Achille Déveria, p. 38. Ces détails dénotent d'ailleurs aussi du niveau social du modèle.

⁵⁴⁴ P. Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne*, pp. 148-152.

prétexte narratif du livre a disparu. Pourtant, ces représentations n'en conservent pas moins les caractéristiques essentielles de l'érotisme vestimentaire combiné à de subtiles rêveries mélancoliques. L'imagerie érotique des *Têtes d'expression*, encore renforcée par des intitulés aux connotations sensuelles, n'est pas dénuée d'un effet délectable.

L'expression des passions à l'ère de la photographie

Vers 1860, le succès de la photographie pousse les peintres à redéfinir l'art du portrait. La reproduction photographique d'une personne étant devenu un mode commun et relativement bon marché, les artistes se doivent de réexaminer leur approche du visage humain. A cette période, il existe une sorte de confusion esthétique. Une certaine frange du public demande des images plus détaillées, en compétition avec le portrait photographique. Mais les défenseurs du Réalisme, tel Champfleury et Théophile Thoré encouragent sincèrement l'expression personnelle en contraste avec l'insensibilité de la machine. Le débat s'intensifie même autour de la notion de beauté. La controverse qui oppose les esthéticiens concerne la définition de la beauté. Soit celle-ci consiste dans le calme de la représentation des traits, soit dans l'expression vive de la physionomie.⁵⁴⁵ En réaction face à la capacité photographique à capturer les apparences extérieures, Castagnary réaffirme, en 1857, le but du portrait dans un long diatribe. C'est une « représentation de l'intelligence, du 'moi' humain dans les lignes de la face et le port du corps ». ⁵⁴⁶ Il définit également la beauté « comme le pouvoir de l'expression, qui est de dire, en accord intime de la forme et de l'être moral ». ⁵⁴⁷

Mais Thoré est encore plus explicite lorsqu'il fustige le double portrait de Flandrin, exposé en 1844 : « La figure de la femme surtout est d'une rare maladresse et absolument sans expression ». ⁵⁴⁸ Au Salon de 1861, il se heurte à Théophile Gautier. Durant le Second Empire, la critique des portraits d'Ingres et de son école porte en effet principalement sur l'absence d'expressivité et le manque de personnalité du modèle. Paul Mantz va même jusqu'à censurer toute l'école ingresse pour son manque de mouvement. La publication de l'ouvrage de Duchenne, à la même période, augmente encore

⁵⁴⁵ Mentionné sans autre référence par A. Jammes, 'Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar', in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 91 (1978), pp. 215-220.

⁵⁴⁶ Cité par McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite*, New Haven, 1985, p. 139.

⁵⁴⁷ Cité par McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite*, p. 139.

⁵⁴⁸ W. Bürger, *Salons de Théophile Thoré*, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, Paris, 1868, Salon de 1844, p. 70.

le nombre de peintres, de photographes et de littérateurs, à devenir des adeptes de la grimace. Suite à ce regain de succès en photographie, Jules Renard conseille à ceux qui se font représenter : « MM., faites la grimace. »⁵⁴⁹ La fortune de la grimace a d'ailleurs des précédents. Adrien Tournachon, frère du célèbre Nadar, avait appris le métier chez Le Gray. Lors de sa collaboration orageuse avec son frère, en 1854 et 1855, ils avaient exécuté une série de *Têtes d'expression* de Pierrot, dont le rôle est tenu par le célèbre mime Debureau.⁵⁵⁰ Cette série, exposée à l'Exposition Universelle de 1854 sous le nom d'Adrien Tournachon, bénéficia d'un succès immense.⁵⁵¹

A la publication du *Mécanisme de la physionomie humaine*, le tout Paris ne parle que de grimaces. Les Goncourt racontent qu'ils ont vu à dîner Sainte-Beuve changer de physionomie « comme si un Dr Duchenne lui touchait les muscles de la face ».⁵⁵² Le très sérieux *Journal des Débats* décrète que cet atlas d'expressions naturelles provoquées artificiellement, est certes le monument le plus curieux de notre temps, mais il fera le profit des physiologistes et des artistes. La mode est en effet à la grimace, les acteurs se font photographier dans leur rôle, en costume de scène. Le ténor Faure se fait peindre en Hamlet par Manet, Carjat photographie Frédéric Lemaître en Danton et en Robert Macaire. Même Rachel oublie ses rôles tragiques pour poser en train de faire un pied-de-nez. L'ouvrage d'Albert Borée (fig. 101) sur les expressions de la figure humaine présente également un comédien mimant des émotions. La mise en scène des planches photographiques n'est pas sans rappeler la classification utilisée par Duchenne.⁵⁵³ Comme le souligne Huysmans, les naturalistes campent « sur leurs pieds des êtres qui vivent..., avec le cri qui leur jaillit des lèvres ».⁵⁵⁴ La relativité de l'exposition du corps en représentation naît en effet au milieu du siècle. Elle est le fruit de la critique des gestes

⁵⁴⁹ Cité par A. Jammes, 'Duchenne de Boulogne', p. 218.

⁵⁵⁰ Nadar va gagner deux procès contre son frère, dont celui des *Têtes d'expression*. Tournachon y a participé comme opérateur alors que Nadar est l'inventeur du sujet.

⁵⁵¹ La participation de Nadar aux travaux de Duchenne n'est pas prouvée, mais les deux hommes se connaissaient bien. La série exposée en 1854 présente le mime en pied, seule une *Tête* ne montre que le buste de Pierrot. Voir Catalogue d'exposition : *Nadar*, New York, 1995, pp. 40-41 et 224.

⁵⁵² Le 23 mars 1864, cité par A. Jammes, 'Duchenne de Boulogne', p. 218.

⁵⁵³ A. Borée, *Etudes physiognomoniques. Les expressions de la figure humaine*, Paris, s.d..

rhétoriques et narratifs canonisés par l'Académie. La demande de mouvements et d'expressions que la critique réclame au portrait, ce sont des poses simples et gracieuses, des actions telles que la lecture, l'écoute ou simplement le repos ainsi que des expressions typiques et modernes telles que la mélancolie et la langueur.⁵⁵⁵ L'inventaire des expressions et des gestes libérés se veut plus proche de la nature et de la vie intime, il contient des actions journalières et ordinaires.

Le portrait, élément essentiel dans le genre de la peinture moderne, et ses nouveaux paramètres engendrent pour le peintre une nouvelle liberté, typique, moderne, désinvolte et surtout spontanée. La note spéciale de la figure moderne concerne des personnages dans des attitudes typiques. C'est également le mouvement dans le portrait qui habilite le peintre à passer d'une physionomie de la face à une physionomie du corps. « Le portrait, ce genre en apparence si modeste nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. Je le comparais tout à l'heure à l'historien, je pourrais aussi le comparer au comédien (...) Rien, si l'on veut bien examiner la chose, n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un caractère. »⁵⁵⁶

Cet aspect de la modernité est brillamment souligné par Baudelaire. Toutefois, avant lui déjà, Thoré, qui relevait que le dessin représente la matière et l'immobilité, tandis que « ce qui constitue la vie, c'est le mouvement sans relâche, c'est la palpitation incessante, c'est une vague qui ne s'arrête point. Il faut donc qu'un portrait soit, en quelque sorte, mobile ; il faut, par des accens infinis de couleur, indiquer tous les petits tressaillemens des fibres, et cette chaleur qui ondule sous la peau. La couleur seule peut

⁵⁵⁴ Cité par A. Jammes, 'Duchenne de Boulogne', p. 218.

⁵⁵⁵ Voir E. MacCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite*, chap. 6. Elle estime au contraire qu'à cette période, plus aucune expression n'est requise pour le portrait, mais les commentaires de la critique contredisent son propos.

⁵⁵⁶ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Salon de 1859, p. 1072.

produire ces miracles. »⁵⁵⁷ Un commentaire de Zacharie Astruc appuie cette opinion: « Le portrait doit s'exposer par le langage expressif des traits, et nous communiquer pour ainsi dire sa pensée dès que nous l'envisageons ». ⁵⁵⁸ La qualité essentielle de l'art du portrait réside dans l'étude de l'expression des passions. Les artistes qui précèdent l'époque impressionniste et qui pratiquaient le portrait, ont généralement envisagé cette étude. Mais le plus brillant représentant de cet art est certainement Edgar Degas. ⁵⁵⁹

En 1856, le jeune Degas fait de nombreux croquis de l'actrice Adélaïde Ristori, dans le rôle de *Médée*. Il n'est toutefois pas le seul à être captivé par celle que l'on surnomme *La Ristori*. Eugène Delacroix porte également une très grande attention à cette actrice, à qui la presse reproche pourtant des attitudes vulgaires. Les journalistes fustigent l'exagération de ses gestes, et voient dans son visage contracté une telle laideur qu'ils la situent à côté des célébrités de boulevards.⁵⁶⁰ Ce même intérêt de Delacroix au sommet de sa carrière et de Degas débutant pour l'actrice, reflète une heureuse coïncidence de variantes esthétiques, sociales et même de préférences politiques dans la personne de *La Ristori*. Cette congruence dénote surtout un intérêt commun aux deux hommes pour la gestuelle et les mimiques fortes.⁵⁶¹ Un article au sujet de Degas démontre, vingt ans plus tard, que sa passion est intacte et même reconnue. « Degas est un curieux des intimités profondes. La bizarrerie de certaines évolutions de la forme humaine a été notée par lui avec une rectitude photographique. Il possède un sixième sens particulier qui lui fait trouver des attitudes inconscientes, venues au hasard de la fonction qu'opère le corps ou l'idée qui maîtrise l'esprit. Les gestes qu'il prête à ses figures ont l'air de continuer une pensée intérieure. D'autres fois, ils sont le commencement d'une action qui n'est pas indiquée mais qu'on voit poindre

⁵⁵⁷ T. Thoré, Salon de 1838, Revue de Paris, LI, 51 & LII, pp. 268-269. Cité par P. Grate, *Deux critiques d'art de l'Epoque Romantique*, p. 235.

⁵⁵⁸ Z. Astruc, 'Salon de 1868', in *L'Etendard*, 19 juillet 1868. Cité par M. Fried, *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*, Paris, 2000, p.74.

⁵⁵⁹ F. Heilbrun, 'Portraits d'artistes', *Les dossiers du Musée d'Orsay*, Paris, 1986, pp. 11-12. Il faut faire exception également de Marcelin Desboutin.

⁵⁶⁰ E. McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite*, p. 86.

⁵⁶¹ Voir T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas. A catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections*, New York, 1985, p. 22.

sourdement. C'est une sténographie de l'humanité, avec des procédés simplifiés, assez complets toutefois pour indiquer le permanent à travers le transitoire. »⁵⁶² Les portraits d'Edgar Degas sont effectivement appréciés très tôt pour leur justesse d'observation et la finesse avec laquelle il arrive à rendre compte de l'expressivité humaine.⁵⁶³

Vers 1870, Edgar Degas commence à peindre des scènes de genre. Dans la toile du *Banquier* (fig. 102), un homme assis à son bureau tourne délibérément sa tête afin d'éviter le regard de la femme à son côté. Leur attitude et leur expression sont totalement conflictuelles, suggestives et toutefois ambiguës. Dans le rôle du banquier, Degas choisit son ami Edmond Duranty, fondateur du journal *Réalisme* et auteur d'un essai sur la physiognomonie.⁵⁶⁴ Que signifie ce choix dans la mesure où cette peinture, comme le souligne Reff, illustre les théories d'expression et d'observation développées dans son essai et pour lesquelles Degas a également un intérêt évident? L'essai *Sur la physionomie* de Duranty se résume assez justement par la dernière phrase de l'article : « le meilleur conseil à donner à ceux qui veulent reconnaître un homme ou les hommes, c'est d'avoir beaucoup d'esprit et de sagacité à démêler l'embrouillé, car la parole est menteuse, l'action est hypocrite et la physionomie est trompeuse ! ». ⁵⁶⁵

Selon lui, lire sur une figure les sentiments qui passent n'est pas difficile. Par contre, reconnaître dans la physionomie les sentiments qui logent en l'homme, voilà qui est ardu et tentant. Il lui semble possible, mais laborieux, de lire les traits physiognomoniques. Tous ceux qui s'y sont penchés auparavant manquaient totalement de finesse d'observation. C'est pourquoi, il pose les jalons d'une nouvelle base à cette étude en utilisant comparaisons et

⁵⁶² C. Le Monier, dans *L'Artiste*, 'L'art à l'exposition universelle de 1878, ceux qui n'exposent pas', 31 août 1878, pp. 166-167. Cité dans D. Riout, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, 1989, p. 205.

⁵⁶³ J. K. Huysmans, 'A propos du portrait de Duranty', in *L'art moderne*, Paris, 1883, p. 117.

⁵⁶⁴ E. Duranty, 'Sur la physionomie', in *La Revue Libérale* 2, 1867, p. 510 et aussi voir T. Reff, *Degas : The Artist's Mind*, New York, 1976, p. 219.

⁵⁶⁵ E. Duranty, 'Sur la physionomie', p. 523.

analogies. Mais là encore le seul axiome qui apparaît provoque le commencement et la fin de la dite science : la physionomie est trompeuse !⁵⁶⁶

Quant à Degas, il formule dans un carnet d'esquisses ses idées en des termes relatifs à trois anciennes théories du comportement expressif. « Faire de la tête d'expression (style d'Académie) une étude du sentiment moderne. C'est du Lavater, mais du Lavater plus relatif, en quelque sorte, avec symboles d'accessoire quelquefois. Etudier les observations de Delsarte sur les mouvements passionnelles (sic) de l'œil. Sa beauté doit n'être qu'une certaine physionomie. »⁵⁶⁷

Le premier énoncé concerne la *Tête d'expression* académique dont les types distinctifs avaient été établis par Le Brun. Mais Degas se réfère plus particulièrement au concours de Caylus, qu'il connaissait par son passage à l'École des Beaux-Arts en 1855. Sa notice est d'autant plus intéressante, qu'elle cite l'épreuve dans un ensemble de réflexions où il cherche à caractériser le portrait moderne, signifiant par là que le concours de la *Tête d'expression* était communément considéré comme une étude de portrait. Dans ce même carnet, une autre note précise : « cette malheureuse tête d'expression (Prix débattre et rebattre) », justifiant la futilité de ces prix de compétition à remporter comme des prix coûteux.⁵⁶⁸

Sa répugnance du système académique et de ses exercices est évidente. Par contre, son estime pour l'étude de l'expression est profonde, elle lui sert de base à l'étude du sentiment moderne. Degas nomme ensuite Lavater, la référence semble inévitable quand on connaît le succès de ses ouvrages en France. Il est probable qu'il s'y intéresse en tant qu'infatigable observateur de la face humaine, car immédiatement, il ajoute *mais du Lavater plus relatif, en quelque sorte*, soulignant le besoin de s'éloigner de la teneur moralisatrice de son œuvre. Degas cherche à améliorer le système académique de la *Tête d'expression* pour atteindre l'émotion moderne ; c'est la méthode d'observation incessante de Lavater qu'il retient et non pas la valeur de ces jugements. Sur

⁵⁶⁶ E. Duranty E., 'Sur la physionomie', p. 516.

⁵⁶⁷ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Carnet 23 (1868-1872) p. 44.

⁵⁶⁸ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Carnet 23, p. 47.

ce point, il partage le même point de vue que Duranty. Car, comme il le note dans un de ces carnets : « à proprement parler, dit Goethe quelque part, Lavater était un réaliste et ne connaissait l'idéal que sous la forme morale ». ⁵⁶⁹

Les recherches de Degas visent l'observation méticuleuse de la face, mais pour atteindre le sentiment moderne, ses illustrations de têtes demandent l'addition d'arrangements, d'accessoires plus parlants dans le sens moderne du naturalisme. Enfin, la troisième mention concerne le *Cours d'esthétique* de Delsarte, chanteur et professeur de musique. Delsarte avait fondé une théorie anti-académique relative à la récitation, qui avait bénéficié d'une bonne diffusion dans les milieux de l'Opéra parisien vers 1850-1870. Ce cours traitait des fonctions expressives de diverses attitudes, poses et traits, comprenant les mouvements passionnels de l'œil auxquels Degas se réfère. ⁵⁷⁰ L'ouvrage de Delsarte est un compendium très fouillé de chacune des parties du corps dont les fonctions sont réduites à des schémas tripartites. Il a dû séduire l'artiste par son enthousiasme pour les possibilités expressives qui y sont décrites. Cette nouvelle sémiotique du corps humain où les éléments peuvent se combiner à l'infini n'est toutefois pas étrangère aux typologies de Le Brun. Mais elle offre une telle subtilité d'approche et une diversité d'attitudes, que Degas a pu la considérer comme un outil beaucoup plus adapté à ses recherches que la série limitée du peintre du roi. ⁵⁷¹ Degas voulait en effet « faire des portraits de gens dans des attitudes familières et typiques (...) surtout donner à leur figure les mêmes choix d'expression qu'on donne à leur corps. Ainsi si le rire est le type d'une (*sic*) personnage, la faire rire. » ⁵⁷²

Sa dette envers la *Tête d'expression* académique est évidente, elle est par sa qualité expressive un élément essentiel dans la conception du portrait moderne. Degas ne conçoit pas le portrait, ou même la scène de genre, comme un simple travail d'imitation, mais le moyen de mettre des émotions et des attitudes en peinture. Son ambition est la transformation de la *Tête*

⁵⁶⁹ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Carnet 21 (1865-1868), p. 4.

⁵⁷⁰ F. Delsarte, *Cours d'esthétique*, publié à Paris en 1833, puis en 1859 et en 1874.

⁵⁷¹ Sur Delsarte et son Compendium, voir Catalogue d'exposition : *François Delsarte 1811-1871. Sources - Pensées*, Musée de Toulon, Toulon, 1991, et aussi A. Porte, *François Delsarte. Une anthologie*, Paris, 1992.

d'expression en un instrument plus subtil, plus vaste, et capable de traduire les sentiments ambivalents de l'homme moderne. Pour cette quête, il a recours aux anciennes théories physiognomoniques de Lavater et pathognomoniques de Delsarte. Le portrait est donc bien pour Degas le moyen de représenter une émotion moderne, même si « Il y a, bien entendu, des sentiments qu'on ne (peut) pas rendre, par bienséance, les portraits n'étant pas que pour nous, peintre. (*sic*) »⁵⁷³ La dernière phrase de ses réflexions allie la notion de beauté à celle de l'expressivité de la physionomie. Le thème est en effet d'actualité dès la fin des années 50. Les Goncourt, passionnés eux aussi, par les mimiques humaines, faisaient précisément la distinction entre expressivité et beauté conventionnelle : « la beauté du visage ancien était la beauté de ses lignes, la beauté du visage moderne est la physionomie de sa passion ». ⁵⁷⁴

Les réflexions de Degas n'aboutissent pas, à proprement parler, à l'élaboration d'une nouvelle théorie du portrait. Pourtant, le synthétisme de sa pensée se manifeste ostensiblement dans le texte de *La Nouvelle Peinture* rédigé par son ami et critique Duranty. Ce manifeste est d'ailleurs, non sans raison, souvent considéré comme le fruit des réflexions degassiennes.⁵⁷⁵ En effet, les remarques de Duranty sur l'observation astucieuse de la gent humaine semblent très proches de la perception du peintre. Les procédés de Lavater ou de Gall sont décidément trop schématiques et n'amènent qu'à des illusions. Dans ses questionnements sur l'étude physiognomonique, Duranty, à l'instar de Degas, donne raison à Lichtenberg, grand rival de Lavater dans la polémique de la physiognomonie contre la pathognomonie.⁵⁷⁶ Les gestes et les émotions qui passent ont plus de sens que les traits fixes d'un visage. Entre les deux hommes subsiste néanmoins une différence. L'écrivain s'attarde

⁵⁷² T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Carnet 23 (1868-1872), pp. 46-47.

⁵⁷³ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Carnet 23, (1868.1872), p. 47.

⁵⁷⁴ E. et J. Goncourt, *Journal : Mémoire de la vie littéraire*, 5 mars 1866. D'une certaine manière, on peut dire que leur démarche littéraire est basée sur le même principe. A l'instar de Zola, ils ne cherchaient pas le mot juste, mais le mot expressif et provocant afin de transmettre physiquement au lecteur les émotions des personnages. Voir C. Rosen /H. Zerner, *Romantisme et réalisme*, Paris, 1986, p. 171.

⁵⁷⁵ G. Rivière, *Mr Degas. Bourgeois de Paris*, Paris, 1938, p. 60.

⁵⁷⁶ G. Gurisatti, J. C. Lavater - G. C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, Padoue, 1991. Voir également T. Casini, 'Degas e l'espressione fisiognomica', in *Storia dell'arte* 86 (1996), pp. 114-129.

essentiellement à la sémiotique du costume, de la pose, de l'accoutrement et du contexte familial. C'est le système des signes sociaux qu'il recherche et non pas les détails psychologiques difficiles, voire insaisissables qui peignent l'être individuel.⁵⁷⁷

Duranty veut reconnaître « la note spéciale de l'individu moderne, dans son vêtement, dans ses habitudes sociales, chez lui ou dans la rue ». Il veut saisir le signe porteur d'un message clair, le trait saillant, « par un geste, tout une suite de sentiments ». Le peintre, par contre, reproduit des situations ambiguës, des sentiments modernes et si subtils qu'ils sont quasiment illisibles. Théoricien sagace, Degas note encore dans ses carnets : « Que de fines nuances à mettre. Tout cela rentre dans cette malheureuse tête d'expression. (...) Le mystère de la Joconde (*barré*) belle Feronnière (*sic*) n'est pas le repos de la figure mais son expression. »⁵⁷⁸ Cette dernière citation ne constitue pas une dialectique de l'expressivité en tant qu'élément lisible. La conception degassienne de la représentation humaine ne s'attache plus au signifié de l'émotion. C'est plus l'équivoque des détails psychologiques insaisissables et ennuyeux que Degas guette. L'exemple de *La Joconde* symbolise parfaitement, par la multiplication des interprétations différentes auxquelles elle a donné lieu, de la fin de la gageure visible/lisible.⁵⁷⁹ Pour la peinture d'histoire, l'expression est faible ou fautive si elle laisse incertain sur le sentiment, écrit Diderot. Mais pour le portrait, où ce domaine revêt également une importance capitale, l'expression n'a plus, pour Degas, la tâche de constituer un langage analogue à l'écriture. L'idéal académique de la lisibilité du corps est transgressé par l'analyse degassienne. Dès lors, l'alphabet ne révèle plus le masque. Mais l'expression, dans son manque même de lisibilité, crée le mystère.

Les commentaires de Degas, datés par Reff des années 1868-1872, ne constituent pas une nouvelle théorie du portrait. Ils offrent une clé pour la compréhension de l'évolution qui s'est opérée dans le domaine de l'expression

⁵⁷⁷ C. Armstrong, *Odd Man Out. Reading of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, 1991, pp. 87-88.

⁵⁷⁸ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Carnet 23 (1868-1872), p. pp. 45 à 47.

⁵⁷⁹ Gombrich se réfère à *La Joconde* pour signifier justement la diversité des interprétations de l'expression. E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Paris, 1987, p. 415.

(des passions). Degas, comme nombre de ses contemporains, cherche dans un premier temps à comprendre l'ensemble du langage physiognomonique et pathognomonique afin de reformuler un discours pictural lisible. L'enjeu est de taille. Il s'agit de transformer la *Tête d'expression* académique en un portrait à l'expressivité moderne. Sa réflexion, nourrie vraisemblablement des divers discours et épistémologies contradictoires si féconds au XIX^e siècle, s'attache pourtant plus radicalement aux détails psychologiques qu'aux traits saillants et révélateurs. Au contraire de Duranty, Degas ne cherche pas les signes sociaux sans ambiguïté, mais la personnalité insaisissable et la psychologie privée de l'être. La notion physiognomico-pathognomoniste qui sert de base au concept de lisibilité picturale à Duranty dans la *Nouvelle Peinture*, ne correspond pas à celle de Degas. Lorsque l'écrivain essaie d'appliquer sa théorie du trait saillant aux oeuvres de Degas, il ne retient que la pensée du dessinateur. Il ne lit pas ses toiles et n'en donne qu'une liste. Car l'essence de l'approche du portrait chez Degas est ailleurs, elle atteint l'ambiguïté des signes sociaux. Degas sait qu'il ne peut rendre l'être dans sa totalité. Dans ce processus, la publication de l'atlas de Duchenne de Boulogne, en particulier l'association de passions contradictoires a dû encourager son attitude. Son choix de déranger les correspondances entre la physionomie et l'essentiel par l'utilisation de lignes imprécises signifie la vision subjective que lui impose le portrait. Il atteint les limites de l'expressivité et de l'effacement, qu'il nommait le mystère de l'expression. L'apparence reste significative, mais dans le cadre d'une contemporanéité qu'il veut ambiguë à souhait.⁵⁸⁰ Dans le domaine du portrait, le décalage de l'être et de la représentation, qui marque selon Foucault le seuil de la modernité, est l'obligé de l'expression qui par sa mutabilité accentue encore ce décalage.⁵⁸¹

Le processus de la déroute du portrait possède son équivalent en littérature. Marcel Proust est vraisemblablement le premier à avoir miné le paradigme du portrait en général et inauguré sa désorganisation. Proust avait en effet le « don de grossir sans déformer ; on eût dit que sa rétine, douée d'un pouvoir

⁵⁸⁰ Voir l'article de E. Bronfen, 'Facing Defacement :Degas's Portraits of Women', dans le Catalogue d'exposition: *Portraits*, Zurich, 1995, pp. 227-248.

supplémentaire, d'un privilège spécial, lui permettait de tout voir en plus grand ; une figure prenait les proportions d'un paysage, un mouvement de physionomie, inaperçu de tout le monde, avait pour lui l'importance d'un masque ». ⁵⁸² « Le visage d'Albertine, vulnérable, modulable, animé par des symptômes (bouffées de rougeur, moues) ou gagné par des émotions soudaines (éclats de rire), est peut-être le premier visage en gros plan, le premier visage intensif, la première ébauche de dévisagéification : à savoir une perte du contour au profit des micro-mouvements des traits. Le visage d'Albertine exige une appréhension tout à fait nouvelle : météorologique et non plus unitaire. » ⁵⁸³ Pour Proust, le visage n'existe que par ses mines, les vicissitudes de son incarnat, c'est un visage-événement. Expliquant sa démarche, il révèle son inspiration picturale. « Notre connaissance des visages n'est pas mathématique. D'abord, elle ne commence pas par mesurer les parties, elle a pour point de départ une expression, un ensemble... nous le mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs. » ⁵⁸⁴

La déconstruction du visage ainsi entamée est garant de sa détérioration irréversible au XX^e siècle. Du mobile à l'immobile, la mutation vers l'affect pur en est un des effets majeurs. A ce titre, *Le désespéré* de Courbet annonçait déjà *Le cri* de Munch. En peinture, les techniques du portrait nous avaient habitués à ces deux pôles du visage. Suivant la dichotomie de Georges Deleuze : « Tantôt le peintre saisit le visage comme un contour, en une ligne enveloppante qui trace le nez, la bouche, le bord des paupières, et même la barbe et la toque. C'est une surface de visagéification. Tantôt, au contraire, il opère par traits dispersés pris dans la masse, lignes fragmentaires et brisées qui indiquent ici le tressaillement des lèvres, là l'éclat du regard, et qui entraînent une matière plus ou moins rebelle au contour : ce sont des traits de visagété ». ⁵⁸⁵ La figuration du XX^e siècle a en effet largement opté pour le visage-intensif, celui qui répond à la question 'qu'est-ce que tu sens ou

⁵⁸¹ Cité par M. Thévoz, *L'académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980, p. 157.

⁵⁸² L. Daudet, 'Transpositions', in *La nouvelle Revue Française, Revue mensuelle de littérature et de critique*, tome XX (1923), pp. 48-51. Citation p. 48.

⁵⁸³ N. Roellens, 'Ecrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet', in *Word & Image*, 15, 4 (1999), pp. 309-322, citation p. 310.

⁵⁸⁴ M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, p. 945. Cité par N. Roellens, 'Ecrire le visage', note 17, p. 321.

⁵⁸⁵ G. Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, 1983, p. 126.

ressens ?' au détriment du visage réflexif auquel on demandait ' à quoi penses-tu ?'. Entre ces deux questions qui touchent l'intériorité de l'être, la dissolution degassienne peint le passage.

Conclusion

L'expression peinte

La tradition physiognomonique pensait la signification du corps au travers de formes statiques. Une étape théorique est franchie dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, lorsque la réflexion s'émancipe des considérations purement statiques. Cette période voit alors se développer des problématiques centrées sur le dynamisme des gestes et des mimiques. Dès lors c'est en effet le geste qui tient une place importante dans les textes portant sur le corps signifiant. La notion de geste, associée à celle de l'action, devient un acte plus banal, mais un fait qui peut être signifiant. En ce sens l'intérêt pour le geste est une ouverture vers une problématique moins figée et qui tend à moins de dogmatisme. A l'instar du geste qui bénéficie d'une approche plus large, la gymnastique des visages se libère également.

Les auteurs tentent de construire un discours qui explicite les manifestations corporelles. L'intérêt se porte ainsi sur les gestes et les mimiques, les postures et également sur les phénomènes psychophysiologiques : telle la pâleur, la rougeur ou les tremblements. La variété de ces écrits relatifs aux problèmes sémiologiques des gestes et des mimiques montre la tentative de rationaliser et de systématiser ces nouveaux discours sur les signes du corps. Mais cette pluralité signifie surtout le caractère fluctuant du langage physiognomonique. Quand bien même la face humaine serait faite expressément pour révéler à l'homme les passions de ses semblables, cela n'implique pas que la compréhension en soit innée. Le corps signifiant apparaît donc comme un objet ambigu, ballotté entre des discours qui se succèdent et souvent se contredisent.

Face à cette pléthore interprétative, le domaine de l'expression des passions évolue de manière plus mitigée. Dans le domaine pictural, seuls de rares critiques s'arrêtent encore sur le sujet de l'expression des passions. De même, seuls les peintres dits pompiers et la sculpture sulpicienne continuent à représenter l'expression des passions selon le mode héroïque ou tragique. Le

principe de grandiloquence et de théâtralité se décèlent encore dans les dernières 'grandes machines' du pompiérisme finissant.⁵⁸⁶ Mais pour la majorité, le domaine de l'expression des passions, la partie consacrée à la mimique se réduit aux termes de vivacité et de naturalisme. Ces dernières qualités ont remplacé celle de la retenue, soumise au dogme winckelmannien qui primait jusqu'alors. La libération de la doctrine de Winckelmann marque la fin du néoclassicisme et l'émergence du naturalisme signe la chute des modèles académiques, en particulier celui de Le Brun.

Les représentants de la doctrine académique recourent désormais aux modèles naturalistes. Mais il s'agit d'un naturalisme académique, emprunts de pensées et de sentiments nobles que la piété des conservateurs peut lire.⁵⁸⁷ Cette position de 'juste milieu', qui va se prolonger jusqu'à la fin du siècle, est particulièrement mise en évidence par Charles Blanc. En effet Blanc (1813-1882), un des critiques les plus influents de son temps, livre dans sa *Grammaire des arts du dessin* une vision idéaliste où la conception platonicienne du beau occupe une place centrale.⁵⁸⁸ Il a certes repoussé la polémique de la ligne/couleur au nom du principe de l'unité et ses goûts vont sans conteste à Géricault, Delacroix et Ingres, mais il rejette tout réalisme ou naturalisme. Selon lui, la ligne, le dessin et la géométrie appartiennent à l'esthétique des signes, des idées et de la raison alors que la couleur, qui tire son origine de la nature, est le symbole naturel de l'âme.⁵⁸⁹

Art expressif par excellence, la peinture doit toutefois concilier l'expression avec la beauté, en idéalisant ses figures par le style, c'est-à-dire en retrouvant la vérité typique dans les individualités vivantes.⁵⁹⁰ Charles Blanc estime au plus au point l'expression de la peinture. Le peintre a la tâche de faire passer l'expression avant la beauté. Mais le dessin est considéré comme supérieur à la couleur, parce qu'il peut exprimer sans elle toutes les pensées. Selon lui, la

⁵⁸⁶ Cette expressivité théâtrale sera d'ailleurs à la base au cinéma muet.

⁵⁸⁷ *Actes du colloque de Clermont-Ferrand, La critique d'art en France 1850-1900*, p. 185.

⁵⁸⁸ C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, Paris, 1876 (3^e éd.).

⁵⁸⁹ M. Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, Ann Arbor, 1984.

⁵⁹⁰ Blanc Charles, *Grammaire des arts du dessin*, p. 489.

couleur exprime des sentiments ou des sensations, à condition d'être rattachée à une forme et par conséquent délimitée par le dessin.⁵⁹¹ Blanc prend en compte l'importance des ingrédients qui composent le domaine de l'expression des passions, mais sa vision idéaliste soumet l'expressivité à la ligne, la couleur n'étant jamais prépondérante. Les deux se marient, mais la seconde est toujours soumise à la première.

La conception moderne de l'expression des passions intègre elle, par contre pleinement la couleur dans son rôle expressif. C'est un retour à la théorie albertienne, qui établit le rôle du peintre, en basant ses principes sur ceux de l'art oratoire. Or, ce rôle revient à une fonction principale : celle d'émouvoir. Les moyens qui permettent au peintre d'émouvoir appartiennent toujours à la représentation des passions. Toutefois celle-ci use de la couleur en lui donnant la prééminence. Quant à la figuration des gestes et des mimiques, elle est libérée des anciens dogmes et exempte de références.

La peinture d'histoire s'éteint en effet à mesure que le siècle avance : « fourvoyée par David, amenée par Gros à un très haut point de perfection, (*elle*) est maintenant réduite aux abois ; elle cherche partout une route et n'en sait pas trouver ». ⁵⁹² Elle est figée par cette manie de la beauté, par ces mêmes formes inlassablement répétées, calquées sur l'antique. « Il y a une peinture historique, mais il n'y a plus de peintres d'histoire depuis David. La plupart des peintres d'histoire qui traitent des sujets historiques les traitent en peintres de genre (...). Les historiens actuels sont des romanciers. Toujours suivant le précepte d'Horace, ou plutôt à l'envers du précepte d'Horace, les peintres ont dit : 'Ut poesis pictura' et ils sont devenus romanesques. » ⁵⁹³

Le principe de la peinture historique, traditionnelle qui concevait la représentation de comportements moraux comme des modèles - que le

⁵⁹¹ Blanc Charles, *Grammaire des arts du dessin*, p. 66.

⁵⁹² Commentaire de Maxime Du Camp dans 'Les Beaux-Arts à l'Exposition uniuerselle de 1855', in T. W. Gaehtgens, *Historienmalerei*, p. 337.

⁵⁹³ Hector de Callias au Salon de 1864. Cité par M. J. Gotlieb, *Form Genre to Decoration*, Ann Arbor, 1990, p. 31.

spectateur était invité à imiter - est caduque. Le processus de création a changé, le peintre n'applique plus les règles établies, héritées d'époques antérieures. La doctrine de l'expression des passions, que le peintre classique utilisait pour faire participer le spectateur à la scène, est détournée par le peintre romantique, qui lui préfère l'opulence des formes, la beauté des corps et la variété des mouvements et des couleurs. C'est le coloris qui se défend contre le dessin du classicisme. Ce n'est plus le visage mais l'œuvre d'art elle-même, et en elle la couleur, qui transmet la passion.

On assiste à une transition entre peindre l'expression des passions et l'expression peinte. Cette évolution picturale débute avec Delacroix et Baudelaire, puis Mallarmé et Proust s'en feront l'écho en littérature, et notamment en poésie : 'quand la peinture commencera à penser par elle-même'. Cette phrase décisive de Baudelaire au Salon de 1846 signale la fin de l'esthétique idéale et la fin de la théorie de l'identification de l'expression mimique. La peinture pense désormais par elle-même. Ce n'est pas une formule rhétorique, mais un constat d'évolution : la notion classique jusqu'alors imposée au domaine de l'expression des passions a disparu du champ artistique. L'expression des passions n'est plus l'apanage du domaine du dessin qui l'enfermait dans une codification immuable et stérile. Delacroix apprivoise les nouvelles émotions que nous qualifierons de modernes et il les objective en leur donnant un statut inédit. C'est la fin de cette peinture pâle et malade que Champfleury dénonçait au Salon de 1846, la peinture de sentiment de M. Ary Scheffer, ce sentiment qui pourrait bien n'être que de la 'sentimentalité'.⁵⁹⁴ La critique le sent bien, elle qui utilise dès lors les adjectifs appliqués jusqu'ici aux traits du visage, pour qualifier désormais la couleur, les mouvements, l'énergie et l'expression générale de l'œuvre. Le domaine de l'expression des passions se mue en expressions peintes. Les lectures physiognomoniques et pathognomoniques appartiennent désormais au domaine de la caricature où le trait est encore l'élément essentiel déterminant, le caractère de l'œuvre. La caricature est par excellence le genre de production qui dépend totalement des expressions faciales et des gestes, dont l'utilisation

exagérée provoque le comique. Avec le dessin ou la sculpture, qui émerge chez Daumier, cette mode atteste également d'une utilisation caricaturale qui pérenne le sens possible désormais aux anciennes références et qui permet une liberté totale d'exécution. Une validité qui existe dans l'exagération comique, dans la tradition de la grimace.

Quant au concours de la *Tête d'expression* qui n'a jamais eu de poids conséquent au sein même de la peinture d'histoire, il a par contre certainement contribué à la valorisation du portrait féminin. Le choix de peindre des modèles féminins ne s'explique que dans le contexte néoclassique et par les impératifs du goût de l'époque. Mais il est toutefois piquant de noter que Caylus a fait preuve en l'occurrence d'une intuition qui sera vérifiée par des expériences bien plus tardives. Analysant les réactions émotionnelles d'êtres humains en comparant scrupuleusement toutes les variantes, des chercheurs ont constaté que seul le sexe des personnes donnait lieu à des différences de résultats significatifs. Les aboutissements prouvent que les femmes sont généralement plus expressives, particulièrement au niveau du visage et ce, quelle que soit l'émotion exprimée. Les chercheurs ont également établi qu'elles souffrent davantage de situations émotionnelles négatives. Ainsi, la tristesse a donné lieu à des différences clairement significatives en ce qui concerne l'état subjectif, les sujets féminins faisant état d'une intensité plus forte et d'une durée plus longue de leurs expériences de tristesse.⁵⁹⁵

Le concours instauré par Caylus découlait de ses inquiétudes au sujet de ce qu'il nommait la 'petite manière' française, mais également de sa passion pour les têtes d'expression et, en particulier celles de Léonard de Vinci. Pour remédier à la faiblesse du domaine de l'expression des visages, la mise en pratique d'un exercice courant au sein de l'Académie lui parut opportun. La pratique répétée de copie de tête aux expressions variées devait permettre aux jeunes artistes de perfectionner la nature sans pour autant trop s'éloigner de son objectivité. Mais le concours ne remédia guère aux faiblesses de la petite

⁵⁹⁴ Champfleury, *Le réalisme*, Paris (éd. J. Lacambre), 1973, Salon de 1846, pp. 99-100.

⁵⁹⁵ B. Rimé, *Les émotions*, Neuchâtel, 1989, pp. 264-5.

manière. A l'instar des exigences de l'époque, sa mise ne pratique dans le système académique ne permit qu'une étude de plus de la tête humaine. Aussi avec le déclin de la peinture d'histoire et dans la mouvance du genre du portrait, ce concours évolue vers une étude fine de la face. Dans la période romantique, les sentiments mélancoliques dominent. Une légère touche sensuelle caractérise ce que l'on peut désormais appeler des portraits de femme. Plus tardivement, ces peintures offrent des déshabillages plus marqués qui sont également l'apanage de toute une frange du portrait intimiste – portrait de modèle – qui peine encore, à cause de son caractère hybride entre le portrait et le nu, à mériter un réel statut.

Annexes

A. Texte manuscrit. Comte de Caylus : Les passions en peinture⁵⁹⁶

J'estime les conférences d'Ant. Coypel autant qu'elles le méritent, mais ce qu'il dit des passions ne me paroît d'aucun secours pour la peinture, en cette question (?) il fait la pose (?), il declame, il entasse les instants et deraille la source, la cause, l'effet et les suites d'une passion. Je scais qu'il faut prendre les preceptes que l'on donne à cet art, mais dès lorsqu'il n'a qu'un moment, les descriptions des sentiments et des situations qui tous fait (sic) naître deviennent inutiles. Il s'agit de rendre l'instant d'une passion dont les entours, les accessoires feront connoître l'expression. D'autant même que plusieurs passions ayant les mêmes rapports dans la nature seroient confondues sans un pareil secours. Cet examen est l'objet de cette conference. Elle a plus l'objet de mettre en état d'étudier la nature que de critiquer Ant. Coypel qui sert (à l') écart (?) du vrai dans cet endroit de ses conférences. Les passions par rapport à la peinture ne consistent que dans quelques parties, qu'elle peut saisir et qu'elle est capable d'exprimer car l'abondance de la langue seroit plutôt un obstacle qu'un secours. Le spectateur mis en état de lire une abbreviation, c'est ainsi qu'il acheve le plus grand nombre des passions du peintre et qu'il donne le véritable caractère de cette nuance que le peintre ne peut dépasser (?). Il doit toujours demeurer entre la balle pour ainsi dire de sa passion et le degré d'expression ou de charge auquel il ne pouvoit (... ?) atteindre ou parvenir sans grimace. Ce point exige une grande délicatesse et par conséquent il est d'une grande difficulté.

Il n'y a que deux expressions générales : la douleur et la joie. Les nuances sont à l'infini dans la nature, mais cet infini est très barré pour le peintre.

La surprise et l'étonnement ne sont qu'une et sont de même ressort.

La gaïeté plus que la joie fournit beaucoup d'expressions faciles.

La tristesse et l'abattement sont faciles. Ils ont des actions marquées : l'abandon, les larmes.

⁵⁹⁶ Texte manuscrit comportant beaucoup de ratures, il en résulte de nombreuses hésitations orthographiques. Manuscrit déposé à la Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Paris, MS 522, p. 93.

Les expressions de la douleur et celles du plaisir ou pour mieux dire les alterations qu'elles causent sur le visage sont si confondues par la nature que l'art ne peut entreprendre de les rendre sans accessoires. Il est singulier que des sentimens de l'esprit bien inferieur aux passions soient cependant d'une expression plus facile. Le mepris, le dedain et l'indignation, differens dans la nature, expriment de la même façon la composition et son objet leur donneront leur veritable signification.

La colere et la fureur sont des sinonimes en peinture. L'un n'est qu'une augmentation de l'autre.

Pour exprimer un objet quel qu'il soit il est necessaire de le connoitre. Sans cela c'est la copie des mots d'une langue qu'on ignore. Le jeune peintre doit donc méditer les passions c'est-à-dire, reflechir sur leurs causes et sur leurs effets, pour être en état d'observer leur développement, leur cours et leur décours pour saisir quelques uns des mouvemens qui dominant dans les instans des affections de la nature. Car tous prendre, l'entreprise seroit impossible et le produit seroit lourd et inutile puisque trop prendre est une charge.

Notes de marge :

La peinture a quelques expressions dans lesquelles elle se suffit mais elles sont rares d'ailleurs. Elle est mime et pantomime. Les gestes, les entours, les accessoires produisent des plus grands effets.

Coypel s'est persuadé (?), l'idée simple ne s'étant point présentée (?) à lui. Il a trop dit d'où il falloit parer (?). Il s'est arrêté en route à tous les cabarets et je ne crois pas qu'il soit encore arrivé. Ce n'est pas qu'il ne sailla (?) présent les 27 (?) lettres pour faire sentir ce que c'est un mot. Mais (... ? mots incompréhensibles)

Il faut craindre de s'échauffer la tête. Il faut l'avoir prompte pour saisir par les lumieres de l'esprit, mais il ne faut prendre qu'une fleur, qu'une superficie etc.

Le sommeil me paroît une charpente pour établir le plus grand nombre de passions.

B. Papiers divers du comte de Caylus. De l'étude de la tête en particulier.⁵⁹⁷

page 69/

De l'étude de la tête en particulier

La position de la tête et le caractère du visage sont les parties dominantes de la nature de l'homme, ils doivent par conséquent être le principal objet des arts, dont le but est l'imitation. L'expression du visage est en effet le tableau de toutes les passions et de tous les sentimens dont l'homme est affecté; Les nuances de ses mouvemens, quelquefois délicates et pour ainsi dire imperceptibles, sont une augmentation de raison pour se mettre en état de les sentir et de les saisir par une étude profonde et répétée. Cette obligation est d'autant plus nécessaire que le visage porte non seulement le caractère de toutes les passions de l'ame, comme je l'ai déjà dit, mais de tous les mouvemens du corps, et que son expression prévient le spectateur, attire l'œil, le fixe; elle fait plus, elle parle à l'esprit avec un si grand empire, qu'elle est capable de faire des illusions et des supplées en réparant pour ainsi dire les mouvemens d'un corps représenté avec trop peu de justesse et de précision; tant il est vrai que cette belle partie du corps indique et constate la vérité de toutes les actions.

Il est donc étonnant que les études établies dans l'école française par la magnificence de nos rois, réunissant toutes parties nécessaires pour le progrès et la solide instruction de vos arts, permettent de regretter l'étude des têtes. Si l'on m'oppose que les écoles de tous les pays méritent un reproche pareil, je répondrai que cette vérité n'est point un raisonnement, mais une excuse, fondée sur un malheur général.

Le Brun a senti la nécessité d'une pareille étude, il a voulu suppléer à son défaut par les traits des passions et des caractères héroïques qu'il a fait graver. C'est un médiocre secours; et vous scavez, M^{ts}., de quelle utilité peuvent être ces traits; quand ils ne seroient pas aussi fortement soumis à une manière, que sont-ils en comparaison de la nature?

Je témoignai il y quelques années dans une de vos conférences, le regret que me causoit la négligence d'une pareille étude; depuis ce tems, et souvent malgré moi, j'ai observé la peinture et la sculpture sous ce point de vue, et j'ai

⁵⁹⁷ Bibliothèque de l'ENSBA, Paris, MS 522, pp. 69-73.

remarqué trop souvent que les têtes ne sont presque jamais rendues que par les artistes consommés, encore le plus grand nombre fait-il peu d'attention à un genre d'étude auquel il n'est point accoutumé de son enfance, car si l'éducation peut être comparée au terrain dans lequel un arbre est planté, il est constant qu'elle influe sur le plus grand nombre des hommes, qui s'écartent toujours avec peine des premières impressions qu'ils ont reçues; j'ai même trouvé dans l'examen où cette idée m'a conduit, que plusieurs ouvrages de la jeunesse, bien disposés d'ailleurs auroient été intéressans si le dessein, l'expression et le caractère des têtes avoient été convenables à l'action: pour éviter cet inconvénient dont je suis toujours étonné que l'on sente aussi peu l'importance et l'étendue, il seroit nécessaire de montrer aux élèves avec autant de soin que les autres parties du corps, la forme d'une belle tête, c'est-à-dire les liaisons du masque avec le dessus de la tête, et l'effet du derrière de cette même tête, en un mot sa charpente. Cette étude pourroit se faire avec succès si l'on posoit dans l'école une très belle tête rasée; alors les élèves sentiroient la nécessité des proportions, et ne s'exposeroient plus à présenter des têtes trop courtes, ou privées de dessus et de derrière de têtes; cette même étude les conduiroit à sentir l'importance de l'encolement d'où partent toutes les positions de la tête, et la plus grande élégance de la figure. Ces mouvemens du col sont les plus simples de la nature, c'est-à-dire les plus sensibles à l'extérieur, cependant ils sont autant négligés par les modernes, qu'ils ont été sentis et exprimés par les grecs.

Une critique simple, quelque modeste qu'elle soit, n'est qu'un reproche, quand elle n'est pas accompagnée du moyen de réparer l'objet sur lequel elle est fondée. Je vais donc vous communiquer un projet dont il seroit à désirer que l'on voulut faire essai, car l'expérience nous feroit connoître les avantages et les difficultés de l'exécution.

Je desirerois que l'on posât dans l'Académie une tête de passion ou de caractère, et que l'on choisit pour cette étude une des matinées placées entre les fêtes de Noël et le jour de l'an; ce seroit au moins employer quelques heures, dans un tems auquel la rigueur et la folie de la saison ne détournent que trop de toutes les occupations. Cette passion ou ce caractère seroit posée à la volonté du professeur, et sans doute à l'avantage de la tête qu'il auroit

71/

choisie. Le professeur seroit tiré au sort dans la dernière assemblée du mois de novembre, il se chargeroit de trouver le jeune homme ou la jeune femme que l'on devroit dessiner. L'un ou l'autre tiendrait cette position sans fatigue et sans scrupule, il seroit commodément assis, et sans aucun autre dérangement à l'état ordinaire, que d'être sans cravate, ou sans fichu pour laisser voir la naissance du col et sa liaison avec la tête; la modèle n'auroit d'ailleurs aucun ornement moderne sur la tête, mais il paroîtroit avec la parure naturelle de ses cheveux annelés et arrangés pittoresquement, ou seroit coiffé des ornemens convenables au dessein héroïque, c'est-à-dire d'un casque à la grecque, pour la colère noble d'Achille, pour la fierté de Pallas, ou pour l'ardeur de Mars dans les combats etc. On poseroit aussi le caractère d'une bacchante coiffée de lierre ou de pampre; sa tête seroit renversée pour exprimer autant qu'il seroit possible à quelqu'un de sens froid, l'espece d'enthousiasme des suivantes de Bacchus, qui n'étaient pas simplement des femmes séduites par le vin. Le professeur auroit occasion de faire sentir aux élèves la différence de cet enthousiasme à celui de la pithie etc. Il auroit également l'attention de leur expliquer à propos de chaque caractère, les raisons de la noblesse et de la beauté dans cette importante partie du corps. L'explication de ce qui produit en elle la candeur, la sérénité etc. conduiroit les élèves par les raisons contraires à l'expression des caractères féroces, odieux etc., ils seroient convaincus par l'expérience que l'impression des passions habituelles laisse des traces sur le visage, et que leur répétition forme des plis qui se joignant à quelques autres traits, plus ou moins marqués, produisent non seulement ce qu'on appelle la physionomie, mais indiquent le caractère général et dominant. Il me paroît qu'un jeune artiste ne peut faire ces réflexions de trop bonne heure, et qu'il doit encore moins les négliger. L'étude publique de la tête fixeroit ses idées, non seulement il démêleroit plus aisément les caractères que la nature lui fourniroit, ou que le hasard lui feroit rencontrer, mais il seroit toujours frappé de ceux qu'il auroit dessinés dans l'Académie; car les professeurs auroient soin de poser le désespoir, l'abandon de la mort, la douleur, la fureur, la beauté, les grâces douces et tranquilles, enfin toutes les expressions seroient présentées successivement, et toujours liées à un sujet de la fable ou d'une histoire très connue. Je crois que les têtes de femmes devroient

72/

être toujours préférées comme les plus difficiles à rencontrer, et celles dont un élève est moins porté à faire des études convenables; car on peut dire en général qu'un artiste

est obligé de penser les caractères héroïques, de s'en affecter et de s'en échauffer, et que par conséquent c'est l'esprit qui les exprime, et qu'on a été jusques ici rarement aidé et soulagé par la nature dans une opération si délicate. En conséquence de l'objet de cette étude je donnerois l'exclusion à toutes les barbes et à toutes les vieillesses de l'un et de l'autre sexe; ces sortes de modèles sont non seulement faciles à trouver; mais tout ce qui est chargé ne convient point au projet dont il est question, il y convient d'autant moins, que la jeunesse et la beauté dégagées même de toutes passions, sont toujours très difficiles à rendre, et qu'elles conduisent à une legereté d'outil plus intimement liée à l'esprit, à la justesse et à la précision.

Le professeur choisi par le sort dans les douze de cette classe et dans les adjoints, auroit, selon mes arrangemens, un mois pour méditer la passion ou le caractere qu'il voudroit exprimer. Ce tems lui serviroit à trouver la nature convenable à son objet, et même pour accoutumer le modèle à l'expression qu'il auroit déterminée, en occupant son esprit par des récits proportionnés à ses connoissances, mais capables de lui faire impression et de le pénétrer. A l'égard des eleves ils se trouveroient dans l'Académie au jour et à l'heure indiquée, et se conduiroient en tout comme ils se conduisent pour les esquisses, ils dessineroient ou modeleroient au moins de la grandeur naturelle la passion dont le professeur auroit fait choix, et dont il leur donneroit une sorte d'explication avant que de commencer, le tout à sa volonté; du moins il leur diroit pour fixer leur esprit, c'est Didon mourante sur le bucher, c'est Venus pleurante(?) la mort d'Adonis etc. et leur citeroit (liseroit ?) l'auteur et le passage d'où il auroit tiré la situation dans laquelle il auroit choisi l'expression.

Les variétés de chaque objet exigent des differences par les moyens de les étudier; la salle du modèle ne conviendrait point, ce me semble, à l'étude des têtes. Si on posoit la figure isolée, le plus grand nombre des élèves ne verroit que des parties inutiles; je croirois donc que ce genre de modèle devrait être placé sur un siège élevé, dans l'angle en face du jour, et dans une des deux salles où vous tenés vos assemblées. On placeroit une toile derriere cette tête, non seulement pour lui faire un fonds et lui donner du repos, mais (pour) corriger l'eclat et le brillant de toutes les bordures et de tous les ouvrages dont vos salles sont décorées: par (pour ?) ce moyen les élèves pourroient être placés sur autant de rangs que

L'espace pourroit en contenir, et le principal aspect se trouveroit multiplié; les peintres assis dessineroient sur leurs ais ou peindroient sur des chevalets, comme les sculpteurs travailleroient leurs bas-reliefs.

L'exécution de ce projet demanderoit la fondation d'un prix, et l'objet de la dépense seroit mediocre. Voici la maniere dont je crois qu'elle devroit être distribuée. Trouvés bon que je vous consulte sur le detail, comme sur le fonds de ce projet.

Le directeur ou celui qui le representeroit, donneroit les cent francs qu'il auroit reçu du secretaire, à l'élève dont le prix seroit couronné par le jugement de l'Académie assemblée pour la veille du jour de l'an, et dans laquelle tous les assistans auroient voix. Le professeur pour les frais du feu dans la salle, du casque de carton, des feuilles ou les autres parures, toujours choisies dans les tems anciens, recevroit cinquante livres. Et pour faciliter les moyens d'avoir des modèles honnêtes et convenables, la personne qui aura consenti à tenir pendant les trois heures de cette matinée, accepteroit du professeur qui l'aura choisie et posée, cinquante livres en sortant de la séance. Le secretaire ou le tresorier ayant en le soin de lui remettre en entrant dans la salle, les cent livres destinées avec deux emplois. Et si l'Académie jugeoit à propos de remettre le prix, les cent livres de l'élève seroient remises en augmentation pour le prix de l'année suivante.

L'expérience est un maitre general et certain; le desir d'être instruit par elle, m'engage à vous demander la permission de faire un essai de cette étude, on pourroit l'eprouver cette année même. Alors nous serons en état de sentir les moyens justes qui peuvent former le reglement; et celui qui voudroit fonder le prix jugeroit par la critique, pour l'humeur et par les discours que l'on tient sur tout, et principalement sur les nouveautés, si cette petite fondation lui convient personnellement, et peut devenir avantageuse pour le progrès de l'art et la bienséance de l'Académie. Vous aurés la bonté d'y reflechir et d'opiner sur cette proposition dans la premiere assemblée, et je serois d'avis que l'on employat le scrutin.

C. Articles rédigés par le committé du 19 janvier 1760, concernant le prix pour l'étude des têtes et de l'expression des passions, arrêtés par l'académie dans l'assemblée du 9 février.

- I. Cette étude doit se faire sur le naturel et non autrement.
- II. Dans l'assemblée du premier samedi de septembre de chaque année, il sera nommé, par le sort, l'un des douze Professeurs, pour présider à tout ce qui concerne au Prix.
- III. Dans le même mois, l'Académie ouvrira aux Elèves un Concours pour dessiner ou peindre, modeler de ronde-bosse ou de bas-relief, une teste d'après nature, de grandeur naturelle, représentant l'expression d'une Passion.
- IV. Le Professeur, désigné par le sort, se chargera de chercher, de choisir et d'instruire la personne, de l'un ou de l'autre sexe, qui voudra bien servir de Modèle, et, autant qu'il sera possible, on préférera pour cette étude une teste de femme.
- V. Ce Modèle sera toujours pris dans l'âge de la jeunesse, et la vieillesse n'y pourra être employée. On évitera avec soin que le choix ne tombe sur des femmes de mauvaises moeurs, et l'on ne se servira pour cet objet d'aucuns mendiants, ni autres dont la bassesse dans les habitudes extérieures et dans le caractère du visage les rendroit incompatibles avec l'étude des belles formes qui doivent être inséparables de l'expression dans ce Concours.
- VI. M. le Comte de Caylus fondant la somme de 200l. de rente perpétuelle, pour tout ce qui concerne ce Prix, elle sera divisée en cette manière. Il sera accordé 100 l. à l'Elève qui aura été jugé mériter le Prix, 50 l. à la personne qui voudra bien servir de Modèle, et les autres 50 l. pour satisfaire aux frais nécessaires. Ces deux dernières sommes seront remises au professeur désigné, pour les employer à leur destination.
- VII. Le Concours sera ouvert dans le mois de Septembre et ne pourra être reculé sans d'importantes raisons. Le Prix sera jugé à la dernière assemblée de ce mois.
- VIII. Ce prix sera jugé par les voix de toute l'Académie assemblée, ainsi qu'il est d'usage pour le Grand Prix.
- IX. Il n'y aura ordinairement qu'un prix de 100 l. ainsi qu'il est dit cy-dessus, qui sera donné à celui, d'entre les Elèves, soit Peintre, soit Sculpteur, qui aura été jugé le mériter, à la pluralité des suffrages ; cependant, s'il arrivoit que les voix

se partageassent avec égalité, l'Académie offrira aux concurrents, ou de partager le Prix entr'eux, ou de le tirer au sort.

- X. Avant de juger ce Prix, l'Académie décidera si les ouvrages présentés méritent qu'il soit accordé et, en cas de diversité de sentimens, cette décision préliminaire sera déterminée par le scrutin ordinaire, composé des Officiers ayant voix délibérative, ainsi qu'il est d'usage à cet égard pour le Grand Prix.
- XI. Si le Prix n'est pas accordé, à cause du trop de foiblesse des sujets qui ont concouru, il sera remis l'année suivante et le prix sera double, c'est-à-dire de 200 l.
- XII. Cependant, s'il y a égalité apparente de mérite entre deux élèves des deux talens différens qui concourent, l'Académie pourra le partager et en composer deux prix, l'un pour la Peinture, l'autre pour la Sculpture, ce qui sera décidé en scrutin ordinaire, avant que de procéder au jugement du Prix.
- XIII. On ne pourra étendre le refus du Prix au delà d'une année ; au Concours suivant, le Prix double ou partagé, sera accordé.
- XIV. Et, afin que ceux qui auroient concouru lorsque le Prix n'a point été accordé ne soient point exposés à le voir donner à des ouvrages inférieurs à ceux qu'ils avoient présentés, on conservera la meilleure, ou les deux meilleures tetes, soit en Peinture, soit en Sculpture, pour être représentées au Concours suivant et admises à pouvoir remporter le Prix, toute l'Académie procédera au choix de ces Tetes qui doivent être réservées, comme Elle auroit procédé au jugement du Prix.
- XV. L'Académie jugera ce prix selon l'intention du fondateur, c'est-à-dire qu'Elle aura principalement égard à l'art de rendre l'expression des Passions.
- XVI. La somme accordée pour Prix sera délivrée le même jour et en présence de la même assemblée qui l'aura adjugée.
- XVII. Si l'Académie voit les progrès des Elèves, dans cette partie difficile de l'art, arriver à un degré qui puisse devenir satisfaisant pour le public, la Tête qui aura gagné le Prix sera exposée l'année suivante avec les Grands Prix, le jour de la tête (?) de la St Louis.
- XVIII. Et, afin que ces conditions convenues soyent remplies avec exactitude et ayent toujours leur plein et entier effet, le Secrétaire aura soin de les lire tous les ans dans l'assemblée en laquelle sera élu le Professeur qui doit présider à cet exercice.

D. Règlement

- I. Le Professeur, désigné par le sort, ouvrira le Concours aux Elèves au jour arrêté dans l'assemblée du premier samedi du mois de Septembre ; et il sera annoncé aux Elèves et affiché dans l'Ecole au moins huit jours auparavant.
- II. La tête, dont l'imitation est proposée, ne pouvant être exposée dans une vue favorable qu'à un petit nombre d'Elèves, l'Académie n'y admet que ceux qui ont gagné les Grands Prix, ou les premières Médailles, et les fils d'Académiciens.
- III. Les fils d'officiers ou d'Académiciens ne seront point appelés en conséquence de ce titre et ne prendront que le rang que leur donneront les Prix et Médailles qu'ils auront gagnés ; les fils d'Officiers ou d'Académiciens qui n'en auront point obtenus, n'y étant admis que pour leur faciliter cette étude, n'entreront qu'en dernier lieu.
- IV. Le professeur qui présidera à cet exercice ne s'ouvrira à personne sur la Passion dont il se proposera d'exiger l'expression, avant l'instant de l'ouverture du concours ; alors il l'expliquera, et, autant qu'il sera possible, la désignera relativement à quelque sujet connu de l'Histoire ou de la Fable. Pour cet effet, il aura soin de coëffer cette tête pittoresquement et conformément à ce sujet ; il fera aussi remarquer aux Elèves les traits caractéristiques, au moyen desquels cette passion se manifeste le plus sensiblement.
- V. Le temps destiné à ce Concours sera divisé en deux séances de trois heures chacune, ou en trois séances de deux heures.
- VI. Il seroit à souhaiter que les études qui se font ordinairement dans l'Ecole ne fussent point interrompues par le Concours ; cependant elles pourront être suspendues si le Professeur le juge nécessaire.
- VII. Le Professeur désigné sera nécessairement présent pendant toute la durée des séances, et, en cas de maladie, se fera suppléer par un autre Professeur ou par un Adjoint à professeur.
- VIII. Les Officiers en exercice seront invités à y être présents.
- IX. Le Professeur, ni aucun des Membres de l'Académie, ne dessineront ni ne modèleront à ce Concours, afin que les Elèves ne puissent profiter d'aucun secours que de la présence du naturel.
- X. Aucuns de ceux qui seront présents n'approcheront des Elèves pour voir leurs ouvrages ou pour leur donner des avis particuliers ; les conseils utiles à leur

succès leur seront donnés en général par le Professeur ou par les Officiers en exercice présents.

- XI. La séance finie, les Elèves mettront leurs noms derrière leurs desseins ou modèles ; ensuite ils seront paraphés par le Professeur et remis à la garde du Concierge, qui ne les laissera voir à personne, sous quelque prétexte que se soit.
- XII. Lors du jugement, les noms seront cachés, et il y aura, sur chaque ouvrage, un numéro qui y sera mis, sans observer aucun ordre d'ancienneté, ni autre gradation connue, afin qu'on ne puisse sçavoir de qui ils sont et que le jugement en soit rendu sans aucune partialité.
- XIII. Pour juger ce Prix, chacun de ceux qui donneront leur voix écrira sur une carte le numéro en faveur duquel il se détermine, et le Concierge ira recevoir ces numéros dans la boîte destinée à cet effet.
- XIV. Ce Prix pourra être remporté jusqu'à trois fois par le même Elève ; après quoy, il conservera le droit de venir étudier à ce concours, mais il ne sera plus reçu à concourir.

E. Liste des lauréats du concours de la *Tête d'expression* (1800 – 1900)

Il s'agit uniquement de la liste des peintres lauréats. Toutefois souvent le prix est donné à un peintre ainsi qu'à un sculpteur.

** = prix donné à peintre et à sculpteur

Année	Lauréat	Sujet du concours	Durée	Genre
1800**c rayon	Joseph--François Ducq	L'étonnement	2j.x3h.	H
1801**	Louis Hersent	?		?
1802*	pas de prix en peint.	La Gaieté		--
1803*	Nicolas de Courteille	?		?
1804	aucune indication	----		--
1805* crayon	Charles-Abraham Chasselat ^{598*}	La surprise mêlée de joie		F
1806** crayon	Alexandre-Charles Guillemot	La vénération	3j.x4h.	F
1807* crayon	Charles-Jacques Le Bel*	Le Sommeil distrait par un songe agréable	9j.x4h.	F
1808*	pas de prix*	L'attention		--
1809**	Michel-Martin Drölling ⁵⁹⁹	La contemplation	3j.	?
1810*	Mi.-Mart. Drölling**	La douleur morale		?
1811*	pas de prix en peint. ⁶⁰⁰	La douleur		--
1812*	pas de prix en peinture * ⁶⁰¹	L'attention mêlée de crainte		--
1813**	Louis-Edouard Rioult ⁶⁰²	L'admiration mêlée de surprise ⁶⁰³		F
1814*	L.-D. Rioult	L'effroi		F
1815*	Christophe-Thomas	La surprise mêlée de joie		F

Les informations proviennent des Jugement des concours de la Demi-figure peinte et de la Tête d'expression, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Archives AJ 52.3 et ss..

⁵⁹⁸ A partir de 1805, le jury distribue parfois un accessit en peinture et/ou en sculpture, que j'indique par une astérisque.

⁵⁹⁹ Le prix est partagé entre la peinture et la sculpture.

⁶⁰⁰ C'est en 1811 que David D'Angers gagne ce prix en sculpture.

⁶⁰¹ En 1812, il s'agit du sculpteur François Rude. Dès cette année, en deuxième récompense, il ne s'agit plus d'accessit, mais d'une mention honorable.

⁶⁰² Lors du jugement du concours, les professeurs décident en premier lieu « de ne pas partager le prix pour suivre les intentions du fondateur. » Toutefois au jugement final, ils le font. (Archives AJ 52.5)

⁶⁰³ Le titre exacte est : « Psyché examinant l'amour et ravie d'admiration à la vue d'un objet qu'elle croyoit un Monstre, ou décide qu'il y a lieu d'adorer. »

	Degeorge			
1816*	C.-T. Degeorge*	La jalousie		?
1817*	Joseph-Ferdinand Lancrenon*	L'admiration		F
1818	aucun prix décerné	La joie modérée		--
1819**	Jean-Etienne-Franklin Dubois ⁶⁰⁴	?		?
1820*	pas de prix en peinture *	La douleur de l'âme		--
1821**	Joseph-Désiré Court	L'annonciation ⁶⁰⁵		F
1822*	Jean-Etienne-Franklin Dubois*	La douleur concentrée		F
1823*	François Bouchot*	La douleur mêlée de joie ⁶⁰⁶		F
1824*	pas de prix en peinture*	La ferveur dans la prière		--
1825	aucun prix	La fierté dédaigneuse		--
1826**	Van den Bergh*	La pudeur		F
1827	aucun prix	La surprise mêlée d'effroy		--
1828**	Emile Signol**	La tristesse		F
1829**	Théodore-Auguste Vauchelet*	La colère mêlée de mépris (Philoctète devant Ulysse)		H
1830**	Emile Signol ⁶⁰⁷	La foi mêlée d'espérance		F
1831*	Eugène Roger	La contemplation		F
1832*	pas de prix en peint.	La contemplation		--
1833*	Hugues Fourau*	La foi		F
1834**	Auguste Leloir**	L'innocence		F
1835**	Thomas Couture**	La mélancolie		F
1836*	J.-Bapt. Guignet**	La jalousie		H
1837	aucun prix			--
1838	aucun prix			--
1839**	Pierre-Nicolas Brisset	L'attention	3j.x6h.	F
1840**	Joseph-Urbain Melin*	La douleur de l'âme (Regrets dans l'esclavage)		F
1841**	Prosper-Louis Roux	La contemplation céleste		F

⁶⁰⁴ Il ne s'agit pas d'un prix partagé entre la section de peinture et de sculpture, mais de l'utilisation de la somme de l'année précédente qui n'avait pas été obtenue.

⁶⁰⁵ Titre exacte : « La tête de la Vierge au moment où elle répond à l'ange qui vient lui annoncer qu'elle sera mère du Sauveur « que la volonté de Dieu s'accomplisse».

⁶⁰⁶ Titre exacte : « La joie de l'âme au milieu de douleurs physiques telle que les martyres chrétiennes en ont présenté le modèle. »

⁶⁰⁷ Le jury ne décerne aucun prix pour l'année 1830, toutefois, sont gardées une tête sculptée et une modelée pour le concours de l'année suivante. Signol se voit attribuer son prix en 1831 pour le concours de 1830. En 1831, le système se déroule de la même manière, il n'a pas de prix, mais deux têtes sont conservées pour 1832 : En 1832, le prix en peinture sera donné à Roger, pour son concours daté de 1831 et le prix de 1832 sera attribué à la sculpture.

1842**	Victor-François-Eloi Biennoury**	La crainte		F
1843**	François-Léon Benouville**	La mélancolie		F
1844**	Jules-Eugène Lenepveu**	La douleur (Le repentir)		F
1845**	Victo-Casimir Zier	L'adoration		F
1846**	Adolphe-Joseph Deligne**	(Le mépris)		F
1847*	pas de prix en peinture	La contemplation céleste (sans expression) ⁶⁰⁸		--
1848**	Charles Chaplin**	Tête d'expression (tête de femme)		?
1849**	Léon Job**	Tête d'expression, tête de femme (Le ravisement)		F
1850**	William-Adolphe Bouguereau**	Le dédain		F
1851**	Gustave-Lucien Marquerie**	La préméditation		F
1852**	Félix-Henri Giacomotty**	L'attention		F
1853**	François-Nicolas- Auguste Feyen-Perrin**	L'attention		F
1854**	Pierre-Louis-Joseph De Conninck	La frayeur		F
1855	aucun prix, mentions	La méditation		--
1856*	Félix-Auguste Clément **	La contemplation céleste		F
1857	aucun prix,	La crainte		--
1858*	Jules-Joseph Lefebvre*	La contemplation		F
1859**	Pierre Dupuis**	(La pitié)		F
1860**	Xavier-Alphonse Monchablon**	La terreur(Cain fratricide entend la voix de Dieu)		H
1861**	Marie..Jaquesson de la Chevreuse**	(Le contentement d'une mère après la guérison de son enfant)		F
1862**	Léon-Jean-Basile Perrault**	La résignation		H
1863**	Jean-Baptiste-Auguste Némoz**	La tristesse		F
1864**	Alfred Loudet**	La frayeur		F

⁶⁰⁸ L'inventaire générale des collections d'art de l'ENSBA donne des indications parfois erronées, c'est pourquoi en ce que concerne les sujets de concours, je me réfère au procès-verbaux des Jugements de concours. Toutefois j'indique entre parenthèses les données de l'inventaire.

1865**	Marie-Joseph-Anatole Vely**	La satisfaction		F
1866**	Pierre-Auguste Cot**	La réflexion		F
1867**	Mathieu**	La rêverie souriante		F
1868**	Paul-Dominique Philipoteaux**	La rêverie souriante		F
1869*	pas prix en peint.*	Un souvenir agréable		--
1870*	pas prix en peint.**	La pudeur		--
1871**	Théobald Chatran**	La prière, le jour des Rameaux		F
1872**	Gabriel Ferrier**	La prière		F
1873**	Edouard-Bernard Ponsan**	La fermeté		F
1874**	Léon Comerre*	Le sourire		F
1875**	Rixens**	Béatrix		F
1876	aucun prix *	La réflexion		--
1877**	Zier**	La prière	3j.x6h.	F
1878**	Jamin*	La résignation		F
1879*	pas prix en peint.	L'attente (Mémoire que la souveraine...)		--
1880*	Lionel Royer**	La prière d'après un modèle d'homme		H
1881*	pas prix en peint**	Le chagrin d'après un modèle de femme		--
1882**	Pichot**	L'adieu d'après un modèle de femme (Tête de jeune femme napolitaine)		F
1883**	Georges Rochegrosse**	L'attention (Un modèle de vieillard)		H
1884*	pas prix en peint**	La rêverie		--
1885**	Quinsac**	La méditation		F
1886**	Alain-Claude-Louis Lavalley**	L'attention (modèle de vieillard)		H
1887**	Charles-Aimable Lenoir**	L'attention (modèle de jeune femme italienne de profil)		F
1888**	Louis-G.-A. Charpentier-Bosio**	La haine		H
1889**	Joseph-Louis Ferdinand Blanchecotte**	La fierté (femme vue de dos et retournant sa tête)		F
1890*	Jean-Célestin Danguy*	Le souvenir		F
1891**	Auguste-François-Marie Gorguet**	La méditation		H
1892**	Thièrot**	La crainte		F
1893**	Adolphe Déchenaud**	La fierté		H
1894**	Maxence**	L'attente		F
1895**	Jules Gustave Besson**	La haine		H
1896**	Isaac-Edmond Boisson**	L'insouciance		F

1897**	Marchetti**	(La méditation)		F
1898**	Jacquot-Defrance**	(La rêverie)		F
1899**	Louis Roger**	(La résignation)		F
1900**	Emmanuel-Michel Benner**	(La mélancolie)		F

Bibliographie

- ACADEMIE des Beaux-Arts. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris 1961, 3 vol.
- ABOUDAR, Bruno-N., *Voir les fous*, Paris, 1999.
- ACTES du colloque de Clermont-Ferrand, *La critique d'art en France 1850-1900*, 25-27 mai 1987, Saint-Etienne (prés. par Jean-Pierre Bouillon), 1989.
- ACTES du colloque international, *La peinture des passions de la Renaissance à l'Âge classique*, Saint-Etienne 10-12 avril 1991, Saint-Etienne (prés. par Bernard Yon), 1995.
- ACTES du colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, *Images de l'artiste*, Lausanne 9-12 juin 1994, Berne (éd. Pascal Griener/Peter J. Schneemann), 1998.
- ANONYME, 'The first principle of Physiognomy', *Cornhill Magazine*, 4 (1861), p. 569-581.
- ARCHIVES de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts :
- Dossier des changements de règlements à l'école, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/439.
 - Jugement des concours de la Demi-figure peinte et de l'expression, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/3 à 9, AJ 52/52, AJ 52/75 à 84.
 - Liste des Lauréats, prix et indemnités obtenus, 1814-1876, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/492.
 - Procès-verbaux des règlements de concours, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/1.
 - Procès-verbaux originaux des assemblées générales des Professeurs de l'Ecole, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/9 à 12.
 - Projets et règlements, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/439.
 - Rapport au Conseil supérieur par le Directeur de l'Ecole au commencement de l'année scolaire 1874-1875, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/440.
 - Rapport annuel, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA AJ 52/53.
 - Recueil des règlements de l'école 1797-1864, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/1, 2, 3.
 - Registre chronologique du personnel, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/53.
 - Registre des délibérations des assemblées générales, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, AJ 52/11, 12.
- ARMSTRONG, Carol, *Odd Man Out. Reading of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, 1991.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, 1995.
- BANN, Stefan, *Erased physiognomy : Théodore Géricault*, Londres, 1992.
- BARASH, Mosche, *Imago Hominis, Studies in the Language of Art*, Vienne, 1991.
- BARASH, Moshe, *Theory of art from Plato to Winckelmann*, New York, 1985.
- BARIDON, Laurent 'Word and image in Daumier's Bustes des parlementaires', *Word & Image*, 11 (1995) n° 2, pp. 108-116.
- BARIDON, Laurent/GUEDRON, Martial, *Corps et arts. Physiologies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, 1999.
- BASCHET, Robert, 'Stendhal et les arts plastiques', *Revue des Deux-Mondes*,

- 1967, pp. 378-392.
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris (éd. La Pléiade) 1961.
- BAUER, Ingeborg, *Das Atelierbild in der französischen Malerei 1855-1900*, Cologne, 1999.
- BAUMGÄRTEL, Bettina, 'Die Ohnmacht der Frauen. Sublimier Affeckt in der Historienmalerei des 18. Jahrhundert'. *Kritische Berichte*, 18 (1990), pp. 5-20.
- BAUMGÄRTEL, Bettina, 'Die Attitüde und die Malerei', *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46 (1992), pp. 21-42.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créative 1680-1814*, 2 vol. , Paris, 1984.
- BECQ, Annie, 'Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire : la notion de beau idéal', *Romantisme*, 51 (1986), pp. 23-37.
- BELL, Charles, *Essays on the anatomy and philisophy of expression, as connected with the Fines Arts*, Londres, 1806.
- BENOÎT, François, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1975.
- BENTHALL, Jonath /POLHEMUS, Ted, (éd.), *The body as medium of expression*, New York, 1975.
- BERGMAN-CARTON, Janis, *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*, Londres, 1995.
- BHATTACHARYA-STETTLER, Thérèse, *Nox mentis : Die Darstellung von Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berne, 1989.
- BICHAT, Xavier, *Les recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Paris, 1800.
- BLANC, Charles, *Grammaire des arts et du dessin*, Paris, (1867) 1876.
- BLANC, Charles, *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876.
- BLANC, Charles, *Les Beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, Paris, 1878.
- BOIME, Albert, *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, 1971.
- BOIME, Albert, *Thomas Couture and the eclectic Vision*, Londres 1980.
- BOIME, Albert, 'Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania : Géricault and Georget', *Oxford Art Journal* 14 (1991), n° 1, pp. 79-91.
- BOIME, Albert, 'We don't want to set the world on fire, we just want to start a flame in your heart', in *Art pompier anti-impressionism*, Catalogue d'exposition, Emily Lowe Gallery, New York, 1994.
- BONNET, Alain, 'Une histoire de l'art illustrée : l'hémicycle de l'école des beaux-arts par Paul Delaroche', *Histoire de l'art*, 33-34 (1996), pp. 17-30.
- BORDINI, Silvia, 'Il tempo delle passioni. Note per una storia della teoria delle espressioni', *Ricerche di storia dell'arte*, 37 (1989), pp. 4-22.
- BOREE, Albert, *Etudes physiognomoniques : les expressions de la figure humaine*, Paris, s.d..
- BORRMANN, Norbert, *Kunst und Physiognomik : Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Cologne, 1994.
- BORZELLO, Frances, *Femmes au miroir*, Paris, 1998.
- BOUILLON, Jean-Paul/DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France. 1850-1900*, Paris, 1990.
- BOUVIER, Paul L., *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, (1832)

- 1844.
- BRYSON, Norman, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge, 1984.
- BRYSON, Norman, *World and Image. French Painting of the Ancient Regime*, Cambridge, 1981.
- BRYSON, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Londres, 1983.
- BRYSON, Norman/Holly M., *Images and Interpretations. Visual Culture*, Londres, 1994.
- BÜHLER, Karl, *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart, (1933) 1968.
- BÜRGER, W., *Salons de Théophile Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, 1868.
- BUSCH, WERNER, *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhunderts*, 1993
- CABUCHET, François, *Essai sur l'expression de la face dans l'état de santé et de maladie*, présenté à l'Ecole de Médecine de Paris, le frimaire an 10, Paris, An 10.
- CALLEN, Anthea, *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Londres, 1995.
- CALLEN, Anthea, 'The Body and difference : Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth Century', *Art History*, 20 (1977), pp. 23-60.
- CAMPER, Peter, *Oeuvres de Pierre Camper, qui ont pour objet l'histoire naturelle, la physiologie et l'anatomie comparée*, Paris, 3 vol., 1 atlas, (Janson) 1803.
- CAROLI, Flavio, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milan, 1995.
- CAROLL, Stephanie, 'Reciprocal representations. David & Theatre', *Art in America*, 78, (1990), pp. 198-207, 259-261.
- CASINI, Tommaso, 'Degas e l'espressione fisionomica', *Storia dell'arte*, 86 (1990), pp. 114-129.
- CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906.
- CASTEX, Pierre-Georges, *La critique d'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 1964.

CATALOGUE D'EXPOSITION :

- *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, (dir. J. Clair), Paris, 1993.
- *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, (prés. F. Caroli), Milan, 1998.
- *Autoportraits de Courbet*, (dir. M.-T. de Forges), Paris, 1973.
- *Le beau idéal ou l'art du concept*, (dir. Régis Michel), Paris, 1989.
- *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, (dir. M. G. Bernardini), Milan, 1999.
- *Das Bild des Künstlers*, (dir. S. Holsten), Hambourg, 1978.
- *William Bouguereau 1825-1905*, Paris, 1984.
- *Les Concours d'esquisses peintes 1816-1863*, (prés. P. Grunhech), Paris, 1986.
- *Corot 1796-1875*, Paris, Grand Palais, Paris, 1996.
- *Corps à vif. Art et anatomie*, Genève, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1998.
- *Les corps en morceau*, Paris, Musée d'Orsay, Paris, 1990.
- *Daumier und die ungelösten Probleme des bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin, Schloss

- Chalottenbourg, 1974, Berlin, 1974.
- *Degas. Portraits*, (éd. F. Baumann), Londres 1994.
 - *Diderot & L'art de Boucher à David : Les salons 1759-1781*, Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris, 1984.
 - *Duchenne de Boulogne, La mécanique des passions*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999.
 - *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, Chartres, Musée des Beaux-Arts, Chartres, s.d..
 - *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Luxembourg, Paris, 1984.
 - *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889.
 - *Nadar : les années créatrices 1854-1860*, Paris, Musée d'Orsay, Paris, 1994.
 - *Le néo-classicisme français. Dessins des Musées de Province*, Paris, Grand Palais, Paris, 1974.
 - *Prédilections académiques : peintures et sculptures du XIX^e siècle des collections du Musée de Troyes*, Troyes, 1989.
 - *La Tradition et l'Innovation dans l'art français par les peintres des Salons*, (préf. B. Foucard), Fukuoka, 1989.
 - *Tradition and Revolution in French Art 1700-1880. Painting and drawing from Lille*, Londres, National Gallery, Londres, 1993.
 - *Le Triomphe des mairies*, Paris, Musée du Petit Palais, Paris, 1986.
 - *Triomphe et mort du héros. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Londres, 1988.
 - *Visions capitales*, Paris, Louvre, Paris, 1998,
 - *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Vienne, 1986.

CAYLUS, Comte de, *Papiers divers du Comte de Caylus*, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Mss 522-523, avec

- *Des causes de la petite manière de l'école française*, pp. 43-49
- *De l'étude de la tête en particulier*, pp. 69-73
- *Les passions en peinture*, p. 93.

CAYLUS, Comte de, *Recueil de testes de caractères et de charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin*, Paris, 1730.

CAYLUS, Comte de, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrénée*, (éd. A. Fontaine), Paris, 1910.

CHAMPFLEURY, , *Le réalisme*, Paris (éd. J. Lacambre), 1973.

CHANTELOU, Paul Fréart de, *Journal de voyage du cavalier Bernin (1665)* (éd. M. Sranic), Paris, 2001.

CHARCOT, Jean-Martin, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, 1887.

CHARLIER, Claude, *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure*, Paris, 1994.

CHASTEL, André, 'L'art du geste à la Renaissance', *Revue de l'art*, 75 (1987), pp. 9-16.

CHASTEL, André, *Giorgio Vasari, Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris 1989.

CHESNEAU, Ernest, 'De la physionomie', *Le Constitutionnel*, 9 octobre 1866, pp. 1-2.

CHESNEAU, Ernest, *La peinture française au XIX^e siècle. Les chefs d'école. David, Gros, Gérard, Décamps, Ingres, Delacroix*, Paris, 1883 (3^e éd.).

- CLAIR, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, 1989.
- CLEAVER, Dale G., 'Dirotet's Déluge, a case Study in Art Criticism', *The Art Journal*, XXXVIII/2 (1978-9), pp. 96-101.
- CLÉMENT, Charles, Géricault, *Etudes biographique et critique*, Paris, 1879.
- COCHIN, Charles-Nicolas, *Propositions et réflexions concernant le prix fondé par Monsieur le Comte de Caylus pour l'étude des têtes et de l'expression*, Bibliothèque de l'ENSBA, Paris, Ms 47.
- COCHIN, Charles-Nicolas, *Mémoires inédits sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, (éd. C. Henry), Paris, 1880.
- CODELL, Julie F., 'Expression over beauty :Facial expression, body language, and circumstantiality in the paintings of the Pre-Raphaelite brotherhood', *Victorian Studies*, XXIX (1986), pp. 255-290.
- COLLIER, Peter, *Artistic relations : literature and the visual arts in nineteenth-century France*, Londres, 1994.
- COUTURE, Thomas, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867.
- COURTINE, Jean-Jacques/HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e - début XIX^e siècle)*, Paris, 1994.
- COURTINE, Jean-Jacques, 'Corps, regard, discours : typologie de la classification', *Langue française*, 74 (1987), p. 108-128.
- COUSINS, Mark, 'Men and Women as Polarity', *Sexual Difference, Oxford Literary Review*, 8, 1-2(1986), pp. 164-169.
- COWLING, Mary, *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in victorian Art*, Cambridge, 1989.
- COZENS, Alexander, *Principles of Beauty relative to the human Head*, Londres, 1778.
- CUMMINGS, Frederick, 'Charles Bell and the Anatomy of Expression', *The Art Bulletin*, XLVI (1964), pp.191-203.
- DAGUERRE DE HUREAUX, Alain, *Eugène Delacroix*, Paris, 1993.
- DAIX, Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, 1998.
- DAMISCH, Hubert, 'L'alphabet des masques, précédé de la Conférence tenue en l'académie royale de peinture et sculpture par Charles Le Brun, sur l'expression générale et particulière', *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 21 (1981), pp. 93-121 et 123-131.
- DANDRÉ-BARDON, Michel-François, *Discours sur l'expression relative au nouveau concours*. Lu dans l'assemblée de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture le 1^{er} décembre 1759, Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Fonds français 13081, pp. 283-305.
- DANDRÉ-BARDON, Michel-François, *Traité de peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture*, 2 vol., Genève, (1765) 1972.
- DANDRE BARDON, Michel-François, *Mercure de France, Dédié au roi*, Octobre 1760, pp. 149-158.
- DARWIN, Charles, *L'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux*, Paris, 1874.
- DAUDET, Lucien, , 'Transpositions', *La nouvelle revue française, Revue mensuelle de littérature et de critique*, tome XX, Paris, 1923, pp. 48-51.
- DEBORD, Jean-François, 'The Duchenne de Boulogne Collection in the Department of Morphology, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts', in R. A. Cuthbertson, *The Mechanism of Human Facial Expression*,

- Cambridge, 1990, pp. 242-256.
- DE LAIRESSE, Gérard, *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture*, 2 vol., Paris, 1787.
- DELEUZE, Georges, *L'image mouvement*, Paris, 1983.
- DE PILS, Roger, *Cours de peinture par principes*, (préf. J. Thuilier) Paris, 1989.
- DELABORDE, Henri, *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris, 1891.
- DELACROIX, Eugène, *Journal* (éd. A. Joubin) Paris, 1981.
- DELACROIX, Eugène, *Dictionnaire des beaux-arts*, (éd. A. Larue) Paris, 1996.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Précis d'un traité de peinture*, Paris, 1828.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Exposition des artistes vivants en 1850*, Paris, 1851.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, 1856.
- DELÉCLUZE, Etienne J., *Louis David. Son école et son temps*, Paris, 1983.
- DÉLESTRE, Jean-B., *Etudes des passions appliquées aux Beaux-Arts*, Paris, (1833)1870.
- DÉLESTRE, Jean-B., *De la physiognomie*, Paris, 1866.
- DELEUZE, Georges, *L'image mouvement*, Paris, 1983.
- DELL'ACQUA, Gian Alberto, 'Le teste all'antica del Banco medico a Milano', *Paragone*, 401-403 (1983), pp. 48-55.
- DÉMORIS, René, 'Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot', in *Des mots et des couleurs*, (éd. par J.-P. Guillermin) Lille 1986, pp. 39-67.
- DÉMORIS René, 'Les passions en peinture au dix-huitième siècle', in *Le siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, 1987, pp. 381-392.
- DÉMORIS, René, 'Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze', *Lisible/Visible : problématiques*, *La Licorne*, 23 (1992), pp. 55-69.
- DÉMORIS René, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, St-Etienne, 2001.
- DERIVERY, François, 'A propos de l'art pompier. De la scénographie et de ses déviances académiques', *Ligeia*, 4, n°9-10 (1991), pp. 85-100.
- DESCURET, Jean-Baptiste F., *La médecine des passions ou les passions considérées dans leurs rapports avec les maladies, les lois, les religions*, Paris (1844), 1860.
- DICKEY, Stephanie, 'The Passions and Raphael's Cartoons Eighteenth-Century British Art', *Marsyas*, XXII (1983-1985), pp. 33-46.
- DIDEROT, Denis, *Sur l'art et les artistes*, (prés. J. Seznec), Paris, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (dir.) *A visage découvert*, Paris, 1992.
- DINOUART, Abbé, *L'art de se taire*, Grenoble, (1771), 1996.
- DOWLEY, Francis H., 'D'Angiviller's Grands Hommes and the significant Moment', *Art Bulletin* 39 (1957), pp. 259-277.
- DROST, Wolfgang, 'L'instantanéité. Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie', in C. W. Thomsen, *Augenblick und Zeitpunkt*, Darmstadt, 1984, pp. 349-360.
- DROUIN-HANS, Anne-Marie, *La communication non verbale avant la lettre*, Paris, 1995

- DUBOIS, Philippe/WINKIN, Yves, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, 1988.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, Paris, (1719) 1993.
- DU CAMP, Maxime, *Le Salon de 1859*, Paris, 1859.
- DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-B., *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris, 1862.
- DUMAS, Docteur, 'Observation sur la physionomie propre à quelques maladies chroniques, et en particulier à l'épilepsie', *Journal général de médecine, de chirurgie et de pharmacie*, vol. 39 (1810), pp. 380-389.
- DURANTY, Edmond, 'Exposition des missions scientifiques', *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 23 février 1878, pp. 58-59.
- DURANTY, Edmond, 'Promenade au Louvre. Remarques sur le geste dans quelques tableaux', *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (1877), pp. 19-37, 281-289.
- DURANTY, Edmond, 'Réflexions d'un bourgeois sur Le Salon de peinture', *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (1877), pp. 547-581, 16 (1877), pp. 48-82 et 355-367.
- DURANTY, Edmond, 'Sur la physionomie', *Revue Libérale, politique, littéraire*, t. II, 25 juillet 1867, pp. 499-523.
- DURANTY, Edmond, *La Nouvelle Peinture. A propos d'un groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, Caen, (1876)1988.*
- DURET, Théodore, *Critique d'avant-garde*, (préf. de D. Riout) Paris, 1998.
- DUVAL, Mathias M., *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris, 1891.
- DUVAL, Mathias M. /CUYER, E.P., *Histoire de l'anatomie plastique*, Paris, 1898.
- ECKMAN, Paul, *Emotion in the human face*, Cambridge, 1982.
- ECKMAN, Paul, 'Facial Expression and Emotion', *American Psychologist*, 48 (1993), pp. 384-392.
- EISENMAN, Stefan, *Nineteenth Century Art. A critical History*, Londres, 1994.
- ESQUIROL, Jean-Etienne D., *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris, 1805.
- ESQUIROL, Jean-Etienne D., *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légale*, 2 vol., Paris, 1838.
- ETTLINGER, L. D., 'Exemplum Doloris. Reflexions on the Laocoön Group', in *Essays in honor of Erwin Panofsky. De artibus opuscula*, 40, New York, 1961, pp. 121-126.
- EWALS, Léo, *Ary Scheffer. Sa vie et son œuvre*, Nimegue, 1987.
- FARWELL, Beatrice, *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, Londres, 1981.
- FEHRER, Michel, *Fragments for a History of the Human Body*, New York, 1989.
- FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, (éd. R. Démoris), Paris, 1987.
- FÉRE, Charles, *La pathologie des émotions, études physiologiques et cliniques*, Paris, 1982.
- FERNIER, Robert, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 5 vol. , Genève, 1977.
- FINKE, Ulrich, (éd.) *French 19th Century Painting and Literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, Manchester, 1972.
- FOCILLON, Henri, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles. Du Réalisme à nos jours*,

- Paris, 1928.
- FOLKIEWSKI, Wladyslaw, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, 1969.
- FONTAINE, André, *Les doctrines en France*, Paris, 1909.
- FOSSI, Gloria, (éd.) *Le portrait*, Paris, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, 1984.
- FOUILLÉE, Alfred, 'La psychologie des sexes', *Revue des deux mondes*, série 3, CXIX, sept.15 (1893), pp. 397-429.
- FRAPPA, José, *Les expressions de la physionomie humaine*, Paris, 1902.
- FREEDBERG, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989.
- FRIED, Michael, 'Thomas Couture and the theatricalization of action in 19th Century French Painting', *Artforum*, 8 (1969-70), pp. 36-46.
- FRIED, Michael, *Le réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 1993.
- FRIED, Michael, *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 2000.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1995.
- FRIEDLAENDER, Walter, *David to Delacroix*, New York, 1952.
- GAEHTGENS, Thomas W./FLECKNER, Uwe, *Historienmalerei*, Berlin, 1990.
- GAEHTGENS, Thomas W./MICHEL, Christian, *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001.
- GAUDIBERT, Pierre, 'Stendhal et la peinture française de son temps', *La Pensée*, nouvelle série, 114 (1964), pp. 91-109.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN, Pierre-Marie, *Des passions et de leur expression générale et particulière sous le rapport des beaux-arts*, Paris, 1804.
- GAUTHIER, Paul, 'New light on Zola and Physiognomy', *Publication of the Modern Language Association*, LXXV (1960), 3, pp. 297-308.
- GAUTIER, Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861.
- GEITNER, Ursula, 'Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge und das Selbst', in BERGER, Renate, *Frauen - Weiblichkeit - Schrift*, Berlin, 1985, pp. 130-144.
- GEMÜNDEN, P. von, 'La femme passionnelle et l'homme rationnel? Un chapitre de psychologie historique', *Biblica*, 78, n° 4 (1997), p. 457-480.
- GERDY, Pierre-Nicolas, *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*, Paris, 1829.
- GÉRICAULT, Théodore, *Conférences et colloques du Louvre* (dir. Régis Michel), Paris, 1996.
- GERMER, Stefan/ZIMMERMANN, Michael F., *Bilder der Macht. Macht des Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, Bonn, 1997.
- GETREVI, Paolo, *Le scritte del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*, Milan, 1991.
- GIANFREDA, Sandra, *Das Halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento*, Inauguraldissertation, Universität de Berne, Berne, 2001.
- GILMAN, Sander L., *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography*, New Jersey, 1977.
- GILMAN Sander L., 'Black Bodies, white bodies : Toward an iconography of female sexuality in the nineteenth century', *Critical Inquiry* 12 (1985), p. 204-242.

- GILMAN, Sander, *Disease and Representation. Images of illness. From Madness to AIDS*, Londres, 1988.
- GINZBURG, Silvia, 'Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin come peintre d'expression', *Ricerche di Storia dell'arte*, 40 (1990), pp. 5-22.
- GIRAUDET, A., *Mimique. Physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, 1895.
- GOIGNARD, Jérôme, 'Ingres : chirurgien esthétique', *Beaux-arts Magazine*, 133 (1955), pp.78-85.
- GOLDSTEIN, Jan, *Consoler et classier. L'essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, 1997.
- GOMBRICH, ERNST H., *L'art et l'illusion*, Paris (1960), 1987.
- GOMBRICH, Ernst H., *Perception and Reality*, Londres, 1970.
- GOMBRICH, Ernst H., *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of pictorial Representation*, Oxford, 1982.
- GOMBRICH, Ernst H., *L'écologie des images*, Paris, 1983.
- GORISATTI, Gloria, 'Scrittura dell volto e volto della scrittura. Note sulla fisiognomica a partire da Lavater', *Rivista di estetica* 30 (1988), pp. 32-52.
- GORISATTI, Gloria, *J.C. Lavater - G. C. Lichtenberg, Lo specchio dell'anima, pro e contro la fisiognomica un dibattito settecentesco*, Padoue, 1991.
- GOTLIEB, Marc J., *From Genre to decoration : Studies in the Theory and Criticism of French Salon Painting 1850-1900*, Thèse de doctorat, Ann Arbor University, 1990.
- GRATE, Pontus, *Deux critiques d'art de l'Epoque Romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, 1959.
- GRATIOLET, Pierre L., *De la physionomie et des mouvements d'expression. Suivi d'une notice sur sa vie et ses travaux, et de la nomenclature de ses ouvrages par Louis Grandeau*, Paris, 1865.
- GREGORI, Mina, 'Il 'San Giovannino alla sorgente del Caravaggio', *Paragone*, 519-521 (1993), pp. 3-20.
- GRIENER, Pascal, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève, 1988.
- GRIENER, Pascal/HURLEY Cecilia, 'A Matter of Reflexion in the Era of Virtual Imaging. Caylus and Mariette's Recueil de Testes de Caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci (1730)', *Horizons. Essais sur l'art et sur son histoire*, Zurich, 2001, pp. 337-344.
- GRODDECK, Wolfram/STADLER, Ulrich, *Physiognomie und Pathognomie zur literarischen Darstellung von Individualität, Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, New York, 1994.
- GRUNCHEC, Philippe, *Le grand prix de peinture : les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983.
- GRUNCHEC, Philippe, *La peinture à l'Ecole des Beaux-Arts. Les concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, Paris, 1986.
- GUÉDY, Henry, *L'enseignement à l'Ecole nationale des Beaux-Arts*, Paris, s.d..
- GUIFFREY, Jean, *L'œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Paris, 1924.
- GUILLY, Paul, *Duchenne de Boulogne*, Paris, 1936.
- HACKS, Charles, *Le geste*, Paris, 1892.
- HADJINICOLAOU, Nicos, 'La Liberté guignant le peuple de Delacroix devant son premier public', *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 28 (1979), pp. 2-26.

- HADJINICOLAOU, Nicos, 'French Art Criticism and Problems of Changes in 1831', *The Oxford Art Journal*, 6, n°2 (1983), pp. 29-37.
- HANNOOSH, Michele, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton, 1995.
- HARDING, James, *Artistes pompiers French Academic Art in 19th Century*, Londres, 1979.
- HARGROVE, June, *The French academy: Classicism and its antagonists*, New York, 1984.
- HAUPTMAN, William, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif*, Pennsylvania, 1975.
- HAUPTMAN, William, *Un chef-d'oeuvre méconnu de Charles Gleyre*, Lausanne, 1995.
- HEILBRUN, Françoise /NÉAGU, Philippe, 'Portraits d'artistes', *Les dossiers du Musée d'Orsay*, Paris, 1986.
- HEINRICH, Rudolf, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen*, Dresde, 1903.
- HELD, Jutta, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin, 2001.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*, Paris, 1996.
- HENRY, Charles, 'Donation du Comte de Caylus à l'Académie de Peinture pour la Fondation du concours dit de la Tête d'expression (21 juin 1760)', *Nouvelles archives de l'art français*, 2 vol., Paris, 1880-1881, pp. 210-219.
- HERRMANN, Sabine, *Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800: Praxis und heorie der Physiognomik bei Füssli und Lavater*, Francfort, 1994.
- HEYMAN, Maurice, *Symphonies d'expressions*, Paris, 1894.
- HILLMAN, David/MAZZIO, Carla, (éd.) *The body in Parts*, Londres, 1997.
- HUMBERT DE SUPERVILLE, David-Pierre-Giottino, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, 1827-1832.
- HUYGHE, René, *La relève de l'imaginaire. Romantisme et Réalisme*, Paris, 1976.
- IMBERT, Claude, 'Emotions, painting, or emotion painted', Séminaire du 6 avril 1998, Getty Research Institute, Los Angeles, non publié, pp. 1-21.
- ITTERSHEGGEN, Ulrike, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mayence, 1999.
- JACQUES, Annie/SCHWARTZ, Emmanuel, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, Paris, 2001.
- JAL, Auguste, *Mes visites au Musée Royal du Luxembourg ou coup-d'œil critique de la galerie des peintres vivans*, Paris, 1818.
- JAL, Auguste, *Ebauches critiques. Salon de 1831*, Paris, 1831.
- JAL, Auguste, *Les causeries du Louvre, Salon de 1833*, Paris, 1833.
- JAMMES, André, 'Duchenne de Boulogne, La grimace provoquée et Nadar', *Gazette des Beaux-Arts*, VI, XCI (1978), pp. 215-220.
- JANSON, Hughes W., *Catalogue of the Paris Salon 1673-1881*, 60 vol., New York, 1977-1978
- JOHNSON, Dorothy, 'Corporality and Communication. The gestural revolution of Diderot, David and the Oath of the Horati', *Art Bulletin*, 71 (1989), pp. 92-113.
- JONKER, Marijke, *Diderot's Schade. The discussion on "ut pictura poesis" and expression in French Art Criticism 1819-1840*, Amsterdam, 1993.
- JORDANOVA, Ludmilla, *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medecine between the 18th and 20th century*, Madison, 1989.

- JOUIN, Henry, (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris, 1883.
- KAPLAN, Louise J., 'Fits and Misfits : The body of a woman', *American Imago*, 50, n°4 (1993), pp. 457-480.
- KERN, Stephen, *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1840-1900*, Londres, 1996.
- KIBÉDI, Varga A., 'La rhétorique des passions et les genres', *Rhetorik*, 6 (1987), pp. 67-83.
- KIRCHNER, Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, 1991.
- KIRCHNER, Thomas, 'Pierre-Paul Prud'hons « La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime » Mahnender Appell und ästhetischer Genuss', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, n°4 (1991), pp. 541-575.
- KNOWLSON, James R., 'Idea of gesture as universal language in the XVIIth and XVIIIth Centuries', *Journal of the History of Ideas*, 26 (1965), pp. 495-508.
- KROMM, Jane E., 'The feminization of madness in visual representation', *Feminist studies*, 20, n°3 (1994), pp. 507-535.
- KULTERMANN, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt, 1981.
- KWAKKELSTEIN, Michael W., 'Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), pp.127-136.
- KWAKKELSTEIN, Michael W., *Leonardo as a physiognomist. Theory and drawing practice*, Leyde, 1994.
- LABORDE, Comte de, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût du public*, Paris, 1856.
- LACAN, Ernest, 'La photographie et la physiologie', *Le Moniteur de la photographie*, n° 13, 15 septembre 1862, pp. 101-102
- LANDAU, Terry, *About Faces. The evolution of the Human Face*, New York, 1989.
- LANERYE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, 1997.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, *Œuvre critique*, (prés. E. Jollet), Paris, 2001.
- LANTERI-LAURA, Georges, *Histoire de la phrénologie. L'homme et son cerveau selon F. J. Gall*, Paris, 1970.
- LA ROCHEFOUCAULT, *Maximes, suivies des réflexions diverses*, (éd. J. Truchet), Paris, 1967.
- LARSSON, Lars Olof, 'Der Maler als Erzähler : Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Chrales Le Bruns', in V. Kapp, *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik un nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marbourg, 1990, pp. 173-189.
- LASSALLE, Hélène, *L'art pompier, un prolongement de l'art académique*
- LAUGHTON, Bruce, 'Daumier's Expressive Heads', *Revue d'art canadienne*, XIV, 1-2, (1987), pp. 135-142.
- LAURENT, J., *A propos de l'Ecole des beaux-arts*, Paris, 1987.
- LAURENT, J., *Arts et pouvoirs en France de 1793 à1981*, St-Etienne, 1983.
- LAVATER, Johann Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, (éd. Moreau de la Sarthe) 10 vol., (1806-9), 1820.

- LAVIN, Irving, 'I ritratti di Nessuno del Bernini', *Passato e presente nella storia dell'arte*, Turin, 1994, pp. 193-231.
- LAVIN, Irving, 'Bernini's Bust of the Medusa: an awful Pun', in *Docere, Delectare, Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rome, 1996, pp. 155-174.
- LAQUEUR, Thomas, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, 1992.
- LE Brun, Charles, *L'expression des passions & autres conférences & Correspondance*, (prés. de J. Philippe) Paris, 1994.
- LE BRETON, David, *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, 1998.
- LÉCHARNY, Louis-Marie, *L'art pompier*, Paris, 1998.
- LECOQ DE BOISBAUDRAN, Horace, *L'éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste* Paris, s.d. (1862).
- LECOQ DE BOISBAUDRAN, Horace, *Coup d'oeil sur l'enseignement des Beaux-Arts*, Paris, 1879.
- LEE, Rensselear W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1991.
- LEMAISTRE, Alexis, *L'Ecole des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, 1889.
- LEMOINE, Albert, *De la physionomie et de la parole*, Paris, 1865.
- LESSING, Gottfried E., *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, (prés. J. Bialotocka) Paris, 1964.
- LESSING, Gotfried E., *Laocoon*, Paris, 1997.
- LÉVESQUE, Pierre-Charles/WATELET, Claude-Henri, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 vol., Paris, 1792.
- LEVITINE, George, 'The influence of Lavater and Girodet's expression des sentiments de l'âme', *Art Bulletin*, 36 (1954), pp. 32-45.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, 'Contre l'ut pictura poesis: une conception rhétorique de la peinture', *Word & Image*, 4 (1988), pp. 99-104.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1999.
- LOQUIN, Jean, 'La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIII^e siècle', *Archives de l'Art Français*, 7 (1913), pp. 309-20.
- McCAULEY, Elizabeth A., *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite portrait Photograph*, New Haven, 1985.
- McPHERSON, Heather, 'Manet: Reclining Women of Virtue and Vice', *Gazette des Beaux-Arts*, 116 (1990) pp. 34-44.
- McPHERSON, Heather, 'Courbet and Baudelaire: Portraiture against the Grain of Photography', *Gazette des Beaux-Arts*, 128 (1996), pp. 223-236.
- McPHERSON, Heather, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge, 2001.
- McQUILLAN, Melissa, *Les potraits impressionnistes*, Paris, 1986.
- MAGLI, Patrizia, 'The Face and the Soul', *Zone*, 4, (1989), pp. 86-127.
- MAINARDI, Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, 1993.
- MANTEGAZZA, Paolo, *La physionomie et l'expression des sentiments*, Paris, 1885.
- MARABLE, Darwin, 'Photographie and human behaviour in the Nineteenth Century', *History of photography*, 9, 2 (1985), pp.141-147.

- MARLES, Hugh C., 'Duchenne de Boulogne. Le Mécanisme de la physiologie humaine', *History of Photography*, 16, 4 (1992), pp. 395-6.
- MARTIN, Sylvie, 'Portraits anglais et français. Une approche comparative à travers les textes du XVIII^e siècle', *Gazette des Beaux-Arts*, 117 (1991), pp. 27-41.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *L'assembleur de rêves. Ecrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, 1984.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, 1994.
- MAUCLAIR, Camille, 'La femme devant les peintres modernes', *La Nouvelle Revue*, 2^e série, I (1899), pp. 190-213.
- MÉROT, Alain, *Les conférences de l'Académie royale*, Paris, 1996.
- MEYER, Michel, *Le philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, 1991.
- MICHALSKI, Sergiusz, *Tableau und Pantomime. Historienmalerei und Theater in Frankreich zwischen Poussin und David*, Thèse d'habilitation, Augsburg, 1994.
- MICHEL, Régis (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, 2000.
- MILLIN, Aubin Louis, *Dictionnaire des Beaux-arts*, Paris, 3 vol., 1806.
- MONTAIGLON, Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, 10 vol., 1875-1892.
- MONTAIGLON, Anatole de, 'Abecedario de Pierre-Jean Mariette', *Archives de l'art français*, Paris, 6 vol., 1966.
- MONTAGU, Jennifer, *The expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, Londres, 1994.
- MÜNTZ, Eugène, 'Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts', *Gazette des Beaux-Arts*, 5 (1891), pp. 181-194.
- MUSTOXIDI, T.-M., *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, 1920.
- NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, 2000.
- NAVA CELLINI, Antonia, 'Ipotesi sulla 'Medusa' capitolina e sulle probabili 'Teste' di Gianlorenzo Bernini', *Paragone*, XXXIX, n°457 (1988), pp. 29-34.
- NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, 1993.
- NOCHLIN, Linda, *Impressionist portraits and the construction of modern Identity*, New Haven, 1997.
- OBSERVATIONS en réponse à celles de M. Cochin relativement au prix d'expression, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 46.
- PAILLOT DE MONTABERT, Jacques-Nicolas, *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre suivie des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la Beauté dans le geste pittoresque*, Paris, 1813.
- PAILLOT DE MONTABERT, Jacques-Nicolas, *Traité complet de la peinture*, 9 vol., Paris, 1829-1851.
- PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, 1969.
- PARSONS, James, 'Human physiognomy explain'd', in the Crounian Lectures on Muscular Motion. For the year 1746, The Royal Society, in *Philosophical Transactions*, 44, 1^{er} partie, Londres 1747.
- PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*,

- Genève (1757), 1972.
- PERROT, Philippe, *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin*, Paris, 1984.
- PEVSNER, Nicolas, *Academies of Art. Past and Present*, Londres, 1940.
- PILS, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708.
- PLANCHE, Gustave, *Salon de 1831*, Paris.
- PLANCHE, Gustave, *Etudes sur l'Ecole française (1831-1852)*, Paris, 2 vol., 1855.
- PLANCHE-TOURON, Marie-Claire, *Passions raciniennes et arts visuels. Pictura loquens, XVII^e -XIX^e siècles*, Thèse de doctorat, Dijon, 3 vol., 2000.
- POCHAT, Gotz, *Geschichte der Aesthetik und Kunsttheorie*, Cologne, 1986.
- POMARÈDE, Vincent, *Corot*, Paris, 1996.
- POMMIER, Edouard, 'Winckelmann et la vision de l'antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution', *Revue de l'art*, 83 (1989), pp. 9-20.
- POMMIER, Edouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1989.
- POMMIER, Edouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.
- POMMIER, Jacques, *La mystique de Baudelaire*, Paris, 1932.
- POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Londres, 1994.
- PREIMESBERGER, Rudolf, 'Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis', in *World of Art. Themes of Unity and Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, (éd. I. Lavin) Washington, 1986, vol. II, pp. 415-423.
- PREIMESBERGER, Rudolf/BAADER, Hannah, *Porträt*, Berlin, 1999.
- PRENDERGAST, Christopher, *Napoléon and history painting*, Oxford, 1997.
- PRENDEVILLE, Brendan, 'The features of Insanity, as seen by Géricault and by Büchner', *Oxford Art Journal*, 18, n° 1 (1995), pp. 96-115.
- PROUST, Jacques, 'Diderot et la physiognomonie', *Cahiers de l'Association des Etudes françaises, Les Belles Lettres*, 13 (1961), pp. 317-329.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, 1791.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, *De l'invention et de l'innovation dans les ouvrages des beaux-arts*, Paris, s.d.
- RABREAU, Daniel, 'Physiognomy of French Theatres : City and Theatre in 18th and 19th Centuries', *Lotus international*, 43 (1984), pp. 48-63.
- REFF, Théodore, *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections*, New York, 1985.
- RENEVILLE, Marc, *La médecine du crime. Essai sur l'émergence d'un regard médical sur la criminalité en France (1785-1885)*, Paris, 1997.
- RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, 2001.
- RINGBOM, Sixten, 'Action and Report : The Problem of indirect Narration in the Academic Theory of painting', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LII (1989), pp. 34-51.

- RIMÉ, Bernard/Scherer K.R., *Les émotions*, Neuchâtel, 1989.
- RIOUT, Denis, *Critique d'avant-garde de Théodore Duret*, Paris, 1998.
- RITZENTHALER, Cécile, *L'école des Beaux-Arts au XIX^e siècle. Les pompiers*, Paris, 1987.
- RIVERS, Christopher, *Face Value. Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier and Zola*, Londres, 1994.
- ROELENS, Nathalie, 'Ecrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet', *Word & Image*, 15, n° 4 (1999), pp. 309-322.
- ROGERSON, Brewster, 'The art of painting the passions', *Journal of the History of Ideas*, XIV (1953), pp. 68-94.
- ROQUE, Georges, (dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, 2000.
- ROSELLI, Maria G., 'Fisionomia e mimica secondo Paolo Mantegazza', *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, CXXVIII (1998), pp. 105-124.
- ROSEN, Charles /ZERNER, Henri, *Romantisme et Réalisme*, Paris, 1986.
- ROSENBLUM, Robert, *The international style of 1800. A study in linear Abstraction*, New York, 1976.
- ROSENBLUM, Robert, 'The origines of painting: a problem in the iconography of Romantic clacssicism', *The Art Bulletin*, XXXIX, n° 4 (1975), pp. 279-290.
- ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, 1987.
- ROSS, Stephanie, 'Painting the passions : Charles Le Brun's Conférence sur l'expression', *Journal of the History of Ideas*, XLV, 1 (1984), pp. 25-47.
- ROTH, Michael, 'Remembering Forgetting : Maladies de la mémoire in Nineteenth-Century France', *Representations*, 26 (1989), pp. 49-68.
- ROUCHÈS, Gabriel, *L'École des Beaux-Arts*, Paris, 1924.
- RUBIN, James H., 'Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine', *The Art Bulletin*, LIX (1977), pp. 601-618.
- SCHADE, Sigrid, 'Charcot and the Spectacle of the Hystérical Body. The « pathos formulas » as an aesthetic staging of psychiatric discourse - a blind spot in the reception of Warburg', *Art History* 18 (1995), pp. 499-517.
- SCHMÖLDERS, Claudia, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin, 1995.
- SCHMÖLDERS, Claudia, *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin, 1996.
- SCHÜTZE, Sebastian, 'Anima Beata e Anima Dannata', in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome, 1998, pp. 148-169.
- SCOTT, David, 'Pictorialist poetics : the nineteenth-century French re-reading of ut pictura poesis', *Word & Image*, 4 (1988), pp. 364-371.
- SEGRÉ, Monique, *L'art comme institution. L'école des Beaux-Arts. XIX-XX^e siècles*, Paris, 1993.
- SEZNEC, Jean, *Sur l'art et les artistes. Denis Diderot*, Paris, 1967.
- SHEARER, West, 'Polemic and the passions : Dr James Parsons' human physiognomy explained and Hogarth's aspirations for British history painting', *British Journal for eighteenth century studies*, 13, n°1 (1990), pp. 73-89.
- SHOOKMAN, Ellis (éd.), *The Faces of physiognomy : Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, Drawer, 1993.

- SLOANE, Joseph C., *French Painting. Between the past and the present. Artists, critics, and tradition from 1848 to 1870*, Princeton, 1973.
- SOBIESZEK, Robert, *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul, 1850-2000*, Los Angeles, 1999.
- SONG, Misook, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, Ann Arbor, 1984.
- STAFFORD, Barbara M., *Body criticism : Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, 1992.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, 1999.
- STARZYNSKI, Juliusz, *Stendhal. Du romantisme dans les arts*, Paris, 1966.
- STEINITZ, Kate T., *Pierre-Jean Mariette & Le Comte de Caylus and their Concept of Leonardo da Vinci in the Eighteenth Century*, Los Angeles, 1974.
- STENDHAL, *Oeuvres complètes*, Genève, 1972.
- STOICHITA, Victor I., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995.
- SUE, Jean-Joseph fils, *Eléments d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs*, Paris, 1788
- SUE, Jean-Joseph fils, *Essais sur la physiognomonie des corps vivants, considérés depuis l'homme jusqu'à la plante*, Paris, 1797.
- SULEIMAN, Susan R., *The female Body in Western Culture*, Cambridge, 1985.
- SULLY PRUDHOMME, *L'expression dans les Beaux-Arts*, Paris, 1883.
- TASSAERT, J.J.F., *Collection de Têtes d'expressions représentant des différentes passions de l'âme, dessinées d'après les tableaux du Musée central des arts de Paris par J.A. Sauvage dit Lemire*, Paris, 1804.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra, (éd.) *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996.
- TESTELIN, Henri, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de préceptes avec plusieurs discours académiques ou conférences tenues en l'Académie royale des dits arts*, Paris, 1696.
- THÉVOZ, Michel, *L'académisme et ses fantasmes : le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, 1980.
- THORÉ, Théophile, (pseud. W. Bürger) *Salons de Théophile Thoré, 1844, 1845, 1846, 1837, 1847*, Paris, 1868.
- THUILLIER, Jacques, 'Temps et tableaux', in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, 1964, Berlin, 1967, p. 191-206
- TILGHMAN, B. R., 'Charles Le Brun : Theory, Philosophy and Irony', *British Journal of Aesthetics*, 32, n°2 (1992), pp. 121-133.
- TOCQUÉ, Louis, *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 189.
- TYTLER, Graham, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, 1982.
- UZANNE, Octave, *Facéties du Comte De Caylus (1692-1765)*, Paris, 1879.
- VAISSE, Pierre, 'Couture et le Second Empire', *Revue de l'art*, 37 (1977), pp. 43-68.
- VAISSE, Pierre, *La troisième République et les peintres*, Paris, 1995.
- VALVERDE, Isabel, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Francfort, 1994.
- VAN HELSDINGEN, H. W., 'Body and Soul in French art History', *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of art*, XI, 1 (1980), pp. 14-22.

- VARRIANO, John, 'Leonardo's Lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio', *Gazette des Beaux-arts* 130 (1997), pp. 73-80.
- VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris (éd. A. Chastel), 1989.
- VIATTE, Françoise, 'Verrocchio et Leonardo da Vinci : A propos des Têtes idéales', in *Florentine Drawing at the Time of Lornzo the Magnificent. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman*, Florence, 1992, Bologne (éd. E. Cropper), 1994, pp. 45-53.
- VOGEL, Matthias, *Johann Heinrich Füssli - Darsteller der Leidenschaft*, Zurich, 2001.
- WAKEFIELD, David, 'Stendhal and Delécluze at The Salon of 1824', in *The artist and the writer in France, Essays in honour of Jean Seznec*, Oxford, 1974, pp. 76-85.
- WALSH, Linda, 'The expressive face: Manifestations of Sensibility in Eighteenth-century French Art', *Art History*, XIX, 4 (1996), pp. 523-550.
- WALLER, Suzan, *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris 1830-1900*, Evanston, 1999.
- WATELET, Claude-Henri, *Définition de la poésie dans l'art de la peinture*, Paris, Bibliothèque de l'ENSBA, Ms 184.
- WATELET, Claude-Henri & Lévesque Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 5 vol., 1792.
- WECHSLER, Judith, *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Londres, 1982.
- WEISBERG, Gabriel P., *The European Realist Tradition*, Bloomington, 1982.
- WHITE, Harrison & Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, (1965)1991.
- WHITELEY, J. J. L., 'The origin of the Concept of « Classique » in French Art Criticism', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), pp. 268-275.
- WILSON, John M., *The painting of the passions in theory, practice and criticism in late eigheenth century France*, Ph. Thesis University Iowa, 1975.
- WOODALL, Joanna, *Portraiture. Facing the subject*, Manchester, 1997.
- WRIGLEY, Richard, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, 1993.
- ZIESENER-EIGEL, Jutta, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*, Düsseldorf, 1982.
- ZOLA, Emile, *Ecrits sur l'art*, (prés. J.-P. Leduc-Adine) Paris, 1991.
- ZUTTER, Jörg /TEN-DOESSCHATE CHU, Petra, *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, Paris, 1998.

Liste des illustrations

- fig. 1. Groupe sculpté du *Laocoon*, marbre, 1^{er} siècle av. J.-C., Rome, Musée du Vatican.
- fig. 2. Charles Le Brun, *Le pleurer*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.
- fig. 3. Charles-Nicolas Cochin, *Portrait du Comte de Caylus*, gravure, in O. Uzanne, *Facéties du Comte de Caylus*, Paris, 1879.
- fig. 4. Jean-Dominique Ingres, *prix de la Demi-figure peinte*, 1801, h/t, 100 x 0.8 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 5. Comte de Caylus, *gravures d'après Léonard de Vinci*, in J.-P. Mariette, *Recueil de Testes*, Paris, 1730.
- fig. 6. Gian Lorenzo Bernini, *Tête de Méduse*, marbre, 50 x 41 x 38 cm, Rome, Musée du Capitole.
- fig. 7. *Méduse Rondanini*, époque romaine, marbre, h. 40 cm, Munich, Glyptothèque.
- fig. 8. Gian Lorenzo Bernini, *Anima Dannata*, 1619, marbre, 40 x 29 x 25 cm, Rome, Ambassade d'Espagne.
- fig. 9. Gian Lorenzo Bernini, *Anima Beata*, marbre, vers 1619, 41.5 x 29 x 24 cm, Rome, Ambassade d'Espagne.
- fig. 10. Gian Lorenzo Bernini, *Tête du Laocoon*, marbre, 66.5 x 44.5 x 34 cm, Rome, Galerie Spada.
- fig. 11. Caravage, *Tête de Méduse*, 1598-99, h/t /bois, diamètre env. 55.5 cm, Florence, Galerie des Offices.
- fig. 12. Gian Lorenzo Bernini, *Buste de Costanza Bonarelli*, 1636-38, marbre, h. 72 cm, Florence, Musée national du Bargello.
- Fig. 13. Cornelis Cort, *Méduse*, gravure, 33.4 x 22.7 cm, Bruxelles, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}.
- fig. 14. Michel-Ange, *Furie*, 1522, crayon noir, 23.1 x 19.7 cm, Florence, Galerie des Offices, Cabinet des Dessins.
- Fig. 15. Tondo du Palazzo del Banco, *Tête masculine*, Milan in Paragone, p. 401-403, 1983, image 20.
- fig. 16. James Parsons, *Peur et Terreur*, gravure, in J. Parsons, *The Anatomy of Expression as Connected with the Fine Arts*, Londres, 1747.

- fig. 17. Charles Bell, *Le rire*, gravure, in C. Bell, *Essays on Anatomy of expression*, Londres, 1806.
- fig. 18. D.-P.-G. Humbert de Superville, *Les 3 types : expansive, horizontale et convergente*, gravure, in D.-P.-G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, 1827-1832, p. 60.
- fig. 19. Pierre-Narcisse Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus*, 1799, h/t, 217 x 243 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 20. Jacques-Louis David, *L'intervention des Sabines*, 1799, h/t, 385 x 522 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 21. Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hyppolite*, 1802, h/t, 257 x 335 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 22. Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus*, 1810, h/t, 342 x 457 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 23. Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus*, pierre noire, 30 x 45.5 cm, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.
- fig. 24. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Scène de Déluge*, 1806, h/t, 431 x 341 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 25. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Les héros français*, 1802, h/t, 192 x 182 cm, Musée national de Rueil-Malmaison, Château.
- fig. 26. Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, h/t, 532 x 720 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 27. Antoine-Jean Gros, *La Bataille d'Eylau*, 1808, h/t, 521 x 784 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 28. Théodore Géricault, *Portrait équestre de Monsieur D..., lieutenant des gardes de l'Empereur*, 1812, h/t, 349 x 266 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 29. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jésus remet à saint Pierre les clés du Paradis*, 1820, h/t, 280 x 217 cm, Montauban, Musée Ingres.
- fig. 30. Victor Schnetz, *Vieille femme et jeune fille en prière devant la madone*, 1827, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts.
- fig. 31. Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*, 1824, h/t, 417 x 354 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 32. Eugène Delacroix, *Jeune fille assise dans un cimetière*, vers 1824, h/t, 65,5 x 54,3 cm, Paris, Musée du Louvre.

- fig. 33. Ary Scheffer, *Saint Augustin et sainte Monique*, 1855, h/t, 111 x 147 cm. Paris, Musée du Louvre..
- fig. 34. Ary Scheffer, *Les femmes souliotes*, 1827-8, h/t, 261 x 359, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 35. Jean Murat, prix de Rome, *Le Sacrifice de Noé*, 1837, h/t, Paris, ENSBA.
- fig. 36. Léon Benouville, prix de Rome, *Jésus dans le Prétoire*, 1845, h/t, Paris ENSBA.
- fig. 37. Jules-Eugène Lenepveu , prix de Rome, *La morte de Vitellus*, 1847, h/t, 1.465 x 1.14 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 38. Boulanger, prix de Rome, *Ulysse reconnu par sa nourrice Euryclée*, 1849, h/t, 1.47 x 1.14 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 39. Ambroise Tardieu, *Tête de démonomaniaque*, gravure, in J.-E. Esquirol, *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris, 1805.
- fig. 40. Théodore Géricault, *Portrait d'un maniaque cleptomane*, (1820), h/t, 61.2 x 50.2 cm, Gant, Musée des Beaux-Arts.
- fig. 41. G.-B. Duchenne de Boulogne, *Premier tableau synoptique de la partie esthétique*, 1876, feuille 27.5 x 17.3 cm, épreuve sur papier albuminé, Paris, ENSBA.
- fig. 42. G.-B. Duchenne de Boulogne *Tête de la Niobé*, 1857-58, épreuve sur papier salé, 23 x 16.6 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 43. G.-B. Duchenne de Boulogne, *La joie d'une mère qui voit son enfant échapper à une maladie mortelle*, 1862, photo 11.8 x 9.2 cm, épreuve sur papier albuminé, Paris, ENSBA.
- fig. 44. Marie-Louis Jacquesson de la Chevreuse, prix de la Tête d'expression, *Le contentement d'une mère après la guérison de son enfant*, 1861, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 45. Georges Rochegrosse, prix de la Tête d'expression, *L'attention*, 1883, h/t, 81 x 65 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 46. Christophe-Thomas Degeorge, prix de la Tête d'expression, *La surprise mêlée de joie*, 1815, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.

- fig. 47. Joseph-Désiré Court, prix de la Tête d'expression, *L'Annonciation*, 1821, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 48. Etienne Dubois, prix de la Tête d'expression, *La douleur concentrée*, 1822, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 49. Xavier-Alphonse Monchablon, prix de la Tête d'expression, *La terreur*, 1860, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 50. Théodore-Auguste Vauchelet, prix de la Tête d'expression, *La colère mêlée de mépris*, 1829, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 51. Emile Signol, prix de la Tête d'expression, *La tristesse*, 1828, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 52. Louis-Edourd Rioult, prix de la Tête d'expression, *L'admiration mêlée de surprise*, 1813, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 53. Charles-Jacques Le Bel, prix de la Tête d'expression, *Le sommeil distrait par un songe agréable*, 1807, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 54. Van den Bergh, prix de la Tête d'expression, *La pudeur*, 1826, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 55. Joseph-François Ducq, prix de la Tête d'expression, *L'étonnement*, 1800, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 56. Boisselier, prix de Rome, *La mort de Démosthène*, 1805, h/t, Paris, Louvre.
- fig. 57. Alexandre-Charles Guillemot, prix de la Tête d'expression, *La profonde vénération*, 1806, crayon/papier, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 58. Alexandre-Charles Guillemot, prix de Rome, *Erasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus*, 1808, h/t, Paris, ENSBA.
- fig. 59. Auguste Leloir, prix de la Tête d'expression, *L'innocence*, 1834, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 60. Pierre-Narcisse Guérin, *Etude pour la tête d'Egisthe*, crayon noir, 3.7 x 5.4 cm, Angers, Musée.
- fig. 61. Michel-Martin Drölling, prix de Rome, *La colère d'Achille*, 1810, 1.13 x 1.46 cm, h/t, Paris, ENSBA.
- fig. 62. Joseph-Désiré Court, prix de Rome, *Samson et Dalila*, 1821, h/t, 1.145 x 1.52 cm, Paris, ENSBA.

- fig. 63. Abel de Pujol, prix de Rome, *Lycurgue présente aux Lacédémoniens l'héritier du trône*, 1811, h/t, Paris, ENSBA.
- fig. 64. Emile Signol, prix de Rome, *Méléagre reprenant les armes à la sollicitation de son épouse*, 1830, h/t, Paris, ENSBA.
- fig. 65. Jean-Baptiste Guignet, prix de la Tête d'expression, *La jalousie*, 1836, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 66. Adolphe Déchenaud, prix de la Tête d'expression, *La fierté*, 1893, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 67. Lionel Royer, prix de la Tête d'expression, *La prière*, 1880, h/t, 81 x 65 cm, Paris, ENSBA.
- Fig. 68. Victor-François Biennouy, prix de la Tête d'expression, *La crainte*, 1842, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 69. Thièrot, Prox de la Tête d'expression, *La crainte*, 1892, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 70. Gustave L. Marquerie, prix de la Tête d'expression, *La préméditation*, 1851, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 71. Edouard Ponsan, prix de la Tête d'expression, *La fermeté*, 1873, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 72. Léon Comerre, prix de la Tête d'expression, *Le sourire*, 1874, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 73. Thomas Couture, prix de la Tête d'expression, *La mélancolie*, 1835, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 74. Mathieu, prix de la Tête d'expression, *La rêverie souriante*, 1867, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 75. Isaac Boisson, Prix de la Tête d'expression, *L'insouciance*, 1896, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 76. Rixens, Prix de la Tête d'expression, *Béatrix*, 1875, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 77. Jean-Baptiste Ducreux, *Autoportrait le Moqueur*, h/t, 91.5 x 72.5 cm, Paris, Musée du Louvre.
- fig. 78. George Romney, *Circé (Lady Hamilton)*, h/t, 53.5 x 49.5 cm, Londres, Tate Gallery.

- fig. 79. Théodore Géricault, *Portrait d'Eugène Delacroix*, 1818, h/t, 31 x 25 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts
- fig. 80. Théodore Géricault, *Buste, probablement Jamar*, (1818), h/t, 55 x 45 cm, C. p.
- fig. 81. Abel de Pujol, *Autoportrait*, s. d. (1806), h/t, 71 x 54 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.
- fig. 82. Antoine-Jean Gros, *Portrait de Christine Boyer*, 1800, h/t, 241 x 134 cm, Paris, Louvre
- fig. 83. Paul Philipoteaux, prix de la Tête d'expression, *La rêverie souriante*, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 84. Jean-Célestin Danguy, prix de la Tête d'expression, *Le souvenir*, 1890, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 85. Louis Roger, Prix de la tête d'expression, *La résignation*, 1899, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 86. Pierre-Auguste Cot, prix de la Tête d'expression, *La réflexion*, 1866, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 87. William Bouguereau, *Portrait de Catherine Bouguereau*, 1854, h/t, 64.7 x 53.5 cm, C.p.
- fig. 88 Gustave Courbet, *Le Désespéré*, 1844-45, h/t, 45 x 54 cm, C. p.
- fig. 89. Gustave Courbet, *La Rêverie*, h/t, Alger, Musée des Beaux-Arts.
- fig. 90. Gustave Courbet, *La Voyante*, 1845-55, h/t, 47 x 39 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.
- fig. 91. Thomas Couture, *La Veuve*, 1840, h/t, 92.5 x 73.5 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
- fig. 92. Thomas Couture, *Rêverie*, 1840-1, h/t, 55.6 x 52.1 cm, Los Angeles, Northon Simon Collecion.
- fig. 93. François Benouville, Prix de la Tête d'expression, *La mélancolie*, 1843, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 94. William Bouguereau, Prix de la Tête d'expression, *Le dédain*, 1850, h/t, 55 x 46 cm, Paris, ENSBA.
- fig. 95. Zier, Prix de la Tête d'expression, *La prière*, 1877, h/t, 81 x 65 cm, Paris, ENSBA.

- fig. 96. Camille Corot, *Jeune fille à la faucille*, 1838, h/t, 32 x 27 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
- fig. 97. Camille Corot, *La Lecture interrompue*, (1865), h/t, 95 x 68 cm, Chicaco, Art Institute
- fig. 98. Camille Corot, *La Mélancolie*, (1860), h/t, 51 x 38 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.
- fig. 99. Camille Corot, *Jeune fille à la jupe rose*, (1840-50), h/t, 47.9 x 39.1 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute.
- fig. 100. Camille Corot, *Marietta à Rome*, 1843, h/papier marouflé sur toile, 29 x 44 cm, Paris, Musée du Petit Palais.
- fig. 101. Albert Borée, Page de couverture des *Etudes physiognomoniques : les expressions de la figure humaine*, C. p.
- fig. 102. Edgar Degas, *Le Banquier*, 1869-71, h/t, 32.4 x 46.4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.