



HAL
open science

La Nature laide: du plaisir paradoxal de l'imitation à la barbarie du faire

Magali Theron

► **To cite this version:**

Magali Theron. La Nature laide: du plaisir paradoxal de l'imitation à la barbarie du faire. *Arte dal Naturale*, pp.151-176, 2018, 978-88-85795-13-6. hal-03700650

HAL Id: hal-03700650

<https://hal.science/hal-03700650>

Submitted on 23 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

2

QUADERNI DELLA BIBLIOTECA HERTZIANA

ARTE DAL NATURALE

a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine,
Magali Théron, Mickaël Szanto

CAMPISANO EDITORE



Abbreviazioni

AASL	Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASR	Archivio di Stato di Roma
BnF	Bibliothèque nationale de France
INO-CNR	Istituto nazionale di ottica del Consiglio Nazionale di Ricerca
MdP	Mediceo del Principato

ARTE DAL NATURALE

a cura di

Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine,
Magali Théron, Mickaël Szanto

CAMPISANO EDITORE

QUADERNI DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA

2

a cura di

Tanja Michalsky

Tristan Weddigen

Responsabile della redazione

Marieke von Bernstorff

Cura redazionale del volume

Caterina Scholl

Marie Caillat

Michela Corso



**BIBLIOTHECA
HERTZIANA**

MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

in copertina

Pieter Paul Rubens, *Paesaggio al chiaro di luna*,
1635-1640, olio su tela, 117,7 × 90,8 cm.

Londra, The Courtauld Gallery (foto The Samuel
Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London)

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto
riguarda le fonti iconografiche
e letterarie non individuate.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2018 by

Campisano Editore Srl

00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53

Tel +39 06 4066614

campisanoeditore@tiscali.it

www.campisanoeditore.it

ISBN 978-88-85795-13-6



VILLA MÉDICIS
ACADÉMIE DE FRANCE
À ROME



INDICE

- pag. 7 INTRODUZIONE
Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine,
Magali Théron, Mickaël Szanto
- 9 *L'HÉLÈNE* DE ZEUXIS : UN PORTRAIT D'APRÈS NATURE ?
Emmanuelle Hénin
- 35 MODELS AND NATURES IN THE CARRACCI ACADEMY
Gail Feigenbaum
- 53 "DAL VIVO TRAHENDO": ACADEMIES AND LIFE DRAWING
IN EARLY MODERN ITALIAN ART
Donatella Livia Sparti
- 71 NATURE ET DÉVOTION : LA *MADONE À LA GUIRLANDE*
DE JAN BRUEGHEL POUR FEDERICO BORROMEO
Elinor Myara Kelif
- 93 DIPINGERE DAL MODELLO NELLA NATURA MORTA ROMANA
DI PRIMO SEICENTO. DA CARAVAGGIO AGLI INIZI DI MARIO DEI FIORI
Patrizia Cavazzini
- 115 L'IMITAZIONE SCIENTIFICA DELLA NATURA
E LA TECNICA DI CARAVAGGIO
Filippo Camerota
- 129 THEORY AND PRACTICE REVISITED: FRANCESCO SCANNELLI
BETWEEN GIOVANNI BATTISTA AGUCCHI AND CARLO CESARE MALVASIA
Elizabeth Cropper

- 151 LA NATURE LAIDE : DU PLAISIR PARADOXAL
DE L'IMITATION À LA BARBARIE DU « D'APRÈS NATURE »
Magali Théron
- 177 L'ARTISTE EN BERGER D'ARCADIE :
LE PAYSAGE « D'APRÈS NATURE » DE DÜRER À POUSSIN
Denis Ribouillault
- 209 POUSSIN D'APRÈS NATURE : LE FRAGMENT
COMME RÉFÉRENCE ET RÉMINISCENCE
Alain Mérot
- 223 DU RÉALISME SOCIAL À LA *REALPOLITIK*. CLAUDE GELLÉE
LE LORRAIN, *SCÈNE DE PORT* DE 1639
Frédéric Cousinié
- 245 NATURA SVELATA. LA «SVOLTA COMUNICATIVA»
NEI RITRATTI A BUSTO DI GIOVANNI LORENZO BERNINI
E LA RIVOLUZIONE SCIENTIFICA DEL SEICENTO
Damian Dombrowski
- 271 « GOÛT NATURE ». L'ÉLOGE DE L'ART DE PEINTURE
DE PHILIPS ANGEL (LEYDE, 1642)
Léonard Pouy
- 291 LE NATUREL, OUI, MAIS QUELLE NATURE ? PITTORESQUE,
PEINTURE ET JARDIN DANS L'ANGLETERRE DU XVIII^E SIÈCLE
Jan Blanc
- 313 INDICE DEI NOMI

LA NATURE LAIDE : DU PLAISIR PARADOXAL DE L'IMITATION À LA BARBARIE DU « D'APRÈS NATURE »

Magali Théron

« Un indice est ce qui se passe dans la réalité : des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude : par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres »¹.

C'est, nous le savons, à partir d'exemples précis d'objets laids, « les formes d'animaux les plus vils et des cadavres », représentés avec « la plus grande exactitude », qu'Aristote s'était attaché dans sa *Poétique* à définir le plaisir de l'imitation comme la fin principale et l'effet propre de la poésie et, partant, de la peinture. Mais c'est finalement aussi en partie autour de la question de l'image hideuse – le cri poétique du *Laocoon* chez Homère, transformé, en sculpture, en un gémissement pathétique – que Lessing s'attachera, en 1766, à mettre en évidence la frontière qui sépare le dicible et le figurable, la poésie et la peinture. Une position qui ébranlera toute la théorie de l'*ut pictura poesis*. Du plaisir paradoxal au refus esthétique, les positions face au cas spécifique de la nature laide n'eurent de cesse d'osciller dans le temps entre admiration et condamnation morale ou esthétique. Nous souhaitons montrer ici comment, au XVII^e siècle, en France, la question de la représentation de l'objet laid² tend à se dissoudre progressivement dans le champ plus vaste de l'art « d'après nature » et comment, par-delà toute condamnation morale ou esthétique, mais au nom seul de la noblesse de la peinture, le « d'après nature » est peu à peu assimilé à la laideur du faire artistique et comparé à une « barbarie aussi téméraire qu'aveugle, qui néglige ce qu'il y a de plus beau, & qui semble avec audace insulter à un art qu'elle ne connaît point »³.

Le plaisir paradoxal de la laideur en peinture

Si, par sa métaphore picturale qui en appelait à des objets vils assignés au rang de preuve, Aristote avait voulu démontrer le plaisir de l'imitation comme le mécanisme de la *catharsis*, il avait aussi cautionné de fait le possible registre des objets laids en peinture. Il avait par ailleurs, un peu avant, et encore par une analogie picturale, admis la possibilité de dépeindre des caractères bas ou vicieux. La poésie étant l'imitation de « personnages en action » et ces per-

sonnages étant « nécessairement [...] nobles ou bas » puisque « en matière de caractère, c'est la bassesse ou la noblesse qui pour tout le monde fonde les différences » on pouvait dépeindre des hommes « soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables, comme le font les peintres »⁴. Et Aristote de citer : Polygnote qui peignait « ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dyonisos semblables »⁵. Enfin, c'est à nouveau par un recours à la peinture, mais cette fois à travers l'exemple de la peinture de portrait, qu'Aristote avait dégagé les deux natures du plaisir de l'imitation : le plaisir intellectuel de la reconnaissance – « En effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : <celui-là, c'est lui> » – et le plaisir purement esthétique du faire artistique même si, dans son texte, celui-ci ne vient qu'à défaut du premier. En présence d'objet inconnu « ce n'est pas la représentation qui procurera du plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution de la couleur ou d'une autre chose de ce genre »⁶. Cette caution implicite apportée par Aristote à la peinture de la laideur sera reprise par Plutarque dans son traité sur l'Audition des poètes. Rappelant le paradoxe, ce dernier s'attacha en outre à lister les différentes acceptions du laid : laideur formelle d'un lézard ou encore du visage d'un Thersite, tel que le dépeignait Homère ; laideur de la matière dégradée, citant, à côté du cadavre, les malades comme le *Philoctète* du peintre Aristophon, couvert de plaies, ou encore la *Jocaste expirant* de Silanion ; enfin laideur morale du caractère, ou de la folie et des actions criminelles, telles que les évoque le tableau licencieux du peintre Chaerophanes, l'*Ulysse contrefaisant le fou* de Parrhasius et les tableaux de meurtres de *Médée égorgeant ses enfants* de Timomachus ou d'*Oreste qui poignarde sa mère* de Théon⁷.

C'est en partie, on le sait, justement autour de ce qui n'était au départ qu'un simple parallèle littéraire des fins imitatives de la poésie et de la peinture, employé par Aristote, puis par Horace, Cicéron et Plutarque, que se bâtit toute la théorie de la peinture de l'*ut pictura poesis*, durant l'époque moderne. C'est à ces théories littéraires que les artistes reprirent aussi bien les notions de *decorum* ou de convenance, la prééminence concédée à l'*historia*, ou encore leurs principales règles de composition, mais aussi, et surtout, la définition du plaisir comme fin de la peinture. Reste que la peinture du hideux comme le plaisir paradoxal qu'elle devait susciter, qui semblait dans ce cas spécifique viser à la seule performance imitative et au plaisir esthétique « sans souci du meilleur »⁸ étaient loin d'être neutres. Même si Plutarque avait pris soin de bien rappeler cette dichotomie qu'il convenait de percevoir entre le référent et la représentation, déjà soulignée par Aristote, il s'était en outre attaché à réinsérer plus nettement la laideur dans le champ de la convenance, en rappelant que le plaisir éprouvé à la vue de ces images ne résidait pas dans l'objet de l'imitation lui-même, mais bien dans son imitation « vrai et naturelle ». Ce n'était que si l'imitation était « bien faite » qu'elle pourrait « révéler à nos

yeux de l'habileté et un talent d'illusion qui nous causent autant de plaisir naturel que la réalité nous déplait »⁹. Au prisme de l'éthique, de la morale ou de la bienséance religieuse, de telles œuvres semblaient, plus que toutes autres, susceptibles de critiques. Et dans la France de la première moitié du XVII^e siècle, qui n'avait pas tenté de définir précisément la nature du plaisir esthétique, les attaques furent parfois violentes. En effet, si cette « délectation » – terme à connotation religieuse utilisé par Amyot pour définir le plaisir de l'imitation en 1559¹⁰ et qu'employait encore Nicolas Poussin dans sa définition de la peinture en 1665¹¹ – pouvait se concevoir dans le cas de certains sujets terribles mais moraux, comme le *Laocoon* par exemple, elle devenait plus ambiguë pour des sujets bas ou licencieux. Dans son traité sur *La Vraie Beauté et son fantôme*, Pierre Nicole refusait ainsi aux poètes, au nom de la moralité, la représentation de sujets honteux et indécents comme les « vieilles édentées » et les « nez puants »¹². Susciter du plaisir par la représentation de choses laides, c'était, selon Senault, comme donner « un poison agréable » et concevoir l'imitation comme un « appât qui couvre l'hameçon auquel il est attaché »¹³. Autant de positions moralisantes qui se lièrent après la Querelle du Cid pour condamner le plaisir paradoxal de la poésie. Pour le théâtre, elles aboutirent à l'injonction de ne pas ensanglanter la scène, mais elles contaminèrent aussi la perception de la peinture. À l'ombre de la condamnation platonicienne de la fausseté des apparences et au nom du primat de la vérité et de l'éthique sur le plaisir, certains auteurs, comme Giovanni Battista Manzini dans ses *Harangues* traduites par Georges de Scudery en 1651¹⁴, reprochaient aux peintres et sculpteurs de « tromper les yeux et les âmes [...] en mettant dans le cœur l'image d'une action honteuse ». « Tous les arts ont été inventés par l'inimitié naturelle que tous les hommes ont pour la vérité »¹⁵, précisait-il et le peintre est « un traître qui trompe les yeux & qui donne couleur au mensonge »¹⁶. Et Manzini de reprendre précisément les exemples du paradoxe aristotélicien pour en souligner la fausseté : « Qu'on voye une chenille, un serpent, un crapaud : s'il est feint, s'il est en peinture, il est beau, il est agréable : ainsi l'horreur même plait aux hommes, lorsque le mensonge la suit. »¹⁷ Refusant, au nom de l'éthique et du nécessaire, la peinture de la laideur, il en condamnait également la contemplation comme la collection : « tout cela n'est que mensonge, fausseté, tromperie. Cet esclave que je méprise, que je foule aux pieds, que je bats, si Raphaël me le peint, c'est un trésor. »¹⁸ Une condamnation qui rejoignait tout en l'intensifiant, celle plus large d'un Senault, d'un Mersenne ou d'un Samuel de Sorbière visant la curiosité en général, soit cet « appétit déréglé de savoir les choses vaines, inutiles ou mauvaises »¹⁹ que Pascal résuma par ce fameux aphorisme dans ses *Pensées* : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux. »²⁰

La fragilité du paradoxe aristotélien face aux assauts des contempteurs moraux et éthiques explique sans doute en partie la timidité avec laquelle sont abordées les questions du laid et du plaisir paradoxal qu'il suscite dans les écrits sur l'art qui se développent en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle, alors même que le paradoxe aristotélien avait, selon Emmanuelle Hénin²¹, suscité de nombreux débats en Italie, et que l'on sait qu'il fut aussi médité dans le Nord, par Junius par exemple²². En France la théorie esthétique l'effleure, plutôt qu'elle ne s'en saisit. Tous les *trattatistes* le connaissent pourtant. C'est d'ailleurs précisément en s'adossant à lui qu'Hilaire Pader s'attache à définir la peinture dans son traité de *La Peinture parlante* de 1657. La peinture est ce « divin flambeau » qui « répand ses clartés sur le front d'un tableau », devenant « la plus grande ennemie [...] de la sombre laideur [...] ». C'est par elle, indique-t-il, qu'un monstre affreux, horrible et laid, sous un cuir escaillé nous étonne et nous plaît, Rendant par ses accords son harmonie telle, que l'horreur s'apprivoise & la laideur vient belle. »²³ Félibien mentionne également le paradoxe, précisant « que l'art a cela de particulier, de rendre agréable ce qui ferait horreur dans la nature, comme lorsqu'on représente des sujets de cruauté, ou des objets hideux, qui ne déplaisent point en peinture »²⁴ et Roger de Piles l'évoque à deux reprises dans ses *Cours de peinture par principes*. De façon allusive dans son introduction pour souligner la capacité de la peinture à instruire et à nous divertir « quelque horribles que soient les objets de la nature qu'elle représente »²⁵, puis, textuellement, un peu plus loin, dans sa « dissertation où l'on examine si la poésie est préférable à la Peinture »²⁶, pour réaffirmer, si ce n'est la supériorité de la peinture sur la poésie, du moins sa noblesse. Le mécanisme de la *catharsis* et l'effet de transfiguration que la peinture est supposée opérer sur l'objet laid apparaît en outre, de façon décousue, dans plusieurs traités. Roger de Piles, nous y reviendrons, s'y attarde dans sa description du tableau de la *Chute des Réprouvés* de Rubens²⁷. Charles Le Brun en souligne également la portée dans sa conférence du 7 mai 1667 sur le *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël lorsque, décrivant le démon, il s'exclame, jouant l'étonnement : « ce qui est merveilleux dans cette figure est que ce qui paraît le plus difforme dans toutes les parties de son corps ne laisse pas de faire une grande beauté dans la composition de ce tableau »²⁸.

Acceptant l'idée que la laideur même peut devenir « belle », les peintres et *trattatistes* la savaient en outre incontournable et nécessaire pour servir l'histoire afin de respecter aussi bien la convenance interne du sujet, le *costume*, que la convenance externe ou *decorum*. On commettrait ainsi une faute contre la « vraisemblance », selon Félibien, si l'on représentait « la Madeleine, dans une fraîcheur & dans un embonpoint, lorsqu'elle est dans le désert à faire pénitence »²⁹, en somme à la peindre trop belle. La règle horacienne de la convenance des caractères, si prégnante dans la poétique et dans la peinture

française du XVII^e siècle, de même que l'expression des passions³⁰, dont certaines comme la colère, l'effroi ou la tristesse, pouvaient contribuer à donner des aspects repoussant aux visages, imposaient de fait de s'ouvrir à des modèles dont la laideur devait avoir valeur d'exemplarité ou servir la vérité de l'expression. C'est au nom du vrai physiologique que Félibien concède ainsi la possibilité au peintre de représenter les dents, pour certaines « actions extraordinaires, comme quand des soldats crient avec effort, ou bien lorsqu'on représente des personnes mortes ; car les nerfs venant à se retirer les lèvres se retirent aussi & laissent les dents découvertes [...]. Mais, il est vray, précise-t-il, qu'on ne particularise ces choses-là que très rarement [...] seulement dans les occasions où la laideur est une beauté dans la composition d'un ouvrage »³¹.

Pour parvenir à la beauté de l'œuvre les peintres pouvaient donc, en certaines circonstances, se nourrir de la laideur. Ainsi, voulant réfuter cette position idéalisante d'Alberti qui, dans son *De Pictura* de 1511, aurait affirmé que « les testes des vieilles personnes sont laides et difformes, & qu'il ne faut représenter que la beauté », le dessinateur et graveur Grégoire Huret (1606-1670) certifiait au contraire dans son *Optique de portraiture et peinture*, en 1670, que « les testes des vieillards sont aussi avantageuses à peindre qu'aucun autre sujet »³². Par cette position, il rejoignait Léonard de Vinci qui avait indiqué dans son *Traité sur la peinture*, traduit par Roland Fréart de Chambray, comment peindre un vieillard ou une vieille³³. Modèle délicat et ultime, permettant l'expression d'un savoir-faire pictural chez Huret ou Léonard, l'objet laid devient chez Félibien l'expression de la variété de la nature et, à ce titre, une source d'inspiration potentielle. À la suite de Vasari, Félibien raconte comment le peintre Piero di Cosimo « demeurait des heures entières à regarder des murailles, principalement celles que le temps a rendu pleines de taches ou d'ordures, y cherchant comme dans des nuages ce que le hasard représente de plus bizarre »³⁴. Dans l'aperception des formes, la souillure, par sa fluidité hasardeuse, peut ainsi être aussi inspirante que les nuages. Aux taches et aux ordures de Piero di Cosimo, répondent les « salissures des vieux murs » de Léonard de Vinci, dans l'observation desquelles le peintre voyait une nouvelle « manière de spéculer, laquelle bien que fort petite en apparence & presque digne de moquerie est néanmoins très utile pour éveiller & ouvrir l'esprit à diverses inventions »³⁵. Et Félibien l'avouera, si l'« on est touché d'une extrême joie quand on voit des objets parfaitement beaux, [...] il faut chercher les belles choses parmi même ce qui est difforme & faire comme les abeilles qui recueillent du miel sur les plantes amères »³⁶. Car en effet, et l'on trouve là, à nouveau, un écho au paradoxe, il y a « certaines choses aigres et amères où le goût prend quelque fois autant de plaisir qu'à celles qui sont douces et délicates »³⁷.

Reste que questionner l'objet laid, au moment même où Claude Perrault s'attacha dans sa glose du *De Architectura* de Vitruve, puis dans ses écrits ulté-

rieurs³⁸, à déconstruire l'idée de l'existence d'une beauté formelle immanente résultant de proportions naturelles idéales, pouvait s'avérer une gageure. En distinguant dans l'architecture deux espèces de beautés, Perrault créa en effet une brèche sans précédent dans les théories artistiques. La première, dite « positive », qui plaisait nécessairement par elle-même, reposait sur la richesse de la matière, sur un principe de rapport, la symétrie ou eurhythmie, et sur la propreté et netteté de l'exécution. La seconde, ou beauté architecturale proprement dite, à laquelle il rattachait les ordres d'architecture, s'appuyait sur un fondement arbitraire dépendant du bon goût et de l'autorité³⁹. Cette position, qui s'adossait à une pensée cartésienne, sensible au phénomène de l'accoutumance⁴⁰, lui permettait tout à la fois de résoudre l'aporie de la recherche de ces divines proportions sur laquelle achoppaient tous les artistes depuis la Renaissance, et d'ouvrir aussi de nouvelles possibilités à l'architecture en lui permettant de déroger à certaines règles antiques, jugées peu adaptées aux bienséances et aux usages contemporains. Mais en créant une césure nette entre une beauté d'essence naturelle mais informelle et une beauté de la forme artificialisée, il risquait notamment de rendre subjective la perception de la beauté et, partant, de la laideur. Si les pensées de Perrault furent amplement combattues, au sein même de l'Académie royale d'architecture⁴¹, leurs résonances marquèrent profondément la pensée esthétique de la fin du XVII^e siècle, comme en témoigne le dictionnaire de Furetière de 1690, pour lequel « La laideur et la beauté dépendent du caprice & de l'imagination de l'homme. »⁴² Elles expliquent sans doute en parti l'étonnante absence du terme même de laideur dans les écrits, qui se voit préférer celui de difformité, mais aussi les efforts de normalisation auxquels vont être tentés de la soumettre certains théoriciens, comme Félibien en particulier. En rattachant l'appréciation de la beauté formelle et des proportions aux seuls goût, sagesse et bon sens des « intelligents en architecture »⁴³, Perrault ouvrait en effet la porte à l'édification de nouvelles règles et préceptes fondés sur la raison et la prévention.

Le portrait éclaté de la nature laide

À en croire l'auteur du *Panegyrique de Maximilien et Constantin*, cité par Junius, si la beauté tend à se dérober à tout essai d'imitation, la laideur s'exprimerait quant à elle « aisément par des signes précis qui lui sont propres »⁴⁴. De tous les théoriciens, c'est sans doute Félibien qui s'attacha le plus longuement, dans ses *Entretiens*, à tenter de broser un portrait de la laideur. Mais il en dresse un portrait disjoint, cubiste qui, pour multiplier l'infinité de ses prédicats dans un inventaire diffus et décousu de ses « signes » et pour vouloir la saisir successivement sous toutes ses faces, en devient finalement inscrutable. La question de la laideur, qu'il traite en marge de son essai de définition de la beauté, apparaît ainsi dans trois longs paragraphes : celui consac-

créé aux proportions qui ouvre son troisième entretien, celui dédié aux passions de l'âme, auquel Félibien consacre près d'une cinquantaine de pages de son sixième entretien⁴⁵ et, enfin, celui consacré à la physionomie et à la physiognomonie, qu'il place dans son dixième entretien, dans le sillage de sa notice consacrée au peintre Roland Lefebvre, dit de Venise (1608-1677), dont il avait souligné l'engouement pour la caricature et les portraits à charge. On ne peut que remarquer cette progression dans son texte qui cherche à dévoiler la laideur depuis la figure ou la forme jusqu'à la matière, de la difformité physique à la laideur morale – ou, en suivant Perrault, de l'esthétique à l'essence – mais qui conduit aussi, ce faisant, du dessin à la couleur, puisque ses propos s'achèvent sur la théorie des humeurs qui questionne la chair et la carnation. S'il ne cesse de souligner le relativisme de l'appréciation de la laideur physique ou morale, en remarquant par exemple « qu'une belle âme et une haute vertu se rencontrent assez souvent dans un corps difforme »⁴⁶, ou remet en cause l'exactitude de la physionomie dont « les règles ne sont pas générales »⁴⁷ et sur laquelle, précise-t-il, « on a écrit, tant de choses douteuses et inutiles »⁴⁸, il ne peut toutefois s'empêcher de chercher toujours, sous l'infinie variété du possible, à extraire un canon normé de la laideur, définissable par quelques « maximes »⁴⁹. À l'instar de la « belle nature », il existerait ainsi une « laide nature » dont les préceptes seraient à rechercher, selon Félibien, aussi bien dans les modèles des « plus savants peintres »⁵⁰, que dans des *exempla* antiques extraits de descriptions poétiques ou littéraires issus d'Homère, de Lucien, de Philostrate, de Juvenal. Autant d'auteurs qui devaient apporter à ses *Entretiens* la validité d'une autorité, mais témoigner aussi de la prévention selon l'éducation ou les pays.

De fait, c'est après avoir contemplé de beaux antiques des Tuileries que, souhaitant « s'entretenir de la beauté du corps humain », Félibien échoue pour finir sur la laideur. Face à l'unité de l'idée de la beauté, formée non sur des canons naturels, mais sur des canons approuvés par l'usage, la laideur semble quant à elle plurielle et s'égrène dans des linéaments infinis de signes. Est difforme, finalement, comme le mauvais ornement, tout ce qui n'est pas assez ou qui est trop, c'est-à-dire tout ce qui ne pourrait être « jugé beau », ou qui n'a « dans toutes ses parties cette juste proportion et cette parfaite harmonie »⁵¹, soit cette « eurythmie »⁵², selon la définition qu'il en donne dans ses préceptes. Ainsi, la laideur se reconnaît notamment dans les visages trop pointus, comme celui que possédait Thersite, selon Homère⁵³. Pour les femmes, elle s'imprime particulièrement chez celles qui ont un front « ou trop ridé, ou trop enflé, ou trop grand »⁵⁴, chez ces vieilles femmes chauves ou, en suivant Lucien, chez celles qui ont les cheveux « courts, plats, & comme décollés désagréablement »⁵⁵. Au comble de la laideur, il plaçait les chevelures de couleur rousse « pour laquelle tout le monde a de l'aversion »⁵⁶ ou « les nez de perroquet [...] dont les peintres ne se servent que pour représen-

ter des satyres ou des faunes »⁵⁷, et soulignait la « difformité de la bouche quand elle est trop grande et que les lèvres sont trop petites, trop grosses, ou pasle »⁵⁸. Si les yeux peuvent révéler le plus grand éclat de la beauté, c'est là aussi où paraissent « les plus grandes tâches de la laideur »⁵⁹. Et nombreuses sont les caractéristiques qui les rendent « difformes » : les yeux trop petits, ou trop gros⁶⁰, mais aussi ceux dont l'éclat se révèle inconvenant au genre ou au caractère. Mais la laideur se signale aussi dans des effets de « dissonances », et Félibien d'observer que la petitesse chez des femmes, même bien proportionnées, peut être perçue comme un défaut « non pas par irrégularité des parties, mais par la dissonance [...] où elles se rencontrent à l'égard de toutes les autres femmes en général »⁶¹.

Plus généralement, qu'il s'agisse des passions ou de la physionomie, Félibien se départit difficilement de l'assimilation de la laideur physique à la laideur morale. Le laid reste adossé au mauvais et au mal, comme le beau est perçu indéfectiblement lié au bon et au bien. Et s'il fait l'effort de distinguer les passions des caractères, il tend à en confondre et à en mêler les signes dans les deux chapitres qu'il leur consacre. L'expression des passions comme celle des caractères pouvaient en effet se lier grâce à la théorie des tempéraments qui, révélant ce « rapport défini et univoque entre l'âme et le corps qu'elle informe »⁶², unissait le fugitif et le permanent par la reconnaissance des analogies de signes que « la nature imprime sur le visage des hommes et par lesquels, précisait Félibien, on peut juger non seulement des passions qui les dominant, mais encore des vertus ou des vices auxquels ils sont portés »⁶³. On sait que Le Brun s'était également laissé séduire par ces recherches physionomistes dans la continuité de ses travaux sur les expressions des passions. Déjà glosé à l'Antiquité par le Pseudo-Aristote ou par Hippocrate, cette science physiognomonique qui tend à nouer des rapports entre des théories aussi diverses que celle des climats, des humeurs, des physionomies humaine et animale, avait suscité l'intérêt de plusieurs peintres et *trattatistes* dès la Renaissance⁶⁴. En France, avant Le Brun et Félibien, Hilaire Pader qui avait traduit le premier livre du traité de Lomazzo⁶⁵, y consacra une partie de son poème. Et après avoir affirmé que « les qualités élémentaires prédominent au corps », et présenté les quatre caractères humoraux, il s'était essayé à la définition de types, s'attardant notamment sur le cas, courant dans ce type de littérature, du bourreau du Christ⁶⁶, en faisant aussi bien appel pour le dépeindre à la théorie des humeurs qu'à l'analogie animale. À la manière d'un Le Brun, c'est nourri des travaux récents du cartésianisme que Félibien aborde la physionomie comme il l'avait fait pour les passions. S'il refuse l'approche astrologique et divinatoire qui lui était associée depuis l'antiquité, il s'intéresse en revanche à la métoposcopie, citant les travaux récents du médecin Marin Cureau de La Chambre (1594-1669), qui avait abordé la physionomie comme une science naturelle reposant sur

1. Nicolas Poussin, *Jugement de Salomon*, 1649, huile sur toile, 101 x 150 cm. Paris, Musée du Louvre (photo auteur)



« une inférence logique des causes et des effets »⁶⁷. Dans cette partie plus que partout ailleurs, l'intéressent les « signes convenables aux vices et aux vertus »⁶⁸. Mais délaissant une démarche purement rationnelle, en bon théoricien chrétien, il ne peut qu'observer qu'au-delà de la mécanique, « quand Dieu a imprimé la sagesse dans le cœur de l'homme elle le fait connaître sur son visage »⁶⁹ – ce qui expliquerait selon lui les transfigurations de la Madeleine ou de Paul après leur conversion. À l'inverse, le tableau du *Jugement de Salomon* de Poussin, que Louis XIV venait tout juste d'acquérir en 1685, se révélait exemplaire pour reconnaître le vice (ill. 1). La mauvaise mère se dévoile à sa carnation « violette, plombée et livide », qui révèle une bile noire et un être « colère », et « envieux et sujet à d'autres actions mauvaises »⁷⁰, et sa malice est trahie « par une maigreur et une sécheresse causée par la bile noire, laquelle étant chaude et brûlante, dessèche et rend les corps plus maigres »⁷¹. Et Félibien d'achever son chapitre en brochant les portraits de plusieurs tempéraments mauvais, comme l'homme stupide, l'homme fol ou encore le méchant, décrits à l'aune de caractéristiques

2. Nicolas Poussin, *Le Sacrement de l'Eucharistie dit de Chantelou*, 1647, huile sur toile, 117 × 178 cm. Édimbourg, Scottish National Gallery, Bridgewater Collection Loan (photo auteur)



physiologiques précises mais qui, pour répondre justement si bien au type, pourraient trouver place dans l'antichambre de la caricature⁷².

Pour autant, si la plupart des *trattatistes* reconnaissent l'efficace de la laideur et l'expression de ses signes pour métaphoriser ou rendre plus sensible le vice ou la perversité, ils n'hésitent pas cependant à proposer aussi des échappatoires possibles. Comme l'avait souligné René Démoris, même dans le cas de Félibien, « le plaidoyer pour le difforme reste limité »⁷³. En effet, si Félibien cite plusieurs *exempla* fameux comme la mère du *Jugement de Salomon* de Poussin, ou encore les Judas peints par Raphaël ou Léonard de Vinci dans leur tableau respectif de la Cène⁷⁴, c'est aussitôt pour ouvrir une autre voie en louant, à leur suite, la mise en scène tout aussi ingénieuse que Poussin employa dans son tableau de la Cène pour Chantelou (ill. 2)⁷⁵. En faisant le choix d'exclure Judas du centre de la composition et en le reléguant dans l'ombre de l'entrebâillement d'une porte, pour cacher métaphoriquement par

l'ombre et l'éloignement sa laideur physique et morale, Poussin pouvait être rapproché du peintre Thimante, célèbre dans l'Antiquité pour avoir, dans son tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*, voilé sous un manteau la douleur d'Agamemnon⁷⁶. « Mais d'une autre manière », ajoutait Félibien. Car là où le choix du voile chez Thimante résultait d'une impuissance de l'art plus que d'une ingéniosité, celle de ne pas parvenir à figurer dignement une affliction extrême sur le visage du père, après avoir « épuisés tous les signes d'émotions »⁷⁷ sur les autres personnages pleurant Iphigénie, et donc potentiellement condamnable pour sa facilité⁷⁸, le procédé de l'effacement de Poussin⁷⁹ répondait, quant à lui, à un réel parti pris artistique : le choix d'un moment précis, celui du basculement où, de fidèle, Judas se mua en traître. L'ombre devenant ainsi le tain noir de l'éblouissement de la conversion. Cet éloignement de Judas qui tiendrait dans ce cas-là plus de la préterition ou du voile discursif que de la litote, permettait ainsi d'éviter la laideur sans sembler contraindre la peinture à la convenance sociale, et tout en conservant la vérité du sujet. En effet, si la laideur pouvait être imposée par le sujet ou la typologie des caractères, elle pouvait en revanche atterrir sur la délicate question du *decorum* de l'image sacrée. En France la question de la représentation de la figure du Christ ou encore des objets vils dans les tableaux religieux cristallisa, on le sait, plusieurs querelles au sein de l'Académie⁸⁰. On ne reviendra pas sur la plus fameuse, celle dite des chameaux⁸¹, si ce n'est pour rappeler, par son évocation, l'existence au sein de l'Académie de ces deux pôles : les partisans de la fidélité aux textes religieux, au nom du vrai de l'histoire – Champaigne ou Huret – et les représentants, bien plus nombreux, de la doxa de la convenance sociale, au premier rang desquels Le Brun. Comme l'a souligné Emmanuelle Hénin, en s'adossant à la théorie dramatique, ces derniers soutenaient « que la vraisemblance l'emporte toujours sur la vérité, et la bienséance externe sur la bienséance interne »⁸². Avec sa mise en exergue du tableau de Poussin, Félibien proposait finalement une solution du juste milieu, capable d'accommoder les deux clans. Concilier le vrai et le vraisemblable par une ingéniosité de l'art de faire, en privilégiant la feinte plutôt que l'équivoque. La laideur était moins effacée qu'elle n'était battue à la régulière par un artifice de l'art, celui du moment choisi. Comme Félibien l'avait déjà exprimé, en 1663, dans son commentaire du tableau *La Reine de Perse aux pieds d'Alexandre* de Charles Le Brun : « c'est en quoy on connoist qu'un ouvrier est excellent, quand il sait si bien disposer son sujet, qu'au lieu de faire paroistre les défauts naturels de la personne qu'il peint, il les déguise adroitement sans rien diminuer toutefois de la véritable ressemblance »⁸³. Et de citer en exemple ces « plus fameux peintres et sculpteurs de l'Antiquité » qui représentaient toujours « Périclès avec un casque, à cause qu'il avait la teste mal faite », ou encore Apelle qui peignait Antigone « de profil pour cacher le défaut de ce prince qui n'avoit qu'un œil »⁸⁴. Dans les écrits de Félibien, le génie du peintre se

singularise par son approche méliorative, que ce soit pour les portraits ou la peinture d'histoire. « C'est pour cela qu'en peignant un grand personnage, s'il a quelques défauts naturels, il faut les cacher autant qu'il se peut, comme fit celui qui représenta Périclès »⁸⁵, ou alors y ajouter « ces qualitez qui se remarquent dans les personnes de grande condition »⁸⁶. C'est cette fameuse eurythmie, cette beauté essentielle chez Perrault, que Félibien définit comme « cette apparence majestueuse et ce je ne sais quoi d'aisé et de commode, qui paraît dans la composition de tous les membres d'un corps et qui résulte de leur belle proportion »⁸⁷. Pour les femmes, elle consistait dans cette « bienséance », « cette contenance noble » ou *venustas*, soit cet « air plein de pudeur et de chasteté que Zeuxis avait si bien représenté sur une figure de Pénélope »⁸⁸. Pour les hommes, on la décelait dans cette « Majesté » ou « noblesse », soit la *dignitas*, ce « je ne sais quoi dans leur taille, dans leur port & sur leur visage, qui les fait révéler & qui remplit d'admiration et de respect ceux qui les regardent »⁸⁹. Un « je-ne-sais-quoi » de l'être qui rappelle l'indéfinissable de la grâce ou du sublime, appelé de ses vœux par Félibien pour « hausser les héros au-dessus de la nature humaine » comme le faisait Homère, selon Lessing⁹⁰, mais loué également par certains académiciens pour des personnages plus secondaires, comme les aveugles dans la *Les Aveugles de Jéricho* de Poussin, dessinés d'après des proportions antiques (ill. 3). Là, où « d'autres peintres auraient cru devoir rendre [les aveugles] difformes et contrefaits pour mieux faire paraître leur misère et leur mendicité », ceux de Poussin n'avaient « rien de laid ni de fâcheux à voir [...] c'est en quoi, ce grand peintre a été merveilleux d'avoir toujours si bien disposé ses figures et fait un si beau choix de tout ce qui entre dans la composition de ses ouvrages »⁹¹. Et Félibien attendait un embellissement similaire dans le domaine de l'expression, fustigeant ces peintres qui ne savaient modérer les signes des passions au risque de la laideur. « Faut-il représenter une femme abattue de tristesse ou dans la misère, elle sera plus maigre et plus hideuse que la famine dont Ovide a fait la description. »⁹² Si l'on peut marquer la colère, il faut la réserver pour les soldats combattants et couverts de blessures, soit à ceux qui sont dans la mêlée et finalement peu visibles, mais la supprimer ou la ménager pour les Princes ou les capitaines⁹³, comme le Constantin de la fameuse *Bataille des Arbelles*, peinte par Jules Romain d'après les cartons de Raphaël au Vatican⁹⁴. Et il en va de même pour la tristesse : « Et puis, disait-il, une personne peut encore estre belle, quoy qu'elle soit affligée, car il faut que la douleur soit mise comme un voile au travers duquel on aperçoive sa beauté. »⁹⁵ Plusieurs solutions s'offraient alors au peintre : choisir le moment idoine, celui par exemple « d'une douleur toute récente » qui n'a pas « encore eu le temps de faire impression sur le corps comme dans les premiers moments que la Magdeleine se convertit »⁹⁶, ou alors privilégier le moment salvateur des larmes. En effet, expliquait-il, « [la] tristesse ne réduit pas toujours les personnes dans un état

3. Nicolas Poussin, *Les Aveugles de Jéricho*, détail, 1650, huile sur toile, 119 x 176 cm. Paris, Musée du Louvre (photo auteur)



qui défigure les traits de leur visage & les rend méconnaissables. Quand elle est un peu moins forte nous versons des larmes, nous jetons au dehors, pour ainsi dire, une partie de notre affliction. »⁹⁷ Il recommandait en outre aux peintres d'ajouter, dans un tableau représentant un martyr ou une autre scène fâcheuse, une figure capable de susciter la pitié, comme cette femme mourante, son enfant agrippé à la mamelle d'Aristide, ou encore ces femmes pleurant ou se cachant dans le fameux *Jugement de Salomon* de Poussin⁹⁸. En somme de faire diversion, en commuant dans la réception du tableau l'impression de terreur en émotion de pitié.

De fait, à parcourir la galerie des œuvres représentant des objets que l'on pourrait faire entrer dans la catégorie des objets affreux ou hideux, on remarque qu'extrêmement rares sont les œuvres picturales en France atteignant la laideur des *ekphrasis* littéraires, ou qui semblent porter à son acmé l'entière dimension du paradoxe aristotélicien comme la *Méduse* de Rubens⁹⁹. Si Georges de Scudery prétend que « l'image d'un Thersite quand elle est bien faite donne autant de plaisir à voir que celle d'Hélène »¹⁰⁰, représentée aussi naïvement, aucun peintre français au XVII^e siècle ne semble s'être essayé à son portrait. Rares sont aussi les tableaux s'attachant à représenter « cette vieille hideuse et pourrie d'incommodité et de fluxions » qui, selon Pierre Lemoyne, « nous donne du contentement dans les feintes ou elle est bien représentée »¹⁰¹. Certes on pourrait citer ce curieux « portrait allégorique de femme » de Robert Le Vrac Tournières qui, relu à l'aune de la condamnation du paradoxe aristotélicien, pourrait apparaître aussi comme un pied de nez aux critiques sur la vanité de la peinture. Un portraitiste, que l'amateur Guillaume Baillet de Saint-Julien (1726-1795) comparera plus tard pour « sa manière léchée » au sculpteur médiocre décrit par Horace dans l'Épître aux Pisons, capable de reproduire « un ongle avec délicatesse » mais qui « bornait sa gloire à ces détails heureux »¹⁰². Enfin, de même que l'on semble assister à une « discrétisation » des plaies, et en particulier du sang, dans la peinture française de la première moitié du XVII^e siècle, comme le souligne Frédéric Cousinié¹⁰³, on ne retrouve dans nul tableau, comme nous avons déjà pu l'observer par ailleurs¹⁰⁴, ce « corps mort tout plombé & tout grouillant de vers »¹⁰⁵ que Jacques Carel de Sainte-Garde affirmait pouvoir regarder avec ravissement, ou cette scène de boucherie présentant des bras, des jambes, des corps « tronçonnés ou égorgés » que Roland Fréart de Chambray rêvait pour le sujet du Massacre des Innocents¹⁰⁶. Il n'y a guère que dans le champ de l'expression sans doute que l'on pourrait tenter de la moissonner. Mais dans ces exemples, elle revêt trop la figure d'un masque, celui de *Gorgo*, pour devenir réellement terrorisante, ne parvenant à cacher, sous l'apparence, l'image neutralisante de l'allégorie.

Bien que légitimé par la théorie, l'objet laid représenté avec la plus grande exactitude, pour reprendre la formulation d'Aristote, paraît ainsi étonnement

absent de la production picturale française. L'indignité ontologique ou éthique et la conception du beau, assimilé au bon, a sans doute marqué les années atticistes, reléguant la nature laide dans un hors champ de la peinture. Les peintres semblaient répondre à cette injonction de La Mesnardière, grand contempteur de la laideur dans sa *Poétique* de 1639, qui voulait que l'on « ne travaille pas comme ces peintres bizarres qui mettent toute leur science à peindre une couleuvre »¹⁰⁷. La transmutation de l'effet, concédée à la tragédie dans les années 1660, du *docere* vers le *movere*, qui incita les dramaturges à privilégier pour la scène théâtrale le seul plaisir des larmes au détriment de la terreur, et que théorisa Boileau¹⁰⁸, eut sans doute également une influence, sensible chez Félibien notamment, dans l'intérêt qu'il concédât à la volupté des larmes et à la pitié. Emmanuelle Hénin a bien souligné comment la mécanique de la *catharsis* se transforme alors dans le théâtre pour faire de la « psychologie des passions » le principal ressort du plaisir, perçu avant tout comme émotion, au détriment du « traitement esthétique » ou du plaisir intellectuel de la reconnaissance¹⁰⁹. Pour autant, contrairement aux dramaturges, c'est bien en se situant encore dans le champ de l'esthétique que les peintres et les théoriciens français semblent évaluer la pertinence du paradoxe. Pour Le Brun ou Félibien, ce n'est ainsi que grâce à sa possibilité de transfiguration en beauté que la laideur est tolérée dans le champ de l'œuvre. Mais un glissement s'opère dans l'appréciation du paradoxe. Le plaisir naît moins de la reconnaissance du même que de l'observation de l'art du peintre. Ainsi, dans le commentaire de Le Brun, le sentiment de beauté éprouvée à la vue de la laideur du démon vient moins de la contemplation de sa difformité elle-même, qu'il ne découle de l'observation de ses teintes, de son coloris si semblable à celui des rochers sur lequel il est abattu. En somme, il naît de l'art avec lequel le peintre a su créer un effet de contraste entre l'aspect terrestre du démon et l'aspect céleste de l'ange, dévoilant par cette analogie implicite, comme l'eut fait un philosophe naturaliste, la nature du monstre. Et c'est de ce constat que naît précisément le « merveilleux » du plaisir pris à la contemplation du monstre. De même pour Félibien, si un tableau « où il n'y a rien que d'affreux et de difformes peut arrêter agréablement les yeux » c'est, disait-il, « parce que ces sortes de choses étaient représentées avec beaucoup d'art »¹¹⁰. C'est ce supplément « d'art », chez Félibien, ou « l'esprit du peintre », pour un Bernard Lamy, qui procurent le plaisir esthétique : « ce qui fait la beauté de son art : c'est l'adresse avec laquelle il imite ce qu'il veut représenter qui le fait estimer »¹¹¹. Le plaisir de la *catharsis* est ainsi d'autant plus grand que l'observateur parvient à lire les beautés de l'art.

Et c'est justement parce que le plaisir est supposé trouver ressort dans cet interstice, qui est l'art du peintre, que son intensité peut varier en fonction de l'observateur. C'est ce que souligne de Piles dans son commentaire de la *Chute des anges rebelles* de Rubens. S'il précise que ce tableau « produit tout l'ef-

fet qu'on en peut attendre : car personne ne le regarde attentivement qu'il ne soit frappé d'horreur & qu'il ne descende pour ainsi dire, tout vivant dans les enfers »¹¹², la *catharsis* ne produit pleinement son effet que pour les « savants connaisseurs » en peinture, et on est là fort proche des « intelligents en architecture » de Perrault. En effet, si « les ignorants sans y penser en font l'éloge », poursuit de Piles, ils le font « en détournant leurs yeux, après l'avoir regardé quelque temps, parce qu'ils n'en peuvent souffrir l'effet terrible & qu'ils leur semblent effectivement voir de véritables damnés »¹¹³ là où « les savants [le font], en changeant aussitôt cette terreur en admiration et en s'exaltant, pour ainsi parler, à la vue de cet ouvrage incomparable, après en avoir examiné chaque partie et l'effet du tout ensemble »¹¹⁴. De Piles identifie précisément le double plaisir de l'imitation dégagé par distinguant celui, intellectuel et cognitif, de la reconnaissance du plaisir proprement esthétique. Mais là où, chez Aristote, le premier prévalait sur le second, Roger de Piles en inverse la valeur. Mieux, il déplace la dimension cognitive de la reconnaissance de l'objet vers la reconnaissance du faire artistique qui engage la vérité de la peinture. C'est par l'observation intellectuelle de l'exécution, l'examen de chaque partie du tableau et de l'effet d'ensemble, que ne peut mener que le savant connaisseur en peinture, que s'accomplit pleinement la mécanique de la *catharsis*. Il fait ainsi de la reconnaissance de l'objet un plaisir éphémère et illusoire et de la reconnaissance cognitive du faire un ressort de l'extase esthétique. Au même titre qu'un Despreaux¹¹⁵, de Piles semble ainsi nier à la peinture de laideur, qui ne serait qu'une simple et fidèle imitation, un quelconque pouvoir cathartique. Il annonce ainsi Lessing qui précisera que les images vraies, représentant le laid, s'impriment dans le regard du spectateur et que, face à une image hideuse, on ne peut que « détourner son regard »¹¹⁶. Mais, là où Lessing veut imposer la beauté comme filtre nécessaire à la distanciation, de Piles place le vrai pictural de l'œuvre. En donnant à l'objet laid la dimension de l'« objet inconnu » d'Aristote, qui se soustrait au plaisir cognitif, et en tournant le regard vers la seule transformation opérée par la peinture, la question de la laideur tend dès lors, selon nous, à se dissoudre progressivement dans celle plus générale de la laideur du faire artistique et notamment du d'après nature.

De la laideur du faire à la barbarie de l'exactitude

Car à la dualité de la beauté telle que la dégage Claude Perrault, l'une naturelle mais informelle, l'autre formelle mais artificielle, répond pour de nombreux théoriciens celle de la perception de la nature. D'un côté une pure nature ou une nature sauvage soumise aux seuls effets de « la fortune et du hasard »¹¹⁷, qui résiste à l'analyse, tendant à se percevoir, comme l'écrit Jean Rosset, sous les « auspices du mirage »¹¹⁸, mais au sein de laquelle on peut apercevoir « des beautés fuyantes et passagères »¹¹⁹, ou ressentir des principes

essentiels comme l'eurythmie, ce je-ne-sais-quoi de la grandeur, de la grâce, du sublime. Et de l'autre, la nature cultivée et ordonnée par l'homme, une nature dénaturée par l'artifice mais où seul semble pouvoir exister le règne de la beauté. Cette perception d'une dualité de la nature qui semble développer une dialectique nouvelle entre nature et culture est notamment sensible chez Charles Perrault : « cette pure nature dont vous faites tant de cas, précise-t-il, n'est point belle dans les ouvrages de l'art. Elle est admirable [...] dans tous les lieux sauvages qui lui sont entièrement abandonnés, mais dans les lieux que l'art cultive, comme par exemple dans des jardins, elle gâteroit tout si on la laissait faire, elle remplirait toutes les allées d'herbes et de ronces, toutes les fontaines et les canaux de roseaux et de limon. »¹²⁰ Une dualité de la nature que l'on lit également chez Roger de Piles, qui s'attache à la définir à travers ses actions propres, « lorsqu'elle agit elle-même de son bon gré », mais aussi lorsqu'elle agit « par habitude au gré des autres », ce qu'il nomme « des actions d'habitude et d'éducation », c'est-à-dire « par les habitudes que contractent les choses produites »¹²¹. Reléguer la perception esthétique au seul champ de la nature artificialisée, comme le faisaient les Perrault, ou à la réception fugitive de ces seuls effets comme le propose de Piles, excluait de fait du discours tout ce qui pouvait ressortir à la pure nature. Se déroband à toute perception hors de ses champs cultivés et donc artificiels, la « pure nature » ne peut être belle, « dans les ouvrages de l'art »¹²². Mise en regard de la culture et de l'artifice, elle n'est qu'un fantôme, une ombre dont l'apparence n'est que duplicité, un revers négatif de son principe d'essence, qui ne donne à voir que les défauts que lui a imprimés le hasard. Comme le précise de Piles, « La nature est ordinairement défectueuse dans les objets particuliers, dans la formation desquels elle est [...] détournée par quelques accidents contre son intention, qui est toujours de faire un ouvrage parfait. »¹²³ « La nature donne la matière, l'art lui donne la forme », résume Félibien¹²⁴. Une dévalorisation du réel apparent qui contribue à dévaluer dans son sillage l'imitation stricte de la nature. C'est donc tout l'art du peintre, selon Charles Perrault, non plus seulement de devoir l'amender ou l'améliorer, ce qui est le travail du jardinier ou de « la philosophie dans les choses de la morale [qui] n'a pas une plus importante occupation que de dompter et de corriger cette pure nature qui est toujours brutale, n'allant jamais jusqu'à ses fins, sans s'inquiéter de l'intérêt des autres »¹²⁵, mais de faire œuvre de philosophe naturaliste, en refusant l'imitation de son particulier au profit de la quête de sa vérité d'essence. Comme le souligne Charles Perrault : « Je dis que ce n'est pas assez au peintre d'imiter la plus belle nature, telle que ses yeux la voyent, il faut qu'il aille au-delà & qu'il tâche à attraper l'idée du beau, à laquelle non seulement la pure nature, mais la belle nature même ne sont jamais arrivées ; c'est d'après cette idée qu'il faut qu'il travaille & qu'il ne se serve de la nature que pour y parvenir. »¹²⁶ Dans le cas de Perrault, il ne s'agit pas de représenter la

nature telle qu'elle est ou telle qu'elle pourrait être, comme le préconisait Aristote, mais telle qu'elle devrait être¹²⁷. Le vraisemblable pictural l'emporte alors sur le vrai de la nature selon un mouvement analogue à celui qui, dans la théorie dramatique en France, a conduit à substituer, par un glissement de la traduction de la *Poétique* d'Aristote, la vraisemblance perçue comme ce « qui pourrait avoir lieu, c'est-à-dire le possible dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » par ce qui « devrait avoir lieu » ou ce qui a « dû être »¹²⁸. Une vraisemblance à dimension ontologique, amalgamant vraisemblance et bien-séance, dont on retrouve l'écho chez Perrault lorsqu'il affirme qu'« un bon peintre, ou un bon sculpteur » ne se contentent pas de copier ce qu'il voient, fusse un beau modèle, mais qu'ils « s'attachent à attraper la perfection, dont ils remarquent des commencements dans leur modèle, et ils achèvent les choses comme ils croient que la nature, qui ne va jamais jusqu'où elle voudrait aller, avait l'intention de les faire »¹²⁹.

Roger de Piles s'écarte de l'esthétique idéaliste de Perrault pour retourner vers une imitation visant une vraisemblance plus aristotélicienne, en envisageant le vraisemblable dans le champ du possible et non du nécessaire. Cependant, l'inflexion radicale qu'il confère à l'imitation, qui consiste à ne plus rechercher sa vérité « dans le général de ses productions »¹³⁰, c'est-à-dire l'universel dans le particulier pour en faire des « préceptes », à l'image des antiques sculpteurs, mais la vérité de son « intention » dans la variété de « ses effets, qui sont sans nombre & toujours différents les uns des autres »¹³¹, contribue à une distorsion tout aussi importante du modèle à imiter qui devient aussi labile que la nature même. Et si Dufresnoy avait recommandé au peintre de ne pas être si fort « attaché à la nature », ne devant la « conserver que comme un témoin de vérité » qu'il s'agissait « d'accommoder à son génie »¹³², Roger de Piles dans son commentaire du texte en accentuait encore la distanciation. Si la vérité cautionne la beauté du tableau, le peintre ne pourra l'évaluer, « ne rien prononcer qu'après avoir écouté la nature qui est un témoin irréprochable et qui lui dira ingénument, mais véritablement, les beautés et les défauts de son ouvrage, quand il voudra le comparer avec elle »¹³³. De Piles sort l'imitation de sa dialectique avec la ressemblance visuelle des formes apparentes de la nature, pour l'envisager sur le mode de la conversation et sous la forme d'un *paragone* entre l'œuvre et la nature. Un parallèle ou une « comparaison par laquelle on examine, on explique les rapports et les différences que deux choses ou deux personnes ont entre elles »¹³⁴, qui lie aussi le plaisir à la découverte des différences. Et il en va de même pour le coloris, pour lequel il ne s'agit pas de reproduire les couleurs de la nature, ce qui rendrait le peintre « esclave de la nature », mais de tenter de retrouver l'éclat naturel en jouant artificiellement sur des effets de contrastes et en faisant valoir les couleurs par comparaison soit en diminuant les unes, soit en exagérant les autres¹³⁵. Et c'est avec cette même distanciation, que

de Piles entend observer la sculpture des anciens. Non « comme des verres au travers desquels ils puissent voir la nature »¹³⁶, ce que recommandait Félibien, mais comme des traductions littéraires : « Il faut que le peintre regarde l'antique comme un livre qu'on a traduit dans une autre langue, dans laquelle il suffit de bien rapporter le sens et l'esprit, sans s'attacher servilement aux paroles de l'original. »¹³⁷ Conserver l'esprit au détriment de la forme, c'est justement ce que se proposera de faire Madame Dacier dans sa traduction en prose de l'*Iliade* d'Homère. Rejeter le modèle de ces anthologies « de Belles infidèles », que les lettrés parisiens du XVII^e siècle avaient produits à partir des textes antiques¹³⁸, des traductions « serviles » selon Madame Dacier qui, par une fidélité trop scrupuleuse, ruinaient l'esprit pour conserver la lettre. En revanche, « en s'attachant fortement aux idées de son original », en cherchant « les beautés de sa langue [...] et en rendant ses images sans compter les mots [...] par des traits hardis, mais toujours vrais », sa traduction devenait non seulement « la fidèle copie de son original, mais un second original même »¹³⁹. Et Madame Dacier de comparer son œuvre au cadavre momifié d'Hélène, qui aurait certes perdu de sa puissance d'admiration mais qu'elle pensait susceptible d'exciter quelque curiosité, voire d'offrir « d'assez vives couleurs pour pouvoir douter un moment s'il n'a pas encore quelque reste de vie ; en un mot c'est Homère »¹⁴⁰.

Que ce soit pour les Anciens ou les Modernes, la nature ou la pure nature s'efface en tant qu'objet premier de l'imitation au profit d'un naturel artificiel vraisemblable, c'est à dire conforme à l'opinion du public¹⁴¹. Un naturel qui peut être perçu esthétiquement comme « ce qui est libre et n'est point forcé », un « style coulant qui n'est point enflé, ni affecté », ou « comme les passions innocentes » en morale¹⁴². Un naturel galant, reflétant la civilité et cette honnêteté qui parle « ingénument », comme le précise de Piles¹⁴³, et dans lequel toute laideur ne serait être que costume comme celui de Peau d'âne. L'imitation semble alors perçue comme « une espèce de création »¹⁴⁴, une reconstruction faisant appel au talent démiurgique de l'artiste¹⁴⁵, et sa toile la nature même que le peintre doit créer en se garantissant du hasard et de la duplicité. À l'instar de Prométhée, précise Félibien, qui fut le premier inventeur de l'image de terre cuite et qui, par l'excellence de son esprit, apprit à « ces barbares » qu'étaient les peuples d'Arcadie à vivre civilement et à apprécier son art qui « commença peu à peu à se répandre dans le monde »¹⁴⁶, le peintre et son art, tournés vers la perfection, participent à l'effort de civilisation. Se rendre « servile » ou « esclave »¹⁴⁷ de l'étude de la nature et ne pas être capable de passer de la nature au naturel, ou se limiter à la pratique sans recourir « aux lumières de l'art », terme employé aussi bien par Dufresnoy que par Félibien¹⁴⁸, c'est « tomber dans le précipice comme un aveugle »¹⁴⁹ ou, selon de Piles, faire comme « ces écureuils qui tournent la roue qui leur

sert de cage, ils courent bien vites, ils se lassent bien fort & n'avance point du tout »¹⁵⁰. « Or, je vous dirais, écrit ainsi Félibien, que comme l'on a trouvé avec le temps beaucoup de choses qui manquoient aux arts, l'on a aussi corrigé plusieurs défauts. Car si l'on demeurait dans la seule imitation, dit Quintilien, et qu'il ne fut pas permis d'ajouter aux choses commencées, la peinture serait dans ce premier estat où elle n'avait simplement que le dessin et le contour. »¹⁵¹ La peinture, selon Félibien, est perfectible et en témoigne Parrhasius qui, juste après Zeuxis, est célébré par Félibien pour avoir su contribuer à « augmenter » l'art de la peinture, en dépassant la simple copie du sensible, faisant paraître « de la vie du mouvement & de l'action dans ses figures »¹⁵². Le même Parrhasius qui sera également célébré par de Piles, pour avoir cette fois inventé le vraisemblable pictural, en représentant « les corps, non comme la nature les avoit produit mais comme elle pouvoit les produire : c'est suivant cette grande idée qu'il a écrit *De la Symetrie des corps* »¹⁵³. Au filtre de cette quête, et de la célébration de la perfection et du progrès des arts qu'elle sous-tend, la simple imitation du réel ou le « d'après nature » est alors assimilé au mieux à une enfance de l'art, telle qu'elle était au premier temps des hommes ou avant Polygnote¹⁵⁴. Et Félibien de citer en exemple les œuvres de Quentin Metsys et des artistes de sa génération qui, parce qu'ils ne possédaient pas un grand fonds de science, privilégièrent « des portraits, prenant plaisir à représenter des visages de vieillards ou de vieilles, et quelques actions communes ou basses, parce qu'il est bien plus aisé de représenter les défauts de la nature, que de bien imiter l'état de ceux auquel il ne se trouve rien à redire »¹⁵⁵. Il suggère ainsi l'idée, que l'on retrouve aussi chez de Piles, que copier le naturel « en s'attachant trop scrupuleusement aux défauts et aux minuties », c'est se mettre « en grand danger de tomber dans le bas ou le mesquin »¹⁵⁶, ou au pire dans une barbarie du faire. Refuser cette perception de l'imitation qui implique, comme l'écrit Dufresnoy, que le peintre soit « l'arbitre souverain de son art », c'est faire « une insulte même à l'art que l'on ne connaît point »¹⁵⁷. En rapportant sur la toile l'imperfection de la nature et en la contaminant de sa duplicité, ces peintres qui rendent l'imitation aussi mesquine que la pure nature elle-même sont alors rabaissés au niveau des Barbares, qui « par leur fureur et leur ignorance firent périr tous les beaux-arts »¹⁵⁸. Et c'est au nom de cette barbarie du faire artistique qui récuse toute transformation du modèle avec discernement, plus encore qu'à celui de la bienséance morale, que sera analysée par exemple l'œuvre du Caravage en France. Un peintre aux idées « peu élevées [...], esclave »¹⁵⁹ du naturel, qui se contentait de la « simple et vile imitation [...] sans faire aucun discernement du beau d'avec le laid »¹⁶⁰. Un artiste qui ne serait venu au monde, selon Poussin, que pour « détruire la peinture »¹⁶¹. On pouvait ainsi le rapprocher de ces « génies d'un ordre commun, bas et stérile », vilipendés par Noël Coypel, qui, déferant « tout au sens de la vue [...] et non à la belle forme

qu'ils n'entendent pas [...], s'éloignent de la vérité de l'art et de la nature, sur laquelle, comme sur sa propre base, est posée l'idée et la noblesse de la représentation »¹⁶² et qui conduisent « à la destruction de l'art et des principes »¹⁶³. C'est à travers ce filtre qu'est dénigré tout ce qui conduit à la laideur visuelle du tableau¹⁶⁴, le sens du détail ou la perspective trop mathématique, ou que seront dès lors analysées les œuvres des différents artistes du passé comme du présent. C'est la raison pour laquelle Roger de Piles égratigne le peintre Philippe de Champaigne dont « tout le savoir était dans son modèle dont il était esclave, bien loin de le faire obéir à son Génie ou du moins aux règles de son art »¹⁶⁵. Mais c'est aussi la caractéristique à travers laquelle il s'attachera à définir la « Manière Barbare ou manière Gothique, laquelle ne se conduit par aucune règle mais par un caprice bas, & qui n'a rien de noble »¹⁶⁶, et dans laquelle il range aussi bien les Allemands que les Flamands – exception faite de Rubens et Van Dyck. Pour autant, c'est également cette recherche dans l'art, de l'esprit du peintre, signe de sa virtuosité, qui permet de réévaluer, ce faisant, jusqu'aux genres classés quelques années plus tôt au bas de l'échelle de la hiérarchie des genres, et tous ces peintres du poil et de la plume que Félibien dit être dignes de louanges, lorsqu'ils ont du génie « et du savoir pour disposer »¹⁶⁷. Leurs animaux paraissent alors « si vrais qu'il semble que le poil est tout hérissé et que le vent souffle la plume¹⁶⁸ », témoignant que ce n'est pas la laideur de l'objet lui-même mais bien la laideur de l'imitation – notion qui se réfère à la théorie comme à la pratique – qui sert de filtre à l'évaluation des œuvres.

Notes

¹ Aristote, *Poétique*, chap. IV, 1448b, 10-12.

² Aristote (note 1), chap. IV, 1448b, 10-12. Sur la question du laid voir notamment Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Sibylle Muller (trad. par), 1ère édition 1853, Paris 2004 ; Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris 1995 ; Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement. Essai sur l'art*, Paris 2005.

³ Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica liber*, Roger de Piles (éd. par), Paris 1668, p. 7.

⁴ Aristote (note 1), ch. II, 1448a, 1-8.

⁵ Aristote (note 1), ch. II, 1448a, 1-8. Voir Emmanuelle Héning, *Ut pictura thettrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003, p. 114.

⁶ Aristote (note 1), ch. IV, 1448b, 15-19.

⁷ Plutarque, « Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit de la poésie », dans *Ceuvres morales*, Jacques Amyot (trad. par), Paris 1572, p. 11. Voir sur ce sujet Héning 2003 (note 5), p. 489 et suiv.

⁸ Voir Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, 1ère édition 1999, Paris 2005, p. 48-50.

⁹ Plutarque 1572 (note 7), p. 11.

¹⁰ Voir sa traduction de Plutarque 1572 (note 7), p. 11 et suiv. Sur la délectation, voir Laurence Plazenet, *L'ébabillement et la délectation : réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 1997.

- ¹¹ Lettre de Nicolas Poussin à Roland Fréart de Chambray, du 1er mars 1665, dans Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (éd. par), Paris 1994, p. 173 et suiv.
- ¹² Pierre Nicole, *La vraie beauté et son fantôme (Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata)*, 1ère édition 1659, Béatrice Guidon (éd. par), Paris 1996, p. 105.
- ¹³ Jean-François Senault, « Le Monarque ou les devoirs du souverain », dans Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Laurent Thirouin (éd. par), Paris 1998, p. 142, cité par Emmanuelle Hénin, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », dans *Le Seuil I. Poétique*, n° 151 (2007/3), p. 307, note 13.
- ¹⁴ Giovanni Battista Manzini, *Les harangues ou discours académiques de Jean Baptiste Manzini*, Georges de Scudery (éd. par), Lyon 1651, p. 245 et suiv.
- ¹⁵ Manzini 1651 (note 14), p. 245
- ¹⁶ Manzini 1651 (note 14), p. 245.
- ¹⁷ Manzini 1651 (note 14), p. 248.
- ¹⁸ Manzini 1651 (note 14), p. 248.
- ¹⁹ Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994, p. 7-9 ; Philippe Sellier, « Les Tulipes et la peinture : vanité littéraires humus augustinien », dans *La Morale des moralistes*, Jean Degnes (éd. par), Paris 1999, p. 139-148.
- ²⁰ Blaise Pascal, *Pensées*, II, 134 ; voir Nathalie Heinich, « <Quelle vanité que la peinture> », dans *Les fonctions de l'art*, numéro spécial de *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 28 (juin 1979), p. 77 et suiv.
- ²¹ Hénin 2003 (note 5), p. 492-498.
- ²² Franciscus (Du Jon) Junius, *De Pictura Veterum libri tres*, 1ère édition 1694, Collette Nativel (éd. par), Paris 1996, p. 130.
- ²³ Hilaire Pader, *La Peinture parlante*, Toulouse 1653, p. 33.
- ²⁴ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vols, Paris 1666-1688, vol. 4, 1685, 7^e entretien, p. 199 et vol. 1, 1666, p. 246.
- ²⁵ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, p. 5.
- ²⁶ De Piles 1708 (note 25), p. 425.
- ²⁷ Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres. Dédiés à Monseigneur le duc de Richelieu*, Paris 1681, p. 88 et suiv.
- ²⁸ Conférence de Charles Le Brun du 7 mai 1667, dans *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture*, Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd. par), 6 tomes, 12 vols, 2007-2015, tome 1, vol. 1, 2007, p. 119. Voir aussi René Demoris, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », dans *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'Esthétique*, n° 31-32 (1997), p. 37-50.
- ²⁹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 228.
- ³⁰ Sur l'expression des passions voir notamment René Demoris, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », dans René Demoris, *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot, Fabula/Les colloques* [en ligne, URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire583.php> (consulté le 6 novembre 2017)].
- ³¹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 33 et suiv.
- ³² Grégoire Huret, *Optique de portraiture et peinture, en deux parties, ensemble les plus curieuses et considérables questions qui ayent esté proposées jusques à présent sur la portraiture et peinture, avec leurs solutions, par Grégoire Huret*, Paris 1670, p. 104 et suiv.
- ³³ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Roland Fréart de Chambray (trad. par), Paris 1651, chap. LXII et LXIII, « Comment on doit représenter les vieillards » et « comment on doit figurer les vieilles », p. 16
- ³⁴ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 242.

- ³⁵ Léonard de Vinci 1651 (note 33), chap. XVI, « Moyen d'éveiller l'esprit & d'exciter l'imagination à produire plusieurs inventions diverses », p. 4 et suiv.
- ³⁶ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, 10^e entretien, p. 292, cité par René Démoris, « Les horizons de la théorie chez Félibien », dans *Félibien et la beauté classique*, numéro spécial de la *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 4 (2009), p. 25. Sur la métaphore des abeilles voir aussi Georges de Scudery, *Apologie du Théâtre*, Paris 1639, p. 13.
- ³⁷ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, 2^e entretien, p. 246.
- ³⁸ Vitruve, *Les Dix Livres d'architecture, corrigez et traduits nouvellement en Français avec des notes et des figures*, Claude Perrault (éd. par), Paris 1673 ; Claude Perrault, *Abregé des dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1674 ; *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris 1683.
- ³⁹ Perrault 1674 (note 38), p. 103-108.
- ⁴⁰ Antoine Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris 1988, p. 268, notes 38 et 39.
- ⁴¹ Picon 1988 (note 40), p. 138-156.
- ⁴² Antoine Furetière, *Dictionnaire universel...*, 3 vols, La Haye 1690, vol. 2, p. 406.
- ⁴³ Perrault 1674 (note 38), p. 106 et suiv.
- ⁴⁴ Junius 1996 (note 22), p. 138.
- ⁴⁵ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 207-256.
- ⁴⁶ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 13.
- ⁴⁷ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 202.
- ⁴⁸ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 201 et suiv., p. 195. Aux signes naturels imprimés sur le corps par les humeurs ou le tempérament, Félibien ajoute également ceux acquis par « la naissance », « l'éducation du pays » et « l'emploi » ou le métier exercé.
- ⁴⁹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 254 et suiv., et vol. 5, 1688, p. 203, 208.
- ⁵⁰ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, 3^e entretien, p. 10.
- ⁵¹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 12.
- ⁵² Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 192.
- ⁵³ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 15.
- ⁵⁴ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 17.
- ⁵⁵ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 21.
- ⁵⁶ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 20 et vol. 5, 1688, p. 206-208.
- ⁵⁷ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 205.
- ⁵⁸ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 33 et vol. 5, 1688, p. 206.
- ⁵⁹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 24.
- ⁶⁰ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 205.
- ⁶¹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 14.
- ⁶² L. Defradas, « De la physiognomie. Introduction », dans Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, 1^{ère} édition 1504, André Chastel et Robert Klein (éd. par), Genève 1969, p. 116 ; Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage*, Paris 1988, p. 41-85 ; Lucie Desjardins, *Le Corps parlant : savoir et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec 2001, p. 63-71 ; Hénin 2003 (note 5), p. 552 et suiv.
- ⁶³ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. V, p. 192.
- ⁶⁴ Gauricus (1504) 1969 (note 62), p. 128-163 ; Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milan 1585 ; Giovanni Battista Della Porta, *La physionomie humaine de Jean Baptiste Porta, napolitain. Divisée en quatre livres (De Humana Physiognomia)*, 1^{ère} édition Naples 1586, Rault (éd. par), Paris 1655.
- ⁶⁵ Giovanni Paolo Lomazzo, *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses, par Jean Pol Lomazzo... traduit d'italien en français par Hilaire Pader*, Toulouse 1649. Dans sa traduction, Pader indique plusieurs caractéristiques des proportions de l'« homme gresle » qui pouvait servir aux hommes colériques, cruels, belliqueux, p. 23.
- ⁶⁶ Pader 1653 (note 23), p. 47.

- ⁶⁷ M. Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes*, Paris 1659, « Lettre II À monsieur B.D.M. Sur les principes de la métoscopie », p. 422-452 ; Desjardins 2001 (note 62), p. 66.
- ⁶⁸ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, 10e entretien, p. 195.
- ⁶⁹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, 10e entretien, p. 212.
- ⁷⁰ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 194.
- ⁷¹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 196.
- ⁷² Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 210. Ainsi pour le méchant, « les oreilles sont grandes et pendantes, les yeux secs & obscurs, petits et enfoncés ou bien enflés comme d'un homme ivre qui vient de dormir tel le silène ».
- ⁷³ Démoris 2009 (note 36), p. 25.
- ⁷⁴ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 210 et suiv. Félibien fait allusion à la fresque de Léonard de Vinci à Milan et à celle de Raphaël pour l'une des voûtes des Loges du Vatican.
- ⁷⁵ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 211.
- ⁷⁶ Voir, sur le tableau de Thimante, Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris 2002, p. 223-237 ; Bernard Vouilloux, « Du Figural iconique », dans *Poétique*, n° 146 (2006/2), p. 131-146.
- ⁷⁷ Vouilloux 2006 (note 76), p. 132 et suiv.
- ⁷⁸ Huret 1670 (note 32), p. 105.
- ⁷⁹ Poussin a, à de multiples reprises, utilisé la stratégie de l'effacement, comme dans *l'Enterrement de Phocion*, célébré par Fénelon, ou il utilise le voile, ou encore le *Massacre des Innocents* de Chantilly, où il supprime tout cadavre.
- ⁸⁰ Emmanuelle Hénin, « Le décorum de l'image sacrée : une interprétation française ? », dans *Dix-septième siècle*, n° 230 (2006/1), p. 81-99, voir aussi Pader 1653 (note 23), p. 55.
- ⁸¹ Lichtenstein et Michel 2007-2015 (note 28), t. 1, vol. 1, 2007, p. 203 et suiv. ; vol. 2, p. 716.
- ⁸² Hénin 2006 (note 81), p. 87.
- ⁸³ André Félibien, *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roi*, Paris 1663, p. 11.
- ⁸⁴ Félibien 1663 (note 84), p. 11.
- ⁸⁵ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 7.
- ⁸⁶ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 7 et suiv.
- ⁸⁷ André Félibien, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Paris 1676, p. 586.
- ⁸⁸ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 8.
- ⁸⁹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 7 et suiv.
- ⁹⁰ Lessing, *Laocoon*, 1ère édition 1666, Paris 2002, p. 45.
- ⁹¹ Sébastien Bourdon, « La guérison des aveugles de Poussin », conférence du 3 décembre 1667, dans Lichtenstein et Michel 2007-2015 (note 28), t. 1, vol. 1, 2007, p. 186.
- ⁹² Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 261.
- ⁹³ Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 250.
- ⁹⁴ Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 250 et suiv.
- ⁹⁵ Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 228.
- ⁹⁶ Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 228.
- ⁹⁷ Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 229.
- ⁹⁸ Félibien, 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 231.
- ⁹⁹ Peter Paul Rubens, *Tête de Méduse*, vers 1617-1618, huile sur toile, 68,5 × 118 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.
- ¹⁰⁰ Scudery 1639 (note 36), p. 14.
- ¹⁰¹ Pierre Le Moyné, *Les Peintures morales, seconde partie de la doctrine des passions*, 2 vol, Paris 1643, vol. 2, livre V, p. 611.

- ¹⁰² Robert Le Vrac Tournière, *Portrait allégorique*, vers 1715, huile sur cuivre, 30,6 × 25 cm, Caen, musée des Beaux-arts (inv. 82.1.1) Baillet de Saint-Julien, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture, à M.*, Amsterdam (2e édition) 1749, p. 117.
- ¹⁰³ Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Paris 2011, p. 79 et suiv.
- ¹⁰⁴ Magali Théron, « Entre théorie et pratique. La représentation des corps morts dans la peinture en France au XVII^e siècle », dans Anne Carol et Isabelle Renaudet, *La Mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence 2013, p. 15-38.
- ¹⁰⁵ Jacques Carel de Sainte-Garde, *Réflexions académiques sur les orateurs et les poètes*, Paris 1676, p. 142.
- ¹⁰⁶ Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662, p. 47.
- ¹⁰⁷ Jules de La Mesnardière, *Poétique*, Paris 1639, p. 313 et suiv., cité par Hénin 2003 (note 5), p. 500.
- ¹⁰⁸ Nicolas Boileau, *Œuvres diverses, avec le Traité du sublime ou du merveilleux*, Paris 1674, p. 121.
- ¹⁰⁹ Hénin 2007 (note 13), p. 291-302.
- ¹¹⁰ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 246.
- ¹¹¹ Bernard Lamy, *Traité de perspective : où sont contenus les fondemens de la peinture*, Paris 1701, p. 13.
- ¹¹² De Piles 1681 (note 27), p. 88 et suiv.
- ¹¹³ De Piles 1681 (note 27), p. 88 et suiv.
- ¹¹⁴ De Piles 1681 (note 27), p. 88 et suiv.
- ¹¹⁵ Brossette, *Correspondance entre Boileau et Brossette*, Paris 1858, p. 537, cité par Emmanuelle Hénin, dans Hénin 2003 (note 5), p. 499, note 44.
- ¹¹⁶ Lessing (1666) 2002 (note 90), p. 51.
- ¹¹⁷ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 7.
- ¹¹⁸ Clément Rosset, *L'Anti nature*, 1ère édition 1976, Paris 1986, p. 15
- ¹¹⁹ De Piles 1681 (note 27), p. 88 et suiv.
- ¹²⁰ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des modernes*, 4 vols, Paris 1688-1697, vol. 3, 1692, p. 211 et suiv. Sur la dualité de la nature voir aussi Michel Jeanneret, *Versailles, ordre et chaos*, Paris 2012, p. 295.
- ¹²¹ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, et de l'utilité des Estampes*, Paris 1699, p. 19-21.
- ¹²² Perrault 1688-1697 (note 120), vol. 3, 1692, p. 211 et suiv.
- ¹²³ De Piles 1699 (note 121), p. 21.
- ¹²⁴ André Félibien, *Description du château de Versailles, de ses peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy par Monsieur Félibien de l'Académie Royale des Sciences*, Paris 1696, p. 341.
- ¹²⁵ Perrault 1688-1697 (note 120), vol. 3, 1692, p. 212.
- ¹²⁶ Perrault 1688-1697 (note 120), vol. 3, 1692, p. 214.
- ¹²⁷ Hénin 2003 (note 5), p. 85.
- ¹²⁸ Sur cette question voir notamment Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris 2011, p. 91 et « vraisemblance ontologique », p. 103-116.
- ¹²⁹ Perrault 1688-1697 (note 120), vol. 3, 1692, p. 217, sur ce sujet voir Annie Beck, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, 1ère édition 1984, Paris 1994, p. 81.
- ¹³⁰ De Piles 1699 (note 121), p. 21.
- ¹³¹ De Piles 1699 (note 121), p. 22 et suiv.
- ¹³² Dufresnoy 1668 (note 3), p. 19.
- ¹³³ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 101, note 180.
- ¹³⁴ *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, p. 177.
- ¹³⁵ De Piles 1681 (note 27), p. 62 et suiv.
- ¹³⁶ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 40.
- ¹³⁷ De Piles 1699 (note 121), p. 25
- ¹³⁸ Sur ce sujet voir Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La querelle des anciens et*

des modernes, Paris 2001, p. 17 ; Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris 1968.

¹³⁹ *L'Illiade d'Homère, traduite en français, avec des remarques. Par Madame Dacier, Anne Dacier* [trad. par et éd.], 3 vols, Paris 1711, vol. 1, p. xlj et suiv.

¹⁴⁰ Dacier 1711 (note 139), p. xxxvj et sur Hélène momifiée, p. xxxiv et suiv.

¹⁴¹ Kremer 2011 (note 128), p. 24 ; Sur le formalisme mondain, voir Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, 1ère édition 1963, Paris, 1994.

¹⁴² Furetière 1690 (note 42), vol. 2, p. 713.

¹⁴³ Sur le naturel, voir Alain Viala, « le naturel galant », dans *Nature et culture à l'âge classique (XV^e-XVIII^e siècles)* (actes de colloque, Toulouse, 1996), Christian Delmas et Françoise Gevrey (éd. par), Toulouse, 1997.

¹⁴⁴ De Piles 1699 (note 121), p. 47.

¹⁴⁵ Voir Félibien, *De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité. Dialogue*, Paris 1660, p. 11-13 ; Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 55 et suiv.

¹⁴⁶ Félibien 1660 (note 145), p. 19 ; Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 58.

¹⁴⁷ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1673, p. 9.

¹⁴⁸ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 8.

¹⁴⁹ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 8. Voir aussi René Rapin, *Réflexion sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris 1674, avertissement.

¹⁵⁰ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 73, note 54, voir aussi p. 92.

¹⁵¹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 69. Sur le progrès voir aussi Dufresnoy 1668 (note 3), p. 7.

¹⁵² Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 69 et suiv.

¹⁵³ De Piles 1699 (note 121), p. 115.

¹⁵⁴ Perrault 1688-1697 (note 120), vol. 3, 1692, p. 213 ; sur la manière « barbare et pesante » avant Polygnote, voir Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 1, 1666, p. 64.

¹⁵⁵ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 2, 1672, p. 342 et suiv. ; vol. 4, 1685, p. 90 ; Hévin 2003 (note 5), p. 180, note 46.

¹⁵⁶ De Piles 1708 (note 25), p. 270 ; Bernard Du Puy du Grez, *Traité sur la peinture*, 1ère édition 1699, Daniel Dauvois (éd. par), Paris 2011, p. 88.

¹⁵⁷ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 7.

¹⁵⁸ De Piles 1699 (note 121), p. 23.

¹⁵⁹ De Piles 1699 (note 121), p. 342 et suiv. ; De Piles 1681 (note 26), p. 63.

¹⁶⁰ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 302.

¹⁶¹ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 3, 1679, p. 205.

¹⁶² Noël Coypel, « Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture », 26 avril 1697, dans Lichtenstein et Michel 2007-2015 (note 28), t. II, vol. 2, 2009, p. 594.

¹⁶³ Lichtenstein et Michel 2007-2015 (note 28), t. II, vol. 2, 2009, p. 603.

¹⁶⁴ Sur cette question Dufresnoy est de loin le plus prolifique, listant dans ses règles pour le dessin, tout ce qui contribue à rendre le tableau « désagréable à voir », Dufresnoy 1668 (note 3), p. 12-19.

¹⁶⁵ De Piles 1699 (note 122), p. 507.

¹⁶⁶ Dufresnoy 1668 (note 3), p. 88 et suiv.

¹⁶⁷ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 258.

¹⁶⁸ Félibien 1666-1688 (note 24), vol. 5, 1688, p. 258.