



HAL
open science

Entre théorie et pratique : la représentation des corps morts dans la peinture française au XVIIe siècle

Magali Theron

► **To cite this version:**

Magali Theron. Entre théorie et pratique : la représentation des corps morts dans la peinture française au XVIIe siècle. La mort à l'oeuvre : usages et représentations du cadavre dans l'art, pp.15-34, 2013, 978-2-85399-904-5. hal-03700654

HAL Id: hal-03700654

<https://hal.science/hal-03700654>

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.

Entre théorie et pratique

La représentation des corps morts dans la peinture française au XVII^e siècle

Magali THÉRON

On pouvait voir guerre et tumulte et le cruel trépas, tenant tour à tour un guerrier blessé ou sans blessure, ou déjà mort ou le tirant à travers la mêlée ; et lui portait un vêtement rouge du sang des hommes. Tous prenaient part à ce combat comme de vrais mortels, et chacun entraînait les corps de ceux qu'ils massacraient¹.

Depuis l'Antiquité, le corps mort habite le champ artistique. De nombreux témoignages littéraires, comme cette fameuse description du bouclier d'Achille, confirment ce goût pour la représentation de scènes dramatiques. Ils ont en outre laissé à la postérité les noms d'artistes devenus célèbres dans ce genre : Timomachus, auteur d'une célèbre « Médée égorgeant ses enfants » ; Théon, un « Oreste qui poignarde sa mère » ; Aristide, « une mère blessée et mourante² », et même le fameux Apelle qui comme le rapporta Nicolas Poussin à la suite de Pline, d'Alberti et de Comanini « se plaisait fort à représenter des transis³ ». En outre, c'est d'ailleurs à partir de l'exemple précis de la peinture d'un cadavre qu'Aristote, le premier, s'était attaché dans sa *Poétique* à définir le pouvoir cathartique de la *mimèsis*. Soit ce plaisir que pouvait procurer l'imitation de la nature, qu'Aristote assignait comme la fin principale et l'effet propre de la poésie :

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 cadavres⁴.

1 Homère, *L'Illiade*, chant XVIII, v. 535-540.

2 Pline, *Histoire naturelle*, VII, 39; XXXV, 36, 40, 123; Plutarque, *Moralia*, t. 1, 18a.

3 Stephan Germer (éd.), *Vies de Poussin*, Paris, Macula, 1994, p. 165.

4 Aristote, *Poétique*, 1448b, 10-12.

Une mise en évidence du plaisir de la poésie à travers le paradoxe du registre du laid, qui sera développée par la suite par Plutarque⁵.

C'est en partie, on le sait, 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*, depuis le *De pictura* (1436) de Leon Battista Alberti (1404-1472) jusqu'au *Laocoon* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) qui vise justement à y mettre un terme, en rétablissant les frontières propres de la poésie et de la peinture. 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.

Bien que légitimée par ces textes antiques, la peinture du corps mort pouvait néanmoins constituer au xvii^e siècle un « véritable défi représentatif⁶ ». Par la nature même de son objet, elle se trouve en effet à la confluence d'un faisceau de problématiques diverses qui en complexifie l'approche. Ce sont, notamment, des questions de convenances théologiques concernant le *décorum* de l'image sacrée⁷. Des réflexions poétiques et morales engageant le goût et la sensibilité ensuite, lorsque l'on sait que la mort sur scène cristallisa les principales disputes qui secouèrent le monde du théâtre à partir de la querelle du *Cid*; l'adoption progressive dans l'art dramatique d'une nouvelle position esthétique, fondée sur une « injonction éthique » : « il ne faut pas ensanglanter la scène », conduisant les dramaturges à substituer à partir du milieu du siècle, comme l'écrit Pierre Giuliani, à « l'épanchement suspect de l'humeur noble, le plaisir licite des larmes⁸ ». Des questions artistiques enfin et surtout, en ce que ce sujet ne consiste *a priori* qu'en la représentation d'une forme inerte, à une époque où la fin de la peinture vise justement à simuler le vivant. « Faire avec un peu de couleurs que l'âme soit en quelque sorte visible⁹ » constituait

5 Plutarque, *Moralia*, 18a; voir aussi Emmanuelle Héning, *Ut Pictura Theatrum*, Droz, 2003, p. 488-501.

6 Frédéric Cousinié, « La mort. Portrait funéraire et ultime visage », in *Beautés fuyantes et passagères*, Saint-Pierre de Salerne, Gérard Montfort, 2005, p. 200.

7 Emmanuelle Héning, « Le décorum de l'image sacrée : une interprétation française ? », *Dix-septième siècle* 1/2006 (n° 230), p. 81-99.

8 Pierre Giuliani, « D'un xvii^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2004/2, vol. 104, p. 306.

9 Charles-Alphonse Dufresnoy, *Arte Graphica, L'Art de peinture*, Roger de Piles (éd.), Paris, 1668, p. 24.

selon Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668), le « hoc opus¹⁰ » du peintre, « sa plus grande difficulté ». Un avis que partagent au xvii^e siècle les principaux théoriciens, André Félibien (1619-1695) et Roger de Piles (1635-1709)¹¹. Comment alors peindre cette forme sans essence, qui évoque la « montre » ou « autre automate » rompu de Descartes ? Une figure « doublement morte¹² » en peinture qui, ne pouvant simuler la vie, par le truchement de l'expression du mouvement, semblait devoir nier le pouvoir illusionniste de la peinture et priver le peintre de la démonstration de son génie. Analyser la place du corps mort dans la théorie de l'art qui se développe en France dans le sillage de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648) et confronter ces données au prisme de la pratique nous semble pouvoir apporter une première ébauche, si ce n'est de réponse du moins, de pistes.

Le corps mort à l'épreuve de la théorie

À parcourir la littérature *ekphrastique* à portée poétique ou morale qui se développe en France dans la première moitié du xvii^e siècle, sur le modèle des fameuses *Images de Philostrate* de Blaise de Vigenère (1597), le goût pour la représentation des corps morts ou mourants et pour les registres du laid et du terrible qu'elle présuppose, semble largement attesté. « Ô Singe de la Nature, Ton art sçavant comme il est, fait que le meurtre nous plaist¹³ » s'enthousiasmait Georges de Scudery (1601-1667), dans son *Cabinet* de 1646. La place concédée au corps mort dans les écrits sur l'art est en revanche, au premier abord décevante. Le corps mort n'y apparaît en effet traité qu'en filigrane. Une seule conférence de l'Académie ne l'aborda ainsi de façon explicite. C'est l'analyse faite par Philippe de Champaigne (1602-1674), le 4 juin 1667, du tableau du *Portement du Christ*, peint par Titien vers 1520 [fig. 1] :

Comme la figure du Christ est la principale du tableau et à laquelle toutes les autres ont relation, M. de Champaigne fit voir que tout ce qui devait paraître dans un corps mort se rencontre parfaitement peint dans celui-ci ; qu'on y voit une chute et une pesanteur dans tous les membres que la privation du sang et de la vie rendent pâles et livides, en sorte que la chair

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, 1681, p. 34, 35 ; André Félibien, *Le Songe de Philomathe*, Paris, 1683, p. 13.

¹² Léonard de Vinci, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, R. Fréart de Chambray (trad.), Paris, 1651, p. 61.

¹³ Georges de Scudery, *Le Cabinet*, Paris, 1646, p. 128.

et les veines, les muscles et les nerfs qui dans un corps vivant marquent de la fermeté et de la rondeur paraissent dans celui-ci mols, enfoncés et aplatis. [...] Il fit observer que si ce corps ressemble bien à un corps dépourvu de sang et de vie, les figures qui le portent font voir par leurs actions et par la couleur de leur chair combien elles sont animées, et la peine qu'elles ont à soutenir la pesanteur de ce corps¹⁴.

L'expression employée par Philippe de Champaigne : « tout ce qui doit paraître dans un corps mort » suggère l'existence implicite de règles de convention. Le peintre se garde toutefois de les décrire précisément. Dans son analyse matérielle de la toile et par-là de la pratique du peintre, Champaigne se contente de brosser à larges traits quelques indications sommaires concernant la composition et l'invention lorsqu'il aborde le problème de l'attitude; le dessin pour les questions de pondération et de l'expression, enfin de la couleur.

Cette vision de la « chute », évoquée par Champaigne, s'inscrit dans une longue tradition historiographique de la perception du corps mort. Alberti avait le premier noté que l'une des difficultés principales dans la représentation du cadavre résidait dans la convenance interne à respecter pour le dessin des différents membres et les mouvements qu'il convenait de leur donner :

Il ne doit y avoir, chez un homme mort, aucun membre qui ne paraisse bel et bien mort : tout pend, les mains, les doigts, le cou ; tout sombre inerte ; tout enfin se conjugue pour exprimer la mort du corps. C'est sans doute là le comble de la difficulté : pour un excellent artiste, représenter toutes les parties du corps au repos requiert autant de talent que leur donner la vie et l'air d'être à leur besogne¹⁵.

« Tout pend », « tout sombre » : chez Alberti, l'expression de la mort du corps engage la représentation de mouvements implicitement descendants, dirigés vers la terre, qu'il oppose aux mouvements ascendants les plus susceptibles, selon lui, d'évoquer au contraire le vivant : « Ce sont surtout les mouvements dirigés vers le haut, aériens, qui donnent l'illusion de la vie, voire qui atteignent le comble de la grâce¹⁶. »

C'est à peu de chose près ce que dit aussi Léonard de Vinci, dans le traité factice de ses écrits, traduit et publié pour la première fois en français en 1651 par Roland Fréart de Chambray (1606-1676). Mais à la seule vision

14 *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), Paris, ENSBA, 2006, t. 1, vol. 1, p. 123.

15 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435, livre II, §37, D. Sonnier trad., Allia, 2010, p. 52-53.

16 *Ibid.*, p. 53.

de la chute, le peintre ajoute l'idée d'engourdissement. Il évoque en outre la possibilité d'utiliser un autre signe naturel pour figurer la mort : le désordre de la pondération : « Il faut que dans les corps morts, ou en ceux qui dorment aucun membre ne paraisse vif ou éveillé ; de mesme le pied qui porte le poids du corps doit paroistre comme affaissé, & non pas avec des doigts esgayez¹⁷. »

C'est à la jonction des considérations d'Alberti sur la convenance interne et de celles de Léonard sur le désordre de la pondération – ce pied affaissé qui aurait dû logiquement porter le corps – que Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) développe ses propres réflexions dans son *Trattato* de 1585. Il est le premier, comme l'a souligné Pascale Dubus¹⁸, à avoir tenté de rattacher le corps mort au champ plus large de l'expression des passions : « comme les mouvements de l'âme font mouvoir le corps selon leur puissance, les mouvements causés par la mort rendent le corps immobile comme la terre, les membres privés de force et de vigueur ». Et c'est justement, précise-t-il, « en regardant tous les membres pendre, privés de la vigueur qui leur permettrait de se soutenir », que le spectateur peut voir « les vrais mouvements que cause la mort¹⁹ ».

En somme, c'est par la suggestion de « l'impuissance du mort²⁰ », pour citer Karel van Mander (1548-1606), soit par cette mise en évidence de l'impossibilité d'un corps à effectuer le mouvement que l'on attendrait de lui que se révèle au spectateur la présence agissante de la mort. Une perception de « l'inanimé en acte²¹ », discernée par Lomazzo dans l'immobilité, mais dont l'acmé est sans doute à chercher dans les visions épiques des corps malmenés. Celle que dépeint par exemple Homère sur le bouclier d'Achille, mais aussi celles que Léonard de Vinci conseillait de peindre dans les tableaux de bataille ou de déluge, suggérant pour la première de faire voir « quelques chevaux entraînant et deschirant miserablement leur maistre mort, attaché par les estriers²² » ou, pour le second, de faire s'entrechoquer et rebondir des corps morts « comme les balles pleines de vent, pour finir par se stabiliser sur les corps des autres morts²³ ».

17 Vinci, *Traité, op. cit.*, p. 61.

18 Pascale Dubus, *L'art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 60.

19 *Ibid.*

20 Karel van Mander *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, (1604), Jan Willelm Noldus (trad.), Paris, 2008, p. 97.

21 Dubus, *op.cit.*, p. 60.

22 Vinci, *Traité, op. cit.*, p. 18.

23 Voir Dubus, *op. cit.*, p. 57.

La résonance de l'ensemble de ces pensées chez les *trattatistes* français est sans doute attestée par leur choix d'adopter dans la seconde moitié du XVII^e siècle le terme nouveau d'« attitude », issu de l'italien *attitudine*, proposé par Roland Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la peinture* de 1661. « Plus expressif », selon Chambray, ce terme permettait en outre de signifier « mieux encore et plus noblement beaucoup de choses que ne ferait pas celui de posture ou celui d'action », notamment, précisait-il, « lorsqu'il s'agit de parler d'un corps mort », auquel « le mot d'action ne conviendrait pas » et pour lequel le terme de posture serait « trop grossier²⁴ ». Non véritablement en action, le corps mort ne pouvait pas non plus pour des raisons de bienséance être réduit à une simple posture, en somme être totalement objectivé. Si la majorité des théoriciens n'hésita pas à citer l'exemple du corps mort pour valider l'usage de ce nouveau terme²⁵, rares furent toutefois les *trattatistes* à pousser plus loin leur analyse sur le cadavre ou sur le principe de convenance. Ce silence est d'autant plus étonnant que Roger de Piles aurait possédé en main propre l'un des rares manuscrits du XVII^e siècle à s'être justement intéressé à cette question : l'énigmatique *Traité de la figure humaine*, attribué à Rubens. Définissant « la ligne droite » comme « l'élément des corps morts », Rubens précisait en outre que c'est « le seul cas où il soit convenable de faire paraître de la raideur dans les membres²⁶ ». Les dessins illustrant le texte présentaient des crucifix ou « plusieurs figures d'hommes couchés par terre, morts ou expirants », saisis de profil ou dans de vertigineux raccourcis qui s'avéraient être autant de solutions pour représenter plusieurs scènes épiques de l'*Enéïde* de Virgile, que ce soit le corps sanguinolant de Darès vaincu par Entellus ou encore la rigidité cadavérique qui saisit le cadavre de Turnus après son combat contre Enée. Ce choix d'épisodes virgiliens témoigne peut-être de la dette de l'auteur au *Trattato* de Lomazzo qui avait recouru aux mêmes modèles, ou semble suggérer d'une manière plus générale que l'appréhension théorique du corps mort se départit difficilement au XVII^e siècle de la caution des poètes.

On ne trouve rien ainsi dans la théorie française sur le sujet de la pondération du corps mort qui questionne l'art du dessin, comme on ne lit rien non plus sur celui des raccourcis des corps allongés, qui

24 Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, 1661, préface.

25 Félibien, *Entretiens*, 1672, t. II, p. 359; *Des principes*, Paris, 1676, p. 482.

26 Rubens, *Théorie de la figure humaine*, Nadeïje Laneyrie Dagen (éd.), Paris, Editions rue d'Ulm, 2003, p. 72-73 et pl. XXVI-XXIX. Voir Roger de Piles, *Cours par Principe*, 1708, *op. cit.*, p. 139-148; Félibien, *Entretiens, op. cit.*, 1705, t. III, p. 281

interroge, lui, la bienséance et la composition. Un sujet pourtant abordé par Léonard de Vinci qui en déconseillait l'usage pour les figures isolées, mais recommandait de les faire en « liberté » dans les batailles, « où il se rencontre par nécessité un nombre infiny de contorsions & bouleversement de figures qui se débattent confusément parmi ces furieux tintamarres²⁷ ». Le terme même de « raccourci » tend d'ailleurs à disparaître des différents traités de la seconde moitié du siècle, alors même que la pratique des peintres atteste de l'usage récurrent de ce dispositif pour le dessin des cadavres, n'hésitant pas à les figurer comme Poussin dans la *Peste d'Azoth* [fig. 2] au tout premier plan du tableau.

À peine pouvons-nous finalement citer, pour l'attitude, ce passage qui ne concerne d'ailleurs pas un cadavre, mais un mourant, extrait d'une conférence de Charles Le Brun (1619-1690) en 1667 portant sur le tableau de *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël (Paris, Louvre) :

C'est un corps renversé par terre qui paraît comme écrasé sous la puissance de l'ange. Les parties de ce corps semblent être rompues et brisées [...] particulièrement dans le cou de ce démon, dont le visage est tourné sur les épaules²⁸.

Par-delà la question propre de la pesanteur, résonne ici un écho au désordre léonardien. L'incongruité de l'effet du visage tourné sur les épaules répond à l'insolite du pied affaissé du cadavre de Vinci. Mais un glissement s'opère dans le choix des termes. À la « chute » de Titien, ou à l'« affaissement » du pied de Vinci, succède ici la rupture et la brisure qui renvoient précisément à la montre de Descartes. Non pas une approche questionnant la myologie, mais l'ostéologie, non pas l'enveloppe, mais la structure, le squelette, soit l'assemblage de ces petites pièces qui constituent la machine. Un intérêt porté par les « partisans du dessin » au désordre de la pondération et à la désarticulation du corps-machine que semble confirmer la pratique. À côté des représentations des corps mous, chutant ou coulants dans la lignée du tableau de Titien ou Rubens, qui paraît avoir séduit les coloristes, s'observent des corps désarticulés dont Poussin, le premier avait donné plusieurs modèles. Si dans sa *Mort de Saphira* [fig. 3] (c.1652), œuvre inspirée de *La mort d'Ananie* de Raphaël (c. 1515, Londres, Victoria and Albert Museum), Poussin conjugue l'effet de chute avec la brisure du poignet, il pousse à l'extrême, dans *La Destruction du temple de Jerusalem* (1638, Vienne, Kunsthistorisches Museum) cet effet de la dislocation totale

²⁷ Vinci, *Traité*, *op. cit.*, p. 29.

²⁸ *Conférences*, 2006, *op.-cit.*, t. I, vol. 1, p. 113.

des jointures pour plusieurs des cadavres. Un démembrement intérieur du corps dont se souviendront Charles Le Brun ou Bon Boullogne²⁹. Et c'est finalement en jouant sur ce même principe du désordre de la pondération – la pétrification du bassin dans une position improbable, qui perturbe la position naturelle des jambes – que Poussin était également parvenu à rendre la vraisemblance non de la cassure, mais de la pesanteur et de la raideur du corps saisi par la rigidité cadavérique, comme dans son *Echo et Narcisse*³⁰ [fig. 4].

De la « pure nature » au vraisemblable

À parcourir le corpus des œuvres représentant des corps morts au XVII^e siècle, on remarque qu'il s'agit le plus souvent d'un corps entier, non dépecé, non démembré, où seuls, le possible désordre des membres et la décapitation semblent constituer des alternatives possibles, le plus souvent commandées par le sujet lui-même : David, Judith, Salomé..., ou encore tolérées dans certaines scènes de massacre. Peu de résonance semblent avoir eu ainsi en France les pensées des théoriciens tridentins comme Giovanni Andrea Gilio qui, dans un souci d'édification de l'imagerie religieuse et de fidélité aux textes, souhaitait en 1564 que le peintre représente le Christ « dénudé et écorché, déformé, livide et laid, de manière qu'il n'ait plus la forme de l'homme³¹ ». Comme ne paraissent pas en avoir eu non plus, les visions épiques du corps outragé auxquelles aspirait Fréart de Chambray, regrettant au sujet du fameux *Massacre des innocents* de Raphaël, que le peintre n'ait pas couvert le terrain : « de bras de jambes, de têtes coupées, de corps tronçonnés et égorgés » afin « que tout à l'entour, on vît une horrible boucherie³² ».

Il est probable, comme l'a souligné Anne-Sophie Molinie, que « même en dehors du cas spécifique du Christ, les atteintes au corps s'accordaient mal

29 Le Brun, *Passage du Granique*, 1664, Paris, Musée du Louvre; Bon Boullogne, *Le combat d'Hercule contre les Centaures*, 1677, Paris, Musée du Louvre.

30 Poussin, *Lamentation sur le Christ mort*, Munich, Alte Pinakothek, voir aussi Charles Le Brun (*Le Christ mort sur les genoux de la vierge*, c. 1643, Paris, Musée du Louvre).

31 Gilio, *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie*, 1564, p. 40, cité par Milovan Stanic, Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Paris, Ensba, 2005, p. 219, n. 34.

32 Fréart de Chambray, *Idée*, *op. cit.*, p. 219, n. 34.

avec l'attente de la résurrection de la chair promise au Chrétien³³ ». Mais il est possible aussi qu'au-delà de la bienséance religieuse, la peinture de l'horrible du corps ait été plus généralement perçue comme un défaut de l'art de peindre, le signe d'une absence de civilité et d'urbanité de la part des peintres qui, formés désormais dans les milieux policés des Académies, se voulaient « honnêtes hommes ». Dans son *Arte Graphica*, rédigé en latin dans les années 1630 et publié en 1668, Dufresnoy donne ainsi comme injonction à l'artiste de « fuir les choses barbares, rudes à la vue [...], comme aussi les choses impudiques, sordides, malséantes, cruelles, chimériques, gueuses et misérables ». « Les yeux, ajouta Roger de Piles dans la traduction qu'il donna de ce texte, ont horreur des choses que les mains ne voudroient pas toucher³⁴ ». Le refus du monstrueux du corps en peinture semble ainsi précéder les recommandations poétiques d'un Boileau pour la scène : « Il est des objets, que l'art judicieux, doit offrir à l'oreille & reculer des yeux³⁵ ». Avant même que ne s'opère sur la scène théâtrale française, dans les années 1660, la transmutation de l'effet concédé à la tragédie du *docere* vers le *movere*, qui incita les dramaturges à privilégier le seul plaisir des larmes au détriment de la terreur³⁶, les peintres semblent avoir nié à la peinture hideuse des cadavres un quelconque pouvoir cathartique, soit cette distance qui amortit la puissance émotionnelle de la frayeur nécessaire au plaisir poétique. Un tableau comme *l'Adonis mort* de Laurent de La Hyre [fig. 5] témoigne de la distance qui a pu séparer la peinture de la poésie. Rien ne reflète, dans l'équivoque de ce corps replié sur soi, d'une mordante sensualité, le portrait terrible qu'en avait brossé le poète Tristan L'Hermitte. Il avait peint « Ce chaste amant de Diane » « déjà tout fracassé », sa tête n'ayant « plus de crâne [...] ce ne sont plus que blessures, qu'esquilles que meurtrissures, que poudre et que sang caillé³⁷ ».

Plusieurs anecdotes tendent d'ailleurs à dénouer le lien qui s'était tissé à la Renaissance entre le peintre et le cadavre. Ainsi, l'étude de l'anatomie, un des champs d'expérimentation de prédilection des peintres de Léonard de Vinci à Michel-Ange qui avaient trouvé dans la dissection

33 Anne-Sophie Molinie, *Corps ressuscitants et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007.

34 Dufresnoy, *op. cit.*, p. 43.

35 Nicolas Boileau, *Œuvres diverses, avec le Traité du sublime ou du merveilleux*, Paris, 1674, p. 121.

36 Emmanuelle Hénin, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 2007/3, n° 151, p. 289-309 ; P. Giuliani, *op. cit.*

37 Tristan L'Hermitte, *Poésies galantes et héroïques*, Paris, 1662.

une voie d'accès lumineuse à la compréhension du corps humain, ne semble plus constituer au XVII^e siècle qu'un moyen jugé quelque peu barbare pour étudier le vivant et l'étude savante des mouvements. « Comme l'on ne représente guère de squelettes [...] ny de corps décharnez, je ne m'estois pas imaginé que cette estude fut aussi nécessaire à un peintre que celle de bien représenter la chair & de se perfectionner dans le beau coloris³⁸ », s'étonne ainsi Pymandre, l'un des personnages des *Entretiens* de Félibien. La familiarité avec les corps découpés et écorchés, qui mena parfois, au XVI^e siècle, les peintres aux marges de la nécrophilie comme Silvio Cosini de Fiesole et son gilet de peau humaine et dont Vasari avait fait les sujets édifiants de ses biographies³⁹, tend à susciter l'opprobre dans la France du XVII^e siècle. Le mythe construit en Italie autour d'un célèbre crucifix qu'un « peintre fameux », ou Michel-Ange aurait réalisé d'après un homme qu'il aurait lui-même écorché est présenté comme un acte digne d'un « Païen », devenant sujet à caution⁴⁰. Le plaisir cognitif de reconnaissance que pouvait susciter, selon Aristote, « la plus grande exactitude » dans ce type de sujet, va jusqu'à être assimilée à une délectation de sauvage. Dans son *Traité de la peinture* de 1687, Nicolas Catherinot rapporte ainsi l'anecdote singulière de cet empereur des Turcs qui au nom « d'une barbare exactitude » aurait procédé à une « cruelle autopsie ». Ayant remarqué sur un tableau d'un chef de Saint Jean, que le peintre « n'avoit pas observé que, quand un homme est décapité la peau se retire un peu », il aurait pour le prouver fait tuer un malheureux sur le champ⁴¹.

Cette « barbare exactitude » renvoie finalement assez bien à la condamnation à la fois artistique et morale que l'on faisait alors en France à l'art du Caravage. Celui qui était « venu au monde, pour détruire la peinture » avait certes, selon Félibien un réel « art d'imiter », mais le défaut de se laisser par trop emporter à la « vérité du naturel, tel qu'il le voyait » sans « chercher la noblesse dans ses sujets⁴² », comme pouvait le faire Poussin. Un peintre « esclave de la nature », pour Roger de Piles⁴³, qui se contentait de la « simple et vile imitation », comme le disait encore Félibien,

38 Félibien, *Entretiens*, *op. cit.*, 1672, t. II, p. 353.

39 Giorgio Vasari, *Vite*, 1568, IV, p. 483, cité par P. Dubus, *op. cit.*, p. 23.

40 François Lemée, *Traité des statues*, Paris, 1688, p. 21 ; Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688*, t. 2, La Haye, 1698, 3^e éd., p. 32-33, 123.

41 Nicolas Catherinot, *Traité de la peinture, par le Sr Catherinot*, [s.n.] (Bourges), 1687, p. 26.

42 Félibien, *Entretiens*, t. II, 1688, p. 13.

43 De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1715, p. 331.

sans faire « aucun discernement du beau d'avec le laid⁴⁴ ». Une raison qui expliquait selon lui que l'on ait refusé son tableau de la *Mort de la vierge* (c.1606, Paris, Louvre) dont le corps était disposé avec « si peu de bienséance » et paraissait « celui d'une femme noyée⁴⁵ ».

Si l'imitation de la nature reste la fin concédée à l'art dans la théorie française du XVII^e siècle, celle-ci est soumise à la recherche d'une idéalité, ressortissant aussi bien au *Decorum* qu'à l'expression du savoir peindre qui engageait l'épuration du modèle naturel, et dont la représentation du corps mort ne paraît pas avoir été exclue. Comme l'exprime Charles Perrault : « Ce n'est pas une grande louange que d'imiter bien la pure nature, ou si vous voulez la nature ordinaire », il faut que le peintre « tâche d'attraper l'idée du Beau, à laquelle non seulement la pure nature mais la belle nature même ne sont jamais arrivées⁴⁶ ». Par cette conception de l'imitation, qui privilégie le vraisemblable au naturel et impose de fait une distanciation avec le modèle réel, la peinture du corps mort, en devenant une construction artificielle soumise à *l'electio* et entreprise à l'aune de l'autorité de l'antique et de la sélection du modèle naturel, pouvait susciter d'autres problématiques que celle de la simple imitation du sensible qui avait embarrassée les théoriciens de la Renaissance. Dans son *Optique de portraiture* de 1670, le graveur Grégoire Huret (1606-1670) réfute dès lors toutes les difficultés perçues par Alberti pour exprimer la mort du corps. Selon lui, il suffisait pour y parvenir de :

poser le modèle en une posture aussi aisée que si on le vouloit faire dormir, puisque les apparences d'un homme endormy & d'un homme mort, ne diffèrent presque que par la couleur & par ce moyen il se pourra tenir quelque temps, à peu près aussi ferme qu'une figure de sculpture⁴⁷.

La similitude, maintes fois soulignée depuis l'Antiquité entre le corps mort et le corps endormi, cautionnait aisément ce recours au modèle vivant. À défaut d'observer un cadavre, l'attitude du corps mort pouvait être imitée d'après le corps abandonné ou alangui, simulé par un modèle vivant lors des séances de pose. Mais ce procédé de *l'electio* autorisait aussi les peintres à se nourrir aux principaux chef-d'œuvres de la peinture, issus des pinceaux de Titien, Raphaël..., comme à s'inspirer de la « Belle nature » des antiques. La froideur marmoréenne des sculptures comme la dureté

44 Félibien, *Entretiens*, t. II, 1688, p. 93.

45 *Ibid.*, p. 11.

46 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Paris, 1697, t. III, p. 213-214.

47 Grégoire Huret, *Optique de portraiture et peinture*, 1670, p. 105.

de leur matière s'accordaient en outre parfaitement à la figuration de corps saisis par la rigidité cadavérique. Et multiples étaient les modèles antiques romains, « paraissant dormir », « accablées de langueur » ou « totalement dans les bras de la mort » comme les lista Rubens dans son *Traité*⁴⁸, à pouvoir stimuler l'inspiration des artistes. Des œuvres qui, comme l'écrivit en 1700 l'abbé Raguenet, offraient par leur variété d'attitude un florilège de modèles adaptables à toutes les possibilités : « La vie, la mort, la suspension de la vie, l'image de la mort » mais aussi « les états qui ne sont ni la vie, ni la mort, ni l'agonie, comme dans la *Niobé* qui n'est ni vivante, ni morte, ni mourante, mais pétrifiée⁴⁹ ».

Il suffit sans doute de se pencher à nouveau sur les œuvres de Nicolas Poussin pour voir à quel point ces modèles sculptés ont pu servir d'inspiration aux peintres. C'est ainsi à la sculpture de *l'Amazone morte* qu'il aurait repris l'attitude de la femme morte au premier plan de son tableau de la *Peste*. Des modèles que Poussin aurait ensuite modifiés en recourant à d'autres sources iconographiques, peintes ou gravées. Par-delà le modèle antique de l'Amazone, la morte de la *Peste* de Poussin, renvoie aussi, en passant par le jalon du *Morbetto* de Raphaël, à la figure devenue légendaire de la femme à l'enfant mourante lors de la prise d'une ville qui avait fait la renommée du peintre antique Aristide⁵⁰. Une image qui s'était imposée depuis la Renaissance comme une icône du sublime pathétique, apte à faire basculer le terrible de l'action vers le pathétique de l'être et que reprendront à la suite de Poussin, François Perrier ou Le Brun.

Ce procédé d'élaboration, reposant sur une sélection de modèles empiriquement validés – le « beau choix » de Félibien – semble également avoir largement présidé pour la sélection de l'expression des visages des morts.

L'expression de la mort

Si Philippe de Champaigne avait en effet loué un peu plus loin dans sa conférence, l'usage habile de Titien d'avoir caché dans l'ombre le visage du Christ « pour imprimer d'avantage sur ce corps les marques de la mort, dont l'ombre et les ténèbres sont une véritable image », d'autres membres de l'Académie, dont sans doute Le Brun, en avaient blâmé le peintre.

48 Rubens, *Théorie*, *op. cit.*, p. 62.

49 François Raguenet, *Les Monuments de Rome*, Amsterdam, 1701, p. 256.

50 Sebastian Schütze, « Aristide de Thèbes, Raphaël, Poussin. La représentation des *affetti* dans les grands tableaux de Poussin des années 1620-1630 », in *Nicolas Poussin*, actes de colloque, 1994, Alain Mérot (éd.), Paris, 1996, vol. II, p. 571-601.

Titien aurait laissé « dans l'obscurité [...] le principal objet que l'on doit considérer dans ce tableau⁵¹ ». C'est en effet à l'expression des passions du visage, plus encore qu'à l'attitude, qu'était dévolue au XVII^e siècle un rôle émotionnel et l'efficace de l'image⁵². Quelle expression toutefois donner à un corps dépourvu d'âme ? Afin de respecter la règle horatienne de la convenance des caractères, Lomazzo avait tenté de rattacher le visage des morts au champ plus large de l'expression des passions :

La mort [...] imprime au corps des expressions variées : parce que si elle survient à l'improviste, comme il arrive à ceux qui sont assassinés, elle fait lever les yeux vers le haut, la pupille à demi cachée, et ouvrir la bouche comme le montre excellemment Virgile [...]. Et elle cause des effets différents quand, au contraire elle se produit tard, après une longue souffrance ou lorsqu'elle est évoquée par un autre événement⁵³.

Sous le crayon de Lomazzo, le visage des morts devait conserver, pétrifiée, l'empreinte des circonstances, pour devenir un élément parlant de la *Storia*. Dans sa fameuse conférence sur « l'expression particulière des passions » de 1668 Charles Le Brun n'y fait lui aucune référence⁵⁴. Le peintre s'était pourtant attaché à décortiquer la mécanique des passions, en distinguant les causes des effets, figeant par une approche quasi-taxinomiste une grille de toutes les expressions possibles. Ce silence pouvait cautionner la liberté de solutions multiples. À parcourir la galerie des visages des morts et la théorie, on remarque néanmoins qu'à côté de la tranquillité, représentant un visage impassible, les yeux souvent clos, que l'on observe dans une grande majorité des tableaux des années 1630-1640, les peintres semblent avoir eu la possibilité d'envisager la mort, comme à l'Antiquité, sous la forme d'un visage à deux faces. Celle terrible de *Gorgo*, qui s'opposait à celle pathétique voire sublime du visage triste ou extatique. L'une apte à susciter la terreur, l'autre la pitié, en somme ces deux passions qui, selon Aristote forgeaient la marque de la Tragédie. Ainsi, contrairement à la réticence témoignée envers les corps outragés, la théorie française semble avoir accepté dans une certaine mesure le registre du laid pour le visage. Trop saisissantes sans doute pour qu'on les écarte de la théorie, étaient ces images données par la poésie épique et notamment virgilienne. Lomazzo, mais aussi Rubens, évoquent ainsi tous deux la face terrible de Darès, mort, agitant « sa tête de côté et d'autre vomissant un sang épais : les dents lui [sortant] de la bouche

51 *Conférences*, 2006, *op. cit.*, t. 1, vol. 1, p. 123,125.

52 De Piles, *Cours*, *op. cit.*, p. 167-168.

53 G.P. Lomazzo, vol. 2, p. 145, trad. Dubus, *op. cit.*, p. 59.

54 *Conférences*, 2006, *op. cit.*, t. 1, vol. 1, p. 263-281.

mêlées avec des flots de sang⁵⁵ ». Plus encore que le sang, ce sont les dents surgissant de la bouche hurlante qui semblent avoir retenu l'attention des théoriciens. Dans ses conseils pour peindre une bataille, Léonard recommandait de figurer le visage pâle des vaincus, avec « la bouche béante & les lèvres retroussées, découvrant les dents et les desserrant comme pour crier bien haut⁵⁶ ». Par-delà la caution poétique, Félibien leur avait ajouté une légitimité physiologique :

On remarque les dents dans les figures dont les actions sont 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 : ce qui arrive encore, & presque toujours à ceux qui rient [...] On ne particularise ces choses que très rarement, seulement dans les occasions où la laideur est une beauté dans la composition d'un ouvrage⁵⁷.

Selon Félibien, le registre du laid dans le détail ou l'expression du particulier pouvait donc en certaine circonstance envahir le champ pictural. Le vrai physiologique l'autorisait pour atteindre la vraisemblance de l'expression. Par cette réflexion, Félibien semblait renouer avec la nature du *docere* aristotélicien. Hormis Poussin⁵⁸, et à l'inverse d'un Rubens qui poussa à son acmé le monstrueux de l'expression des morts⁵⁹ [fig. 6], les peintres français semblent avoir exclu ce modèle pour les cadavres, les réservant aux seules expressions des vivants, pour les passions telles que la colère, l'extrême désespoir ou la frayeur.

Bien que légitimé par la théorie, ce motif de la bouche pétrifiée dans une douleur sourde paraît ainsi confirmer qu'une distance semble avoir existé entre le dicible et le figurable, entre le poétique et le pictural, entre la théorie et la pratique et ce, avant même que Lessing ne tente de l'ériger en règle. De même que, selon Lessing, le sculpteur antique du fameux *Laocoon* avait sacrifié l'expression à la beauté, lorsqu'au lieu de figurer un cri il avait privilégié « un gémissement étouffé et plein d'angoisse », pour ne pas donner au visage un « aspect repoussant⁶⁰ », les peintres du XVII^e siècle semblent avoir plus volontiers opté pour des expressions suscitant des émotions

55 Rubens, *Théorie*, op. cit., p. 72.

56 Vinci, *Traité*, op. cit., p. 17-19.

57 Félibien, *Entretiens*, 1672, t. II, op. cit., p. 33-34.

58 Poussin *La victoire de Josué sur les Amorités* (Moscou, Musée des beaux-arts Pouchkine) ; *La bataille de Josué contre les Amalécites* (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage).

59 Voir le *Miracle de Saint Ignace de Loyola* (c. 1616, Vienne, Kunsthistorische Museum)

60 Lessing, *Laocoon* (1766), Paris, Hermann, 2002, p. 44, 51, 72.

pathétiques : la douleur, l'amour ou l'extase. Des expressions capables, comme l'avait justement noté Lessing, de plus aisément se « résoudre en sensations agréables, par la pensée qu'elles sont une illusion de l'art », là où « les images vraies, représentant le laid s'impriment dans le regard du spectateur » et « excitent la répugnance sans que la beauté de l'objet souffrant puisse muer cette répugnance en un doux sentiment de compassion⁶¹ ».

Plus aptes à susciter dans l'âme du spectateur, comme le recommanda Boileau, une « pitié charmante » voire une « douce terreur », ces expressions de tristesse ou de joie respectaient en outre, elles aussi le vraisemblable physiologique. Il en allait ainsi dans le catalogue des passions de Le Brun de la « douleur de l'esprit », ou de la douleur corporelle, dont les dessins sont inspirés des modèles de la sculpture des fils du *Laocoon* antique. Mais encore, degré ultime, de « l'abattement du cœur », dont le dessin de Le Brun [fig. 7] s'est appelé diversement « le ravissement » et « l'admiration » et prend pour source le visage extatique de la *Sainte Cécile* de Raphaël⁶². Ces passions qui entraînaient selon Le Brun un « repli », un « abaissement », ou « une élévation » de l'âme produisaient des effets analogues à la mort. Dans cette contraction ou cette séparation momentanée d'avec le corps, l'âme en attirant à elle « tous les esprits (animaux⁶³) » produisait un suspend général du mouvement et donnait au visage cette pâleur qui, comme l'avait écrit Pierre Lemoyne « est la naturelle couleur de l'amour, non moins que de la mort ; & le propre teint d'un corps abandonné de son âme⁶⁴ ». Par la voie de l'expression des passions se retrouvaient ainsi liées par des similitudes des « mouvements intérieurs » et par analogie de leurs effets, l'acmé des passions tristes et celles de joie : « l'abattement du cœur » et le ravissement ou encore l'extase⁶⁵, « cette courte mort » selon Pierre Lemoyne, durant laquelle « un homme perd le mouvement et la parole, la veüe et l'ouye, tout sentiment & toute connoissance⁶⁶ ». Et de fait c'est vers le modèle raphaélien de la *Sainte Cécile*, ou ceux tout aussi célèbres des fils de *Laocoon*, déjà largement validés Outre-monts, que

61 *Ibid.*, p. 64, 163.

62 Raphaël, *Sainte Cécile*, 1513, Bologne, Pinacoteca Nazionale. Voir Philippe Malgouyres, in *Figures de la Passion*, cat. exp., Paris, Musée de la musique, 2001, Paris, RMN 2001, p. 142, 262, 265.

63 *Conférences*, 2006, *op. cit.*, t. 1, vol. 1, p. 277.

64 Pierre Le Moyne, *Les Peintures morales, où les passions sont représentées par tableaux, par caractères et par questions nouvelles*, 1640-1643, p. 153.

65 Voir Le Brun, « le ravissement de Saint Paul de Poussin », in *Conférences*, *op. cit.*, p. 399.

66 Le Moyne, *op. cit.*, livre 1, p. 165.

se tourneront très fréquemment les peintres français. Ce n'est alors bien souvent que par le travail de la couleur, et par le rétrécissement du blanc de l'œil que s'opère habilement le passage de l'âme souffrante ou extatique à l'âme absente.

Pâle et livide : la couleur de la chair morte

Plus que par l'attitude ou par l'expression des passions, c'était donc peut-être avant tout par la manière de « bien représenter la chair & de se perfectionner dans le beau coloris », comme l'avait souligné le Pymandre de Félibien, que le peintre pouvait le plus aisément suggérer la mort. Depuis le *xiv^e* siècle et le *Libro del Arte* de Cennino Cennini, on la savait être l'une des clés, aux côtés de l'attitude pour simuler la mort en peinture. Dans sa conférence, Philippe de Champaigne évoque la chair morte à travers à la fois des effets de texture et de couleur. À rebours de ce moelleux tant recherché de la chair vivante, cette *morbidezza* marquant la rondeur et la fermeté à laquelle aspiraient tous les peintres et surtout les coloristes, la chair morte pouvait se rendre selon Champaigne par des contours, « mols, enfoncés et aplatis⁶⁷ » et par une couleur « pâle et livide ».

La couleur de la chair morte semble essentiellement perçue au *xvii^e* siècle par un effet de contraste, consistant en un affaiblissement général des teintes usuelles de la carnation, la pâleur, et au rehaut d'une couleur sombre, stigmaté de la mutation du corps, gagné par les lividités violacées : le livide. Signe du passage de la vie au trépas, la pâleur est « une blancheur fade », une « perte de la couleur ordinaire que doit avoir le teint dans sa vivacité⁶⁸ » ou selon le dictionnaire de l'Académie de 1694 une « couleur déchargée », qui n'est plus si « vive ». Une sorte de voile donc, voire d'ombre qui atténue les teintes en ôtant la lumière, et qui devient ainsi le signe visuel de l'absence de l'âme : « Sa lumière s'éteint, comme son teint s'efface⁶⁹ », écrit Scudéry décrivant le visage d'Anthée étouffé par Hercule sur un tableau de Pierre de Cortone. La pâleur s'oppose ainsi à la lumière signe infaillible du vivant⁷⁰. Le livide est lui plus proprement une couleur

67 *Conférences*, 2006, *op. cit.*, t. 1, vol. 1, p. 123.

68 Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690, t. 3, p. 57.

69 Scudéry, *Le cabinet*, *op. cit.*, p. 10.

70 Félibien décrit ainsi le regard comme « la partie la plus précieuse de tout le corps, puisque par sa lumière, il met la différence entre la vie et la mort », cf. Félibien, *Entretiens*, 1672, t. II, *op. cit.*, p. 25.

dans le sens cosmétique. Une « couleur plombée, tirant sur le noir⁷¹ », un surcroît d'ombre qui vient se substituer à la saine roseur des teints frais.

Aucun texte théorique émanant du milieu académique ne s'attache toutefois à définir cette « mortelle couleur » (Scudery). On sait le relatif désintérêt affiché par les partisans du dessin pour la couleur en général, jugée moins noble que le dessin. Mais même pour les coloristes, l'incarnat pouvait être perçu comme une couleur glissante échappant à tout essai de théorisation. Leur héraut, Roger de Piles avait ainsi observé « que la diversité des expériences fait qu'il n'a guère été possible dans ce domaine d'établir des règles bien précises, mais que la connaissance du coloris [devait] s'opérer à la méditation des œuvres de quelques artistes fameux dans ce domaine comme Titien, Giorgione, Rubens et van Dyck dont les œuvres devaient – être comparées à des livres⁷² ». De fait c'est en marge de cette théorie officielle, dans les traités consacrés à des arts moins nobles, la miniature, les recueils pour apprendre à dessiner, que se lisent des recettes « pour faire un coloris de mort⁷³ ». La pratique révèle, elle, cette « diversité des expériences » dont parlait Roger de Piles. Dans la première moitié du siècle, la couleur de la chair morte semble ainsi osciller, selon les peintres voire selon leurs œuvres, entre une approche abstractive privilégiant les rendus de carnations blanches ou grises, jouant bien souvent sur l'opposition avec chairs plus rosées des vivants (Poussin, *Jugement de Salomon*, 1649, Louvre) et une recherche de rendu naturaliste dans la veine du fameux *Christ mort* de Philippe de Champaigne (av. 1654, Louvre). Les coloristes dégageront dans la seconde moitié du siècle une troisième voie dans le champ des possibles. À défaut de règles précises sur le coloris, ils tâcheront de le lier à l'expression des passions. Si Charles Le Brun avait en effet déjà pu noter que la pâleur était avec la rougeur l'une des rares expressions de l'âme à n'être exprimable que par la couleur⁷⁴, Roger de Piles en fera un pivot de l'éloquence : « la rougeur et la pâleur nous parlent⁷⁵ ». Il convenait ainsi de plier ce coloris au principe de convenance afin de l'adapter au moment précis de la mort. Rubens pouvait servir d'exemple, étant parvenu, dans son

71 *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, p. 657.

72 De Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris, 1673, p. 51.

73 Claude Boutet, *Ecole de la Mignature pour apprendre aisément à peindre sans maistre*, Paris, 1676, p. 68-69, 70; De la Fontaine, *L'Académie de la peinture*, Paris, 1679, p. 84; Anon, *L'art de dessiner proprement les plans, profils, elevations geometrales, & perspectives...*, Paris, 1697, p. 48, 134; Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en prendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, 1699, p. 185.

74 *Conférences*, p. 450.

75 De Piles, *Cours, op. cit.*, 1708, p. 169.

tableau de la *Mort de saint Jean-Baptiste*, à peindre « cette couleur indécise et moyenne entre la vie et la mort ». Il n'y représenta ni « une chair vive, car l'âme en est séparée », ni « celle d'un cadavre livide, car le sang qui sort de ses veines du col avec abondance, fait juger [qu'] il y a encore quelques restes d'esprits⁷⁶ ». Un intérêt nouveau porté à l'expressivité de la carnation qui jouait sur le vraisemblable de l'effet. Roger de Piles le théorisa comme un composé du vrai simple (naturel) et du vrai idéal, capable de tromper « agréablement les yeux » par une « parfaite imitation de la belle nature⁷⁷ ». Un « beau vraisemblable » paraissant « souvent plus vrai que la vérité même » et qui autorisait dès lors un rendu saisissant de la carnation, voire l'épanchement du sang. L'artificialité de l'effet expressionniste de la couleur pouvait en effet réinsérer cette distance nécessaire au plaisir paradoxal de la représentation du cadavre, en ajoutant au plaisir parfois rude de la reconnaissance du vrai simple, l'émotion esthétique procurée par l'observation du faire – le vrai idéal. Au moment même où le sang disparaît ainsi de la scène, il semble réapparaître dans le champ pictural, qu'il soit utilisé comme une preuve nécessaire à la vraisemblance de l'action (Le Brun) [fig. 8] ou comme un moyen pour parvenir à la vraisemblance de l'expression (De Piles).

Du corps mort à l'effet de la mort

Ces rares occurrences théoriques tendent à laisser penser, qu'à défaut de règles précises, la peinture du corps mort semble avoir été régulièrement soumise à un processus d'abstraction, visant à effacer toute dimension laide ou terrifiante. Si un tableau comme la *Méduse* de Rubens [fig. 6] semble illustrer l'entière dimension du paradoxe aristotélicien, une frontière tangible paraît en revanche avoir existé dans la peinture française qui séparait le corps mort de toutes ces autres « choses que l'on ne pourrait voir dans la nature sans horreur⁷⁸ » comme « les corps d'animaux les plus vils » (Aristote), « les monstres odieux » ou « les serpents » (Boileau). De fait, dans leurs commentaires des textes d'Aristote, ni Boileau ni Roger de Piles ne citent l'exemple du cadavre, quant le père Bouhours ne garde lui que « les batailles sanglantes⁷⁹ ». Cette moderne exclusion du

⁷⁶ De Piles, *Dissertations*, Paris, 3^e édition, 1673, p. 102.

⁷⁷ De Piles, *Cours*, *op. cit.*, 1708, p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 425.

⁷⁹ Boileau, *op. cit.*, 1674, p. 121 ; De Piles, *Cours*, *op. cit.*, p. 425 ; Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, 1687, p. 155-156.

paradoxe aristotélien marque la singularité de la perception française du corps mort au XVII^e siècle, comme elle esquisse les contours certes encore flous de règles de convenance relatives à sa peinture. Ne pouvant être totalement objectivé, le corps mort semble trop indiciblement lié au domaine de l'être pour être assimilé au monstrueux ou à l'animalier. Un résidu de présence qui semble avoir incité les peintres à recourir à son travestissement ou à son effacement au nom de convenances dont les contours restent à préciser : ressortissant probablement au religieux, sans doute à la morale et au goût policé de la galanterie mondaine, mais qui semble appartenir aussi au domaine propre de la peinture. Tout en revendiquant la caution de la poésie épique ou tragique, les peintres et théoriciens n'hésitent pas à en rejeter les principaux modèles au nom des moyens et fins spécifiques à cette « poésie muette ». La démonstration du faire de l'objet semble devoir l'emporter sur la vérité du sujet.

Plus que la matérialité du cadavre, c'est plutôt alors son efficace sur l'ensemble de l'œuvre qui semble avoir constitué un enjeu pour les peintres et les théoriciens. Par sa seule présence, le corps mort influe en effet sur le genre poétique comme sur le genre pictural. A lui seul, il est déclencheur des passions et moteur d'expression, voire un accès privilégié au sublime. Dans la notion des modes de Poussin, sa présence définissait le style grave ou le mode phrygien, convenable aux sujets guerriers, ou le lydien qui « s'accommode aux choses lamentables ». Pour un sujet triste et lugubre comme son tableau de la *Peste*, « les couleurs se devaient d'être éteintes et à demi-effacées, la lumière faible et les mouvements de ses figures lents et abattus⁸⁰ ». La théorie française qui passe de la théorie des modes de Poussin à l'effet du « tout ensemble » de Roger de Piles, qui substitue l'unité d'objet du tableau⁸¹ à l'unité du sujet, tend d'ailleurs à dévaluer l'importance conférée à l'expression du particulier au profit du général. Si la pâleur du visage parle, plus éloquents encore se veulent les stigmates que la mort imposait à l'œuvre tout entière. « Pour les sujets tragiques et pour ceux qui portent un caractère de tristesse », Sébastien Bourdon incitait les peintres à se frotter à l'irreprésentable pour faire ressentir par « une colère du ciel [...] un temps obscur et chargé », ou par « l'aspect des ténèbres », « un frémissement secret » capable de plonger le spectateur dans « une grande disposition à craindre ou à déplorer les spectacles funestes ou dignes de pitié⁸² ».

⁸⁰ *Conférences, op. cit.*, t. 1, vol. 1, p. 238.

⁸¹ De Piles, *Cours, op. cit.*, Paris, 1681, p. 94-95.

⁸² Sébastien Bourdon, *Conférence sur la lumière*, 9 fév. 1669, in *Conférences, op. cit.*, t. 1, vol. 1, p. 298.

Ainsi, s'intéresser à la peinture du corps mort engagerait à se pencher sur les différents procédés que les artistes ont inventés pour mettre en scène ce glissement de l'horreur du corps vers la douce terreur de l'œuvre. On songe à l'effacement pur et simple du cadavre, comme l'opère Nicolas Poussin dans son tableau du *Massacre des innocents* de Chantilly (c. 1625, Musée Condé). À la version également poussinienne du corps occulté à la manière du voile de Thimante dans ses *funérailles de Phocion*⁸³ (1648), ou encore à ces multiples représentations des années 1630-1640 jouant sur la corde du suspend ou de l'équivoque. Un entre-deux qui substitue le doute à l'évidence, par la semblance des corps morts ou endormis (La Hyre), ou par des visages saisis au seuil du trépas dont on ne sait « si toutefois leurs yeux ont encore leur usage » (Scudery); un « si toutefois », ou un « comme si » qui portent en eux la trace du pouvoir évocateur de l'indicible « je ne sais quoi » de la grâce. Mais on conclura en évoquant ce fameux *Cachet* de Le Brun, ce tableau perdu qui représentait le supplice de Mézence. Il consistait, comme le rapporta Virgile, à lier un corps vivant sur un corps mort, en « ajustant les mains aux mains, la bouche à la bouche [...] pour les tuer « dans cet affreux embrassement », « ruisselant de sanie et de pourriture dans une longue mort⁸⁴ ». Dans la longue description qu'il fit de ce tableau, à nul moment Claude Nivelon⁸⁵, le biographe de Le Brun, ne s'attache à dépeindre le cadavre, « ce funeste objet que l'âme abhorre ». Seul l'intéresse « la détresse de l'esprit de [l'] infortuné » qui lui était lié et l'art de Le Brun d'avoir su parfaitement figurer « la répugnance de l'âme dans toutes les parties du visage et du corps, surtout dans les yeux effrayés ». En somme, les effets du supplice, qui rappellent le tableau de Poussin du *Paysage avec un homme tué par un serpent*⁸⁶ (1648) surnommé *Les effets de la terreur*.

À lui seul, ce tableau semble symboliser le paradigme du corps mort. Une chose innommable et irregardable que l'on ne souhaite ni peindre, ni décrire dans sa matérialité, mais qui tel un cachet marque inexorablement de son empreinte la matière picturale qui l'entoure.

83 Cardiff, Musée national du Pays de Galles.

84 Virgile, *L'Énéide*, VIII, 483-488.

85 Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages* (c. 1698), Lorenzo Pericolo (éd.), Paris, Droz, 2004, p. 127-129.

86 Londres, The National Gallery.