



L'oscillographie des passions

Académies et têtes d'expression dans la classe du modèle au XVIII^e siècle

La fondation de l'Académie royale en 1648 avait pour objectif d'affirmer le statut libéral de la pratique des Beaux-Arts, en se référant à l'*ut pictura poesis*¹. La production de discours destinés à compenser le silence de la peinture, interprétée comme une poésie muette, a engendré des réflexions essentielles sur la théorie des passions. L'écrivain d'art Roland Fréart de Chambray subdivise les principes de l'art de peindre en cinq catégories: invention, proportion, couleur, mouvement-expression et positionnement du modèle. Les passions sont considérées comme un moment d'éveil, qui « ne donne pas seulement la vie aux figures par la représentation de leurs gestes et de leurs passions, mais il semble encore qu'elles parlent et qu'elles raisonnent² ».

Parallèlement, on assiste dans les années 1730 et 1740 à une opposition entre le marché de l'art alimentant les goûts des amateurs issus de la bourgeoisie et celui des dignitaires de la cour. Elle se développe avec la naissance et la prolifération d'une critique d'art en butte avec l'Académie royale, l'avènement des sciences naturelles ainsi que les découvertes de sites antiques renouvelant le questionnement sur la perception des mondes ancien et moderne.

Les concours de la tête d'expression et d'après le modèle vivant suivent cette évolution des théories et des modalités de représentation des passions. Ils trouvent leur équilibre entre l'étude de la nature, de l'antique et des grands maîtres, mais aussi entre le dessin et la couleur, c'est-à-dire entre l'imitation, l'émulation et la manière. Les exercices pratiqués dans la salle du modèle rendent

compte de cette synthèse et permettent d'analyser les critiques exprimées à l'époque³. L'*École de dessin à l'Académie*, de Charles-Joseph Natoire de 1746 [ill. 1], illustre dans un contexte érudit et imaginaire ces différentes étapes de la formation (les antiques, tableaux et dessins exemplaires), tandis que le dessin de Michel-Ange Houasse, *L'Académie de dessin* [ill. 2] de 1725⁴, évoque de manière plus réaliste une Académie à Madrid sous Philippe V, roi d'Espagne.

La rupture

Lorsqu'en février 1748, le comte de Caylus livre devant l'assemblée de l'Académie ses réflexions sur la vie et les œuvres du peintre Antoine Watteau, il considère que celles-ci « n'expriment le concours d'aucune passion, et, par conséquent, elles sont dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action. Ce genre de composition, surtout dans l'héroïque, est le sublime de votre art; c'est la partie qui parle à l'esprit, qui l'entraîne, l'occupe, l'attache et le détourne de toute autre idée. » Caylus dénonce une pratique de l'art trop maniérée, cette manière rocaïlle, perçue comme une tare: « [Watteau] ne pouvait donc ni peindre, ni composer rien d'héroïque ni d'allégorique, encore moins rendre les figures d'une certaine grandeur... [il] n'en était pas moins infiniment maniéré. Ses mains, ses têtes, son paysage même, tout se ressent de ce défaut [...] ses compositions, dis-je, n'ont aucun objet⁵. »

Il réaffirme sa désapprobation morale vis-à-vis d'un style décoratif associé au luxe et à l'ostentation. À travers ces propos, il ne renvoie pas seulement aux débats entre les Anciens et les Modernes et à une critique de la « petite manière », qu'il oppose au progrès des arts, mais s'attaque aussi au modèle théorique du traité des *Expressions des passions de l'âme*, de Charles Le Brun.

[ill. 1] Ch.-J. Natoire, *L'École du dessin de l'Académie*, aquarelle sur craie noire, Courtauld Institute, Londres, inv. 3973

1 - Voir R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, N. Kremer (dir.), 2009. Mes remerciements s'adressent à Laëtitia Pierre pour les fructueux échanges et réflexions linguistiques.
2 - R. Fréart de Chambray, 1662. Sur l'enseignement académique au XVII^e siècle, voir K. Krause, 2006, p. 194-216.
3 - Voir T. Kirchner, 1991; J. Montagu, 1994; M. Percival, 1999; L. Desjardins, 2001; C. Schaller, 2003; J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), 2006-2015; Chr. Michel, 2012; R. Démoris, art. en ligne; *Nus académiques: Dessins de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. De Mignard et Largillière à Boucher et Gros (1664-1790)*, galerie des Beaux-Arts de Bordeaux, 4 nov. 2010 - 31 janv. 2011 et journées d'études: *Étudier les académies*, musée des Beaux-Arts de Dijon et université de Bourgogne, 10-11 janv. et 22-23 mai 2013 et *Académies/académies*, 18-20 juin 2014, sous la dir. de O. Bonfait.
4 - Dessin préparatoire au Louvre, inv. 27140.
5 - J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), 2006-2015, t. V, vol. 1, 2012, p. 93.



Une alcôve devenue trop étroite?

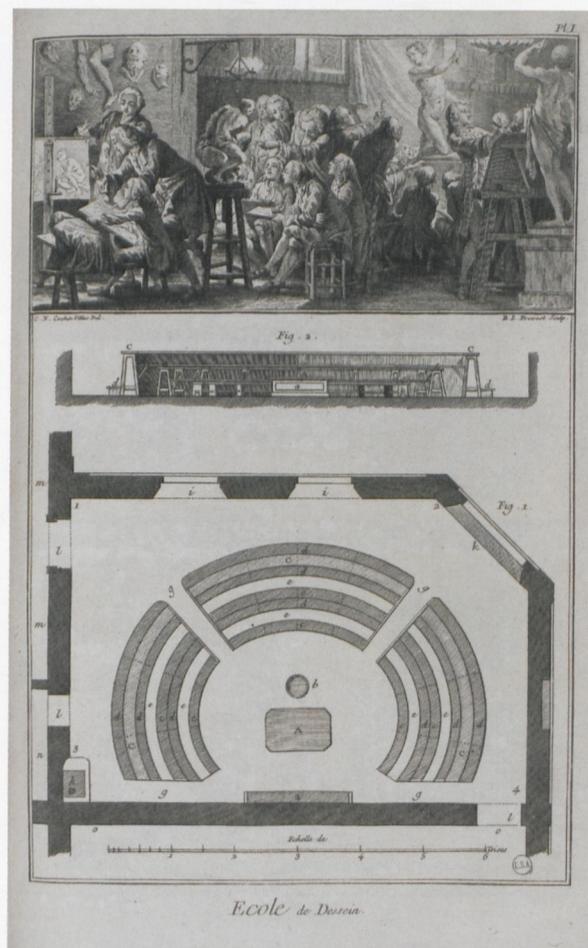
Lors de sa conférence publiée dès 1702 et rééditée en 1727, Le Brun, en s'appuyant sur l'*istoria* d'Alberti, développe la théorie des sentiments et des émotions, traduite par le biais du langage corporel, de la gestuelle et des expressions des passions. La suite des dessins de Le Brun, composée de vingt-trois têtes d'expression, chacune en rapport avec une émotion, accompagne un discours de présentation, récapitulé par les tables taxonomiques d'Henri Testelin⁶. Le caractère normatif et réducteur de ces représentations ne permet pas de renouveler le langage des formes, ce qui conduit Caylus à estimer que « Le Brun a senti la nécessité d'une pareille étude, il a voulu suppléer à son défaut par les traits des passions et des caractères héroïques qu'il a fait graver. C'est un médiocre secours; et vous scavés, Mrs., de quelle utilité peuvent être ces traits; quand ils ne seroient pas aussi fortement soumis à une manière, que sont-ils en comparaison de la nature?⁷ »

Influencer l'enseignement

L'apprentissage du dessin débute par la copie d'après la gravure, se poursuit par la copie à main levée d'après les peintures et les dessins des maîtres, puis l'étude des détails anatomiques d'après les moulages ou les plâtres: têtes, bras, jambes, pieds, mains, genoux. L'*Encyclopédie* conseille le dessin d'après les antiques exemplaires, l'*Hercule Farnèse*, l'*Antinoüs*, la *Vénus Médicis*, le *Gladiateur Borghèse* et le *Laocoon*,

[III. 2] M.-A. Houasse, *Étude du modèle vivant à l'Académie*, mine de plomb, musée du Louvre, Paris, inv. 27140.

[III. 3] B.-L. Prévost d'après Ch.-N. Cochin, *École de dessin*, Planche I, article "Dessein" de l'*Encyclopédie*, EBA, Paris.



6 - *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, mis en tables de préceptes*, lu le 6 juillet 1675 (réédité 1693, 1694 et 1696), voir: J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), 2006-2015, t. I, vol. 2, 2006, p. 566-573.
7 - *Les passions en peinture*; EBA, ms 522, t. I, p. 93.

puis l'étude d'après nature (paysages, animaux, draperies) et enfin d'après le modèle vivant [ill. 3]. Le dessin de nu est en effet un exercice essentiel dans la formation des jeunes artistes depuis la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et il en est venu, par métonymie, à prendre le nom même de l'institution⁸.

Hors de l'Académie royale, d'autres outils d'apprentissage sont diffusés très tôt pour les amateurs, à l'image du *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël*, de Mademoiselle Le Hay, paru en 1706, des dessins de Watteau dans ses *Figures de différents caractères* et du *Livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel*, édité par Huquier en 1745, qui publie des modèles de référence à travers les dessins de François Boucher, Carle Van Loo, Louis Lagrenée ou Edme Bouchardon. En 1755, Charles-Antoine Jombert, qui a réédité l'ouvrage de Roger de Piles⁹, réunit dans sa *Méthode pour apprendre le dessin*¹⁰ cent planches d'après Raphaël et les grands maîtres italiens, des anatomies dessinées d'après nature par Cochin et les plus beaux modèles antiques, suivi par Watelet dans son article « Dessein » de l'*Encyclopédie* : y sont rassemblés des nus anatomiques, des têtes d'expression et des académies de Fragonard, Cochin et Jouvenet [ill. 4], ainsi qu'un aperçu des différentes étapes de l'apprentissage d'un jeune élève.

L'énorme production de dessins d'après le modèle vivant – connue par d'innombrables copies – cause régulièrement des confusions sur les auteurs de ces œuvres, notamment celles de Boucher, à vocation didactique et envoyées aux Académies de province¹¹. Dès le début du XVIII^e siècle, l'abbé Dubos dénonce la codification de la gestuelle de ces exercices, tandis que Roger de Piles estime que les passions sont infinies en fonction des contextes culturels. C'est la raison pour laquelle Coppel propose de prendre pour modèle les règles de l'art théâtral¹².

Tentative de retour au grand genre

Le retour au grand genre à partir de 1747 pose la question de la représentation des passions de façon plus accentuée. La fable usée, les traits d'histoire sans vérité, les sujets obscurs, le manque de noblesse de la peinture d'Histoire, animent la critique du comte de Caylus qui publie de nouveaux sujets tirés d'Homère et de Virgile¹³. La création en 1748 de l'École royale des élèves protégés est un moyen pédagogique de reconfigurer l'enseigne-



[ill. 4] R. Bénard d'après Fragonard, *Figure académique* pour la planche XVII de l'article « Dessein » de l'*Encyclopédie*.

ment en le fondant sur l'étude des livres, facilitée par la donation royale d'une bibliothèque la même année¹⁴ : à partir de 1749, les élèves suivent pendant trois ans une formation en étudiant trois matières par semaine l'histoire, la fable, la géographie et l'interprétation des textes des Anciens¹⁵. Coppel, qui favorise le grand modèle de Le Brun, fait l'objet de nombreuses critiques, notamment de la part de Pierre-Jean Mariette dans son *Abecedario*, qui déplore trop de charges dans les caractères, des grimaces et des attitudes forcées.

Les discussions théoriques

Dans une conférence intitulée *Des causes de la petite manière de l'École française*, Caylus exige l'observation de la nature pour éviter le caractère *maniéré*, terme utilisé pour décrire le style rocaille ou les codifications trop schématiques employées par Le Brun. Certains cependant – notamment lors de la conférence *Sur la manière et les moyens de l'éviter*¹⁶ – estiment que la nature n'est pas le seul modèle de référence et doit être corrigée, sans pour autant s'éloigner trop de la réalité, afin de ne pas rendre le modèle illisible. Trois ans plus tard, le 6 octobre 1753, Caylus répond par une conférence intitulée *De l'étude des têtes*, puis en octobre 1759 par *De l'étude de la tête en particulier*¹⁷, aboutissant au financement d'un prix.

8 - Le dessin d'après le modèle était un exercice obligatoire pour les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et les professeurs, tant à Paris qu'en Italie, devaient s'y soumettre.

9 - R. de Piles, 1766.

10 - C.-A. Jombert, 1755.

11 - Leur circulation dans le réseau de ces institutions reste à reconstituer. Avec l'académie de Natoire, envoyée depuis Rome en 1766 par l'intermédiaire du baron de Chateaufort à l'Académie de Marseille et découverte récemment par Gérard Fabre au musée Gassendi à Digne-les-Bains, nous disposons d'un bel exemple de l'importance du genre.

12 - Le théâtre classique dans sa forme rhétorique prend fin avec Mademoiselle Duclot de la Comédie-Française (on pense au rôle d'Ariane dans la pièce de Corneille). C'est Mademoiselle Lecouvreur qui a introduit une plus grande variation des passions.

13 - Par exemple: Caylus, 1757.

14 - E. Müntz, 1897, p. 33-50.

15 - Chr. Michel (2012) a décrit la politique de Coppel comme moteur du changement qui rapproche l'Académie de l'Académie des Belles-Lettres.

L'expérience du directeur comme auteur de théâtre et l'appel à la tradition des *Conférences* sont une tentative pour revitaliser la corporation académique.

16 - 2 sept. 1747.

J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), 2006-2015, t. V, vol. 1, 2012, p. 61-69.

17 - Voir J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), 2006-2015, t. VI, vol. 2, 2015, p. 565-569.

La tête d'expression, arguments d'un cercle vicieux

Caylus propose de lier le prix de Quartier avec l'étude d'« une tête particulière, où [les élèves] tacheroient de rendre une expression, ce qui les formeroit par degrés à cette belle partie de la peinture et de la sculpture qui est la connaissance de l'effet des passions¹⁸ », s'opposant ainsi au principe de Coypel, qui propose des figures mécaniques, purement déclamatoires et théâtrales. À cela s'ajoute une réflexion de la part du « jeune peintre [qui] doit donc méditer les passions, c'est-à-dire réfléchir sur leurs causes et sur leurs effets, pour être en état d'observer leur développement ».

Comme modèle, il propose de recourir à des femmes douées pour exprimer une passion et munies non pas d'accessoires trop à la mode, mais d'objets liés au répertoire de la peinture d'Histoire, tels que les casques à la grecque, les coiffures ornées de lierre, etc. C'est au professeur d'étudier en accord avec le modèle l'incarnation d'une

passion [ill. 5]. L'invention d'un contexte scénique, le costume du modèle en relation avec le rôle à jouer, crée une sorte de tableau vivant accompagné d'une récitation des passages littéraires: le professeur « leur droit pour fixer leur esprit, c'est Didon mourante sur le bûcher, c'est Vénus pleurant la mort d'Adonis etc. et leur liseroit l'auteur et le passage d'où il auroit tiré la situation dans laquelle il auroit choisi l'expression¹⁹ ». Pour Caylus, le spectateur est « mis en état de lire une abréviation, c'est ainsi qu'il achève le plus grand nombre des passions du peintre et qu'il donne le véritable caractère de cette nuance que le peintre ne peut dépasser ». Il privilégie les têtes des jeunes femmes qui ne présentent pas les traces des passions habituelles déjà gravées dans la physionomie²⁰, mais des traits peu accusés où peuvent se lire des sentiments plus nuancés. Cette libération d'un système trop strict et rigide conduit à une intériorisation des passions, affranchies du joug des expressions violentes et répondant aux *desiderata* de l'amateur, soucieux des sentiments moraux.

[ill. 5] J.-J. Flipart d'après Ch.-N. Cochin, *Prix de la tête d'expression*, eau-forte, EBA, Paris, Est 10097

Dysfonctionnement et critique

Les premières séances ne furent pas couronnées de succès. Celle de Michel-François Dandré-Bardon, consacr e à « l'admiration m el e de joie », ne



18 - A. de Montaignon, 1875-1892, vol. 6 (1745-1755), 1885, p. 366.

19 - *De l'étude de la tête en particulier*, J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), Paris 2006-2015, t. VI, vol. 2, 2015, p. 565-569.

20 - Au milieu du siècle, la physiognomonie était plutôt discr dit e comme « science imaginaire ». Louis Chevalier de Jaucourt, auteur de l'article « Physionomie » dans l'*Encyclopédie*, parle d'une physionomie ridicule, « [...] car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement fonder des conjectures raisonnables ». (D. Diderot, J. Le Rond D'Alembert [dir.], 1751-1780, p. 165). La situation change radicalement pendant les années 1770 avec la publication de Lavater (1775-78) et l'attaque de Lichtenberg (1777).

donna lieu à aucun prix: les dessins des élèves furent jugés décevants. Pour le dixième prix, sur le thème de « l'affliction », Dandré-Bardon rappelle dans un article du *Mercure de France*²¹ que les modèles sont à chercher dans l'Antiquité, dans la nature et chez les grands maîtres, et les techniques dans l'étude d'après un miroir. Il associe « l'affliction » à l'histoire d'Artemisia, pour en décrire son évolution, en faisant allusion à l'article « Tristesse » du traité de Le Brun²².

En 1760, Claude-Henri Watelet²³, en tant qu'associé libre de l'Académie, met en évidence la différence entre la colère naturelle chez un homme de goût et chez un homme sans éducation, en écho aux propos de Rousseau et de sa critique sociale. Il est repris par Louis de Jaucourt dans son article « Passion » de l'*Encyclopédie*, qui ne fournit cependant pas de directives concrètes à l'artiste. Enfin, dans son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Watelet énumère la diversité des troubles de l'amour: la timidité, l'embarras, l'agitation, la langueur, l'admiration, le désir, l'ardeur, l'empressement, l'impatience, un certain frémissement, la palpitation, etc., démontrant ainsi la limite de la codification des passions et le caractère infini de leurs variations.

Les dessins

Seuls douze dessins primés sont conservés dans la collection de l'École des Beaux-Arts²⁴, ce qui rend difficile une analyse approfondie du concours. La variété stylistique des propositions récompensées est toutefois étonnante et dévoile l'imagination dont les jeunes artistes ont fait preuve. Si certaines ont des références précises, comme celle de Michel-Honoré Bounieu (*La Gaïeté*, 1762; Guido Reni), la présence et la persistance du modèle de Le Brun restent visibles, notamment chez David (*La Douleur*, 1773)²⁵ et François-Louis Gounod (*La Douleur*, 1785)²⁶.

Retouches et libération

En 1776, Cochin propose trois prix d'Expression par an, avec des modèles choisis par les candidats eux-mêmes, pour les familiariser avec l'exercice. Contrairement aux idées de Caylus, Cochin voit dans le costume l'exemplarité de l'Antiquité et dans les têtes de Raphaël le danger d'une manière trop éloignée de la nature²⁷. Il revendique une certaine liberté d'exécution pour les jeunes élèves, prônée par Rousseau dans *Émile*, qu'il mentionne dans son discours de 1779. La critique la plus virulente

est formulée par Diderot dans sa *Correspondance littéraire* de décembre 1760²⁸, où le prix Caylus est jugé contre-productif: les peintres français « ont bien contourné toutes les figures, bien forcé et contrasté toutes les attitudes; mais ce n'est pas ainsi que s'exprime la nature, ni ceux qui suivent ses traces ». Il estime qu'« avant d'étudier l'effet de telle passion sur la figure humaine, il faut la bien connaître quand elle est tranquille ». Ce jugement témoigne de la fascination de Diderot pour le modèle allemand, le calme d'un Winckelmann, dont les *Pensées*, traduites en 1756, annoncent un néo-classicisme et l'apaisement des passions. Dans son *Essai sur la peinture*, il écrit: « Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre, avec leur portefeuille sous le bras: Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là? Deux ans. Eh bien! C'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de manière. Allez-vous-en aux Chartreux; et vous verrez la véritable attitude de la piété et de la componction [...] allez à la paroisse [...] et vous verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. [...] Demain allez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. [...] Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur et de l'imitation de votre insipide modèle²⁹. »

De la tête jusqu'aux pieds: l'anatomie

En dehors de la tête d'Expression, Caylus a proposé les prix de Perspective et d'Ostéologie, liés aux différents aspects du corps et s'inscrivant dans une démarche parallèle. Le squelette et l'intérieur du corps, comme support des mouvements, semblent essentiels pour la compréhension de la « machine composée ». L'initiative fait suite aux réactions aux cours d'anatomie du médecin Jean-Joseph Sue, qui ne semblent pas vraiment adaptés aux besoins des artistes³⁰. Le comte fait cadeau à l'Académie d'un squelette féminin, qu'il incite à faire poser d'après les antiques. Cette proposition, qui ne fut jamais mise en œuvre, dévoile la pression exercée sur les artistes par des disciplines de plus en plus spécialisées et l'écart entre l'intérêt d'un anatomiste et celui d'un artiste. L'étude du corps s'effectue de deux manières: de l'extérieur, avec ses « surfaces parlantes », et de l'intérieur de sa structure avec le squelette non visible, entre l'éphémère d'une

21 - *Mercure de France*, janv. 1760, p. 174-176.

22 - Dandré-Bardon propose dans sa conférence du 9 fév. 1754 différents types de poses pour le modèle: *Sur la manière de poser et de dessiner le modèle*, J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), Paris 2015, t. VI, vol. 1, p. 322-337.

23 - C.-H. Watelet, 1760.

24 - Onze proviennent du fonds de l'Académie royale (EBA 4377 à EBA 4386 et EBA 727) et un de la donation de J.-É. Gatteaux (EBA 1504).

25 - EBA 727: on y relève également l'influence de Greuze.

26 - EBA 4381; au sujet du prix d'Expression, voir C. Schaller, 2003.

27 - Cf Ch.-N. Cochin, *Propositions et réflexions concernant le prix fondé par Monsieur le Comte de Caylus pour l'étude des têtes et de l'expression*, Paris, EBA, Ms 47, p. 11 et Ch.-N. Cochin, 1779, p. 18-20. Voir Chr. Michel, 1993.

28 - D. Diderot, 1878, t. 4, p. 324.

29 - D. Diderot, 1875-1877, vol. 10, p. 464-465.

30 - Voir sa *Dissertation sur l'ostéologie* lue à l'Académie le 12 avril 1749, J. Lichtenstein, Chr. Michel (dir.), 2006-2015, t. V, vol. 1, 2012, p. 285; J.-J. Sue, 1787; et par son fils J. Sue, 1797; Chr. Monnet, [1770], avec 41 gravures de G. Demarteau.



[ill. 6] A. R. Mengs,
Figure académique,
 pierre noire sur papier lavé de gris,
 National Gallery of Art, Washington, inv. n° 1956.9.13

expression des passions et ce substrat permanent que constituent les muscles et les os. C'est encore une fois Diderot qui pointe du doigt ce paradoxe. Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, il déclare que « l'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné » [sic], et qu' « en peinture comme en morale il est bien dangereux de voir sous la peau³¹ ».

La tête, clé de voûte du corps

Dans sa conférence de 1768, Dandré-Bardon souligne la primauté de la tête sur le corps et conseille aux jeunes artistes de bien lier les deux parties, car « lorsque la tête est bien disposée, bien rendue, elle encourage infiniment l'artiste à terminer dans le même goût le reste de la figure. Lors

donc, Messieurs, que votre ensemble sera fixé dans d'élégantes proportions, terminées le plus que vous pourrez la tête de votre académie, donnez-leur une expression fine et spirituelle, moins suivant l'exacte ressemblance du modèle que suivant l'indication judicieusement saisie de la nature en suivant le caractère que vous voulez exprimer. Que des cheveux éparpillés avec art concourent à lui donner l'âme et la vivacité dont il ne faut jamais manquer de l'anoblir. C'est elle qui au premier aspect décide le jugement que le connaisseur prononce sur la figure. Il est rare en effet que la beauté de la tête n'entraîne pas le beau de toutes les parties qui en dépendent et qu'elle ne soit pas la portion d'une très belle académie³² ».

Le dilemme et la fin du paradigme de l'expression

On assiste dans les dernières décennies du siècle à une multiplication des recherches scientifiques sur la physionomie, l'anatomie, la phrénologie et la psychologie. Le concours de l'Académie de Chirurgie en 1783 est consacré à la question: « Quelle peut être l'influence des passions de l'âme dans les maladies chirurgicales? » Ce sont les anatomistes, par l'étude de l'intérieur du corps, qui mettent à nu la complexité des interactions organiques en ce qui concerne l'expression des passions³³. Dans son *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes* (1803), Antoine de Révéroni, baron de Saint-Cyr, considère que l'art a jusqu'alors travaillé par imitation et imagination, mais ne suit « nulle loi, nulle guide positif » [sic], c'est-à-dire aucune objectivité. Comment transposer les découvertes scientifiques dans l'art, tout en étant compréhensible pour le spectateur?

L'Académie maintient cependant ses critères esthétiques en refusant à Greuze son morceau de réception, *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, et Cochin écrit: « Les Romains étaient de grands hommes, mais l'empereur Sévère n'avait certainement pas dix têtes de proportion. [...] M. Greuze a fait sa figure si longue depuis le sternum jusqu'au nombril [...] les têtes n'ont pas toute l'expression que l'on a coutume de trouver dans les figures de cet habile artiste [...] »³⁴ Greuze prend alors le parti de transposer dans la vie contemporaine les normes académiques des passions avec des sentiments familiers et directement compréhensibles, tandis que la plupart des acteurs, artistes

31 - D. Diderot, 1959, p. 815. Voir aussi: M. Joly, octobre 2008.

32 - M.-F. Dandré-Bardon, *Les Éléments des Beaux-Arts fondés sur le dessin ou Recueil de connaissances relatives aux arts de peindre et de sculpter*, 1768, Paris, BNF, dép. des manuscrits, ms. fr. 13075 (1^{re} partie), 245 fol.

33 - Par exemple J.-J. Sue, avec ses *Éléments d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs de 1788* et son *Essai sur la physiognomonie des corps vivants* en 1797.

34 - Rapport de Cochin à Marigny, publié dans le *Mercur de France* par Des Boulmier, octobre 1769, n° 1, p. 199-202.

35 - Voir C. Schaller, 2003.

ou théoriciens favorisent encore l'idéal modéré du concept winckelmannien [ill. 6].

Vers l'intériorité romantique

Si dans son tableau d'*Andromaque* de 1783 (Paris, collection de l'École des Beaux-Arts, musée du Louvre), David reprend *La Douleur* du prix Caylus dessinée dix ans auparavant, il développe à Rome, à travers ses dessins d'après les maîtres italiens, son propre catalogue des passions, en légendant la plupart de ses dessins (par exemple *L'Abattement ou Extrême douleur* et *Colère noble et élevée*). Dans les *Horaces*, les passions cèdent la place à un calme apparent, tandis que dans *Les Sabines*, la douleur causée par la perte d'êtres chers disparaît au profit d'une noblesse idéale et de vertus militaires. Quelques années auparavant, Vincent proposait avec *La Leçon de dessin* une expression des passions modérée, contrastant avec les solutions néoclassiques [ill. 7].

La grande exposition de 1797 au musée central des Arts dans la galerie d'Apollon du Louvre marque, avec la présentation des dessins de la collection royale et des têtes d'expression de Le Brun, un retour aux concepts académiques classiques. Il s'agit d'un dernier sursaut balayé en 1805 par le couronnement des travaux anticlassiques

d'Émeric-David à l'Académie. Au Salon de 1824, une évolution vers un certain réalisme remplace le dogme winckelmannien et une trentaine d'années plus tard, l'analyse des expressions faciales à l'École des Beaux-Arts est liée aux études de Darwin et aux photographies des têtes galvanisées d'un Duchenne de Boulogne. La tendance à ne plus vouloir montrer l'âme à travers ses passions, qui s'annonce dans les dernières années du XVIII^e siècle, transforme le prix de Caylus en une simple étude de portrait, accompagnée par plusieurs autres prix : le concours d'Esquisse en composition historique (1816), celui d'Esquisse en paysage historique (1822), le concours de la Composition, de la Figure peinte et de la Demi-Figure peinte³⁵. L'obsession de compenser le silence de la peinture, poésie muette, par l'expression des passions provoque l'effet inverse, une peinture muette. N'avoir rien à commenter d'un point de vue théorique devant les tableaux constitue une des premières traces d'une intériorité romantique.

Markus A. Castor

[ill. 7] F.-A. Vincent, *La Leçon de dessin*, crayon noir, lavis brun sur papier, 1777, National Gallery of Art, Washington, donation avec réserve d'usufruit, inv. n° 2000.991

