

## Le Brun, Félibien et l'expression des passions dans la théorie picturale du XVII<sup>e</sup> siècle

Quel rôle l'expression des passions a-t-elle tenu dans la réflexion française sur l'art qui s'est constituée au XVII<sup>e</sup> siècle ? Dire que ce rôle était primordial ne nous semble guère exagéré. Parmi les théoriciens français de la peinture, c'est sans doute Le Brun qu'il conviendrait de citer en premier lieu pour la place que l'expression des passions tenait dans sa pensée picturale. Or, le XVII<sup>e</sup> siècle français voit paraître plusieurs traités de passions, dont le plus connu est assurément celui de Descartes<sup>1</sup>. Aussi est-il souvent considéré comme l'une des principales sources de la conférence de Le Brun sur l'expression. Bien que Le Brun s'abstienne de citer directement le *Traité de passions* de Descartes, il s'en inspire vraisemblablement, aussi bien que des pensées de Cureau de La Chambre, médecin du roi et auteur des traités *Les Caractères des passions* et *Le système de l'âme*.

On peut facilement être tenté de rechercher, dans la conférence de Le Brun sur l'expression, l'influence de la philosophie cartésienne et – avec un peu d'exagération – l'application du *Traité des passions* aux arts plastiques<sup>2</sup>. Certes, il existe de nombreux points communs entre le traité de Descartes et la conférence de Le Brun<sup>3</sup>, ce qui n'empêche pourtant pas de percevoir également leurs nuances différentes. En tout cas, vouloir identifier Le Brun à l'aspect mécaniste du cartésianisme nous semble être un point de vue excessif, même s'il est évident que la théorie d'expression selon Le Brun dépend davantage de l'argumentation raisonnée que de l'observation de la nature.

---

<sup>1</sup> Cf. DESCARTES, René, *Les passions de l'âme* (1649). Cf. encore SENAULT, Jean-François (*De l'usage des passions*, 1641 ; rééd. Paris, Fayard, 1987), COEFFETEAU, Nicolas (*Tableau des passions humaines*, 1620) et CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin (*Les Caractères des passions*, 1640). Pour l'analyse de leurs ouvrages, voir entre autres LEVI, Anthony, *French Moralists. The Theory of the Passions: 1585 to 1649*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 142–256.

<sup>2</sup> Selon Th. Kirchner, le traité de Le Brun s'appuie directement sur Descartes. Voir KIRCHNER, Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, Philipp von Zabern, 1991, p. 47.

<sup>3</sup> Pour les passages que Le Brun a probablement empruntés aux ouvrages de Charron, de Descartes, de Cureau de La Chambre et de Senault, voir l'appendice III in MONTAGU, Jennifer, *The expression of the passion: the origin and influence of Charles Le Brun's « Conférence sur l'expression générale et particulière »*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, p. 157–162.

Quant à la localisation du siège des passions et à leur dénombrement, la position de Le Brun est bien ambiguë car il fait allusion à l'ancienne division de l'âme, rejetée par Descartes, en partie concupiscible – lieu traditionnel des passions simples (telles que l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse) – et en partie irascible où siègent les passions farouches et composées (donc la crainte, la hardiesse, l'espérance, le désespoir, la colère et la peur). En même temps, Le Brun ajoute à ce dénombrement l'opinion « d'autres » – terme vague par lequel il entend sans doute Descartes – qui accordent la première place à l'admiration<sup>4</sup>. Le Brun admet avec Descartes la primauté de l'admiration et rapporte à ce propos la définition du philosophe, tout comme dans le cas des cinq autres passions simples<sup>5</sup>. Pourtant, l'intérêt de Le Brun porte principalement sur le visage où l'effet de la passion est le plus manifeste. Parmi les parties du visage, ce ne sont plus, selon Le Brun, les yeux qui possèdent une valeur expressive maximale, mais les sourcils dont les deux mouvements rendent compte de la nature de l'agitation de l'âme :

Ces deux mouvements que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appétits, car celui qui s'élève en haut vers le cerveau exprime toutes les passions les plus douces et les plus tempérées, et celui qui s'incline en bas vers le cœur représente toutes les passions les plus farouches et les plus cruelles<sup>6</sup>.

Remarquons dans ce passage l'usage du superlatif : il ne s'agit là que des émotions les plus intenses, en quelque sorte prototypiques, soient-elles les plus douces ou les plus farouches. Par la suite, Le Brun distingue deux sortes d'élévation du sourcil : s'il s'élève par son milieu, la passion est agréable tandis que son élévation vers le milieu du front indique la douleur et la tristesse. La combinatoire des mouvements se complique encore en sorte que le sourcil, par sa forme changeante, devient presque comme une trace décrivant la nature de la passion<sup>7</sup>. De cette façon, à la passion simple correspond le mouvement simple du sourcil, à la passion douce le mouvement doux, et ainsi de suite. A la lecture du

<sup>4</sup> LE BRUN, Conférence sur *L'Expression des passions*, in MEROT, Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENS-BA, 1996, p. 149.

<sup>5</sup> La première partie de la conférence de Le Brun reproduit souvent littéralement le *Traité* de Descartes. Voir PROUST, Jacques, « Diderot et la physiognomonie », CAIEF, n° 13, juin 1961, p. 317–329.

<sup>6</sup> LE BRUN, Conférence sur *L'Expression des passions*, in MEROT, p. 152.

<sup>7</sup> Lors de sa conférence sur le *Saint Michel* de Raphaël, Le Brun accorde une attention particulière au mouvement des sourcils de l'ange méprisant le démon : « Ses yeux qui sont médiocrement ouverts, et dont les sourcils forment deux arcs très parfaits sont une marque de sa tranquillité, de même que sa bouche, dont la lèvre d'en bas surpasse un peu celle d'en haut, en est aussi une du mépris qu'il fait de son ennemi. » LE BRUN, Conférence sur le *Saint Michel terrassant le démon* de Raphaël (1667), in MEROT, p. 63.

texte de Le Brun, on peut avoir l'impression d'être en face d'un visage, semblable à un tableau, sur lequel la passion est marquée par des traits bien caractérisés et lisibles, et l'observateur n'a qu'à déchiffrer les signes. Cet effet de lisibilité visuelle est renforcé par les figures schématiques de Le Brun illustrant sa conférence, où chaque trace a valeur d'indice : l'ensemble des signes permet d'identifier la passion. Une sorte de sémiologie des passions se dessine ainsi, constituée d'un inventaire limité de signes : ils forment un réseau à l'intérieur duquel on peut, par des transformations, aisément passer d'une figure à l'autre<sup>8</sup>.

Alors que Descartes, adoptant un point de vue psychophysiologique, s'attache en premier lieu à caractériser les mouvements intérieurs que causent les passions, Le Brun, étant peintre, s'intéresse avant tout à la manière dont elles se manifestent à la surface du corps. Son ordre de présentation suit celui de Descartes dans la mesure où il accorde la première place à l'admiration – la plus tempérée des passions – qui altère peu le visage et qui suspend le mouvement. Pourtant, au lieu de dénombrer, l'une après l'autre, les passions tenues pour simples comme le faisait Descartes, et passer seulement ensuite à leurs sous-genres, Le Brun traite les passions principales ensemble avec leurs espèces. Dans cet enchaînement, chaque passion entretient un rapport avec l'autre, et le passage entre elles se produit tantôt par engendrement, tantôt par opposition. C'est exactement cette possibilité d'engendrement mutuel qui assure au système de Le Brun sa cohérence : le répertoire ainsi obtenu ressemble à un « alphabet des masques » des passions<sup>9</sup>. Cependant, Le Brun ne se limite pas à la description du seul visage, mais la complète par celle de l'agitation des autres parties du corps qui participent également à l'expression des passions : il offre ainsi un alphabet de figures entières.

Il importe de remarquer que dans la série des dessins de visages illustrant sa conférence, Le Brun fait précéder la figure de l'admiration par celle de la tranquillité. Celle-ci est considérée comme une sorte de « degré zéro » de passion à partir de laquelle on peut obtenir, par écarts, toutes les autres figures. Bien que la description de la tranquillité manque au texte de Le Brun<sup>10</sup>, ses dessins suggèrent

---

<sup>8</sup> Voir COURTINE, Jean-Jacques – HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage*, Paris, Rivages / Histoire, 1988, p. 96.

<sup>9</sup> Ce terme frappant est d'Hubert Damisch. Voir DAMISCH, Hubert, « L'alphabet des masques », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 21, 1980, p. 123–131. L'expression « alphabet des masques » donne à songer à la comparaison de Poussin, rapportée par Félibien, entre les lettres de l'alphabet et les linéaments du corps : « En parlant de la peinture, [Poussin] dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce que l'on a dans l'esprit. » Cf. POUSSIN, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, éd. par A. Blunt, Paris, Hermann, " Miroirs de l'Art ", 1994, p. 196.

que c'est, paradoxalement, la figure de la passion maîtrisée qui sert de figure de base aux passions décrites.

Dans son article « Passion » du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Watelet évoque la critique adressée à Le Brun car celui-ci a ajouté la tranquillité à la liste traditionnelle des passions. Watelet fonde son argumentation pour la défense de Le Brun sur l'étymologie du terme de passion : « On désigne par ce mot toutes les affections de l'âme, toutes ses modifications ; même la tranquillité : car le mot grec *pathos*, d'où il tire son origine, ne signifie pas seulement les agitations de l'âme, mais toutes les modifications dont elle se rend compte à elle-même<sup>11</sup>. » Il est curieux de remarquer que dans son article – qui s'appuie largement sur la conférence de Le Brun –, Watelet donne une définition de la tranquillité qui ne figure pas en tant que telle chez Le Brun<sup>12</sup>. Ou, plus précisément, le passage que Watelet lui a emprunté et qu'il rapporte à l'état de tranquillité fait partie, chez Le Brun, de la caractérisation de l'admiration.

Avec la conférence de Le Brun, née au sein de l'institution académique, nous ne trouvons pas sans intérêt d'interroger un autre texte, contemporain, qui traite de l'expression des passions d'un point de vue foncièrement différent. Effectivement, le *Sixième Entretien* de Félibien prend ses distances avec Le Brun dont le nom n'apparaît qu'allusivement, à la fin de l'entretien où le porte-parole de l'auteur dit à son interlocuteur Pymandre : « Je suis assuré que vous admireriez comment par de simples traits il a si bien marqué toutes les passions de l'âme & les divers mouvemens de l'esprit : ce qui sans doute peut être d'une grande utilité aux Peintres<sup>13</sup> ». Le contexte de ce passage n'est pas sans lien avec la théorie de Le Brun, du moins en ce qui concerne les deux principaux mouvements des traits du visage, « l'un qui les élève, & l'autre qui les abaisse selon l'esperance ou la crainte qui se rencontrent dans chaque passion<sup>14</sup> ». Ces considérations ne conduisent pas pour autant Félibien à attribuer, comme le faisait Le Brun, un rôle

<sup>10</sup> La liste décrite et la liste dessinée des passions composées ne s'accordent pas entièrement. Tandis que la vénération et le ravissement ne paraissent que dans le texte de Le Brun, les figures de la tranquillité, de l'étonnement, de la hardiesse et de la douleur d'esprit, illustrées par les dessins, manquent au texte.

<sup>11</sup> WATELET, Claude-Henri et LEVESQUE, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), Genève, Minkoff, 1972, t. 2, p. 733. Lors de la citation des sources anciennes, nous respectons l'orthographe de l'édition consultée.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 742–743. Rappelons que dans la *Rhétorique* d'Aristote, le calme figure parmi les passions.

<sup>13</sup> Cf. le *Sixième Entretien*, in FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (réimpression de l'éd. de Trévoux, 1725), Farnborough, Hants, 1967, p. 244.

<sup>14</sup> *Ibid.*

crucial aux sourcils lors de l'expression des passions : semblablement aux théoriciens précédant Le Brun, il l'accorde à l'action des yeux.

Le silence de Félibien sur la conférence et les toiles de Le Brun est d'autant plus éloquent qu'il s'exprime d'une façon plutôt élogieuse sur les dessins du peintre. A propos de l'expression des passions, Félibien tient à souligner qu'il parle de la théorie et non de la pratique picturale. Par théorie, il entend la manière dont les passions naissent dans l'âme, de même que leurs effets « que tous les Peintres y doivent remarquer, & en les développant, les exposer tellement en vûë, qu'on les puisse bien considerer, & en faire des peintures qui leur ressemblent<sup>15</sup> ». Bien que selon Félibien, l'illustration des passions ait une visée didactique pour l'artiste, les dessins de Le Brun servent davantage de modèle de comparaison que de modèle à imiter.

Sur de nombreux plans, le texte de Félibien diffère sensiblement de l'approche des passions par Le Brun. Au lieu d'opérer un dénombrement systématique, Félibien montre la possibilité de parler de ce sujet d'une autre façon : il aborde l'expression des passions toujours à propos des tableaux concrets. Puisque le peintre n'est pas en mesure de commander à son modèle la passion qu'il veut représenter, il ne peut pas se passer entièrement de la connaissance théorique des passions. Cette étude devrait pourtant être complétée par l'observation des signes extérieurs des passions et par les règles de l'art. Félibien insiste sur le caractère individuel de chaque passion et affirme que la connaissance théorique de l'expression donne encore plus de plaisir si elle est accompagnée des tableaux où les passions sont bien représentées<sup>16</sup>. En fait, ce plaisir – qui est déjà une passion, comme le remarque Pymandre – n'est pas réservé aux peintres :

Car outre que vous me faites voir que cette partie est comme l'ame de la Peinture, & la plus noble de toutes celles qui s'y rencontrent ; C'est qu'il me semble que cette connoissance est la plus convenable aux personnes qui ne peuvent apprendre que la Théorie de l'Art<sup>17</sup>.

Félibien considère l'expression comme d'autant plus importante qu'il la trouve accessible même à ceux qui ne sont pas peintres. Au sujet de l'expression différenciée de la même passion, notons encore l'allusion aux « ris de condition »<sup>18</sup> qui marquent la différence, par exemple, entre le rire d'un homme de qualité et d'un paysan. L'évocation des ris de condition nous conduit sur un terrain épineux, celui de la coupure sociale liée à l'expression des passions dont le discours sur l'art est conscient dès ses débuts. Ainsi, les passions violentes et les

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 210.

mouvements forcés « qui fatiguent les yeux » ne conviennent qu'aux personnes de condition sociale moyenne ou basse :

Car il est certain que la colere paroît autrement exprimée sur le visage d'un honnête homme, que sur celui d'un païsan ; qu'une Reine s'afflige d'une autre maniere qu'une villageoise, & que dans les mouvemens du corps, aussi bien que dans ceux de l'esprit des personnes qu'on peint, il doit y avoir de la différence<sup>19</sup>.

Tout se passe comme si la coupure sociale donnait lieu, à la fois, à deux manières entièrement différentes d'exprimer la même passion, sans qu'il y ait entre elles quelque différence de valeur<sup>20</sup>. On peut donc constater que la théorie de Félibien est loin de suggérer l'existence d'un schéma quelconque des passions qui serait constamment à la disposition du peintre.

Cette position est bien différente de l'emploi des dessins de Le Brun qui, diffusés par la gravure, persistent même au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils sont souvent utilisés comme modèles par les peintres et l'usage répétitif des têtes d'expression à la manière de Le Brun est susceptible de rendre uniformes leurs compositions. Ces modèles sont cependant loin d'être exempts de critique, quelquefois sévère, des théoriciens d'art. Que Winckelmann, adepte de la représentation des passions modérées, les désapprouve, ne peut point surprendre<sup>21</sup>. A notre avis, le reproche maintes fois adressé – entre autres, par Roger de Piles – à Le Brun à cause de ses têtes schématisées vient plutôt de ce que, d'habitude, les peintres ont pris ses descriptions et ses dessins pour des prescriptions :

Pour les démonstrations que Le Brun en a données, elles sont très savantes et très belles, mais elles sont générales : quoiqu'elles puissent être utiles à la plupart des Peintres, on peut néanmoins sur le sujet faire de belles expressions tout à fait différentes de celles de Le Brun, quoique ce Peintre y ait très bien réussi<sup>22</sup>.

La formulation prudente de Roger de Piles ne cache pas sa critique contre le répertoire restreint des expressions de Le Brun et suggère que non seulement le peintre peut s'en écarter, mais que, secouru par son imagination et prenant la place de la personne passionnée, il trouvera lui-même les expressions dont il a besoin. De surcroît, Roger de Piles ne croit pas en la possibilité de pouvoir

---

<sup>19</sup> FELIBIEN, *Quatrième Entretien*, éd. de Trévoux, p. 345.

<sup>20</sup> Voir l'article de DEMORIS, René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », *Des Mots et des couleurs*, Lille, PUL, 1986, p. 39–67.

<sup>21</sup> Dans son article « Passions », Watelet rapporte le jugement de Winckelmann sur les dessins de Le Brun : « L'expression égarée a été réduite en théorie, dit Winckelmann, dans le traité des *passions* de Charles Le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui se destinent à l'art, non seulement les dessins qui accompagnent ce traité donnent aux physionomies le dernier degré des affections de l'âme, mais encore il y a des têtes où les passions sont poussés (sic !) jusqu'à la rage. » WATELET – LEVESQUE, t. 2, p. 755.

<sup>22</sup> PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, p. 93–94.

appliquer les principes philosophiques à la peinture et trouve que les définitions de Descartes, dans lesquelles Le Brun a largement puisé, « ne sont pas toujours mesurées à la capacité des Peintres qui ne sont pas tous philosophes, quoique d'ailleurs ils aient bon esprit et bon sens<sup>23</sup> ». Une telle conception de la peinture mènera pourtant à des horizons nouveaux dans la théorie de l'art. De toute manière, l'opinion de Roger de Piles, datant du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, témoigne de l'influence puissante de Le Brun qui a pendant longtemps marqué les théories de l'expression des passions. L'article « Passion » de l'*Encyclopédie* (de la plume du chevalier de Jaucourt) ainsi que les dictionnaires de peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle en portent l'empreinte évidente.

Dans la théorie de l'art français, qui commence à se constituer vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, l'expression des passions tient assurément une place de choix. Dans son poème en langue latine, intitulé *De Arte Graphica* – qui précède de quatre ans la conférence de Le Brun – Charles-Alphonse Du Fresnoy s'abstient encore de caractériser les passions : « Je laisse aux Rhétoriciens à traiter de ces caracteres des Passions, & me contenteray seulement de rapporter ce qu'en dit autrefois un excellent Maistre, *Que les mouvemens de l'ame qui sont étudiiez, ne sont jamais si naturels que ceux qui se voyent dans la chaleur d'une veritable Passion*<sup>24</sup> ». La référence au rhéteur Quintilien suggère que Du Fresnoy doute de la possibilité que le peintre puisse obtenir, par l'étude et par le travail, le naturel d'une vraie passion : par conséquent, il renonce à traiter de la théorie des passions. Cette position semble considérablement changer avec Le Brun qui, s'appuyant sur des principes philosophiques, entreprend une répartition nette des passions. Ce principe de classification rigoureux a beau être critiqué par un bon nombre de théoriciens de peinture, il demeure maintenu, voire développé, par une part des théoriciens du siècle suivant<sup>25</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle cependant, il cédera progressivement la place à d'autres critères d'appréciation comme, en premier lieu, à l'intensité des passions.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>24</sup> DU FRESNOY, Charles-Alphonse, *L'Art de peinture* (1664), traduit en françois avec des remarques nécessaires & très-amplés (par R. de Piles), Paris, Nicolas l'Anglois, 1668, p. 24.

<sup>25</sup> Cf. entre autres la séquence sur la passion du *Discours sur la peinture* (1708–1721) de COYPEL, Antoine, in MEROT, p. 496–508.