

Christophe HENRY

Les Grâces de Carle Vanloo, métaphore de l'Éros politique (1765)

Pour Daniel Rabreau*



1. Carle Vanloo : *Les grâces*, Salon de 1765, Château de Chenonceau.

* La mise au point et la mise en ligne de cet article auraient été compromises sans l'aide et les conseils de Claire Ollagnier, Laetitia Pierre, Dominique Rabreau, Daniel Rabreau et Clélia Simon, et sans le concours amical du château de Chenonceau, en les personnes de Madame Laure Menier, conservateur du château de Chenonceau, et de Madame Caroline Darrasse, responsable relations publiques du site. Qu'ils soient ici remerciés pour leur disponibilité et leur bienveillance.

Carle Vanloo (Nice 1705 - Paris 1765), directeur de l'Académie royale de Peinture et Sculpture et premier peintre du roi, savait-il écrire ? À cette question de potache posée par certains, nous indiquons cette lettre passée en vente à l'Hôtel Drouot le 17 décembre 1932 (n°181) et que le peintre adressa au diplomate Pierre-Michel Hennin, attaché à la cour d'Auguste III, afin de le remercier de la confiance qu'il lui témoigne en recommandant son talent auprès de la comtesse Mniszech, fille de Brühl, le favori et principal ministre de l'Électeur de Saxe et roi de Pologne : « Je suis si flatté de l'honneur qu'on fait en Pologne à mes ouvrages, que sans aucun délais, je vais entreprendre ceux que vous me recommandez. Je n'ignore point, Monsieur, combien il serait glorieux d'obtenir les suffrages d'une Cour aussi éclairée et j'en accepte l'augure, avec d'autant plus de sensibilité, que c'est vous, Monsieur, qui voulez bien m'annoncer un heureux succès. Je serai sûr d'y être parvenu dès que vous m'aurez jugé favorablement. »¹.

En découla la commande d'un tableau représentant les grâces de la Fable, qui sera très généreusement rétribué (7000 livres) mais jamais acheminé auprès de son légitime propriétaire. Programmée pour le 1^{er} juin 1762, l'expédition du tableau fut en effet retardée pour permettre son exposition au Salon bisannuel du Louvre en août 1763². À cette exposition, l'œuvre ne survivra pas. Son coloris est jugé trop faible (Mathon de la Cour), ses airs de tête communs et répétitifs, sa composition froide, statique et désertée par la vie de « ces grâces si séduisantes qu'Anacréon nous peint plus dangereuses pour nos cœurs que la beauté même »³. Suite à la visite de Madame de Pompadour qui, selon Bachaumont, s'exclame : « ça, des Grâces ! », l'œuvre se voit « impitoyablement immolée à la délicatesse, au caprice de l'Auteur », comme le précise Louis Petit de Bachaumont⁴. Et il semble en effet que ce tableau a été détruit par le peintre, ou, plus vraisemblablement, recouvert par une autre composition. Sans doute l'artiste eut-il à rendre des comptes, c'est-à-dire qu'il s'engagea très probablement à produire une seconde version du

tableau dans les meilleurs délais. Mais l'antécédent du Salon de 1763 avait irrémédiablement transformé son statut de commande princière en œuvre de Salon. Quoiqu'il n'existe plus de sources postérieures à 1763 qui puissent documenter l'évolution des relations entre Carle Vanloo et la comtesse Mniszech, on est en droit de penser que ce drame critique dut mettre un terme à la commande.

C'est en tout cas ce que laisse penser le fait que la seconde version des *Grâces*, présentée au Salon de 1765 (fig.1), resta en possession personnelle de Pierre-Michel Hennin, après qu'elle eut fait l'objet d'un redoublement compulsif de critiques sinon acerbes, du moins vexantes. Bien que Mathon de la Cour en trouve les attitudes « plus heureuses, les têtes plus belles, la carnation plus séduisante », son « imagination n'en est pas pleinement satisfaite ». Car, pour « achever de caractériser les *Grâces*, il aurait fallu les peindre en mouvement »⁵. Si Bachaumont réfute ces arguments, il n'en trouve pas moins les *Grâces* « trop maigres, trop droites, trop raides »⁶. Et l'amateur anonyme du *Journal Encyclopédique* d'en conclure : « Les Grâces par Monsieur Vanloo prouvent ce que nous avons dit, combien une critique sans justesse est funeste aux artistes. Ce tableau, quelque beau qu'il soit, nous fait encore regretter la perte de celui qu'il déchira il y a deux ans sur le même sujet. Il l'emportait sur celui-ci par la force des couleurs, par la composition et par l'agrément des figures »⁷. Cela étant dit sans tenir compte des attentes du commanditaire : c'est ainsi que Fréron attribue l'échec de la première version des *Grâces* au fait que Carle Vanloo « avait été trompé par le plaisir qui naît de la vigueur séductrice que prennent les couleurs en les employant avec des vernis »⁸. Et le *Mercur de France* d'invoquer jusqu'à la responsabilité de l'Antiquité elle-même, qui avait prescrit cette « position de trois figures de femmes debout, toutes trois également belles, mais dénuées du secours des reflets, et du jeu des contrastes » - et l'auteur d'ajouter, un rien complaisant, que, dans « dans les sciences, les erreurs des grands hommes

¹ Lettre de Carle Vanloo à Pierre-Michel Hennin, 1761, cit. d'après P. Rosenberg et M.-C. Sahut, *Carle Vanloo : premier peintre du roi (Nice, 1705 - Paris, 1765)*, Paris, éd. R.M.N., 1997, cat. 183, p. 87.

² *Ibid.* cat. n° 183, p. 88-89.

³ *Lettre sur les arts écrite à Monsieur d'Yfs [...]*, Paris, B.N.F., fonds Deloynes, XLVIII, n° 1289.

⁴ *Jugement [...] sur l'exposition de 1763*, Paris, B.N.F., fonds Deloynes, VIII, n° 104 *Jugement [...] sur l'exposition de 1763*, Paris, B.N.F., fonds Deloynes, VIII, n° 104.

⁵ Ch.-J. Mathon de la Cour, *Lettre a Monsieur ***, *Sur les Peintures, les Sculptures et les Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765*, G. Desprez, Paris, B.N.F., fonds Deloynes, VIII, 108.

⁶ L. P. de Bachaumont, fonds Deloynes, VIII, n° 112.

⁷ *Journal Encyclopédique*, 1765, VII, troisième partie, 1^{er} nov., p. 96-108.

⁸ E.C. Fréron, *L'Année Littéraire*, 1765, VI, lettre VII, 4 oct., p. 146-149.

sont souvent des guides vers le but qu'ils n'ont pas atteint eux-mêmes »⁹.

La seconde version des *Grâces* aurait sans doute connu le même sort que la première si l'artiste n'était pas mort le 15 juillet 1765 (c'est-à-dire quarante jours avant l'ouverture du Salon) d'une apoplexie qui est peut-être la seule cause de l'indulgence qui marque la seconde salve de critiques. Pourtant l'œuvre n'y gagnera pas cette part d'estime que la mort arrache quelquefois au temps qui passe. Dès 1770, Hennin, criblé de dettes, tente d'ailleurs sans succès de revendre le tableau au roi de Prusse pour 11000 livres, avant de devoir le céder à vil prix lors de la dispersion de sa collection en 1793, non sans qu'il eut été refusé par la Commission des Monuments à la séance du 5 février de la même année. Remontant à la surface du commerce d'art lors d'une vente en mars 1862, le tableau ne réapparaîtra dans les collections du château de Chenonceau que sous la Troisième République¹⁰. Les *Grâces* de Carle Vanloo, en plus d'avoir été rejetées à deux reprises par un public contemporain, le furent aussi par la postérité et par la postmodernité, animée d'un goût pourtant des plus œcuméniques : Georges de Lastic, qui se proposait de les réhabiliter en 1973, ne dément pas franchement les critiques qui leur avaient été faites en 1765¹¹.

Face à un tel système de rejet, on ne pourra donc se satisfaire de l'intime conviction d'une œuvre simplement ratée. Étant entendu que la vraie médiocrité trouve toujours d'ardents défenseurs, il faudra donc envisager que les *Grâces* de Carle Vanloo recèle quelque chose de spécifique, de différent, ou même d'inacceptable. Cette différence, que nous aimerions étudier ici, a certes conféré aux *Grâces* de Vanloo le statut officiel de plus célèbre *four* pictural de l'art français, mais elle leur a aussi réservé une place à part, celle que le doute esthétique cultive souterrainement afin de ne pas classer sans suite des questions auxquelles nous ne pouvons pas encore répondre.

Pragmatique de la grâce

C'est au rez-de-chaussée du château de Chenonceau que l'on découvre, au détour d'un couloir, un grand tableau de deux mètres cinquante de haut sur deux mètres quatre de large, présentant trois femmes nues grandeur nature, lequel pique la

curiosité du visiteur tant soit peu amateur d'art ancien. Techniquement, nous sentons rapidement que nous sommes confrontés à l'un de ces points d'aboutissement du *Faire* pictural de la fin de l'ancien régime : se présentant comme un éloge de la fluidité de la touche, le tableau bénéficie d'une exécution simple et souple, les couches grasses se superposant avec virtuosité aux couches maigres – la préparation et le premier dégrossissement chromatique des formes encore perceptibles à certains endroits attestant d'un délicat souci de nonchalance maîtrisée. Cela n'empêche évidemment pas que le peintre ait particulièrement soigné la finition, accordant aux glacis une importance cruciale : ce sont en effet ces légères (quelquefois infimes) ponctuations de matière picturale qui viennent insuffler ici l'animation des visages et des drapés ainsi que la vibration des feuillages (fig. 2).



2. Carle Vanloo : *Les grâces*, détail de l'angle supérieur gauche.

C'est sans doute quand le visiteur s'est convaincu de l'exceptionnelle qualité d'exécution de l'œuvre, sur la piste de laquelle l'avait mis un encadrement assez soigné, que la question de sa finalité se pose, ainsi que la subsidiaire : celle de son histoire. L'acquisition des *Grâces* par Chenonceau semble s'être opérée dans des circonstances mystérieuses, l'historique de l'œuvre stipulant à cet endroit que le tableau apparut au château de Chenonceau sous la Troisième République¹². Il est probable que leur acquéreur à la vente de mars 1862 le céda au château. Il est néanmoins de fait que le surgissement de l'œuvre dans une visite touristique focalisée sur l'histoire et l'art de la Renaissance suscite d'intéressantes questions : la présence des *Grâces* de Carle Vanloo à Chenonceau appuie-t-elle l'idée d'une continuité imaginaire entre cette Renaissance considérée comme un âge d'or de l'esprit et de la culture et le

⁹ *Mercure de France*, 1765, oct, I, p. 143-151.

¹⁰ Voir P. Rosenberg et M.-C. Sahut, *op. cit.*, cat. 183, p. 87.

¹¹ G. de Lastic, « Les Grâces de Carle Van Loo », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art Français*, 1973, p. 193-198.

¹² P. Rosenberg et M.C. Sahut, *Ibid.*

règne de Louis XV ? Serait-il possible que Carle Vanloo et les *Mystères païens de la Renaissance* d'Edgar Wind participent d'une même tradition métaphorique ? Que les *Grâces* de Vanloo soient à Chenonceau est finalement fertile, puisque dans un contexte plus normé d'exposition culturelle, on ne se rendrait pas compte de leurs connotations politiques, rendues perceptibles par l'univers des châteaux de la Loire. Le hasard a pu présider à leur situation actuelle ; mais il va de soi que les *Grâces* de Carle Vanloo ne seraient pas restées accrochées sur les cimaises de Chenonceau si leur iconicité avait été contradictoire avec l'imaginaire politique des lieux.

Trois grâces dans un paysage, celle du centre tenant un gros bouton de rose dans la main gauche : on pourrait limiter la description du sujet à cette notation lapidaire, ce qui fut trop souvent le cas pour cette œuvre comme pour de nombreuses autres de son temps. Pourtant, un détail nous interdira d'aller trop vite en besogne : il s'agit du ciel, en partie grisâtre et parcouru dans son tiers supérieur droit d'une sorte de déflagration lumineuse. Animé d'iridescences orangées qui en déchirent la tonalité générale bleu-grisâtre, ce ciel et sa conception ne tombent pas sous le sens de l'esprit décoratif si souvent attribué à la mythologie et à l'élégie picturales du XVIII^e siècle.



3. Carle Vanloo : *Les grâces*, détail du dé de jeu.

Toutefois, les trois grâces que le peintre nous présente ici ne sauraient en aucun cas se conformer à l'idée humaniste et néo-platonicienne des *charitates* telle que le petit *quadro* de Raphaël (Chantilly, musée

Condé) nous les présente – et cela qu'il s'agisse de la conception et de l'inspiration générales ou de la norme iconologique, que Vanloo a transformé sans complexe en nous présentant les trois grâces de face. Et pour que nous comprenions bien qu'il ne craint pas la comparaison, il place dans la main droite de la grâce de gauche un gros dé de jeu (fig.3), innovation radicale pour le sujet, et dont la portée, à laquelle nous reviendrons, est déterminante. En outre, le peintre introduit dans sa représentation de nombreux éléments contradictoires et hétérogènes : les trois corps, pour commencer, ne se ressemblent pas ; pas plus que les visages, qui, quoiqu'on ait pu dire de leur banalité, sont bien caractérisés. Une observation plus fine mettra rapidement en évidence qu'outre le caractère assez net des trois figures, le corps de la grâce centrale est très différent de celui de ses deux compagnes. Des seins menus, un minois doux et pourtant hautain, une taille fine, un port élégant que distingue très nettement un *contraposto* que tout connaisseur d'iconographie monarchique connaît bien, car c'est celui, scénographique et dansant, qui, depuis le règne d'Henri II, distingue le roi de France en toute occasion, qu'il s'agisse d'un ballet pour Charles IX et Henri III, ou d'une séance de pose devant Pourbus ou Rigaud pour Henri IV ou Louis XIV. À cette particularité s'ajoute plusieurs systèmes de valorisation visuelle : évidemment la centralité de la figure et la symétrie quasi-crucifère de sa pose, et encore l'encerclement de ses hanches et de ses jambes par un drapé blanc aux reflets d'algue marine.

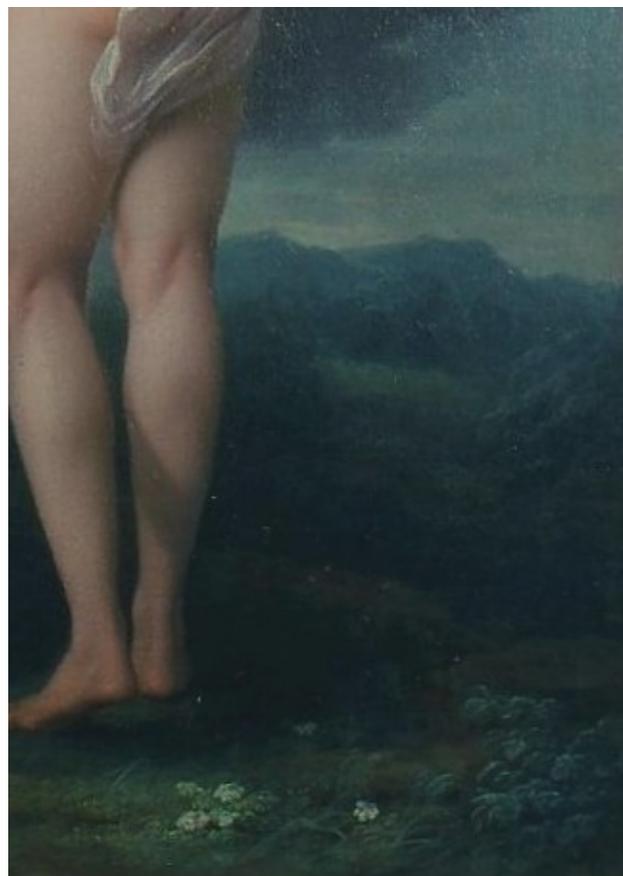


4. Carle Vanloo : *Les grâces*, détail de la grâce centrale.

Quant à sa physionomie (fig.4), elle doit être décrite plus précisément. Dans une configuration générale de type ovale, le visage présente trois caractéristiques majeures : un front grand et dégagé, un nez long et droit, une bouche fine et presque effacée que dévore la tendance prognathe d'un bas du visage angulaire, sur lequel des joues sans relief, malades, se plantent mal. Considéré avec attention, ce visage contredit l'impression d'idéale *juvenilia* qu'il donnait au départ et nous apparaît à présent très spécifique, identifiable, connu peut-être. Dans la perspective initiée au seuil de cette étude, la confrontation avec certains portraits de Louis XV s'impose et conduit à supposer la probabilité d'un assez évident air de famille. Malheureusement, le principe de toute analogie physiologique étant d'aboutir à une présomption plus ou moins grande (nous avons aussi considéré ici les doubles ou déclinaisons féminines de Louis XV telle que ses filles et ses petites-filles), la piste d'une lecture bourbonnienne de la physionomie de la grâce centrale devra être laissée pour le moment en suspens. Reste qu'une fois cet examen réalisé, il devient encore plus difficile de rapporter ce visage au même groupe que celui dont relèvent les physionomies des grâces latérales.

Ce n'est pas que nous ayons à faire dans leur cas à des formules idéales ; nous parlerions plutôt pour elles de physionomies incarnées. Si l'on sent la recherche du *joli* qui en a déterminé les grandes lignes, on sent bien aussi qu'un certain contenu organique les imprègne, lequel leur confère une personnalité sans doute moins individuelle que sociale. Par cette caractérisation dont attestent bien les coiffures d'un grand raffinement qu'elles exhibent, ces deux figures latérales participent à l'encodage curial de la représentation. Pareillement, on notera le très net différentiel proportionnel entre le corps central et les corps latéraux. D'une belle sveltesse, la figure centrale présente des hanches fines et quasi-adolescentes qui contrastent fortement avec les hanches épaisses de ses compagnes, dotées en outre de fessiers lourds et presque tombants. La contradiction se poursuit au niveau des seins, en tout cas du profil de sein que présente la grâce de gauche : fort en chair, saillant et presque gonflé, il atteste d'un éveil sensuel très avancé à l'endroit du hiératisme virginal qu'évoquent la poitrine tout juste perceptible de la figure centrale. Cette vigoureuse organicité du sein et la noble lourdeur procréative du fessier déterminent ainsi une proportion mature qui semble caractériser les deux corps latéraux et les opposer à la figure centrale – à la seule exception des perles.

Ainsi, les deux grâces latérales associent l'artifice social de la coiffure torsadée et tressée de perles au caractère très terrien d'une anatomie bouleversée par les lois de la procréation. Cette association de signes ou d'apprêts directement empruntés au présent confère aux figures une charge ludique intense et au tableau lui-même le caractère d'un paradoxe temporel – pour ne rien dire de plus, pour l'instant, du dé.



5. Carle Vanloo : *Les grâces*, détail de l'angle inférieur droit.

Apparaît ainsi une double contradiction, celle d'un mythe rendu temporel par les artifices du présent d'une part, et celle d'un idéal vénérien (figure centrale) rendu sensible par la caractérisation terrestre des figures qui l'entourent. Mais qu'en est-il du rapport au lieu ? - étant entendu qu'une part de l'effet pictural ou visuel que développe le groupe de ces trois figures est en partie déterminé par le rapport qu'il entretient avec le paysage sur lequel il se détache (fig.5). Plus que d'un arrière-plan, il s'agit ici d'une composition paysagère, structurée et équilibrée. Si l'on fait abstraction des trois figures mythologiques, on remarque en effet que le second plan est constitué par un tertre dont le profil découpe obliquement le fond du tableau en deux zones pseudo-parallépipédiques de terre et de ciel, la zone céleste étant plus vaste que la zone terrestre d'un quart. Du sommet du profil du tertre, à gauche, surgit la souche d'un arbre dont les frondaisons se développent,

touffues, jusqu'au-dessus de la figure centrale qu'elle couronne comme d'un baldaquin de verdure (fig.2).

Entre ces frondaisons et le groupe des trois figures, jusque très en deçà de celle de gauche et très au-delà des feuillages de la souche, s'étend un ciel que nous avons déjà évoqué : ce ciel bleu outremer et partiellement grisâtre que parcourt dans son tiers supérieur droit une sorte de déflagration. Miroitant par endroits dans ses zones bleutées et palpitant dans la partie lumineuse et dorée de très subtils reflets gris argentés, ce ciel cale la composition paysagère en même temps qu'il enveloppe le motif mythologique – l'homogénéité de ces deux registres superposées étant curieusement assurée par la fragment de lointains (un relief légèrement accidenté) que le peintre a disposé au-dessus du coin inférieur droit de la composition. Subtile rotule dans l'appréhension visuelle de l'œuvre, cette zone de lointains fonctionne comme le centre générateur de la composition, puisque c'est d'ici et prenant appui sur le profil oblique du tertre que le regard s'élancera à nouveau pour tourner dans le fond du tableau avant de revenir sur le premier plan. À cet égard, on pourrait dire que le paysage soutient littéralement le premier plan et qu'il participe pleinement du projet figuratif. Loin de n'être donc que la toile de fond de la représentation essentielle que constitueraient les trois grâces, notre paysage doit être considéré comme acteur du tableau.

Fragments d'un discours érotique

Avant d'être partie prenante de l'herméneutique de l'œuvre, le paysage brossé ici est pourtant déterminé par le choix du sujet lui-même. Le *locus* olympien, imaginaire et néanmoins naturel, est inséparable de la mythologie des trois *charitates*, qu'Homère (*Illiade*, V,338, XVIII,382 et XIV,267 ; *Odyssée*, VIII,362 et XVIII,192) ou Hésiode (*Théogonie*, 64 et 907), Apollodore (*Bibliothèque*, I,3,1) ou Pausanias (*Périégèse*, IX, 35, 5), pour ne citer que les sources majeures du thème, décrivent assez précisément comme l'univers qu'Euphrosiné, Thalia et Aglaé habitent de leurs danses, en compagnie des muses avec lesquelles elles forment des chœurs. La lettre du texte définit ainsi le paysage dans lequel évoluent les trois grâces comme un espace intemporel dans lequel la nature est le microcosme d'un cosmos exemplairement soumis aux lois de l'harmonie et de la félicité. Dans ce microcosme, les grâces répondent individuellement et métonymiquement à Charis dont l'incarnation en une seule figure est impossible : car Charis ne s'incarne pas. Elle ne peut que se

dispenser momentanément, d'une créature à l'autre, en conférant à chacune des trois une beauté plus belle que la beauté, et toujours différente, qu'exprime un charme aussi divin qu'éphémère. La mythographie et ses multiples chemins de traverse ont néanmoins autorisé qu'une figure à double identité incarne Charis ; c'est Charis-Vénus, la séductrice du dieu forgeron qui ploie toute volonté à l'appui d'un charme inexprimable et inaccessible.



6. Carle Vanloo : *Les grâces*, détail de la rose et du rameau.

De contaminations mythographiques en concaténations iconologiques, Charis-Vénus rejoint l'allégorie ripesque de la grâce dans une synthèse figurative bien décrite par Édouard Pommier : « La tête est coiffée de la couronne de roses avec laquelle Vénus s'était présentée au jugement de Paris, parce que la rose contient en elle ce qui constitue la grâce : la vertu, qui reconforte l'homme (la liqueur de rose) ; la couleur qui séduit la vue (le blanc et le rouge de sang) ; la douceur du parfum, symbole de la douceur de la voix. De la main droite, elle tient un rameau d'héliotrope, la fleur qui resplendit comme l'or sous les rayons du soleil et qui donne la grâce, c'est-à-dire le pouvoir de plaire, à la personne qui la porte. De la main gauche, enfin, elle retient un petit oiseau, un hochequeue, dans lequel est incarnée une femme, et dont le chant a le pouvoir magique d'inciter à l'amour »¹³.

¹³ E. Pommier, « Grâce » in *Dictionnaire d'iconographie*

Si le tableau de Carle Vanloo n'ambitionne en aucun cas de fondre en une représentation synthétique l'ensemble de ces caractérisations des grâces, de Charis-Vénus et de l'allégorie de la Grâce, on constatera en revanche qu'un choix sélectif et suggestif a été opéré. Certains détails narratifs, comme l'encerclement coutumier du groupe par la couronne de roses de Cupidon ou bien l'articulation et la disposition symbolique des trois corps – trois jeunes femmes nues se tenant par les épaules, deux regardant dans un direction et celle du milieu à l'opposite – ont été épargnés, dans cette version du moins. Cette épargne ne saurait être tenue pour une simple omission, voire même pour une incompréhension. C'est bien à une transformation des structures du mythe à laquelle nous sommes ici confrontés, transformation qui fait la part belle à l'échange par les trois grâces de Vanloo d'attentions gestuelles et d'accessoires qui ne sont pas du tout topiques, à l'exception peut-être du rameau de myrte. Mais la rose chou (fig.6), dite Centifolia (« aux cent pétales ») par les botanistes, que la grâce centrale tient dans sa main gauche, s'identifie clairement, pour un Français de 1765, à une importation toute récente de Hollande, laquelle fut rapidement adoptée par les parfumeurs de Grasse, avant de donner naissance à son tour aux rosiers mousseux et aux rosiers à feuilles de laitue. Par ses fortes connotations culturelles, ce symbole, s'il en fut, de l'odorat nous incite d'ailleurs au jeu enfantin et quasi-régressif de l'idiomatique des cinq sens : mais si le toucher et la vue seront aisément identifiables, l'ouïe et le goût porteront à spéculer – à moins de voir dans le rameau de myrte une branche de laurier sauce.

Comme nous le rappelle le dé de jeu, toute lecture pseudo-savante peut être tentée, à nos risques et périls. De même que celle des quatre éléments, dont le point de départ pourrait être l'identification de l'air avec le motif du voile de gaze qui encercle et dissimule les trois corps en même temps qu'il en révèle le charme. Mais encore une fois il faudra user de nombreuses analogies approximatives pour compléter la série, au bénéfice d'une voie sans issue. Le dé nous le rappelle encore une fois : on n'en distingue que la face aux cinq points, alors que nous ne voyons bel et bien que trois grâces – façon aimable qu'a le peintre de nous dire que nous ne voyons pas forcément ce qu'il y a à voir. En nous obtenant ainsi à ne pas voir ce qu'il nous montre et à

rechercher des mystères là où n'est proposée que révélation, nous répétons d'ailleurs l'attitude des visiteurs du Salon, dont le peintre supporte les idées lumineuses et les goûts infaillibles depuis 1735. À ce titre, l'interprétation hasardeuse du polygraphe répond bien à la téméraire prétention du peintre qui au progrès des arts réunis au point d'exposer des œuvres déjà consacrées par la commande aux regards trop verts d'un public lassé de jouer à la loterie. Accessoire d'une vraie portée philosophique, le dé de jeu que tient dans sa main la grâce de gauche (fig.3) exprime avec subtilité le désenchantement d'un peintre et qui répond d'avance aux critiques qui lui seront faites par une métaphore ironique du hasard partagé. Ce qui n'empêche pas de tenter notre chance.



7. P. P. Rubens : *Les grâces*, Madrid, musée du Prado.

Le voile de gaze, si important pour la compréhension du mythe et pourtant si souvent maltraité par les graveurs, nous indiquera peut-être une meilleure piste. Dans le tableau, la fonction équivoque de ce voile se dédouble brutalement : une formule lourde évoquant la matière d'une draperie mouillée a chu contre le tertre tandis qu'une formule plus délétère et néanmoins opaque préserve la pudeur du pubis de la grâce centrale et du fessier de la grâce de gauche. On comprend d'autant moins ce curieux sursaut de pudibonderie que le fessier en vis-à-vis se présente quant à lui intégralement au regard. Quant à la dissimulation du pubis, qui ne laisse apercevoir que sa naissance à la jonction de la cuisse et de l'abdomen, elle ne peut pas s'expliquer

simplement par les normes développées par la peinture mythologique depuis la Renaissance.

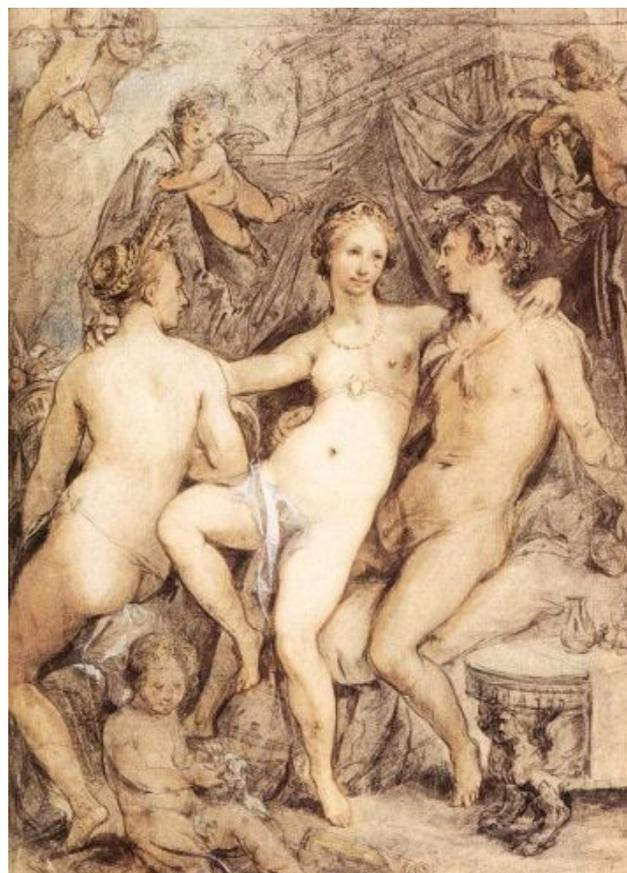
Un regard porté sur d'autres interprétations, notamment celle de Rubens (fig.7) convainc la grande liberté qu'avaient pu prendre à cet endroit les plus grands des classiques. Ici, la gaze dévoile les corps plus qu'elle ne les soustrait au regard, guidant même celui-ci sur le chemin d'une lecture charnelle du tableau. Le drapé est bien présent, mais pour ne finalement priver son spectateur d'aucun aspect de la beauté féminine.



8. Carl Vanloo : esquisse pour les *Grâces* de 1763, Los Angeles, County Museum of Art.

Au demeurant, un retour à ce que l'on considère aujourd'hui comme une esquisse par Vanloo des grâces de 1765 (fig.8) nous convaincra de la préoccupation qu'a pu constituer pour l'artiste ce jeu de voiles et le problème de la dissimulation du charnel auquel il conduit visuellement : l'esquisse rend compte d'une occupation plus étalée des corps par un drapé blanc qui, pour être plus expansif que dans la version définitive, est aussi beaucoup plus érotique. Caressant des formes qu'il se fait un devoir de ne voiler qu'imparfaitement, ce drapé d'une belle blancheur organique montre avec une gracieuse impudeur les avantages certains des trois créatures. Au niveau du pubis de la grâce centrale, l'esquisse dispose pourtant, tel un infrangible *peritonium* profane, cette draperie suspendue qu'on croirait issue d'un sujet érotico-biblique de Goltzius.

La référence ne sera pas inutile en l'occurrence, puisque le célèbre peintre et graveur hollandais du premier XVII^e siècle a réalisé sur une thématique proche un dessin dont Vanloo, étant donné ses origines hollandaises et l'estime que les élites artistiques de son temps portaient à Goltzius (on pense au génial médiateur Bernard Picart), put comprendre l'importance. Parcourues d'amours virevoltant pour entrouvrir les lourdes tentures d'un baldaquin nuptial, ces noces de Bacchus et de Vénus en compagnie de Cérès présentent les trois figures avec une grande liberté (fig.9).



9. H. Goltzius, *Bacchus, Vénus et Cérès*, Bruxelles, MRBA.

Éphèbe gracile et couronné de sensuelles feuilles de vignes, Bacchus accueille sur ses genoux une Vénus largement impudique (ses cuisses sont très largement écartées sur un pubis dissimulée par une évocatrice traînée de gaze blanche) dont la main droite se perd sur la gorge de Cérès, tournée et estampée d'une coiffure tressée et entremêlée d'épis de blé. Partant d'une analogie formelle constituée par la répétition rythmique de trois corps dénudés, un artiste du XVIII^e siècle a toujours la possibilité d'emprunter à une autre typologie iconographique pour enrichir son parti – surtout si Vanloo pense que Goltzius qui a sans doute réinventé ses noces de Bacchus et de Vénus sur la base de la tradition figurative des grâces. Tout cela ne serait pourtant que

conjectures si nous oublions de souligner l'apport essentiel de l'analogie proposée : cette large traînée de gaze blanche qui dissimule le pubis largement exposé de Vénus, dans une œuvre en aucun cas soumise aux mêmes conditions de visibilité qu'un tableau de Salon.



10. Carle Vanloo, *Les grâces*, détail des drapés.

Face à cet éloquent témoin, il nous faudra donc bien conclure que la gaze, chez Goltzius comme chez Vanloo (fig.10), montre bien plus qu'elle ne dissimule, et qu'en un mot : elle participe activement de l'érotisation de la représentation. De ce principe, Diderot fera la satire suivante : « Celle du milieu est raide ; on dirait qu'elle a été arrangée par Marcel. Sa tête est trop forte, elle a peine à la soutenir. Et ces petits lambeaux de draperies qu'on a collées sur les fesses de l'une et sur le haut des cuisses de l'autre, qui est-ce qui les attache là ? Rien que le mauvais goût de l'artiste et les mauvaises mœurs du peuple. Ils ne savent pas que c'est une femme découverte et non une femme nue qui est indécente. Une femme indécente, c'est celle qui aurait une cornette sur sa tête, ses bas à ses jambes et ses mules aux pieds. Cela me rappelle la manière dont madame Hocquet avait rendu la Vénus pudique la plus déshonnette créature possible. Un jour elle imagina que la déesse se cachait mal avec sa main inférieure, et la voilà qui fait placer un linge en plâtre entre cette main et la partie correspondante de la statue qui eut tout de suite l'air d'une femme qui s'essuie »¹⁴. Comme le montre la comparaison séditeuse de Diderot, toute quête de subtilité, engageant la problématique des limites, incite à la caricature. Mais le peintre se positionne très au-delà de la satisfaction de l'horizon pudibond de réception que convoque Diderot, pour rire. Conscient de la facilité d'une critique qui provient

de la gouaille des ateliers, Vanloo développe à l'appui d'un jeu savant et éprouvé de draperies une dialectique de la visibilité et de l'invisibilité des corps, laquelle enrichit nourrit l'iconicité de son œuvre¹⁵.

Dans son obsession méthodique, l'œil moderne se retrouve ainsi confronté au curieux encodage d'un même sujet par différents niveaux de significations et de suggestions contradictoires : temporalité du mythe et artificialité des accessoires, personnalisation idéale et caractérisation sociale des figures, visibilité pudique et invisibilité érotique des corps. Ces chiasmes à répétition, pour être divertissants (c'est aussi l'une des fins de la peinture), finit même par nous faire douter de la banalité affichée de l'œuvre. C'est peut-être une pareille idée qui aurait pu fonder l'ambition artistique de relever le défi des grâces, c'est-à-dire le défi d'un sujet attendu – soit un sujet exemplaire de ce que le milieu du XVIII^e siècle, sous la plume militante d'un La Font de Sainte-Yenne, avait présenté comme l'exact contraire des attentes iconographiques du siècle. Dans la perspective de l'histoire conflictuelle de la peinture qu'inaugure les vitupérations civiques de cet esprit douteux des Lumières, les *Grâces* de Carle Vanloo pourrait donner lieu à une lecture renouvelée de la présentation des sujets dits *éculés* au Salon du Louvre après 1746 – et cela avec une présomption d'autant plus forte que Vanloo avait fait sincèrement partie de la cohorte des peintres prêts à s'adapter aux nouvelles attentes.

Pourtant, de 1750 à 1757 au moins, chacune des productions présentées à dessein d'aller dans ce sens (cycle de la vie de saint Augustin entre 1750 et 1755, *Sacrifice d'Iphigénie* en 1757, *Mademoiselle Clairon en Médée* en 1759) ne fut considérée comme ayant satisfait *totale*ment à la nouvelle attente. L'œuvre critique de La Font de Saint Yenne montre qu'il appréciait les qualités générales des productions de Vanloo, mais les reproches qu'il ne se lasse pas de faire rendent néanmoins compte de son rejet profond d'une dimension chère à l'artiste : la rhétorique

¹⁵ Comme le rappelle Alexis Merle du Bourg, la nudité des Grâces suscitait encore la pudibonderie aux XVII^e-XVIII^e siècles, même pour des tableaux à visibilité restreinte comme l'*Education de Marie de Médicis*, épisode du cycle peint par Rubens pour le Luxembourg (Louvre Inv. 1771), dont les figures des grâces furent moralisées par l'adjonction de voiles de pudeur qu'évoque Félibien dans l'édition de 1685 de ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Une gravure d'Alexis Loir en sens inverse, exécutée d'après un dessin de Jean-Marc Nattier (Bibl. de l'Arsenal, Inv. Est. 55), conserverait le souvenir. Voir : A. Merle du Bourg, Alexis, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*, Rennes, PUR, 2004, p. 332. Je remercie Laetitia Pierre de m'avoir communiquée cette information.

¹⁴ D. Diderot, *Salon de 1765*, Paris, éd. Hermann, 1984, p. 28-53.

formelle du pouvoir du peintre et de son empire sur la représentation picturale. Comme nombre d'autres critiques, La Font récusera le fait que le peintre puisse représenter et servir autre chose que l'intérêt général de citoyens rassemblés autour des peintures du salon comme des pèlerins modernes rendant un culte édifiant aux idoles picturales de la Nation¹⁶. Par cette posture, les écrits et propos de ce célèbre polygraphe ne pouvaient qu'alimenter un débat de fond sur la représentation picturale et sur ses fins, clairement civiques et accessoirement esthétiques, ou bien subsidiairement symboliques et au service officieux d'une entité mystérieuse et indéterminée. Ici encore, les effets de la rationalisation des esprits, si souvent remarquée pour l'évolution de la conscience religieuse et spirituelle au siècle des Lumières, sont bien présents.

Trois figures du pouvoir du peintre

Ce serait sans doute aller trop vite que de considérer immédiatement que l'entité mystérieuse et indéterminée en question est bien la monarchie dont Carle Vanloo est un fidèle officier académicien. Aussi, et parce que c'est pourtant bien cette piste que nous suivons, nous emprunterons un détour afin d'explicitier les conditions de réalisation effective d'un pareil projet dans le domaine de la peinture. Si une représentation des grâces est susceptible de constituer le simulacre artistique de la grâce souveraine, ce transfert ne saurait s'opérer par le simple fait de l'analogie syntagmatique grâces/Grâce. Que la mythographie des grâces en appelle imaginativement à l'entité spirituelle que constitue la Grâce implique une organisation tant soit peu idéologique de la transposition des formes en concepts, puis des concepts en principes. Dans l'hypothèse inverse d'un transfert automatique qui relèverait du sens commun ou de l'évidence, nous serions confrontés tout simplement à un transfert vide de sens car arbitraire d'un point de vue lexical. L'assignation d'une dimension transcendantale à la représentation des grâces en passera donc assez logiquement par une herméneutique ramifiée qui implique chacun des acteurs de la représentation : la représentation mythologique elle-même, l'artiste et son système, l'entité spirituelle et ses multiples interprétations, et enfin la monarchie et ses institutions. Notons à cet endroit que la chaîne que nous analysons ici renvoie à des logiques d'association idéologiques et mentales qui ne relèvent pas, au XVIII^e siècle, de l'érudition,

mais bien de la culture ; à ce titre, ce qui est automatique pour l'homme des Lumières est naturellement laborieux pour celui du XXI^e siècle, dont les topiques culturels sont très différents.

En ce qui concerne la représentation mythologique qui fait l'objet de cette étude, nous avons noté les multiples contradictions d'ordre technique, iconique, plastique ainsi que le flou iconographique – autant d'éléments qui tendent à poser cette image comme un véritable paradoxe visuel. Relativement à chacune des parties avec lesquelles un Roger de Piles tentait de penser la conception de la peinture (invention, composition, disposition, etc.), les choix du peintre semblent retenus. Notre registre mythologique est aussi un paysage, qui plus est bouleversé par de sourdes tensions crépusculaires, alors que le *décorum* exigerait le rendu d'une atmosphère évocatrice de l'harmonie naturelle à laquelle est sensée présider la danse des trois grâces. Les attitudes et l'action sont équivoques et ne se conforment pas aux sources supposées du thème, pas plus que le système du *costume*, largement parasité par la mode courtisane moderne.

Eu égard au dessin ou à la couleur, le parti pris reste le même : celui d'un non-choix entre enveloppement des formes par le clair-obscur, de rigueur dans un sujet élégiaque, et la franche délinéation. À cela s'ajoute l'hésitation entre un chromatisme atmosphérique, que détermine l'insertion d'une figure dans un paysage, et le chromatisme artificiel du coup de projecteur, qui caractérise les carnations du modèle étudié dans l'atelier. Il serait trop aisé d'attribuer ce lot de spécificités iconiques et plastiques au manque de talent d'un artiste considéré au demeurant comme le premier de son temps. La perception formaliste et critique des œuvres anciennes, dont nous avons regrettamment hérité la propension à nier la part idiomatique de l'œuvre à l'avantage d'une perception étriquée des qualités esthétiques, nous ferait ainsi passer à côté du tableau. Comme nous passons si souvent à côté de nombreuses œuvres effectives sous prétexte qu'une erreur supposée de perspective ou de raccourci nous a convaincu de la vraisemblable médiocrité d'ensemble – tous les artistes n'ont hélas pas le droit d'augmenter le nombre des vertèbres de leurs odalisques !

¹⁶ Voir E. de La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, édition établie et présentée par Étienne Jollet, ENSBA, 2001.



11. L.-J.-F. Lagrenée, *Aglauré, Mercure et Hersé*, 1767, Stockholm, Nationalmuseum.

Il en est ainsi pour l'*Aglauré interrompt Mercure dans ses préliminaires amoureux avec sa sœur Hersé* de Louis-Jean-François Lagrenée (Salon de 1767, Stockholm, Nationalmuseum, fig.11), que Diderot et d'autres ne peuvent s'imaginer réussie, l'allongement intentionnel de la jambe tendue d'Hersé leur paraissant impossible¹⁷. Il en va de même pour une célèbre *Danaé* de Tintoret conservée au musée des Beaux-arts de Lyon (fig. 12), dont les supposées imperfections (raccourci fautif des corps, erreur de perspective sur le luth, discontinuité spatiale de l'ensemble sans parler de la nonchalance extrême du *fa presto* et du *non finito*) sèment le doute auprès des spécialistes du maître. En fait, on ne finirait plus de comptabiliser les exemples de tableaux dont le caractère autographe est avéré, quoiqu'ils soient volontairement fautifs ou largement émancipés à l'endroit des principes réglant communément la vraisemblance de la représentation artistique.



12. Le Tintoret, *Danaé*, v. 1580, Lyon, musée des Beaux-arts.

Qu'est-ce à dire ? Que Delacroix invente la poétique de l'incorrection ? La modernité picturale, c'est-à-dire la conscience de la valeur cognitive du style, ne date pas de l'époque contemporaine et, comme tous les talents hors pair, Delacroix n'est qu'un élève des maîtres – ces maîtres qui n'usent le plus souvent de la théorie de l'art qu'en l'employant comme une féconde utopie – une norme certes, mais martyre consentante. La volonté d'exprimer quoi que ce soit de fertile, en peinture, en passe d'ailleurs, logiquement, par la perturbation de la norme, origine d'une incorrection qui en fonde le potentiel expressif et signifiant. À ce titre, les peintres du XVIII^e siècle (trivialement qualifiés de *rococo* par une historiographie qui a trop peu médité l'exemple de Champollion) sont de remarquables émules d'un Pontormo et surtout d'un Rosso et d'un Goltzius : ils savent qu'il n'est qu'un seul biais par lequel le peintre peut exprimer éloquentement tout à la fois la raison de sa pratique et l'exception de son pouvoir : l'incorrection souveraine. Siégeant au cœur d'une construction parfaitement maîtrisée, l'incorrection volontaire et en particulier celle qui touche aux principes de la vraisemblance visuelle, exprime brutalement l'idée que le rôle dévolu au peintre n'est pas de se dévouer sottement à l'imitation appliquée de la nature – mais que ses veilles sont bien au contraire dédiées à la réinvention de la nature et à la quête de la grâce. Ce qui, en termes de fins poétiques, implique de substituer l'impératif de *présence* à celui, tout béotien, de représentation. Le pouvoir du peintre, c'est de convaincre l'esprit d'une apparition, dont l'une des métaphores les plus stupéfiantes est ce *coup* de dé qui, abolissant le hasard, affiche le chiffre énoncé.

Cette quête, indissolublement associée au pouvoir du peintre, a très tôt fait l'objet d'une définition poétique, par Giorgio Vasari notamment. Sa contribution est bien connue et a fait l'objet de nombreux commentaires, parmi lesquels ceux d'Anthony Blunt et d'Antonio Pinelli. En plus des remarques et développements théoriques insérés dans chacune de ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*¹⁸, on retrouve cette conception présentée avec une assez grande clarté dans la troisième introduction générale consacrée à la peinture (I, 1981, p. 149-156), avec une définition synthétique du processus au travers de la pratique du dessin et des remarques sur l'harmonie, la grâce et la

¹⁷ D. Diderot, *Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, éd. Hermann, 1995, p. 135.

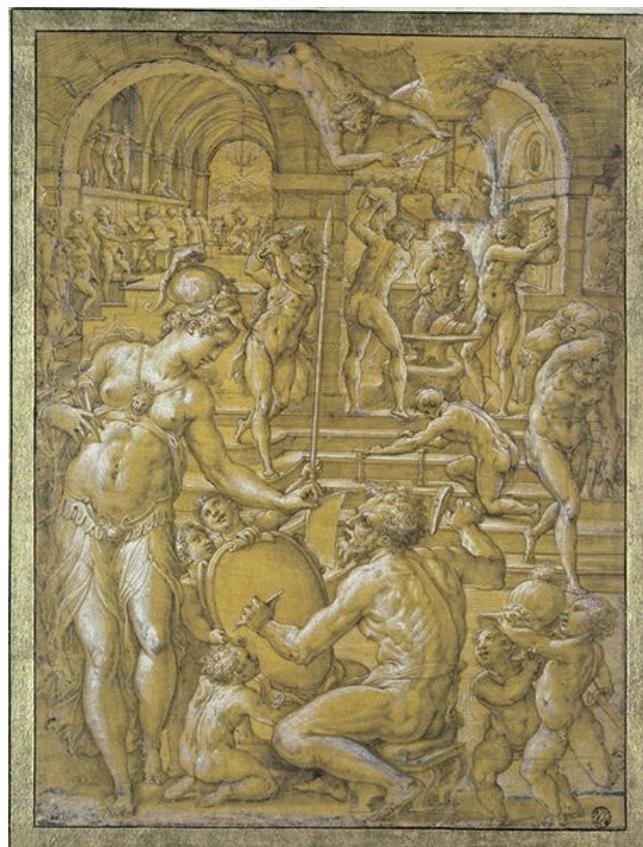
¹⁸ G. Vasari, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes [...]*, Paris, éd. Berger-Levrault sous la direction d'A. Chastel, 1981-1989, 12 vol.

cohérence qui en découlent. Dans la Préface générale (I, 1981, p. 215-216) est proposée une définition essentielle du dessin comme âme des arts et de l'art comme duplicata du projet divin. La Préface à la Troisième Époque (V, p. 17 -23) et la « Vie de Michel-Ange » (IX, p. 184-340) commentent le dépassement de la nature comme principe et fin de la période moderne¹⁹.

Rappelant que le défi du théoricien fut d'explicitier clairement le moyen d'une réussite picturale, la lecture poétique de Vasari redéfinit avec précision l'objectif du créateur renaissant : non pas imiter la nature dans ses motifs ou égaler formellement Raphaël et Michel-Ange en les copiant obsessionnellement, mais bien générer la Nature, comme les grands maîtres le firent, en identifiant leur démarche à celle de la *natura naturans* déduite d'Aristote par saint Thomas d'Aquin et particulièrement active dans la théorie maniériste de l'*idea*. Selon Vasari, dépasser la Nature ne consiste pas à outrepasser mécaniquement les qualités plastiques du rendu naturel, mais bien à dédoubler artistiquement le projet divin, à l'appui d'une économie harmonieuse de la main et de l'esprit.

Reformulée par l'esprit et exécutée dans une *maniera* savante faite d'un génie tant acquis qu'éprouvé par l'étude intelligente et sensible de l'art des prédécesseurs, l'*idea* mute en une *invenzione* homogène que caractérisent son air noble et grand ainsi que la fluidité d'un logos riche en citations qui l'enrichissent sans la rendre obscure. Au sein de cette définition fulgurante du procès de la création, la grâce est cette disposition qui permet que s'opère avec fruit l'entente cruciale de la main et de l'esprit, sans laquelle l'*idea* ne sera pas connue – sans laquelle la manière restera mécanique et servile. Ainsi s'explique poétiquement la présence de grâces à l'arrière-plan gauche de la *Téthys dans la forge de Vulcain* de Vasari (Fig. 13), métaphore graphique du procès cognitif de la création. Car, opérant à l'exacte jonction du sensible et de l'intelligible artistiques et seule responsable d'une incarnation esthétique de qualités respectivement humaines et divines, la grâce détermine la possibilité même d'un dépassement heureux de la nature, cette *grande manière* ambitionnée par la majorité des peintres de l'époque moderne. Acteur central de l'accès à l'empirée

poétique, la grâce ne limite pourtant pas son champ d'action à la seule *invenzione* et rayonne aussi, tant sur le labeur artistique que sur l'être social de l'artiste – la *grazia*, la *venustas* et la *sprezzatura* circulant en fait des œuvres vers le comportement et du comportement vers les qualités d'âme. Le créateur moderne constitue un tout indissoluble dont la grâce est en fait l'âme même.



13. G. Vasari, *Thétis dans la forge de Vulcain*, v. 1567, Pierre noire et encre brune avec rehauts de blanc sur papier ocre jaune, H. : 38, 4 cm. ; L. : 28, 4 cm, Collection Everhard Jabach ; acquis pour le cabinet du Roi en 1671.

La réception d'une pareille définition de l'art par un artiste tardif comme Carle Vanloo ne peut que très difficilement être sujette à caution, les recherches des trente dernières années sur la théorie des arts ayant bien mis en évidence ce qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles elle devait encore et toujours à l'héritage renaissant, qui ne constitue rien d'autre que sa *propre* tradition poétique, n'en déplaise aux sectateurs contemporains de Roger de Piles. Via des théoriciens maniéristes de la deuxième moitié du XVI^e siècle comme Armenini, Zuccaro et Lomazzo, l'idée d'une grande manière déterminée par la grâce a fait souche dans l'imaginaire académique français de la fin de l'ancien régime. Antoine Coppel reformule ainsi certaines des idées de Vasari dans les commentaires de l'*Épître à mon fils* qu'il dispense, en guise de conférences régulières, aux élèves de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris entre 1708 et 1720. Le

¹⁹ A. Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600* (1^{ère} édition Oxford, The Clarendon Press, 1940), Paris, éd. Gallimard, coll. idées/arts, 1966, chap. VII et A. Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle* (1^{ère} éd. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993), Paris, Livre de Poche, 1996, p. 167-188.

thème de la grâce surgit dans un de ces commentaires, celui du vers 60 de l'*Épître* : « Les ouvrages les plus recherchés, les plus réguliers, même les plus savants et les plus profonds, pourront, sans doute, se faire estimer, mais il n'auront pas toujours le bonheur de plaire, s'ils sont dénués de ce charme divin que l'on appelle la grâce, et qui embellissant, pour ainsi dire, la beauté même, gagne le cœur plus promptement que cette beauté ne touche l'esprit et la raison »²⁰.

Le jeune peintre comprendra donc que sa pratique doit se régler sur une économie plus subtile que celle de l'engouement passionnel, et en particulier sur une conscience claire et précise du fait que, s'il est une méthode sûre, une fois de plus, c'est bien celle qui consiste à « choisir dans la simple nature par le secours des grands maîtres qui l'ont su connaître avant nous. Car leur mérite éclatant doit être le flambeau de la clarté duquel nous la devons véritablement découvrir »²¹. Cette remarque est l'occasion pour Coypel de proposer une petite typologie comparative et critique du gracieux chez les grands maîtres, de Corrège, qui « a eu souvent le défaut de se ressembler trop à lui-même pour les airs de tête » à Titien, chez qui il consiste en l'harmonie chromatique, en passant par l'Albane, qui « s'étant dévoué, pour une place de choix, puisqu'il a su régler la grâce de ses figures sur celle des figures grecques, ce qui lui a permis d'en montrer l'infinie diversité ». Le Guide s'est plutôt attaché à unir grâce et noblesse dans une « piquante douceur » qui caractérise aussi bien les mains de ses femmes que leurs draperies. Touchant aux limites de l'affectation, le Parmesan a néanmoins dépassé ce dernier et Raphaël pour les airs de tête et les attitudes²². Mais à quoi serviraient toutes ces recommandations – et pourquoi les indexer à l'étude de la grâce ? – si le but n'est pas d'indiquer la partie par laquelle chaque maître a particulièrement régénéré la nature ?

Pour Coypel, la grâce peut donc être considérée comme une sorte de partie de la peinture, distincte des autres car elle les concerne toutes, mais néanmoins perfectible, et donc identifiable. Une sorte de signe majeur, dont l'existence atteste du fait que la magie entre l'esprit et la main s'est opérée, à l'appui de la méditation des grands exemples. En tant que chaînon majeur entre Carle Vanloo, qui fut son élève à l'académie, et la théorie maniériste de la grâce,

²⁰ A. Coypel, commentaires de l'*Épître à mon fils*, extrait de A. Mérot, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENSBA, 1996, p. 443-444.

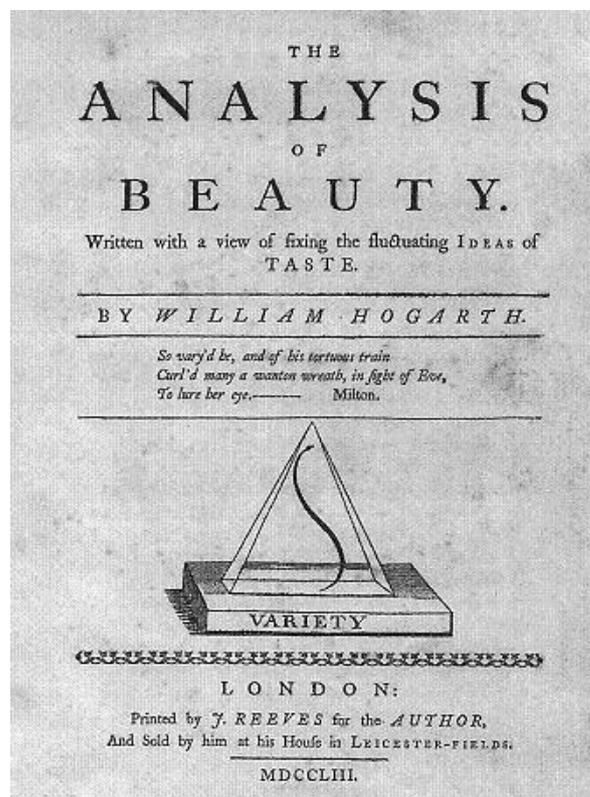
²¹ *Ibid.*, p. 444-445.

²² *Ibid.*

Antoine Coypel propose une actualisation très pédagogique de la thèse vasarienne. Pourtant, l'approche des conditions qui rendent possibles une lecture politique des *Grâces* de Vanloo serait sans doute incomplète si nous omettions d'évoquer l'entreprise de réduction idiomatique dont va faire l'objet la théorie de la grâce artistique durant la première moitié du XVIII^e siècle.

Idiomatique ou métaphysique de la grâce

En effet, l'idée maniériste d'une matérialisation naturelle de la grâce dans certaines dispositions plastiques particulières telles que la *linea serpentina* ou les figures en forme de flamme va être détournée au profit d'un système de génération plastique de la grâce, ceci s'opérant sous l'influence des thèses mécanicistes contemporaines qui préféraient voir émaner la grâce de la corporalité humaine ou animale plutôt que de la sphère divine.



14. W. Hogarth, *The Analysis do Beauty*, frontispice de la première édition, Londres, 1753.

Si, pour Lomazzo, les « sept manières, toutes excellentes et dignes d'admiration » des sept gouverneurs présidant au *Tempio della pittura* avait pour trait commun ce « mouvement en forme de pyramide ou de flamme », qui évite « les angles aigus et les lignes droites, comme on voit notamment que l'a fait en premier lieu Michelange », le théoricien n'oubliait cependant pas de préciser qu'« on ne l'acquiert pas par la seule force de l'art et de

l'application, mais [qu']on l'obtient principalement comme don de la nature »²³.

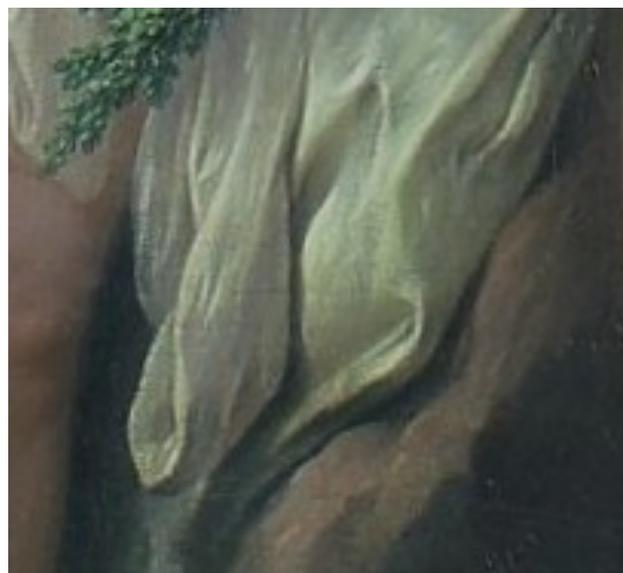
Pour William Hogarth (fig.14) en revanche, la ligne serpentine constitue intrinsèquement la ligne de beauté et le principe même de la grâce qui pourra ainsi s'acquérir par simple conformation de la représentation au schéma serpentin et à ses multiples déclinaisons : « L'œil jouit de cette sorte de plaisir en suivant des sentiers tortueux, des rivières qui serpentent, et tous les autres objets dont les formes sont principalement composées de ce qu'on appelle lignes ondoyantes ou serpentines, ainsi que nous le verrons dans la suite. Je définis donc la complication des formes, cette disposition des lignes qui compose la surface des corps, qui fait faire à l'œil une espèce de chasse agréable, et qui, par le plaisir qu'elle donne à l'esprit, mérite le nom de beauté, et l'on peut dire, avec vérité, que la complication renferme plus particulièrement la cause de l'idée de la grâce qu'aucun des cinq autres principes de la beauté [Convenance, Variété, Régularité, Simplicité, Quantité], à l'exception de la variété, laquelle les contient toutes ensemble »²⁴.

Un fragment du chapitre VII consacré aux lignes est lui aussi particulièrement significatif de cette réduction formelle de l'esthétique transcendantale de la grâce : « Enfin, que la ligne serpentine, qui semble mouvoir en différents sens à la fois, oblige l'œil à suivre complaisamment la variété continue (si l'on me passe l'expression) de ses contours de manière que, quoiqu'elle ne soit qu'une seule ligne, elle contient néanmoins une variété d'autres lignes qu'on se saurait rendre sur le papier par une ligne prolongée sans le secours de l'imagination ou le moyen d'une figure ». Et l'auteur de renvoyer à l'une des figures des planches qui accompagnent l'ouvrage, « où cette ligne, proportionnée et ondoyante que j'appellerai la ligne serpentine précise, ou ligne de la grâce, est représentée par un fil d'archal délié qui se contourne autour de la forme élégante et variée d'un cône »²⁵.

²³ G.-P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* de Lomazzo (1^{ère} éd. Milan, 1590), édition commentée et traduite par Robert Klein, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974., X, §1, p. 108 et XII, §1, p. 116.

²⁴ W. Hogarth, *Analyse de la Beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût* (1^{ère} éd. Londres, 1750 et 1^{ère} éd. française, Paris, 1753), rééd. dans la traduction de Jansen (1805) révisée, Paris, éd. E.N.S.B.A, 1991, p. 67.

²⁵ Hogarth, *Ibid.*, VII, p. 79-80 ; voir. aussi les chap. V (De la complication), VII (Des Lignes), IX (Des compositions avec la ligne ondoyante), X (Des compositions avec la ligne serpentine).



15. Carle Vanloo, *Les grâces*, détail des drapés.

Les *Grâces* de Carle Vanloo participent-elle de cette réduction iconique de la grâce ? Quoique l'on puisse identifier avec une bonne volonté forcée de très discrètes déclinaisons de la *linea serpentina* dans les mols enroulements de la gaze qui encercle les corps des trois figures (fig.15), on serait assez tenté de répondre par la négative la plus stricte. L'artiste a sans doute eu connaissance de l'argumentaire de Hogarth, mais s'il en a tiré profit dans ses *Grâces* de 1765, c'est *a contrario*, et sous la forme d'une négation radicale de toute signalétique gracieuse. Ainsi s'expliquerait en partie le choix de formes qui exclue systématiquement la ligne de beauté hogarthienne, privilégiant par endroit une certaine raideur. Car au-delà du simple rejet de procédure, nous touchons ici au cœur d'un débat qui anima la conscience artistique du XVIII^e siècle : le débat relatif à l'impossible acquisition de la qualité artistique. Hogarth et Vanloo, sottement assimilés au même esprit rococo, ne peuvent pas être plus éloignés de ce point de vue. Pour le premier, la maîtrise artistique découle de l'apprentissage empirique des moyens de l'art ; pour Vanloo qui se situe dans la droite lignée des grands théoriciens de la *maniera*, le pouvoir du véritable peintre est conféré par Dieu lui-même, et la grâce qui anime ses productions est un don incessible, fondé préalablement sur la nécessité, pour pratiquer la peinture, « d'être né peintre, semblablement à ce que nous affirmons du poète ; et c'est ce point, notamment, qu'ont en commun la peinture et la poésie »²⁶.

²⁶ Lomazzo, *Ibid.*, VIII, §6, p. 96-98.

IDEA DEL TEMPIO DELLA PITTURA DI GIO. PAOLO LOMAZZO PITTORE.

NELLA QUALE EGLI DISCORRE
dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel
suo trattato dell'arte della pittura.

All'Inuitiſſ. et Potentiſſ. Signore il Rè Don Filippo d' Auſtria etc.
CON PRIVILEGIO.



In Milano, per Paolo Gottardo Pontio. Con licenza de' Superiori.

16. G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* [...], Mila, 1590 ; sans doute l'exemplaire conservé à l'Académie royale de Peinture et Sculpture en 1765.

Dans le cas contraire, poursuit Lomazzo, « ni l'effort continu, ni de longues études, ni la pénétration de l'esprit, ni la culture littéraire, ni les leçons de théologie, ni l'aide de l'astrologie, ni les figures géométriques, ni les rayons de la perspective, ni les harmonies de la musique, ni les rapports arithmétiques, ni les relevés d'architecture, ni les modèles plastiques, ni les mémoires de l'histoire, ni les fictions de la poésie, ni les modèles anatomiques, ni l'expression des sentiments, ni enfin les connaissances et les démonstrations philosophiques ne pourront faire que quelqu'un qui n'est pas né peintre, c'est-à-dire qui n'a pas reçu dès le berceau et dès la première enfance le don de l'invention et la grâce de l'art, puisse arriver à un degré quelconque d'excellence ». Et l'on se rappellera à cet endroit la valeur toute particulière que Coypel et Lomazzo accordaient à la grâce, pour eux démonstrative du fait que le génie du peintre est le fait de la naissance, et non de l'étude : « Cette grâce relie toutes les disciplines susdites et les assimile, chez celui qui l'a eue de naissance, avec une merveilleuse facilité »²⁷.

Peut-être parviendra-t-on à un certain degré de délicatesse au prix d'obstination et d'efforts, mais jamais la grâce ne se laissera ainsi conquérir. La grâce ne fonctionne pas comme un outil ou comme un motif de la création artistique, et en aucun cas on ne peut l'assimiler arbitrairement à la présence dans

l'œuvre d'une taxinomie de dispositifs plastiques (*linea serpentina*, oxymoron, contraposto, etc.) qui, au mieux, ne sont que le reflet du désir qu'on en a et du fantasme que l'on nourrit à son égard. La grâce est un don que l'Âme fait au sensible ; et, d'un mot, un *beneficium*, comme la remarquablement rappelé Raymond Bayer²⁸. Inspirée des *Ennéades* de Plotin, cette remarque indique le fondement métaphysique de la conviction d'un Vanloo, d'un Coypel ou d'un Lomazzo et nous introduit au versant profane de la polémique sur la grâce qui agita les consciences tant religieuses qu'artistiques au XVIII^e siècle – la métaphysique de la grâce héritée de l'Antiquité était alors radicalement contestée l'empirisme de Hume et le pragmatisme mécanique de Spencer.

Dans un système empédocléen où l'évolution cosmique passe par les phases alternées de la Haine et de l'Amour, la grâce ressortit originellement à la réunion des contraires et des dissemblables – non parce qu'elle agit, mais parce qu'elle dénote la réunion de l'épars. En cela, elle constitue un rappel dans le monde de cette fusion originelle où rien ne se sépare ni ne lutte : la grâce est le *souvenir d'une réussite de synthèse* : « Fusion du dissemblable sans heurt et sans scission, Charis est l'interprète de l'Amour. C'est le principe de la Sphère première, apparu fugitivement dans notre sphère mêlée et dramatique, restaurant et maintenant l'ordre des valeurs qui nous désertent. Elle est la manifestation, elle devient le symbole, dans le monde imparfait, de l'Amour encore en suspens dans l'univers. La grâce, c'est parmi nous le souvenir de Cypris reine du monde »²⁹. Engagée dans une théorie des fautes originelles, la grâce implique dès alors l'idée transcendante d'une reconquête du divin, lui-même associé à un âge révolu du Cosmos. Don étranger, elle devient ce bénéfique plotinien que l'Âme consent à faire au sensible par le fait d'un transfert que la volonté ne saurait pourtant exiger. Plus encore : avec Plotin, la théorie métaphysique de la grâce, dégagée de toutes les apories dans laquelle l'avait conduite la réflexion platonicienne, devient une entité transcendant le Beau et le Bien : « Devenue l'espèce spirituelle du Beau, elle émane pourtant d'ailleurs, descend de plus haut, répandue dans ce royaume même comme une lumière étrangère : sur le monde des Intelligibles, c'est l'éclat du Bien soudain projeté »³⁰.

²⁸ R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, 2 tomes, I, p. 7.

²⁹ Bayer, *Ibid.*, I, p. 5-6.

³⁰ Plotin, *Ennéades* VI.7.22.

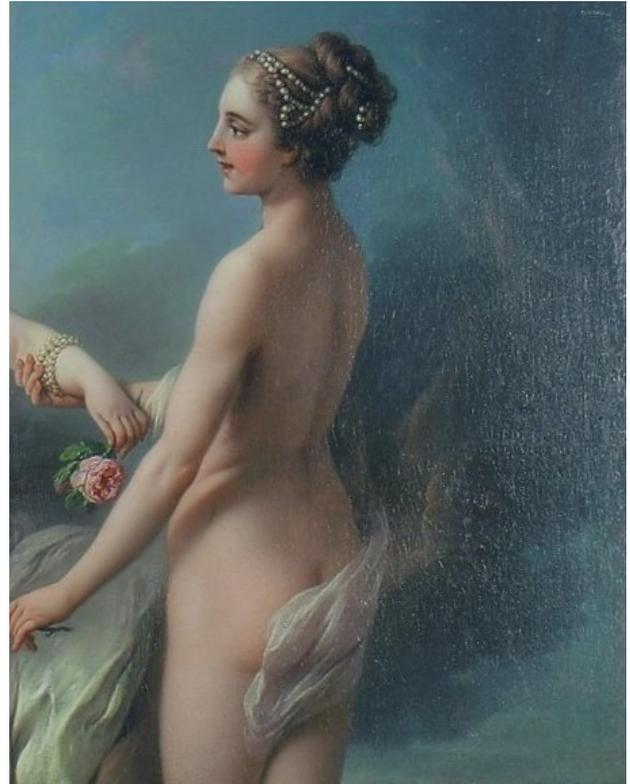
²⁷ *Ibid.*

Positionnée au plus proche du divin, la grâce est devenue ce charme qui rend le logos désirable et opérant, qui meut l'âme à aimer et qui la reconduit vers Dieu, dont Charis n'est que la plus subtile émanation qui soit encore dans le monde des formes. Un pont entre l'ordre du divin et celui de l'art est ainsi établi solidement, ainsi que la conviction selon laquelle l'Âme pourra ainsi circuler librement dans les formes. Ému par cette métaphysique tellement optimiste de la grâce, Schelling en retranscra l'esprit plusieurs siècles plus tard, avec des accents qui résonnent d'un timbre net avec l'univers des arts : « Comme à travers une douce aurore qui sur la forme entière s'élève, l'âme fait pressentir sa venue ; elle n'est point encore là, mais dans le jeu léger de tendres mouvements tout s'apprête à lui faire accueil : les contours raides semblent fondre et s'adoucissent jusqu'à leur mollesse. Une manière d'être charmante, non pas sensible ni spirituelle, mais plutôt indistincte, s'épand sur la forme et s'insinue dans tous les contours, dans chaque balancement des membres. Une telle manière d'être insaisissable et pourtant très immédiatement sensible est ce que la langue des Grecs désigne du nom de *Charis* et la nôtre du nom d'*Anmut* »³¹.

La description de Schelling permet de comprendre toute la subtilité du passage de l'ordre métaphysique à l'incarnation mythologique et picturale. Du point de vue du programme, l'iconographie des grâces se trouve en effet largement expliquée par le besoin de personnifier formellement la cible du charme spirituel. De Charis aux *charitates*, la Grâce vient empreindre ses déclinaisons terrestres les plus directes, les plus légitimes. Mais cette descente du charme de Charis qu'un Rubens a désiré figurer accomplie, Carle Vanloo l'a semble-t-il représentée en cours d'accomplissement, avant même que la grâce n'ait investie et métamorphosée l'*aria* des corps et l'esprit des jeunes femmes.

Comme à travers une douce aurore qui sur la forme entière s'élève, l'âme fait pressentir sa venue ; elle n'est point encore là, mais dans le jeu léger de tendres mouvements tout s'apprête à lui faire accueil : les contours roides semblent fondre et s'adoucissent jusqu'à leur mollesse : c'est bien ce moment, dont l'esthétique pré-schellingienne de la grâce a développé d'autres formulations, que l'artiste semble représenter, laissant donc une part à la figuration de corporalités non encore investies complètement par le charme de Charis. Cette hypothèse serait à même

d'expliquer les contradictions et incorrections iconiques relevées dans notre description, ainsi que l'une des caractéristiques les plus surprenantes de l'œuvre : son ciel partiellement grisâtre et parcouru dans son tiers supérieur droit d'une sorte de déflagration lumineuse.



17. Carle Vanloo, *Les grâces*, détail du bord droit.

Subtil mais effectif *deus ex machina*, cette figuration atmosphérique de la descente de Charis sur le groupe des jeunes femmes confèrerait ainsi à l'œuvre un caractère iconographique exceptionnel, et expliquerait accessoirement, mais à point nommé, la disharmonie des corps latéraux, la gaucherie adolescente de la figure centrale et surtout l'enveloppement de la grâce de droite par une brume descendante qui semble s'épaissir et blanchir pour devenir gaze (fig.17). Analogiquement, cette représentation atmosphérique de la venue de la grâce sur les trois créatures nous renverrait à la structure psycho-anthropologique du pouvoir dans les monarchies christianisées, conçu comme une descente du chaos maîtrisé vers le terrestre chaotique, qu'il soumet. La prégnance constatée de ce schéma sur l'imaginaire médiéval et classique devrait au moins nous convaincre d'envisager, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, la possibilité qu'un système de la grâce constitue le fondement d'une triangulation symbolique, dont les trois côtés seraient formés par la distinction métaphysique, l'élection monarchique et l'exception artistique.

³¹ F. W. J. Schelling, *Werke*, vol. III, Leipzig, éd. Otto Weiss, p. 407.

Le pouvoir de la grâce et l'image du roi

Conciliatrice émanation du Divin, la grâce vient couronner une « réussite de synthèse » par un don que l'âme fait au sensible, et, sans qu'elle soit la cause de la beauté des mouvements naturels qui laisse présager sa descente, elle en accompagne le jeu et le fertilise par une imprégnation de tout l'être. Présentée ainsi, la métaphysique de la grâce constitue un véritable programme de gouvernement, tant cosmique, esthétique que terrestre, qui réunit les contraires, réconcilie toutes les contradictions et fusionne l'ensemble des éléments épars dans un tout indissoluble qui rend à nouveau possible *Harmonia*, dessein divin qu'a découragé une faute mémorable. La grâce, qui permet au règne de Cypris de se réinstaurer, est à l'univers spirituel ce que le roi distingué par l'onction est à la Société civile et ce que le génie esthétique est à l'*invenzione* humaine. De la force symbolique de cette association imaginaire semble attester le puissant ancrage historique et social d'au moins trois des continuités mentales qu'elle détermine : le *continuum* mystico-esthétique dont témoigne la philosophie du dépassement artistique de la nature présentée plus haut ; le *continuum* mystico-politique, dont la célèbre théorie du corps mystique du roi exhumée par Ernst Kantorowicz, est le cœur ; et le continuum politico-esthétique dont il faut encore dire quelques mots avant de clore notre étude. Car la grâce, en plus d'occuper dans l'imaginaire de l'ancienne création artistique une place centrale et générative, constitue la nature même du lien qui unit alors le monarque à son artiste, à l'appui d'une analogie fondamentale entre les deux vocations.

La grâce habite l'artiste de naissance, tout comme le monarque. La conséquence terrestre de cette double élection est que le monarque et le peintre dispensent des *charitates* dans deux sphères parallèles, celle du Bien et celle du Beau. Si les autres causes socioculturelles d'un attachement très occidental du souverain à un artiste de prédilection – attachement rendu exemplaire par la fonction française de premier peintre du roi – n'ont pas encore vraiment fait l'objet d'une analyse approfondie, c'est peut-être parce que le système classique de la grâce a été trop longtemps tenu pour un ornement du langage et du comportement, et non comme une structure véritable de l'imaginaire curial. À cet égard, la *Vie de Nicolas Poussin* par Giovanni Pietro Bellori présente un passage révélateur :

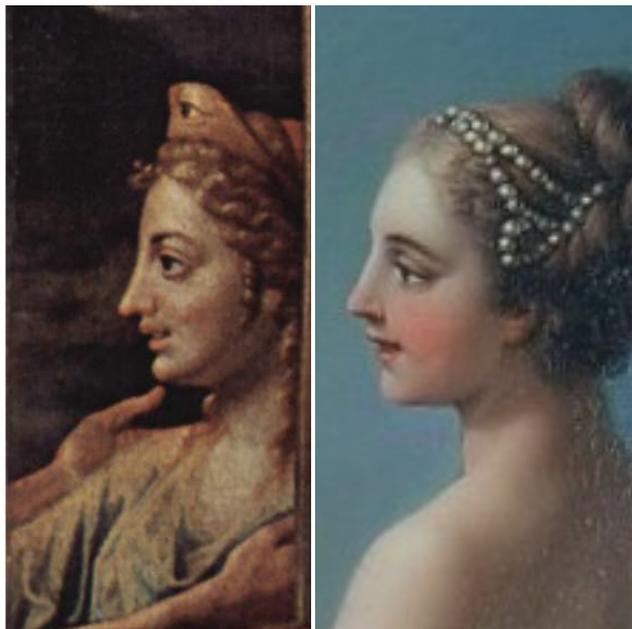
« Poussin, pour son très grand mérite, non seulement en Italie, mais par toute l'Europe, et en France particulièrement qui était son pays, étant en très grande

renommée et estime, M. de Noyers, Secrétaire et Ministre d'État, suivant le bon vouloir du Roi et du Cardinal de Richelieu à favoriser les Beaux-Arts, au temps qu'il avait la Surintendance des Bâtiments Royaux, pensa d'amener à Paris peintres et sculpteurs, et rétablir le Louvre Palais Royal, en faisant orner la Grande Galerie, et restaurer encore le palais de Fontainebleau et les autres Maisons Royales, les décorant d'œuvres dignes d'un si grand Roi. A telle entreprise on proposa le mérite de Nicolas Poussin qui fut appelé par le Roi lui-même, et par une lettre de lui, au commencement de l'année 1639, à partir de laquelle il mit presque deux ans à régler ses affaires, tant à la fin que M. de Chantelou, venu à Rome, le hâta de partir, et à son retour l'emmena avec lui à Paris, où il parvint vers la fin de l'année 1640. Arrivé à Fontainebleau, il commença à éprouver les proches effets de la grâce du Roi, se trouvant là accueilli et traité splendidement pendant trois jours par un gentilhomme à cette fin commandé. Ensuite fut-il conduit à Paris et alla d'abord rendre ses hommages au Cardinal de Richelieu qui lui mit les bras au cou, et l'accueillit bien, puis fut introduit en présence du Roi, qui pour éprouver l'esprit de Poussin à le reconnaître s'était mêlé à ses gentilshommes ; mais Poussin alla à lui, et s'inclina à ses genoux, à la joie du Roi, qui le caressa, le tint avec soi, l'interrogeant sur sa patrie, sa race et son âge ; et répondant avec son esprit naturel il exposa la sienne fortune d'avoir été fait digne de voir et servir le plus glorieux Roi de France, à quoi sa Majesté, pour lui faire honneur, lui répondit que son talent était encore un ornement à son règne »³².

Comme Jeanne d'Arc reconnaissant Charles VII à Chinon, Poussin reconnaît sans hésiter le roi parmi les gentilshommes de sa cour. En l'occurrence, les relativisations d'une lecture hypercritique nous égareraient ici, étant entendu que l'épisode n'a sans doute jamais eu lieu. Mais en termes d'imaginaire, l'anecdote est déterminante, puisqu'elle donne forme à une rencontre d'élection (il *s'inclina à ses genoux, à la joie du Roi*), celle de la grâce artistique et celle du corps mystico-politique. Ces deux entités n'en forment bientôt plus qu'une seule (il *le caressa, le tint avec soi*), associée à la grandeur d'âme et au délicat échange de compliments : le peintre expose sa fortune *d'avoir été fait digne de voir et servir le plus glorieux Roi de France* ; le roi répond que son *talent était encore un ornement à son règne*. Si les conditions qu'imposait à l'artiste son statut de premier peintre du roi ne convinrent pas à Nicolas Poussin, la belle harmonie du rapport d'élection qu'il entretenait avec Louis XIII ne fut semble-t-il pas entamée, le peintre restant apparemment fidèle, quoique de Rome

³² Giovanni Pietro Bellori, *Vie de Nicolas Poussin*, A Vésenaz, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947, p. 49-52.

où il retourna, au souverain qui avait sollicité sa présence à Paris. Cette noble fiction n'a vraiment besoin d'être vraie que dans l'univers de la représentation historiographique.



18. Figure d'arrière-plan de l'Autoportrait de N. Poussin (Paris, Louvre), mis en comparaison avec le profil du visage de la grâce de gauche de Carle Vanloo.

Les successeurs de Poussin ne négligèrent jamais de concevoir quelques subtiles *reflections* (A. Bosse), comme le montre la délicate variation physiologique que propose Vanloo sur le thème du célèbre profil allégorique inséré par le maître des maîtres à l'arrière plan de son autoportrait de 1650 (fig.18). Marquées pour toujours par le précédent poussinien, les relations entre le roi et son premier peintre furent toujours *représentées* comme relevant d'un rapport d'élection qui mêlait la grâce innée et l'homologie généalogique des styles. Au XVIII^e siècle, alors que la fonction de premier peintre du roi acquiert une dimension essentiellement consultative et qu'elle reste même vacante entre 1752 et 1762, la distinction qu'elle détermine est toujours intimement vécue comme une suprême faveur et comme une élévation. En témoigne bien une lettre que Carle Vanloo adresse au commanditaire en second des *Grâces*, le 16 juillet 1762, c'est-à-dire peu après qu'il ait été élevé par Louis XV à la dignité de Premier Peintre du Roi : « Cette dignité, qui est pour moi le non plus ultra [...] bien loin de refroidir mon amour pour mon talent, ne fait que m'enflammer d'une nouvelle ardeur, et je sens qu'il faut que je m'en rende digne et que je fasse de nouveaux efforts pour justifier le choix que le roi a

bien voulu faire de moi pour une place de cette importance »³³.

Indissolublement liée dans cette lettre à la distinction de premier peintre du roi obtenu au début du mois de juin 1762, l'*invention* des *Grâces* ne peut pas être rapportée exclusivement à la satisfaction de l'horizon de réception originel de l'œuvre, c'est-à-dire au *goût* de la comtesse Mnischev. Ce que nous dit accessoirement la lettre que le peintre adresse à Hennin, c'est que dès avant la réalisation de la première version, l'œuvre est déjà chargée de légitimer sa distinction au titre de premier peintre du roi – et l'on peut présumer subsidiairement qu'en conséquence elle est *déjà* destinée au Salon de 1763. Le Roi se présente ainsi comme l'incontestable dédicataire des *Grâces*, quand le public du Salon, pourvu d'un pouvoir consultatif, en est devenu, et ce dès l'origine, sinon le commanditaire, du moins le destinataire.



19. Carle Vanloo, La guerre, 1753, Fontainebleau, cabinet du Conseil.

Logiquement replacées dans ce système caractéristique du XVIII^e siècle de représentation du pouvoir par l'exposition d'œuvres sans lien de propriété avec la monarchie, mais toujours réalisées

³³ Publ. *princeps* 1886, citée d'après P. Rosenberg et. M.C. Sahut, *op. cit.*, cat. 183, p. 88.

par des officiers de la Couronne, les *Grâces* de Carle Vanloo s'inscrivent bel et bien dans la continuité des registres allégorico-mythologiques dont la direction des bâtiments du roi a supervisé la réalisation durant les deux premiers tiers du règne de Louis XV – entreprise dont Vanloo avait d'ailleurs été l'un des maîtres d'ouvrages principaux. avec François Boucher, Jean-Baptiste-Marie Pierre et occasionnellement Charles-Joseph Natoire : celui des appartements de l'hôtel de Soubise (1736-1738), celui de l'ancien cabinet des médailles de la Bibliothèque du roi (aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, 1745) et celui du cabinet du Conseil à Fontainebleau (1753, fig.19). Pourtant, ce système de représentation fondé sur l'incarnation doublement allégorique et organique du souverain ne fut pas sans connaître une crise majeure au cours des mêmes années, la lecture allégorique à clef étant souvent retournée par la critique contre le destinataire.

On le sait bien : lors de l'inauguration de la statue équestre de Bouchardon, érigée en l'honneur du roi sur la nouvelle place Louis XV, en face des Tuileries, les statues disposées aux quatre angles du piédestal et représentant la Force, la Prudence, la Justice et l'Amour de la Paix (qui remplaçait la Tempérance)³⁴, n'avaient pas manqué de susciter de sanglantes épigrammes : « Grottesque monument, infâme piédestal / Les vertus vont à pied, le vice à cheval ». Parallèlement, les vertus faisaient l'objet d'identifications satiriques, qui puisaient à la vie privée de Louis XV : « Mailly, Vintimille, Châteauroux, Pompadour » – ce dernier patronyme étant accompagné de huées, ce que renseigne notamment le *Journal inédit du duc de Croÿ*³⁵. L'annexion de la Fable et de l'allégorie à la sphère de l'*imago regis* est ainsi dénoncée par un usage séditieux de ses clefs de lecture, la satire s'obstinant à faire resurgir au sein de la représentation intemporelle les acteurs les plus exemplaires de la temporalité bornée, ces maîtresses dont les frères empires se succèdent et se ressemblent.

³⁴ Longtemps caricaturé dans la lignée de sa réception immédiate, le programme du chef-d'œuvre disparu de Bouchardon a été rendu à son contexte et expliqué dans sa portée par D. Rabreau, « Le Cheval de la Paix ou la Monture du Bien-Aimé : propos sur le chef-d'œuvre animalier d'Edmé Bouchardon », *Les écuries royales du XVI^e au XVIII^e siècle*, sous la direction de D. Rabreau et D. Roche Daniel, Versailles, Association pour l'Académie d'Art Equestre de Versailles, 1998, p. 286-301. Voir aussi, du même auteur, « La statue équestre d'Edme Bouchardon », *L'Information d'histoire de l'art*, 19^e année, n°2, mars-avril 1974, p. 89-97.

³⁵ *Journal inédit du duc de Croÿ*, publié par le vicomte de Grouchy et P. Cottin (Paris, 1906-1907), 4 vol., II, p. 93.

Dans ce contexte, on ne s'étonnera plus guère de l'accueil calamiteux que reçut la première version des *Grâces* à sa présentation au Salon de 1763. Ici, c'est bien une logique critique comparable à celle que suscita l'inauguration de la statue de Bouchardon qui s'applique, à la différence près que l'exigence d'une correction artistique a pris la place de la correction morale. Le spectre de l'identification scandaleuse des figures resurgit d'ailleurs, une tradition ancienne identifiant les *charitates* de Vanloo avec les trois maîtresses qui régnèrent officiellement sur le cœur du roi entre 1732 et 1745, c'est-à-dire Louise Julie de Nesle, Comtesse de Mailly (1732-1739), Pauline Félicité de Nesle, Comtesse de Vintimille (1739-1742), Marie Anne de Nesle, Marquise de la Tournelle, Duchesse de Chateauroux (1742-1745).



20. François Boucher, *L'amour et les grâces*, après 1765, Paris, musée du Louvre.

Madame de Pompadour avait-elle été prévenue de cette identification supposée des modèles, lorsqu'elle lâcha son « Ça ! Des grâces ! » ? Quoiqu'elle vît et entendît alors au Salon, aurait-elle préféré que ce morceau de premier peintre revienne, avec le titre, à son protégé, François Boucher (fig.20), qui succèdera d'ailleurs à Vanloo en 1765 ? Ou bien sa réprobation est-elle due à une conscience très claire des limites que présentait le registre mythologique dans l'optique d'une valorisation artistique du souverain ? Quelles que soient les convictions de la favorite, la subtile construction poético-politique que Carle Vanloo mit au service de son souverain à l'occasion d'une commande prestigieuse ne peut être considérée,

comme c'est encore trop souvent le cas, comme un raté magistral de l'histoire de la peinture. Et à cet égard, la virulence de certaines critiques devrait inciter la recherche moderne à réfléchir plus profondément à la signification de la critique d'art ancienne d'une part, et d'autre part à sa valeur de source documentaire et aux conditions de son utilisation. Dans le cas des deux versions des *Grâces*, il paraît assez évident que le chœur critique emploie des arguments des plus arbitraires : faiblesse du coloris, caractère commun et répétitif des physionomies, faiblesse du parti et absence de mouvement ! Une prise en considération trop sérieuse de ces reproches émanant de polygraphes tout juste assez habiles pour remployer à leur sauce des notions qui les dépassent, en plus de conduire le chercheur à se convaincre sans examen de leur fondement, nous empêche de saisir leur réelle finalité. Dans le cas des *Grâces*, ces critiques ne sauraient être séparées du contexte des années 1760, généralement hostile à toute représentation directe ou indirecte du souverain, et qui voit justement la satire assez primaire des années 1750 reformulée en sédition savante et complexe, sous la plume exemplaire et cryptée d'un Diderot par exemple, qui écrit de la seconde version des *Grâces* :

« Parce que ces figures se tiennent le peintre a cru qu'elles étaient groupées. L'aînée des trois sœurs occupe le milieu, elle a le bras droit posé sur les reins de celle qui est à gauche et le bras gauche entrelacé avec le bras droit de celle qui est à droite. Elle est toute de face. La scène, si c'en est une, est dans le paysage. On voit un nuage qui descend du ciel, passe derrière les figures et se répand à terre. Celle des Grâces qui est à gauche, de deux tiers pour la tête et pour le dos, a le bras gauche posé sur l'épaule de celle du milieu et tient un flacon dans sa main droite, c'est la plus jeune. La seconde, de deux tiers pour le dos et de profil pour la tête, a dans sa main gauche une rose ; à l'aînée c'est une branche de myrte qu'on a donnée et qu'elle tient dans sa main droite. Le site est jonché de quelques fleurs. Il est difficile d'imaginer une composition plus froide, des Grâces plus insipides, moins légères, moins agréables. Elles n'ont ni vie, ni action, ni caractère. Que font-elles là ? Je veux mourir, si elles en savent rien. Elles se montrent [...] Croyez-vous, mon ami, qu'Apelle se fût imaginé de placer grand de draperie comme la main sur tout le corps des trois Grâces ? Hélas ! depuis qu'elles sortirent nues de la tête du vieux poète jusqu'à Apelle, si quelque peintre les a vues, je vous jure que ce n'est pas Vanloo. Celles de Vanloo sont longues et grêles, surtout à leurs parties supérieures. Ce nuage qui tombe de la droite et qui vient s'étendre à leurs pieds n'a pas le sens commun. Pour des natures douces et molles comme celles-ci la touche est trop

ferme, trop vigoureuse ; et puis tout autour un beau vert imaginaire qui les noircit et les enfume. Nul effet, nul intérêt ; peint et dessiné de pratique. C'est une composition fort inférieure à celle qu'il avait exposé au Salon précédent et qu'il a mise en pièces. Sans doute puisque les Grâces sont sœurs il faut qu'elles aient un air de famille, mais faut-il qu'elles aient la même tête ? Avec tout cela, la plus mauvaise de ces trois figures vaut mieux que les minauderies, les afféteries et les culs rouges de Boucher. C'est du moins de la chair et même de la belle chair, avec un caractère de sévérité qui déplaît moins encore que le libertinage et les mauvaises mœurs. S'il y a de la manière ici, elle est grande. »³⁶

Les successifs commentateurs du texte ont toujours omis d'interroger le sens de la dernière phrase de la critique que Diderot consacre aux *Grâces* de Vanloo : *s'il y a de la manière ici, elle est grande*. Pourtant, la grande manière n'est rien d'autre que ce concept de l'ancienne théorie des arts qui ramasse en deux mots l'ensemble du processus technico-spirituel par lequel l'artiste accomplit artistiquement la réinvention de la nature, à l'appui de la grâce. Dans cette optique, c'est toute la critique partielle et formaliste précédant cette assertion qu'il devient possible de réinterpréter en fonction d'un présupposé séditieux. Car qui connaît l'imaginaire de la grande manière ne pourra en associer l'emploi verbal à la production d'un résultat déficient – et Diderot le connaît fort bien en 1765. La grande manière contient la grâce dans son principe et dans sa finalité, une grâce qui exclue *de facto* l'ensemble des défauts communs (composition froide et maladroite, absence d'action et de caractère, touche trop vigoureuse, erreur de couleur locale) inventoriés ici par Diderot. *S'il y a de la manière ici, elle est grande* : cet aveu peut-être involontaire dénonce l'envie de discréditer cette entité mystérieuse et indéterminée qui n'est autre que la *monarchie* identifiée à la *grande manière* et incarnée, en 1765, par une autre livraison magistrale et posthume de son premier peintre au Salon, l'*Auguste fermant les portes du temple de Janus*, conservé aujourd'hui au musée des Beaux-Arts d'Amiens.

© Christophe Henry.

Vous pouvez lire tous les textes publiés sur le site du Ghamu, les stocker sur votre disque dur et les imprimer, sous réserve d'en faire un usage exclusivement personnel ou selon le droit habituel de citation.

³⁶ D. Diderot D., *Salon de 1765*, éd. Hermann, texte établi par A. Lorrenceau et annoté par E.-M. Bukdahl Paris, 1984, p. 32-36.

