

Faculté de philosophie, arts et lettres

Du fard féminin au coloris androgyne. Une incursion dans l'esthétique mondaine de Versailles au XVIIe siècle.

Autrice : Odile Driesen

Promoteur : Ralph Dekoninck

Lectrices : Ingrid Falque, Roxanne Loos

Année académique : 2025-2026 – session de juin

Histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée : iconologie et étude des cultures visuelles

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Driesen Odile

Date : 23-04-2026

Signature de l'étudiante : 

Remerciements

C'est avec émotion que l'écriture de ce mémoire vient clôturer cinq années d'études particulièrement enrichissantes, autant dans l'acquisition de nouvelles connaissances et la découverte d'études qui sont rapidement devenues une passion que dans la découverte continue de nouvelles personnes et la formation de nouvelles amitiés.

Je tiens à remercier chaleureusement mon promoteur Mr Ralph Dekoninck pour son suivi rigoureux durant ces deux années, ses nombreux conseils, ainsi que de sa confiance aussi bien envers ce mémoire dont le sujet a plusieurs fois été modifié que dans mes projets futurs. Ses précieuses recommandations, son expertise et son soutien inébranlable ont été d'une aide inestimable.

Mes remerciements s'adressent également à l'ensemble des professeurs·es du département d'Histoire de l'Art de l'UCLouvain pour la qualité de l'enseignement et les connaissances transmises durant ces cinq années d'études. Je souhaite adresser ma reconnaissance personnelle à Mme Olivia Ardui, dont les encouragements m'ont, dès ma première année de bachelier, convaincue que j'étais dans la bonne voie et poussée à poursuivre mes rêves dans le domaine de la recherche.

Giulia, Lara, Camille, Théo, Jules, Amandine, et toute la classe de Venise. Les moments de complicité partagés ensemble, les mésaventures lors des excursions et les – sans doute trop – nombreux fous rires ont rendu ces années d'études inoubliables. Lolette, Zozzy, Lisa, mes amies qui avez rendu mon Erasmus exceptionnel. Louise, Sophie, Lisa, pour les fou rires et les aventures à venir ! Le Kap Délices de ces deux dernières années, avec qui les soirées, la vie quotidienne et les préparations de brunch, de restaurants, de barbecues et de beaucoup d'autres activités ont rendu ces années à Louvain-la-Neuve aussi drôles que mémorables.

Enfin, un immense merci à ma famille. Ces études que vous m'avez permis de faire sont un privilège, je m'en rends compte. Jamais je ne serai parvenue jusqu'ici sans votre soutien et votre amour à toute épreuve. Maman, tu es la première à m'avoir amenée dans un musée, la première lectrice de tous mes travaux, la première à entendre toutes mes idées, mes craintes, mes projets, la première à m'offrir tes conseils. Ce mémoire, c'est aussi le tien.

Table des matières

Introduction	4
Analyse des textes de Roger de Piles	10
La querelle des Poussinistes et des Rubénistes	13
<i>La chronologie du conflit</i>	13
<i>Les enjeux du conflit</i>	19
<i>« Dialogue sur le Coloris » et la victoire des coloristes</i>	22
Les arguments de Roger de Piles : Dialogue sur coloris et Cours de Peinture par principes	24
<i>La supériorité de la vue et la spécificité du coloris</i>	25
<i>La séduction, la tromperie, le fard</i>	35
La considération du fard dans la société du XVIIe siècle français	55
Le fard chez les hommes de lettre	61
<i>Jean de La Bruyère, Nicolas Boileau, Thimothée Philalète</i>	63
L'usage du fard par les hommes du XVIIe siècle	79
<i>Le paraître, la tromperie, la théâtralisation de la vie</i>	80
<i>L'évolution des masculinités à la cour de Louis XIV</i>	97
<i>De l'esthétique mondaine à la théorie de l'art</i>	115
Conclusion	125
Bibliographie	129
Illustrations	144
Table des illustrations	148

Introduction

«Ceux qui disent que l'admirable Titien pose bien les couleurs dans le but de le louer font à mon avis une erreur; car si cet artiste ne méritait que ce compliment, il serait vaincu par beaucoup de femmes, lesquelles colorent de si belle manière leurs visage au moyen du blanc et du vermillon qu'elles parviennent à tromper les hommes par l'apparence des couleurs¹ »

Ludovico Dolce, *Dialogue de la Peinture*, 1548.

Il ne pourrait y avoir une meilleure entrée en matière pour cette étude que cette citation de Ludovico Dolce, théoricien italien de la peinture actif à Venise durant la première moitié du XVI^e siècle. Les principales thématiques de cette recherche s'y trouvent en effet parfaitement résumées, qu'il s'agisse de la question du coloris, de son association au fard qui implique un lien automatique au thème de la féminité et, par conséquent, un rapport à la masculinité. Depuis aussi loin que l'Antiquité, la couleur a toujours été associée au fard – c'est-à-dire aux produits cosmétiques – employé par les femmes pour se maquiller, de sorte qu'elle était considérée comme intrinsèquement féminine. Cette association était toutefois loin d'être sans conséquences puisque cela a toujours induit une certaine méfiance envers la couleur, accusée de tromperie et de séduction, méfiance qui finira par se cristalliser en un véritable conflit théorique au cours du XVI^e siècle. Ainsi, lorsque l'histoire de l'art naît sous la plume de théoriciens de la peinture italiens tels que Vasari ou Dolce, la notion de coloris – le *colorito* – s'est retrouvée opposée et mise en conflit direct avec le *disegno*, c'est-à-dire le dessein/dessin considéré comme masculin, ce qui le rendait automatiquement – et logiquement – supérieur. La considération du coloris ne va pas non plus être aidée par le fait que sa prééminence dans le conflit était défendue par des artistes vénitiens – considérés comme les maîtres dans la maîtrise du *colorito* – puisque la ville de Venise même était considérée comme efféminée et directement liée aux femmes, de façon aussi bien physiologique que métaphorique². Par ailleurs, la couleur, vue comme un élément relevant du sensible pur et ne s'adressant qu'aux sens, ne pouvait donc logiquement plaire que de manière superficielle, contrairement au *disegno* qui était destiné à

¹ DOLCE L., *Lettre à messire Gasparo Ballini in Dialogue de la peinture*, cité par CAYE P., « Couleur et composition dans la théorie de la peinture à l'âge humaniste et classique (Ludovico Dolce et Roger de Piles) », *Lo Sguardo Rivista di Filosofia*, No. 10, Vol. III, 2012, p.175.

² La ville était intrinsèquement liée à la déesse Vénus ainsi qu'à l'élément de l'eau, lui-même considéré comme féminin. Voir Sohm.

toucher l'esprit et l'intellect. Ainsi, la couleur se voit accusée d'être une séductrice de l'œil en raison de ses qualités sensuelles et purement matérielles qui détourneraient le spectateur du droit chemin en le faisant se perdre dans des plaisirs visuels. Si les critiques d'art reconnaissaient malgré tout quelques qualités au *colorito*, celui-ci ne devait jamais prendre le dessus mais bien mettre en valeur le *disegno*, seule notion permettant à la peinture d'atteindre sa perfection ainsi que le statut d'art libéral – bien que cet avis ne fasse pas forcément l'unanimité : Leonardo da Vinci par exemple était persuadé de la supériorité du coloris sur le dessin. Au XVI^e siècle donc, le *disegno* était célébré pour sa capacité à *contrôler* le coloris : il relevait ainsi de la capacité du peintre « d'atténuer ses qualités séductrices³ ». L'association avec les femmes paraît d'autant plus évidente qu'elles-mêmes étaient vues comme des êtres complètement dépourvus de raison devant constamment demeurer sous le contrôle d'un homme – qu'il soit leur père, leur frère ou leur mari. Pour ces diverses raisons, il n'est que peu étonnant que la couleur ait été associée au féminin de manière aussi importante au cours du XVI^e siècle.

Cette recherche ne porte néanmoins pas sur la considération du coloris au cours du XVI^e siècle, mais bien sur la seconde moitié du XVII^e et déplace la région de recherche de l'Italie vers la France. Le pays est en effet marqué par la très connue Querelle des Anciens et des Modernes, au sein de laquelle se déroule un conflit théorique plus spécifique à la question de la peinture, opposant les idées des poussinistes et des rubénistes. Le conflit ne fait de prime que prolonger l'opposition dessein-coloris du siècle précédent, si ce n'est que les arguments pour la défense du coloris vont profondément évoluer, ce notamment grâce à la figure du grand théoricien français de la peinture coloriste : Roger de Piles. La première partie de cette recherche va ainsi se baser sur les deux grands ouvrages de celui-ci qui expriment au mieux ses idées sur la peinture, à savoir le *Dialogue sur le coloris* et le *Cours de Peinture par Principes*. La théorie de Piles est heureusement loin d'avoir été laissée de côté par la recherche. Ainsi, si la thèse écrite par Bernard Teyssèdre⁴ se révèle être une véritable mine d'or en ce qui concerne la chronologie de la Querelle, ses divers intervenants et leurs propos précis, c'est surtout l'étude de Jacqueline Lichtenstein⁵ qui est considérée comme une autorité en la matière. La chercheuse tisse en effet des liens subtils entre coloris et art rhétorique, ce qui l'amène inévitablement à

³ REILLY P., « The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory », dans Broude N. et Garrard M., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, 1992, pp.89-90.

⁴ TEYSSÈDRE B., *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, Imprimerie centrale, 1965.

⁵ LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, (Champs), et LICHTENSTEIN J., *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2006, (NRF essais).

parler du fard, de la séduction et de la tromperie, soit autant de sujets qui vont revenir régulièrement ponctuer notre analyse. Il va en effet s'avérer que Piles a réussi à faire « évoluer » la théorie de l'art de son époque, constituant un discours considéré par Annie Becq⁶ comme précurseur de la discipline de l'esthétique se développant durant le XVIIIe siècle, en parvenant notamment à libérer la peinture de son présumé moral et métaphysique, qui assurait d'emblée la victoire au clan du dessin se réclamant de l'ordre de la philosophie. Le coloris, « sensible de la peinture », ne pouvait par conséquent pas faire le poids face à ses détracteurs et restait « subordonné » au dessin. Toutefois, le conflit du coloris du XVIIe va, contre toute attente, se conclure par la victoire du clan coloriste dont les conceptions domineront l'art pictural français jusque la fin du XVIIIe siècle⁷. Dans les écrits de Roger de Piles, les caractéristiques constitutives du coloris ne seront plus des défauts moraux mais bien des qualités témoignant aussi bien de la supériorité de la vue comme sens principal que de celle de la peinture sur la sculpture. C'est toutefois le lien profond unissant le coloris et le fard qui va particulièrement nous intéresser car les deux notions se sont toujours confondues dans les imaginaires, de sorte qu'elles connaissaient une condamnation similaire. De la même manière qu'une application excessive de maquillage était associée aux prostituées, les peintres abusant de la couleur étaient comparés à des courtisanes trop fardées⁸ - argument qui sera par ailleurs largement repris par les détracteurs du coloris au XVIIIe siècle. Cependant, un point ne pouvant manquer d'attirer notre attention et sur lequel la recherche ne s'est pourtant jamais particulièrement attardée est le fait que, en dépit de toute cette connotation particulièrement féminine et négative entourant la notion de fard, Roger de Piles va malgré tout l'employer comme la « preuve » finale pour son argumentaire en faveur de la supériorité du coloris. Cela ne peut manquer de nous intriguer. Comment concevoir en effet que pour prouver la supériorité d'un concept, il ait jugé adéquat d'employer une notion intrinsèquement liée au féminin et, par conséquent, essentiellement caractérisée par son infériorité ? Cette étude a ainsi l'ambition d'examiner du point de vue du genre la manière dont la reconsidération du coloris a été rendue possible, en relisant les écrits de Piles mais aussi d'autres auteurs de l'époque au moyen des théories actuelles développées par les *Gender Studies* – en essayant d'être aussi intersectionnelle que possible –, l'étude des masculinités ou encore les études culturelles.

⁶ BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁷ GLORIEUX G., *L'art du XVIIIe*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2021.

⁸ LICHTENSTEIN J., « Making Up Representation: The Risks of Femininity », *Representations*, No. 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, Autumn, 1987, pp. 77-87.

Répondre à cette problématique va d'une part exiger de se pencher sur les conceptions de genre prévalant au XVII^e siècle – l'œuvre de Thomas Laqueur⁹ s'est révélée particulièrement éclairante à ce sujet – car comme nous aurons l'occasion de le constater, celles-ci étaient loin d'être semblables à notre époque actuelle, ce qui amène une toute autre compréhension de la société de manière plus générale. Loin de vouloir renforcer la division binaire masculin-féminin ou d'essentialiser celle-ci, cette étude veut au contraire démontrer que les conceptions du XVII^e siècle autorisaient d'une certaine manière une plus grande fluidité des genres, ce qui se répercutait aussi bien sur les croyances autour des transformations du corps humain que sur des concepts plus abstraits. Toutes ces notions – théorie de la peinture, fard, genre, littérature, pratiques sociales, exigence du paraître, exercice du pouvoir – ne sont pas des éléments isolés les uns des autres mais fonctionnent plutôt comme un système où tout est véritablement interdépendant. Ainsi, afin de mieux comprendre comment la victoire du coloris a été rendue possible et plutôt que de chercher la réponse uniquement dans les ouvrages de Roger de Piles, nous irons aussi nous intéresser à la manière dont le fard a été considéré par le siècle classique, chez des écrivains, poètes ou moralistes connus et moins connus de cette époque. Toutefois, l'écart entre ce qui se disait sur le fard – en particulier en ce qui concerne son usage supposément exclusivement féminin – dans la littérature et la réalité sociale a été démontrée par des études comme celle de Catherine Lanoë. En se penchant sur les archives de consommation et d'achat des individus de l'époque, celle-ci a bien démontré que les cosmétiques étaient employés aussi bien par les femmes que par les hommes à la cour de Versailles ou parmi la bourgeoisie. Leur usage n'était donc concrètement pas aussi genré que ce que les écrits peuvent le laisser croire. Le fait que l'emploi de cosmétiques s'étende à l'ensemble de la société nobiliaire doit par ailleurs être compris au regard du milieu très particulier dans lequel celle-ci se trouvait. La cour de Versailles, où les exigences d'apparat toujours plus importantes, la recherche de pouvoir et d'influence, ainsi que l'esthétisation de la vie quotidienne – portée à son paroxysme par le rituel de l'étiquette –, vont résulter en une artialisation et une théâtralisation profonde de la vie à la cour. Chacun·e se pensait désormais comme une « œuvre vivante », ce qui voulait également dire qu'il fallait en avoir l'apparence – cela était d'autant plus important « qu'avoir l'air noble » signifiait également se distinguer du peuple. La tromperie et la séduction vont progressivement être des valeurs non plus décriées mais intégrées dans l'usage quotidien, tandis que l'être et le paraître, la vie et la performance

⁹ LAQUEUR T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

vont se confondre et s'entremêler. À cet égard, l'ouvrage de Norbert Elias¹⁰ analysant les mécanismes de la société de cour est particulièrement riche pour mieux comprendre cette dernière. Le fard va ainsi servir aussi bien à répondre à cette obligation d'apparat qu'à construire l'identité nobiliaire : le teint blanc et les joues rouges sont traversées par des logiques hiérarchiques, devenant ainsi facteur d'appartenance à une élite aussi bien sociale que raciale. Par ailleurs – et comme l'ont notamment démontré de nombreuses chercheuses féministes¹¹ –, puisque le féminin et le masculin sont des valeurs socialement construites, celles-ci évoluent donc en fonction de la société dans laquelle elles se trouvent. Le masculin se construisant en opposition directe du féminin, il est donc nécessaire de s'interroger sur la conception des masculinités au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. La manière dont celles-ci ont évolué sont en effet en corrélation directe avec l'essor de la galanterie, courant littéraire promu en grande majorité par des femmes de lettre et qui va permettre à des concepts considérés comme féminins, tels que la délicatesse, le goût, l'amour ou encore la sensibilité, de s'imposer comme des valeurs dominantes de la noblesse. La virilité demeure toujours une exigence pour les hommes du XVII^e, mais celle-ci est loin de signifier la même chose qu'au siècle précédent. Ainsi, la théorie des différents types de masculinité développée par Raewin Connell¹² permet de mettre en évidence le fait que le modèle de masculinité hégémonique, parfaitement incarné par la figure de Louis XIV lors de sa jeunesse, commence à se dégrader. Plus le monarque vieillit, moins il parvient à rester à la hauteur du standard qu'il a lui-même érigé, ce qui ne peut avoir manqué d'ébranler la conception que son entourage se faisait de la virilité. Jean-Marie Apostolidès explore ainsi dans son étude¹³ la manière dont le souverain passe d'un « roi-machiniste », qui contrôle entièrement la vie courtoise et qui construit savamment l'image de sa propre gloire, à un « roi-machine », dont le corps réel finit par s'effacer derrière le corps imaginaire de l'Etat. De plus, d'autres hommes présentaient des modèles de virilité alternatifs – la figure de Monsieur, frère du roi, présente un cas particulièrement intéressant – qui démontrent également la manière dont le fard a pu se répandre dans l'usage quotidien de la gent masculine. Notons enfin que les divers ouvrages de Georges Vigarello, aussi bien son *Histoire du corps*, que son *Histoire de la beauté*, mais surtout son *Histoire de la virilité*, se sont avérées être des ressources particulièrement précieuses pour l'écriture de toute cette étude.

¹⁰ ELIAS N., *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

¹¹ BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

¹² CONNELL R. W., *Masculinities*, 2^e éd., Berkeley, University of California Press, 2005.

¹³ APOSTOLIDÈS J-M., *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

Dans une actualité politique inquiétante, où l'on réalise que les droits des minorités – aussi bien de genre que raciale ou sexuelle – ne sont jamais acquis mais peuvent toujours être remis en question par la norme dominante, il est plus que nécessaire de continuer à relire notre histoire avec de nouvelles lunettes ainsi que de remettre en question des conceptions que nous pensons connues. Regarder notre passé avec les théories de genre actuelles permet aussi bien de mieux appréhender notre présent que de mieux défendre nos droits ; ainsi, la fluidité des conceptions de genre prévalant au XVIIe siècle nous permet aussi bien de reconsidérer la complexité de cette société que de réévaluer la naturalité de nos normes actuelles, ainsi qu'à mieux comprendre le caractère construit de celles-ci. Cette étude espère, à son échelle, apporter sa modeste contribution dans cette direction.

Analyse des textes de Roger de Piles

C'est par une gravure (Ill. 1) que s'ouvre le *Cours de Peinture par principes*, dernier ouvrage de Roger de Piles, édité et publié en 1708 – soit une année seulement avant la mort de son auteur. En plus de présenter le titre de l'ouvrage gravé sur la base d'une colonne, la représentation nous montre deux figures : l'une féminine, l'autre masculine. Situés de part et d'autre de cette même colonne, les deux personnages joignent leur main par-dessus celle-ci tandis que dans leur dos, un ange flottant dans les airs les entoure de ses bras ouverts, les unissant ainsi symboliquement. Une inscription présente sur le stylobate nous donne la clef d'interprétation de cette image : *Artis et Naturae Foedus*, « L'alliance de l'Art et de la Nature ». Le placement des mots à côté de chaque personnage ne laisse que peu de doute sur l'identité de chacun : l'homme, dont le caducée, le casque ailé et la cape nous indiquent qu'il s'agit plus précisément de Mercure, représente l'Art¹⁴ – une règle té et une palette de peinture se trouvent à ses pieds – tandis que la femme, pourvue de deux paires de seins et d'une couronne de fleurs, est associée à la Nature.

Bien qu'« alliance » et « traité » soient les premiers sens du mot latin *foedus*, comportant donc une dimension plutôt politique, voire militaire, l'une de ses autres significations correspond plutôt à l'idée d'union et, par extension, de mariage. Interprétée comme ceci, la gravure paraît alors effectivement devenir la parfaite image d'une union maritale, l'ange prenant le rôle d'un prêtre officiant l'engagement et les deux partis se regardant en souriant, la main dans la main. On serait tenté, avec notre regard de spectateur·ice occidental.e du XXI^e siècle, de considérer cette idée d'union entre l'Art et la Nature avec notre propre vision du mariage, c'est-à-dire d'une collaboration, d'un partage et d'une certaine équité entre les deux partis. Il convient toutefois de se rappeler que la conception de l'union maritale était fort différente au XVII^e siècle et que, du point de vue du genre, les jeunes mariés.es n'étaient pas égaux : la femme était logiquement soumise et inférieure à son mari dont elle était la propriété et à qui elle devait une obéissance aveugle¹⁵. Le fait de représenter l'union entre un art masculin et une nature féminine devient ici plus révélateur qu'on ne le pense au premier

¹⁴ UT PICTURA 18, « Artis et Naturae Foedus (R. de Piles Cours de peinture par Principes) », dans *Notices*, dans *Séries* dans *Univ-Amu*, s. d., [<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/15782-artis-naturae-foedus-r-piles-cours-peinture-principes-1708>], (12-10-2025).

¹⁵ SOHM P., « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia » *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, No. 4, hiver 1995, pp. 759-808, p.

abord : loin de ne signifier que l'alliance des deux concepts, l'idée que l'Art est supérieur à la Nature est ici clairement induite.

On pourrait penser inutile le fait de s'attarder sur cette image d'introduction qui, après tout, ne pourrait rester qu'une manière visuelle d'introduire l'ouvrage. Il m'a toutefois paru important de se pencher dessus puisque, loin d'être anodine, cette gravure sert d'allégorie liminaire au texte de Roger de Piles¹⁶ : sa fonction même et son placement au début de l'ouvrage ont donc pour but premier d'aider et de guider l'interprétation du texte que les spectateurs·ices s'appêtent à lire. La gravure pouvant contenir un sens symbolique et devenant ainsi une véritable « préface en image¹⁷ » au texte, l'image qu'elle représente est par conséquent supposée en refléter les idées et arguments¹⁸. Nous pouvons donc supposer sans trop de risque que plusieurs des concepts-clefs de cette représentation sont ceux que l'auteur a voulu, consciemment ou non, mettre en évidence dans le contenu de son ouvrage – et ceux qui feront l'objet de notre analyse attentive dans cette étude.

C'est donc l'idée d'un Art genré au masculin placé en position de supériorité face à une Nature féminine qui est un des premiers éléments marquants de cette gravure. C'est néanmoins un détail de la représentation qui va plus particulièrement retenir notre attention : le fait que la palette de peinture, représentant ce coloris si chèrement défendu par Roger de Piles depuis ses premiers ouvrages, se trouve du côté de l'art et, par extension, du côté « masculin ».

À nouveau, cela pourrait paraître insignifiant : si Mercure symbolise l'Art, il paraît plus que logique de placer les attributs de l'art de la peinture à proximité de celui-ci, si ce n'est qu'un autre détail présent dans la représentation doit attirer notre attention. On peut en effet apercevoir à l'arrière de la figure de Mercure un visage ressortir faiblement dans l'ombre et, à côté de celui-ci, ce qui semble être un marteau. Les détails ne sont que peu discernables, mais la présence de l'outil ainsi que le regard admiratif que la personne lance à l'Art pourraient être le signe qu'il s'agit d'une personnification de la Sculpture. Or, l'un des piliers de la théorie de Roger de Piles – à partir duquel il développe son argument sur la supériorité du coloris sur le dessin – est notamment le fait que l'art de la peinture est supérieur à celui de la sculpture, pour des raisons que nous analyserons plus en profondeur dans la suite de cette étude. Le fait que les

¹⁶ LOJKINE S., « Peindre en philosophe. Le pari de la vérité », *Le Goût de Diderot. Chardin, Greuze, Falconet, Hazan*, 2013, ressource en ligne.

¹⁷ Marin L. cité par GUILLOT C., « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIIIe siècle et espace du frontispice », Milon A., et Perelman A., *Le livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, ressource en ligne.

¹⁸ GUILLOT C., *ibid.*, ressource en ligne.

attributs de la sculpture soient dans ce cas-ci placés en retrait, dans l'ombre, à peine visibles, devient ainsi révélateur des opinions de l'auteur. Ce fait pourrait donc nous indiquer que Roger de Piles a certainement dû posséder un certain contrôle sur l'allégorie liminaire de son *Traité* et qu'il avait sans doute parfaitement conscience des messages qu'il faisait passer à l'aide de cette gravure. Ainsi, le fait que la palette de peinture – mise bien en évidence à l'avant de l'image – se voit associée au « masculin » ne peut que difficilement relever du hasard : par ce choix, Roger de Piles a-t-il voulu faire valoir son point de vue et montrer que le coloris, pourtant profondément associé au féminin, basculait dans le domaine masculin ? Ou, au contraire, ce qui relève du domaine féminin se voit-il être revalorisé à travers ses différents ouvrages traitant du coloris – ce qui expliquerait la manière dont les pinceaux pointent vers la Nature profondément féminine ? Ou serait-il encore possible qu'il représente une alternative à la division binaire des genres permettant une plus grande fluidité entre les pôles masculin et féminin ? Nous verrons en effet que, si l'on se réfère aux idéologies prédominantes du XVII^e siècle, la notion de « genre » différerait en bien des points de la conception que l'on en a aujourd'hui, de sorte que l'identité de genre d'une personne n'était pas pensée comme quelque chose de rigide mais bien comme une qualité flexible. Loin d'être essentialisé et subordonné au sexe, le genre dépendait plus des actions accomplies, celles-ci étant catégorisées comme étant masculines ou féminines – nous y reviendrons. Or, cette manière d'appréhender le genre, quoique bien différente de la compréhension que l'on en a actuellement, est néanmoins décisive pour nous permettre de mieux comprendre et interpréter les arguments employés par Roger de Piles. C'est donc à partir de ces questions que nous allons analyser les deux ouvrages principaux de l'auteur où ce dernier traite particulièrement de la question du coloris : le *Dialogue sur le coloris*, publié en 1673, ainsi que le *Cours de Peinture par Principes*. Ce dernier qui, rappelons-le, est le dernier traité que l'auteur écrira avant sa mort, nous éclaire donc sur ses convictions et les idées qu'il a défendues dans un débat entamé une cinquantaine d'années auparavant.

La querelle des Poussinistes et des Rubénistes

La chronologie du conflit

Il ne paraît pas inutile, avant de passer à l'analyse des idées de l'auteur, d'effectuer un bref retour en arrière et de rappeler le cadre culturel dans lequel Roger de Piles se trouvait lorsqu'il a produit ses écrits. Il ne s'agissait pas en effet de simplement exposer un avis isolé : les idées de Piles prennent place dans le contexte général de la Querelle du coloris, qui prend elle-même racine dans la Querelle des Anciens et des Modernes agitant tout le XVII^e siècle français et touchant de manière plus large divers domaines artistiques et littéraires.

La Querelle du coloris est un débat touchant au domaine esthétique qui va voir s'opposer deux camps. Les poussinistes, se réclamant de Nicolas Poussin, proclamaient la supériorité du dessin/dessein dans la peinture, tandis que les rubénistes, admirateurs du flamand Pierre Paul Rubens, favorisaient plutôt les qualités du coloris et sa puissance expressive. Ce conflit entre les deux parties de la peinture n'avait déjà au XVII^e rien de nouveau, puisqu'il ne faisait que revivre l'opposition entre *disegno* et *colorito* ayant déjà confronté au siècle précédent les écoles romaine et florentine d'un côté, vénitienne de l'autre¹⁹. Si certaines figures vénitiennes, notamment Dolce, avaient prôné la supériorité du *colorito* en s'appuyant particulièrement sur la figure du Titien²⁰, ce sont surtout les arguments de Vasari dans ses *Vite* – mais aussi chez d'autres auteurs, comme Armenini – qui allaient connaître un plus grand succès à l'échelle européenne. La définition que Vasari donne du *disegno* (« *Procédant de l'intellect, le dessin, père de nos trois arts – l'architecture, sculpture et peinture – élabore à partir d'éléments multiples une idée globale [...] De cette appréhension se forme un concept, un schéma et si bien qu'une chose se forme dans l'esprit qui, exprimée avec les mains, se nomme le dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement [...] élaborée en une idée*²¹ ») montre que c'est bien ce dernier qui était considéré comme prédominant dans la théorie de la peinture de manière générale. C'est d'ailleurs la figure de Michel-Ange, personnification même de la force du dessin, et ses œuvres

¹⁹ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, p.53

²⁰ DOLCE L., *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557.

²¹ Vasari cité par BONFAIT O., *L'art du XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 87.

de la Chapelle Sixtine qui étaient considérées comme le sommet de la peinture et qui allaient exercer une influence marquée dans toute l'Europe. Par ailleurs, cette méfiance générale de la société occidentale envers la couleur était un fait constant depuis l'Antiquité : reléguée à l'inessentiel, au superflu, au complémentaire et à l'étranger (que ce soit un étranger racial, sexuel, ou de genre), elle était perçue comme quelque chose de dangereux pouvant, en raison de son potentiel de séduction, amener la ruine de toute une société²². Durant toute la période de la Renaissance, la dépréciation de la couleur était donc un lieu commun²³.

Les premières traces du conflit opposant coloristes et poussinistes sont observables, quoique de manière latente, dans les conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture dès 1667. C'est en effet à cette période que, selon Bernard Teyssèdre, l'on peut trouver les premières prises de position de l'Académie et ce majoritairement en faveur de la primauté du dessin²⁴ - bien que, avant même le retour de Nicolas Poussin de son séjour italien, on pouvait déjà observer certaines personnes s'insurger « contre un art²⁵ qui en appelait directement à la sensualité des yeux » et qui « prétendait frapper le cœur sans passer par l'esprit²⁶ ».

L'Académie royale était depuis 1663 sous la protection de Jean-Baptiste Colbert²⁷, un des principaux ministres de Louis XIV, qui est déterminé à étendre le rôle de celle-ci dans la promotion de la peinture française. En insistant dès janvier 1666 pour que se tiennent des conférences où « tous les mois [le professeur en exercice] fer[ait] l'explication d'un des meilleurs tableaux du Cabinet du roi », le Ministre des Finances souhaitait qu'on insiste sur le versant théorique de l'art, par opposition aux simples « métiers mécaniques »²⁸ dont la peinture devait encore se détacher. En France en effet, la peinture a bien plus tardé qu'en Italie à acquérir son statut d'art libéral²⁹, de sorte qu'au milieu du XVIIe, une théorie française l'accompagnant nécessitait encore d'être écrite. C'est en partie pour combler à cette lacune que l'Académie royale de Peinture et de Sculpture fut créée. Le but de Colbert toutefois était moins de

²² BATCHELOR D., *La Peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2001, pp. 23-24.

²³ REILLY P., *op. cit.*, p.87.

²⁴ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, pp.70-92.

²⁵ Majoritairement vénitien.

²⁶ TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.61.

²⁷ BONFAIT O., *op. cit.* p.79.

²⁸ TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.71.

²⁹ LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, (Champs), p.196.

promouvoir les Arts que le roi lui-même³⁰, d'une part en commentant les œuvres de sa collection et en exposant ces dernières ensuite, d'autre part en créant une théorie de l'art en son nom – et par conséquent, pour sa gloire³¹. L'Académie devenait ainsi un instrument décisif de la propagande royale.

Ce n'est toutefois qu'en 1667 que se tiendra enfin le premier cycle de *Conférences* tant voulu par Colbert, ce dernier ayant d'abord dû affronter de nombreuses résistances de la part des académiciens : ajournements de séances faute d'un nombre de participants assez élevé, réduction des conférences au profit d'affaires courantes, menace d'amende en cas d'absence injustifiée ou encore professeurs absents ; l'Académie s'est vue opposer une « résistance passive » - assez embarrassante pour celle qui était censée se charger d'enseigner la théorie de l'art aux peintres – de la part de ses participants. Cette réticence était principalement due au fait qu'en acceptant d'exposer ses œuvres aux avis et jugements d'un autre public que ses propres membres, l'institution prenait donc le risque de reconnaître une instance de légitimité artistique autre qu'elle-même qui en avait le monopole jusque-là³².

Les réserves des académiciens n'empêcheront néanmoins pas Charles Le Brun d'enfin ouvrir le premier cycle de conférence en discutant du *Saint Michel terrassant le dragon* peint par Raphaël. Le conflit entre rubénistes et poussinistes n'est, selon l'historiographie, pas encore officiellement lancé, mais le fait que Le Brun loue de manière convenue toutes les parties de la peinture – « le dessin, la convenance des expressions, le concours du tout-ensemble à une expression générale » - n'en fait que plus ressortir son absence totale de commentaire sur le coloris du tableau. Ce silence dit en effet déjà quelque chose sur la position de l'Académie par rapport au coloris. Les seules mentions qui en seront faites dans ces premières conférences ne se feront en effet pas du tout dans des valeurs « coloristes » : on apprécie ainsi les couleurs du tableau majoritairement pour leur valeur symbolique plus que pour le charme qu'elles procurent. Bernard Teyssèdre soupçonne de plus que Roger de Piles ait été le responsable de plusieurs interventions lors de ces conférences où il aurait déjà contredit l'approche pédagogique de Le Brun basée sur la primauté du dessin, indiquant donc que le débat, bien que sous-jacent, était déjà présent³³.

³⁰ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p.64.

³¹ LICHTENSTEIN J., *op. cit.*, p.203.

³² BONFAIT O., *op. cit.* p.80.

³³ TEYSSÈDRE, *ibid.*, p.92.

Il faudra néanmoins encore attendre l'année 1671 pour que le « grand affrontement » entre les deux clans éclate de manière officielle : Philippe de Champaigne, commentant un tableau attribué au Titien et louant fort honnêtement ce pour quoi le peintre était reconnu comme particulièrement doué, son coloris, adresse toutefois un reproche concernant l'anatomie des personnages. « Les jambes de la Vierge paraissent à la vérité courtes, et le contour depuis la ceinture de la sainte jusques au pied, fait un peu de peine [...] »³⁴. La critique a moins à voir avec l'erreur anatomique en elle-même que la difficulté que représente la recherche d'idéal (« la correction et la justesse des proportions »), qui devrait pourtant, selon lui, être l'un des objectifs principaux du peintre et serait même « l'une des plus belles parties de la peinture ». Champaigne enchaîne cependant : « l'expérience nous fait voir comme tout le monde en demeure d'accord qu'il est vrai qu'il y a peu de peintres corrects, et il s'en trouve bien plus qui ont un beau faire en traitant les couleurs, parce que plusieurs s'appliquent naturellement à cette belle couleur par une pente qu'ils ont en eux-mêmes pour ce bel éclat extérieur qui leur touche le cœur »³⁵. On retrouve déjà dans cette phrase les conceptions habituelles qui sont reprochées au coloris : sa condition sensible, sa séduction dangereuse pouvant attirer de trop nombreux peintres, son appel aux sens « extérieurs », par opposition à la raison et aux profondeurs spirituelles auxquelles est censé s'adresser le dessin. Champaigne conclut en comparant au coloriste Titien, « le philosophe Poussin » : « Ses premières études ont donné dans les belles couleurs, voulant presque forcer son génie, qui avait beaucoup d'ouverture pour le solide, à suivre cet éclat extérieur, il ne laissa pas d'en acquérir une portion, quoi qu'il ne s'y fut pas abandonné comme à l'unique sujet qui lui échauffait le cœur, néanmoins il fit une course de quelques années dans la carrière des coloristes, mais s'étant détrompé, on revint d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis que cette Étude unique n'était qu'un obstacle visible, et un écueil inévitable aux jeunes gens, pour parvenir au véritable but de la peinture, soutenant par de Raisons invincibles, que qui s'attache au principal et au solide de la peinture acquiert toujours en pratique, un assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule »³⁶.

Le coloris est ainsi réduit à une simple erreur de jeunesse dont il faut se détacher pour atteindre la finalité de la peinture, associée à la raison. Bien que sa réprobation ne soit pas totale, Champaigne condamne malgré tout fermement tout peintre qui oserait faire de ce coloris tant redouté son objet d'étude principal, confirmant ainsi la primauté du dessin comme fondement

³⁴ Champaigne cité par TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p.166.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Philippe de Champaigne cité par TEYSSÈDRE, *ibid.*, p.167.

de la peinture. En partant d'une intention qui se voulait simplement didactique, le commentaire de Champaigne a sans le vouloir institué les préceptes d'une véritable philosophie de l'art – avec le dessin comme objet prééminent – qui, on le sait, ne devait pas rester sans conséquence : on retrouve clairement dans cet extrait les fondements des futurs clans rubénistes et poussinistes.

La réponse du clan coloriste ne se fera pas attendre : quelques mois plus tard, le 7 novembre 1671, c'est à Gabriel Blanchard fraîchement nommé professeur à l'Académie qu'il revient de tenir un discours devant l'assemblée de ses confrères. Le jeune peintre, dans la lignée de son père coloriste³⁷ et presque en réponse directe à Philippe de Champaigne³⁸, décide de dédier son éloge au *mérite de la Couleur*. Il sera l'un des premiers à encenser le « beau fard » de Rubens³⁹, dont le nom est prononcé pour la première fois dans le cadre de la querelle naissante. En partant d'une définition de la peinture (« un art qui par le moyen de la forme et des couleurs imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue [...] Cet art a trois parties, que nous appelons Invention, Dessein et Couleur. [...] La seconde leur donne de justes proportions. Et la troisième leur distribue les couleurs les plus capables d'imposer aux yeux et de les tromper ») admise de tous·tes et ne pouvant donc pas porter à débat – et fort proche par ailleurs de la définition qu'en avait fait Poussin lui-même dans une lettre adressée à Fréart de Chambray⁴⁰ –, Blanchard va néanmoins surprendre tout le monde en ne basant pas sa défense sur les *composantes* supposées (l'Imagination, le Dessein et la Couleur), mais en déplaçant le débat sur le *composé* : la Peinture elle-même. Loin de reprendre les arguments de ses prédécesseurs italiens du XVI^e siècle qui échouaient à défendre le *colorito* de manière convaincante – puisqu'incapables de quitter le champ du dessin⁴¹ – les arguments de Blanchard se font philosophiques et préfigurent ceux que l'on retrouvera chez Roger de Piles – ce qui porte à croire que ce dernier pourrait l'avoir conseillé avant son intervention, bien que cela ne puisse être affirmé avec certitude⁴². Le jeune orateur plaide d'une part pour la reconnaissance de l'importance égale du rôle de la couleur et du dessin dans l'art de la peinture, en ajoutant que si l'un des deux « est plus estimable et plus nécessaire qu'une autre, c'est sans

³⁷ Jacques Blanchard (1600-1638)

³⁸ « Je vous avoue que je portais avec impatience ce qui fut dit en présence d'un des beaux tableaux du Titian. Car cet ouvrage incomparable ne s'accordait point avec ceux qui témoignèrent de toute leur indifférence pour le beau coloris dans le temps qu'il charmaient tout le reste de l'assemblée ». Cité par TEYSSÈDRE B., *op. cit.* p.170.

³⁹ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.327.

⁴⁰ « Une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le Soleil ». Lettre du 7 mars 1665 à R. Fréart de Chambray, cité par TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.170.

⁴¹ BECQ A., *op. cit.*, p. 28.

⁴² TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.169.

doute parce qu'elle contribue davantage à nous faire arriver à la fin de l'art dont elle fait partie⁴³ ». Dans le cas de la peinture, cette fin est d'imiter la Nature, certes, mais aussi de tromper la vue, ce qui « se fait par le moyen des couleurs » : Blanchard fait déjà du coloris sa différence spécifique.

Comme si cette thèse n'était pas suffisamment provocatrice en elle-même pour échauffer les esprits des académiciens, Blanchard continue en affirmant « qu'en diminuant le mérite de la couleur, on diminue celui des Peintres ». En s'appuyant sur des arguments aristotéliens, le peintre démontre que si l'imitation de la Nature est une finalité commune à tous les beaux-arts, si le dessein se retrouve aussi bien dans la peinture que dans la sculpture et la gravure, « le peintre n'est peintre que par la couleur, de sorte que lon peut raisonnablement dire que celui-là est un plus savant peintre lequel possède mieux cette partie de la peinture que nous appelons couleur et la sait mieux mettre en usage⁴⁴ ». Gabriel Blanchard avertit ainsi l'Académie des risques qu'elle prend à trop mettre de côté et à critiquer le coloris.

Il faudra encore attendre le début de l'année 1672 avant que la répartition des défenseurs du dessin n'arrive enfin – en cause, l'absence prolongée de Le Brun de l'Académie. Ce n'est pas lui qui y répondra en premier, mais Jean-Baptiste de Champaigne (neveu de Philippe) et ce avec une certaine virulence. Si, selon Bernard Teyssèdre, la riposte de celui-ci est mal organisée, pleine de contre-sens et incapable « d'accéder à la spéculation philosophique [qu'il] travestit en ironie, qui dégénère en insulte⁴⁵ », il demeure toutefois qu'il exprime le ressenti général de l'Académie : l'idée que la couleur n'est qu'un *moyen* pour atteindre la *fin* de la peinture (l'imitation) et que sans la circonscription du dessin, on n'aurait que des taches colorées et aucune figuration possible, ce qui rendrait ce but serait inatteignable. « Privilégier la différence spécifique (la couleur) sur le genre (l'imitation), c'est subordonner, contre toute règle hiérarchique, la forme, ou cause finale, à la matière »⁴⁶.

Or, la conviction aristotélienne que la matière ne peut être qu'inférieure à la forme, qui relève de la raison et de l'esprit – et donc du dessin –, est bien trop ancrée dans les mentalités des académiciens que pour cette affirmation passe sans difficulté. C'est cet argument qui sera d'ailleurs repris par Le Brun à qui il est demandé de rendre sa sentence : puisque la couleur

⁴³ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, p.171

⁴⁴ Art. 28 cité par TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.173.

⁴⁵ TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.175.

⁴⁶ TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.176.

dépend entièrement de la matière (« l'on ne saurait faire du vert avec une couleur Rouge ny du bleu avec du jaune »), elle est forcément « moins noble » que le dessin, ou sinon les « broyeurs seraient au même rang que les peintres, si le Dessein n'en faisait la différence ». Cet argumentaire lui permet ainsi de réfuter les propositions précédentes de Blanchard et d'affirmer la prééminence du dessin, véritable essence de la peinture, par rapport à la couleur qui n'est que matière, « accident », sensible et tromperie des yeux – bien qu'elle permette de perfectionner une œuvre, comme Le Brun le reconnaît lui-même⁴⁷.

Ainsi les fondements du conflits sont posés : André Félibien, lors de la publication du second tome de ses *Entretiens*, les cristallisera. En y faisant de Raphaël et de Michel-Ange (ce dernier ayant pourtant été précédemment critiqué par Fréart de Chambray en raison de l'outrance de son art) « les plus excellents hommes qui aient paru depuis que les Arts se sont renouvelés en Italie », il affirmait ainsi la primauté du dessin comme un fait acquis et indiscutable⁴⁸. En ce qui concernait l'Académie, le débat aurait dû être clos.

Le 26 octobre 1672 toutefois, en réponse directe à la conclusion de Le Brun et de l'Académie, un certain « sieur D. P. » publiait un petit ouvrage fort intéressant intitulé *Dialogue sur le Coloris*...

Les enjeux du conflit

Les différents acteurs de la querelle sont donc placés, les arguments établis. Mais, avant d'enfin passer à l'analyse des écrits de Roger de Piles, il ne paraît pas superflu de clarifier la véritable portée se cachant derrière cette querelle. Car pourquoi, pourrait-on se demander, était-il si important d'établir la supériorité de l'une ou l'autre partie de la peinture ? Si l'Académie était si assurée de la supériorité du dessin, pourquoi a-t-elle estimé nécessaire de riposter à la conception nouvelle défendue par Gabriel Blanchard et les divers intervenants du clan coloriste,

⁴⁷ « Il est donc aisé de conclure que ce n'est pas la couleur qui fait le peintre ni le tableau, Mais je demeure d'accord qu'elle aide et contribue à lui donner la dernière perfection : De même que *la beauté du teint achève de donner la perfection aux beaux traits du visage* » (les italiques sont de moi) Il est intéressant de constater que Le Brun fait ici un rapprochement entre la couleur et la beauté physique, signe que les deux étaient toujours liés au moins dans les imaginaires communs : on peut se demander si la beauté du teint fait référence à l'usage de fards ou de cosmétiques.

⁴⁸ TEYSSÈDRE B., *op. cit.* p.187.

plutôt que de simplement l'ignorer ? C'est qu'il y avait des enjeux bien plus profonds qu'une simple querelle picturale, qui n'engageaient pas seulement les peintres praticiens, mais également les théoriciens et l'Académie elle-même.

Nous l'avons vu, le but premier de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture était de faire atteindre à ces arts le statut et le prestige des arts libéraux, les faisant ainsi sortir de la conception artisanale à laquelle ils étaient toujours rattachés. Or, l'une des craintes au regard de cette nouvelle théorie sur le coloris était qu'en lui attribuant les mérites de la peinture, on mettait en péril cette nouvelle dignité libérale fraîchement acquise par la discipline. Avant même les débuts officiels de la Querelle, Fréart de Chambray accusait ainsi les coloristes d'être « responsables de la corruption des arts visuels⁴⁹ ». En cause, comme mentionné plus tôt, le fait que la couleur restait historiquement associée au matériel, au féminin, au fard, à la tromperie, à la séduction, autant de qualités auxquelles l'Académie ne pouvait se voir associée si elle voulait être prise sérieusement.

La question des publics auxquels s'adresse l'œuvre tient par ailleurs également une part importante dans la question de la noblesse des arts libéraux. L'un des points soulevés par Blanchard lors de son intervention devant l'Académie était que le coloris, contrairement au dessin, était capable de plaire à tous (et à toutes) : « N'y a-t-il pas plus d'avantage de plaire à tout le monde que de ne plaire qu'à un petit nombre, Le dessein dans toute sa justice n'est connu que de très peu de personnes et ne flatte le goût que des plus fins connaisseurs et des plus habiles peintres, au lieu que la couleur [...] charme tout le monde. C'est peu de ne plaire qu'aux ignorants, c'est beaucoup de ne plaire qu'aux savants, mais il est d'une perfection consommée de plaire à tout le monde⁵⁰ ». L'argument n'est pas insignifiant puisque, pour l'une des premières fois, l'on admet que l'art ne doit pas plaire à seulement une élite mais devrait également s'adresser à des amateurs·ices, ouvrant ainsi le champ de l'art à un plus grand public. La thèse sera toutefois balayée par Jean-Baptiste de Champaigne⁵¹ : le fait que le dessin ne s'adresse qu'à la partie cultivée de la population serait précisément garant de la dignité de la peinture.

Mais, plus important encore, les coloristes, en attaquant la primauté du dessin, ne s'attaquaient pas uniquement au dessin, mais bien à l'Académie royale elle-même, aux

⁴⁹ LICHTENSTEIN J., *ibid.* p.203.

⁵⁰ TEYSSÈDRE, *op. cit.* p.172.

⁵¹ « Quand a ceux à qui il vaut mieux plaire, Cicéron l'orateur dit qu'il ne faut plaire qu'aux savants. », cité par TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p.175.

principes fondamentaux sur lesquels est basée sa propre existence et à la structure de son enseignement. Érigée à partir de la théorie de l'art italienne du siècle précédent privilégiant le *disegno* et établissant la peinture comme *cosa mentale*, l'institution ne pouvait tout simplement pas se permettre de remettre en question les principes théoriques ayant légitimé sa création, au risque d'éprouver autant son propre bien-fondé que son autorité sur les arts que de rendre caduque l'enseignement qu'elle proposait.

À cela s'ajoute également le contexte spécifiquement français de la Querelle et les liens étroits entretenus entre l'Académie et le pouvoir royal. Nous avons mentionné plus tôt que celle-ci était sous la protection de Colbert, dont l'un des projets principaux était de glorifier la figure royale par le biais de l'institution. Ainsi, le fait de s'opposer à un des principes défendus par l'Académie qui agissait comme une représentante directe du pouvoir monarchique équivalait, selon l'expression de Guillet de Saint-Georges, à « un attentat politique⁵² ». À cette fin de promotion est également liée la hiérarchie des genres mise au point par Félibien où la primauté de la peinture d'histoire permet de rattacher⁵³ l'art pictural au domaine du discours ; or, c'est bien par le dessin qu'un récit est possible et rendu visible. La nouvelle tâche des peintres sera non plus de raconter les récits du passé, mais de représenter une histoire vivante, en cours d'accomplissement, se déroulant sous leurs yeux. En dépeignant les accomplissements de Louis XIV, grâce à sa faculté « pérenniser les grands hommes⁵⁴ », le tableau *crée* littéralement l'histoire à raconter – et cela suppose donc la préséance d'une qualité narrative et didactique du tableau, plus qu'une finalité esthétique ou de plaisir. Raconter la gloire et les exploits du souverain rendaient ceux-ci réels pour ces sujets.

Les enjeux, on le constate, sont donc loin d'être simplement esthétiques, mais concernaient aussi bien le domaine idéologique que social et politique. Malgré tout ce contexte et les risques que cela pouvait potentiellement lui faire courir – ce n'était après tout pas rien de s'attaquer à un représentant direct de l'autorité royale –, Roger de Piles va publier son ouvrage où il développe des idées complètement opposées à tout ce qui était prôné par l'Académie.

⁵² LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.206.

⁵³ Et de subordonner la peinture au discours, comme le démontre LICHTENSTEIN J., *ibid.*, p. 208.

⁵⁴ Charles Perrault, cité par TEYSSÈDRE, *op. cit.* p.164.

« *Dialogue sur le Coloris* » et la victoire des coloristes

Tout ceci nous amène donc enfin à la publication du *Dialogue sur le Coloris*, où Roger de Piles va, sous la forme d'un dialogue et en réponse directe à la conclusion de Le Brun, développer sa théorie nouvelle concernant les mérites du coloris – qu'il prend bien soin de différencier de la seule couleur, cette dernière devenant la seule partie *matérielle* et *accidentelle* : le coloris, lui, devient « l'intelligence de ces mêmes couleurs dont le peintre se sert pour imiter les objets naturels »⁵⁵. En établissant cette différence fondamentale, le coloris ne pouvait donc plus se voir accablé des reproches adressés à la simple couleur⁵⁶. Nous analyserons plus précisément ses arguments dans la suite de cette étude : ce qu'il convient de remarquer ici est le caractère inédit de tout son raisonnement et la manière dont il parvient à opérer un renversement de concepts jugés négativement jusque-là⁵⁷.

Contrairement à ses prédécesseurs vénitiens du XVI^e siècle, Piles ne se contente en effet plus de se défendre sur le terrain de ses agresseurs, qui lui est forcément défavorable, mais il devient offensif et change la nature du conflit. Tout en semblant respecter les règles du jeu imposé par le clan des poussinistes, Piles va subtilement « pervertir » celles-ci, ce qui permettra enfin au camp coloriste de prendre l'avantage. Libérés de la logique traditionnelle du camp adverse qui ne peut désormais plus leur opposer des arguments classiques sans se retrouver dans une position théorique délicate, les partisans du coloris vont pouvoir se réattribuer les choses mêmes qui leur étaient reprochées. Ces concepts jusque-là considérés comme leur faiblesse vont finalement devenir la force et la spécificité de la peinture : le fard, le plaisir, la séduction, l'artifice⁵⁸.

Or, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, ces conceptions étaient, depuis l'Antiquité, profondément associées au féminin – et le fait que le coloris le soit également au XVI^e est un effet direct de son association à ces idées – et, par conséquent, considérées comme subalternes et perçues négativement⁵⁹. Pour cette raison, la Querelle était déjà, dans son essence, un débat intrinsèquement genré⁶⁰. Mais si le coloris et la peinture deviennent fards, ce

⁵⁵ PILES R. DE, *Dialogue sur le coloris*, Paris, chez Nicolas Langlois, 1673, p.27.

⁵⁶ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, p.189.

⁵⁷ GAILLARD A., *L'invention de la couleur par les Lumières. De Newton à Goethe*, s. l., Belles Lettres, 2024, p.50.

⁵⁸ LICHTENSTEIN J., *op. cit.*, pp.210-213.

⁵⁹ BATCHELOR D., *op. cit.*, p.57.

⁶⁰ CHAMPION T., « Catherine Perrot: Color, Gender, and Medium in the Seventeenth-Century Académie », *Journal18*, Issue 17 *Color*, Printemps 2024, ressource en ligne.

dernier (et donc le coloris) est-il toujours considéré comme appartenant au domaine féminin ? Il est en effet assez paradoxal que, pour prouver la supériorité d'un concept, Piles l'ait irrémédiablement lié à des idées féminines et donc inférieures dans leur essence même. Cela pose forcément la question de comment ce féminin était-il considéré entre la moitié et la fin du XVIIe siècle. Que Piles fasse de ces idées le point central de son argumentation en faveur du coloris, que celui-ci devienne une des « conditions pour guérir la peinture malade », ne peut pas être anodin : cela doit forcément révéler quelque chose sur l'évolution de la considération de ces idées au cours du XVIIe siècle.

Autour de la Querelle en effet la société, ainsi que le goût du public, se transforme et évolue significativement⁶¹. Est-ce ce changement des mentalités qui rend possible la nomination de Roger de Piles comme conseiller à l'Académie, le 25 avril 1699, plus de vingt-cinq ans après la publication de son *Dialogue* – signalant ainsi la victoire du camp coloriste dans le conflit⁶² ?

Car le combat entre l'Académie et les Modernes coloristes n'était pas gagné d'avance pour ceux-ci, loin de là ; les idées présentes dans la publication de Piles ne vont certainement pas être acceptées immédiatement. Dans les premières années du conflit (la période entre 1673 et 1679, que Teyssèdre considère comme « l'apogée de l'orthodoxie et de la cabale⁶³ »), l'institution – sous l'influence écrasante de Le Brun – va opposer une forte résistance envers ces idées nouvelles. Entre les deux camps, les tensions vont demeurer importantes durant des années⁶⁴. Ce n'est qu'avec les complications amenées par les années de guerre, suivi d'un désir de légèreté et de jeunesse, le déclin progressif du prestige de Louis XIV à mesure que celui-ci vieillit⁶⁵, le retour en France d'un Roger de Piles avide de reprendre sa place dans les débats théoriques sur l'art après son emprisonnement, que les discours du clan du dessin vont se nuancer et s'adoucir – jusqu'à ce que ses représentants se voient progressivement évincés et remplacés par des coloristes dans les dernières années du siècle. Réédition du *Dialogue sur le coloris*, publication du *Cours de Peinture par principes* : la victoire des coloristes est totale et témoigne de l'évolution vers un goût différent, où les conceptions de tromperie et de séduction

⁶¹ TEYSSÈDRE B., *op. cit.* p.9.

⁶² L'élection de Charles de la Fosse, coloriste convaincu, au poste de Directeur de l'Académie, en atteste également

⁶³ TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.684.

⁶⁴ TEYSSÈDRE B., *ibid.* p.209.

⁶⁵ Nous ferons le lien entre la virilité défaillante et l'usage du fard de ce dernier lors du chapitre suivant.

se verront être admises. La réception du *Pèlerinage à l'île de Cythère* de Watteau comme pièce d'entrée à l'Académie en marque la transition définitive⁶⁶.

Les arguments de Roger de Piles : Dialogue sur coloris et Cours de Peinture par principes

De nombreux.ses auteurs.ices ont souligné l'importance décisive qu'ont eue les idées développées par Roger de Piles dans ses ouvrages⁶⁷ pour la constitution, au XVIII^e, d'une esthétique à part entière. Si les discours dans le champ artistique ont, au XVII^e siècle, eu du mal à s'émanciper entièrement des domaines de la morale, de la philosophie et de la logique, Piles va néanmoins parvenir à constituer un discours pré-esthétique où, pour la première fois, la peinture et la Beauté vont, au moins partiellement, se dégager de la métaphysique et acquérir une certaine indépendance. Progressivement, l'art ne sera plus perçu seulement en termes d'imitation, mais comme « un signifiant qui ne signifie plus rien d'autre que lui-même »⁶⁸, pouvant être contemplé pour aucune autre raison que le plaisir que cela procure. Ce point sera particulièrement important pour la reconsidération du coloris. Nous y reviendrons.

Nous avons mentionné plus haut que Piles refusait la validité des critères du dessin pour considérer le coloris, étant donné que cela signifiait forcément que celui-ci jouait sur un terrain où il ne pouvait avoir l'avantage. En effet, Lichtenstein a noté la manière dont les poussinistes, pour défendre le primat du dessin, vont se contenter de « reproduire à l'intérieur de la peinture la scission opérée par la métaphysique entre la raison et le sensible »⁶⁹. Associé à cette dernière classification, le coloris, coincé dans cette logique d'abstraction, de rationnel et de connaissance, ne peut espérer gagner quoique ce soit. Le théoricien va se voir obligé de créer de nouvelles catégories d'analyse où enfin les arguments en faveur du coloris, compris à la

⁶⁶ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, p.507.

⁶⁷ Pour cette étude, comme mentionné plus tôt, nous nous concentrerons donc sur le *Dialogue sur le Coloris* et le *Cours de Peinture par Principes*. Ce dernier reprend en effet principalement les idées développées dans le premier, à la différence que Roger de Piles, dont l'autorité est désormais reconnue, peut y affirmer sa doctrine sans crainte.

⁶⁸ BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p.28.

⁶⁹ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.211.

lumière de cette nouvelle approche esthétique, pourraient trouver gain de cause⁷⁰. C'est sur ceux-ci que nous allons désormais nous pencher.

La supériorité de la vue et la spécificité du coloris

Pour prouver la supériorité du coloris sur le dessin, Piles va partir d'un postulat somme toute assez simple : celui de la supériorité de la vue sur le toucher.

Cet argument n'est à vrai dire pas très original et ne fait que reprendre des thèses déjà avancées dans le cadre du *paragone* dès la Renaissance, où la supériorité de la vue sur le toucher était affirmée notamment pour prouver celle de l'art de la peinture sur la sculpture. Cette dernière était ainsi associée à une pratique mécanique, au travail de la matière – fortement critiqué notamment par Léonardo da Vinci – tandis que la peinture était considérée comme une *cosa mentale*, touchant à l'esprit, avec l'œil comme moyen de connaissance.

La hiérarchie des arts s'est donc, dès ses premiers essais théoriques, toujours appuyée sur une hiérarchie des sens⁷¹, et c'est de cette même manière que Piles va soutenir la prépondérance du coloris : « [Le peintre] doit donc considérer la couleur comme son objet principal, puisqu'il ne regarde cette même Nature que comme imitable, qu'elle ne lui est imitable que parce qu'elle est visible, et qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée »⁷². De cette façon, Piles parvient à associer la couleur au sens supérieur de la vue puisque sans cette dernière, les choses ne seraient « sensibles que par le toucher » d'une part, et qu'elles ne sont distinguables les unes des autres que « par la diversité des couleurs »⁷³ d'autre part. Rappelons d'ailleurs, comme mentionné plus tôt, que Roger de Piles avait clarifié la différence fondamentale entre la couleur et le coloris, afin de rendre ce dernier imperméable aux reproches de matérialité lui étant historiquement adressés. C'est cependant bien de la couleur dont il est question ici, élément « qui rend les objets sensibles à la vue »⁷⁴ : accidentelle, sans doute,

⁷⁰ GAILLARD A., *op. cit.* p.52.

⁷¹ LICHTENSTEIN J., *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2006, (NRF essais), p.14.

⁷² PILES R. DE, *Cours de Peinture par Principes composé par M.. de Piles*, Paris, chez Jacques Estienne, 1708, p.312.

⁷³ PILES R. DE, *ibid.*, p.312.

⁷⁴ PILES R. DE., *Dialogue sur le coloris*, p.4.

matérielle, sûrement, Piles ne le nie pas, mais cela ne la rend certainement pas moins digne de l'attention du peintre. Le théoricien distingue dans son ouvrage deux sortes de couleurs (naturelle et artificielle), elles-mêmes redivisées en plusieurs catégories, et insiste sur le fait qu'elles doivent toutes être parfaitement maîtrisées par l'artiste, non seulement afin « qu'il sache ce qu'il doit imiter », mais surtout qu'il y parvienne avec succès. La couleur demeure inférieure au coloris, c'est un fait, mais l'auteur, en l'analysant de cette manière précise, en montrant la complexité et la subtilité avec laquelle elle doit être traitée, démontre qu'elle est donc digne de faire l'objet d'une théorie artistique – et ce simple fait conteste déjà la prééminence du dessin⁷⁵.

Piles parvient d'emblée à rendre la vue et la couleur complètement indispensables puisqu'ils deviennent à la fois « l'outil » de travail principal du peintre et le moyen sans lesquels celui-ci ne pourrait appréhender l'objet même de son travail : la Nature en tant qu'objet à imiter, dont « les premières intentions ne sont pas moins dans le coloris que dans le dessin ».

Il faut toutefois relever une différence fondamentale qui caractérise la théorie de Piles par rapport à la période de la Renaissance : lorsque le partisan de la couleur parle des sens, il ne veut plus uniquement parler de ceux mis en œuvre *dans* le tableau – comme c'est le cas dans le précédent argument –, mais bien ceux auxquels le tableau *s'adresse*⁷⁶. Cette première constatation est déjà indicatrice de la nouvelle importance qu'acquièrent les spectateurs·ices, désormais constitués.es comme sujets à part entière dans l'approche picturale au cours de cette seconde moitié du XVII^e siècle – importance qui ne fera que s'accroître dans le courant du XVIII^e. L'art ne va désormais plus seulement être pensé du point de vue de l'artiste peintre, mais aussi à partir de celui des personnes regardant l'œuvre – ce qui induit l'importance de *l'effet* du tableau. Enfin libérée de ses carcans strictement intellectuels et moraux, Piles va ainsi particulièrement insister sur le fait que la peinture, avant toute chose, doit *plaire* au·à la spectateur·ice, lui procurer un certain choc, le·la surprendre, voire le·la *bouleverser*, plutôt que de rechercher une quelconque perfection de la représentation⁷⁷. Cette nouveauté dans la conception de l'art pictural est d'ailleurs une constante dans toute sa théorie : l'œuvre doit prendre en compte le regard d'un public non plus de savants.es, à qui seule l'histoire dépeinte – associée au dessin – peut parler, mais d'amateurs·ices qui doivent être « touchés.es » par

⁷⁵ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, p.467.

⁷⁶ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.17.

⁷⁷ BECQ A., *op. cit.*, p.85.

l'œuvre, autant que celle-ci exige d'être « touchée » de manière analogique par leurs yeux⁷⁸. Le terme « toucher » n'est d'ailleurs pas employé au hasard par l'auteur : il appuie d'autant plus la supériorité de la peinture qui non seulement « parle » au·à la spectateur·ice grâce au sens de la vue, mais parvient également à stimuler le sens du toucher, pourtant attribut de la sculpture. En donnant envie de se faire toucher grâce à la séduction qu'elle procure aux yeux, la peinture acquière ainsi une dimension haptique tout à fait inédite⁷⁹.

Si Roger de Piles s'intéresse autant à cette hiérarchie des sens, ce n'est pas uniquement pour prouver la supériorité de la peinture sur la sculpture. De manière inédite, l'auteur va étendre les arguments du *paragone* aux différentes parties de la peinture et s'en servir pour fonder la supériorité du coloris sur le dessin⁸⁰. Bien qu'il admette que le dessin fasse évidemment partie intégrante de l'art pictural⁸¹, ce n'est pourtant pas au sens de la vue qu'il devrait être rattaché, mais bien à celui du toucher, « le plus sensible de tous les sens ». Dissociant le dessin de toute notion de Vérité, de métaphysique et de toute de son ambiguïté grammaticale avec le terme « dessein », Piles le réduit au simple contour de la forme artificielle représentée, nécessitant d'être achevée par le coloris. « Il [le dessin] est pris pour la circonscription des objets, pour les mesures et les proportions des formes extérieures, et c'est dans ce sens qu'il est une des parties de la Peinture »⁸². Or, la sculpture étant essentiellement un art du contour et du toucher, cela voudrait donc logiquement signifier que toute personne sachant dessiner saurait également sculpter. Piles entend en donner la preuve en contant l'histoire d'un sculpteur aveugle ayant prétendument vécu plus tôt dans le siècle. Privé de sa vue, il n'en était apparemment pas moins capable de réaliser des sculptures frappantes de ressemblance puisqu'il avait, selon ses propres termes, « [s]es yeux au bout de [s]es doigts »⁸³ – là où le coloris donne l'impression aux spectateurs·ices que « ses yeux *sont* des doigts »⁸⁴. En tâtant attentivement le visage de son modèle pour en connaître et retenir les contours et cavités, il était ainsi en mesure d'exécuter des reproductions exceptionnellement fidèles.

⁷⁸ Cela remet par ailleurs en cause la hiérarchie des genres picturaux établie par Félibien puisque la peinture d'histoire, supérieure selon lui, ne peut s'adresser qu'à un public averti assez restreint, et instruit plus qu'il ne plaît, excluant ainsi une grande partie des spectateurs·ices, tandis que les attraits de la couleur plaisent universellement. Voir LICHTENSTEIN J., *op. cit.*, pp. 220-228.

⁷⁹ LICHTENSTEIN J., *ibid.*, p.227.

⁸⁰ LICHTENSTEIN J., *La tache aveugle*, p. 18.

⁸¹ « Le Dessin étant donc le fondement de la Peinture », PILES R. DE, *Cours de peinture par Principes*, p. 128.

⁸² PILES R. DE, *ibid.* p.126.

⁸³ PILES R. DE, *Dialogue sur le coloris*, p.18.

⁸⁴ LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente*, p.230.

Pour Piles, cette histoire est bien la preuve qu'un·e sculpteur·ice, ne nécessitant que de connaître les contours des choses qu'il·elle souhaite représenter, n'a pas besoin du sens de la vue pour exceller à son art. Or, puisque l'art de cet aveugle « est tout dans le Dessin »⁸⁵, le raisonnement est donc également applicable pour ce dernier. Piles parvient ainsi à « attribuer au coloris l'ensemble des déterminations spécifiquement visuelles de la peinture »⁸⁶, excluant toute prétention du dessin en ce domaine. Le renversement n'est pas des moindres : désormais affilié au toucher, le dessin est défini et compris sous l'angle de sa matérialité, ce si grand reproche précédemment adressé au coloris, alors que ce dernier devient « le visible *dans* la peinture et le visible *de* la peinture »⁸⁷, c'est-à-dire que ses conditions de perception, tout comme celles de son jugement, dépendent entièrement du visuel – bien que, comme cité plus tôt, il parvienne également à « toucher » le domaine du tactile, quoique de manière *illusoire*. En procurant un tel plaisir à l'œil, le coloris parvient à stimuler chez les spectateurs·ices un désir de toucher l'objet représenté. Ce désir n'est toutefois pas plus réel que l'objet artificiel qui l'a suscité⁸⁸ : l'illusion joue de fait un rôle fondamental dans la théorie coloriste. Nous y reviendrons par la suite.

Piles réussit donc un assez beau tour de force car tout en étant parvenu à distinguer la partie « noble » du coloris – l'intelligence des couleurs – de la matérielle, tout en revalorisant malgré tout cette dernière, et en lui laissant la possibilité de se distinguer sur les deux plans – théorique et matériel –, il confine le dessin au domaine du tactile de manière irrémédiable. *Ergo*, il ne pourrait être supérieur au coloris.

Par ailleurs, cet argument dans la théorie de Piles permet également de mettre en évidence le fait que, bien que le dessin soit « une partie essentielle de la Peinture sans laquelle [elle] ne peut subsister »⁸⁹, il est également et surtout un point commun qu'il partage avec les arts de la peinture et de la sculpture, ce qui ne joue pas en sa faveur. Cela va en effet permettre à l'auteur de faire du coloris la spécificité de la peinture et ainsi d'asseoir son autorité de manière irrévocable⁹⁰.

⁸⁵ PILES R. DE, *op. cit.*, p.21.

⁸⁶ LICHTENSTEIN J., *op. cit.*, p.220.

⁸⁷ LICHTENSTEIN J., *ibid.*, p. 228.

⁸⁸ LICHTENSTEIN J., *ibid.* pp.229-230.

⁸⁹ PILES R. DE, *ibid.*, p.24.

⁹⁰ CAYE P., *op. cit.* p.176.

Si Vasari avait considéré l'argument que le dessin soit une qualité partagée par la peinture, la sculpture et l'architecture comme un avantage pour affirmer sa suprématie, les coloristes vont au contraire l'employer pour infirmer celle-ci. « Il me semble donc qu'on peut regarder le coloris comme la différence de la Peinture, et le Dessin, comme son genre »⁹¹. Étant le genre commun de tous ces arts, ceux-ci requièrent donc de se différencier les uns des autres par une caractéristique distinctive, sans quoi ils seraient simplement tous similaires. Celle de la peinture est le coloris, qui devient marqueur de sa perfection, au contraire du dessin dont la faculté ne permet que de représenter les délimitations « tactiles » d'un objet, « son apparence sensible qui ne fait appel qu'à l'œil du spectateur, non à son intelligence »⁹². À ceux qui clament que le dessin est « le fondement du coloris, qu'il le soutient, [...], et par conséquent que le Dessin est plus nécessaire, plus noble et enfin plus considérable »⁹³, Piles concède adroitement qu'il nécessite effectivement d'être appris au préalable du coloris, mais ce fait n'est en rien avantageux pour sa considération. « Substrat et non substance »⁹⁴, le dessin n'est donc que l'équivalent d'un échafaudage, fort nécessaire, il est vrai, mais qui « ne subsiste avant lui [le coloris] que pour recevoir sa perfection par rapport à la Peinture »⁹⁵. Roger de Piles applique ainsi la logique aristotélicienne de la puissance et de l'acte aux concepts picturaux⁹⁶, de sorte que le dessin ne devient qu'une peinture « en puissance », là où le coloris l'est en acte. L'auteur entend même que le dessin ne devant pas se voir une fois l'œuvre picturale achevée, pourrait même être enlevé, effacé, afin de permettre à la peinture d'atteindre sa pleine perfection en trompant les yeux des spectateurs-ices.

L'argument n'est d'ailleurs pas uniquement « logique », il acquière pratiquement une dimension morale, voire religieuse : « Le corps de l'homme, par exemple, doit être entièrement formé et organisé avant que l'âme y soit reçue. Et c'est avec cet ordre que Dieu fit le premier homme ; il prit de la terre, il en forma un corps, [...]. Puis il créa l'âme qu'il y infusa aussitôt pour le perfectionner et enfin en faire un homme. Ce corps ne dépendait pas de l'âme pour subsister, puisqu'il était avant l'âme ; cependant vous ne voudriez pas soutenir que le corps fut la partie de l'homme la plus noble et la plus considérable. La nature commence toujours par les choses les moins parfaites et par conséquent l'art, qui en est l'imitateur ; ainsi l'on ébauche

⁹¹ PILES R. DE., *Cours de peinture par principes*, p.312.

⁹² LICHTENSTEIN J., *op. cit.*, p.218.

⁹³ PILES R. DE, *op.cit.* p.317.

⁹⁴ TEYSSÈDRE B., *op. cit.*, p.469. Selon Piles, l'un des plus grands reproches que l'on peut adresser aux peintres est qu'ils se dirigent l'apprentissage du coloris avant d'avoir correctement finalisé celui du dessin.

⁹⁵ PILES R. DE, *ibid.* p.317-18.

⁹⁶ LICHTENSTEIN J., *ibid.*, p.216.

avant que de finir »⁹⁷. Là où le dessin est associé au corps, au « brouillon », au matériel, le coloris possède désormais une dimension spirituelle : il devient l'âme, devenant ainsi incontinent, immuable, éternel, définitivement lavé de tout soupçon de bassesse morale⁹⁸. Nous ne sommes pas seulement ici dans une dimension métaphysique, Piles parvient à investir le domaine religieux en donnant au coloris un caractère presque sacré : si celui-ci devient semblable à un dessein divin, cela assure son autorité comme part de la peinture. Qui, en effet, oserait contester la prééminence de l'âme sur le corps⁹⁹ ?

Pour en revenir à l'idée de primauté du dessin d'un point de vue logique, l'auteur soutient enfin qu'il intervient également chronologiquement avant le coloris dans l'apprentissage de la peinture. Il en représente en effet les règles à apprendre préalablement à la maîtrise des différentes couleurs qui, elle, relèverait plutôt du génie de l'artiste. Le dessin en effet « a des règles fondées sur des proportions, sur l'Anatomie et sur une expérience continuelle de la même chose, au lieu que le coloris n'a point encore de règles bien connues »¹⁰⁰. Le coloris – dont le clair-obscur fait désormais partie intégrante, puisque la perception des lumières dépend elle aussi entièrement de la vision¹⁰¹ – échappe ainsi à toute règle qui pourrait aisément se transmettre de peintre en peintre, devenant cet insaisissable de la peinture que les peintres ne peuvent espérer maîtriser qu'en copiant maintes fois les maîtres en la matière¹⁰². Cette formation, une fois de plus, est considérée comme indispensable, mais nullement suffisante pour quiconque espère maîtriser son art à la perfection.

En faisant du coloris la différence de la peinture et sa spécificité, Roger de Piles est habilement parvenu à lier de manière indissociable son destin et sa considération à celui de la peinture. Privilégier le dessin ne reviendrait qu'à louer un travail inachevé, tandis qu'attaquer le coloris signifierait s'en prendre à l'art de la peinture elle-même. À l'inverse, en se positionnant comme défenseur du coloris, Piles prétend ainsi défendre la noblesse de la peinture, ce qui revient presque à accuser l'Académie de ne pas vouloir en faire autant puisqu'elle persiste à clamer la prééminence du dessin. Grâce au basculement des diverses

⁹⁷ Piles, cité par IMDAHL M., *Couleur: les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996, p.59. Voir aussi *Cours de peinture par principes*, p.318.

⁹⁸ DELAPIERRE E., GILLES M. et PORTIGLIA H., *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, catalogue d'exposition, Arras, Musée des Beaux-Arts, 6 mars – 14 juin 2004, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 juillet – 27 septembre 2004, Gand, Ludion, 2004, p.25.

⁹⁹ « Cependant il n'y a personne qui voulut soutenir que le corps fut la partie de l'homme la plus noble et la plus considérable » PILES R. DE, *Cours de peinture par principes*, p.318.

¹⁰⁰ PILES R. DE, *ibid.* p.342.

¹⁰¹ PILES R. DE, *ibid.* p.328.

¹⁰² Pour Piles, il s'agit du Titien et de Rubens.

caractéristiques de ces deux parties de l'art pictural, Piles est parvenu avec succès à assurer l'ascendant du coloris.

À ce stade, on pourrait se dire que Piles amène de manière très claire le coloris dans un domaine ayant toujours été exclusivement masculin. Désormais associé à la raison, à l'âme, à l'intelligence, à la perfection, à la vue, c'est-à-dire des caractéristiques historiquement masculines et associées aux hommes depuis l'Antiquité¹⁰³, on pourrait même en venir à se questionner sur l'intérêt de notre problématique de départ tant la réponse semble aller de soi. D'une certaine manière, Piles reste avec ces arguments ci-dessus dans une logique d'idéalité¹⁰⁴, où le coloris surpasse le dessin aussi bien moralement que métaphysiquement, puisqu'il permet d'imiter la Nature de manière plus parfaite. Ainsi, s'il opère un renversement inédit des diverses qualités du coloris, il reste néanmoins dans le cadre des critères de validité associés autrefois au dessin. L'auteur semble en effet jusqu'ici se contenter de retourner complètement le système d'association des principes de la peinture, de sorte que le dessin se retrouve désormais affilié à la matérialité, au toucher, au corps, c'est-à-dire tout ce qui relève du domaine sensible et féminin et qui était auparavant l'apanage du coloris, tandis que celui-ci devient associé aux qualités masculines vues précédemment.

Le fait est d'autant plus intéressant qu'il était au XVIIe siècle considéré comme parfaitement possible, puisque les conceptions de genre différaient fondamentalement de celles que nous connaissons actuellement. Rappelons-nous que cette époque, comme l'a notamment démontré Thomas Laqueur, n'était pas dominée par le régime de la différence des sexes comme cela est le cas de notre société actuelle, mais que le modèle du sexe unique de Gallien prévalait largement¹⁰⁵. L'homme et la femme possèderaient en effet un seul et même sexe, celui de la femme étant une version inversée du pénis masculin, et ce ne serait que « le défaut de chaleur vitale » de celles-ci ainsi que leur trop grande humidité qui empêcherait leur appareil génital de sortir comme celui d'un homme – « plus parfait » justement en raison de cette chaleur, « le premier instrument de la Nature »¹⁰⁶. La différence entre hommes et femmes serait donc une question de degrés – littéralement – plus que « d'espèce »¹⁰⁷. Mais une autre différence

¹⁰³ ROQUE G., « Portrait de la couleur en femme fatale », *Art & Fact*, No.10, numéro spécial sur Eros et Thanatos, 1991, p.6.

¹⁰⁴ IMDAHL M., *op. cit.* p.79.

¹⁰⁵ Thomas Laqueur note toutefois que si le modèle du sexe unique était largement dominant jusque dans le courant du XVIIIe siècle, il pense néanmoins que les deux modèles de sexe ont toujours cohabité.

¹⁰⁶ LAQUEUR T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p.46.

¹⁰⁷ Selon les propres termes de Laqueur.

conceptuelle particulièrement fondamentale à noter entre nos deux époques est l'inversion de logique en ce qui concerne le genre et le sexe. Notre société occidentale contemporaine baigne encore dans la croyance d'une concordance entre le sexe et le genre, ce dernier découlant « logiquement » du premier ¹⁰⁸. Le genre serait donc l'effet « naturel » du sexe et puisque les deux notions découlent toutes deux d'un fait biologique, elles finissent simplement par se confondre : naître avec un corps de femme ou d'homme est la *raison* pour laquelle on se comporte comme tel. Mais le XVII^e siècle voyait les choses autrement : l'opposition binaire entre les hommes et les femmes reposait en effet bien moins sur la différence biologique constituant les corps, mais plutôt sur les différenciations de genre¹⁰⁹. Ce serait bien celui-ci qui prévaudrait sur le corps qui ne serait qu'*illustratif* et non *déterminant* ¹¹⁰. Il est assez intéressant de constater qu'à cet égard, le XVII^e siècle est assez similaire aux idées défendues par plusieurs théories féministes de la fin du XX^e siècle. En effet, si le féminisme de la deuxième vague avait choisi de différencier les deux notions en rapportant le sexe à sa notion purement biologique tandis que le genre renverrait au social, les théories féministes postmodernes plus tardives (avec des figures comme Christine Delphy ou Judith Butler) ont toutefois critiqué cette manière de les distinguer qui réaffirmerait le sexe comme un fondement « naturel », imperméable à toute historicité. Dans une perspective constructionniste, ces théoriciennes vont questionner le fait que le sexe soit une donnée purement naturelle – comme nous avons toutefois toujours tendance à le croire aujourd'hui – et défendent plutôt l'idée qu'il est un « construit social », déterminé – et donc *précédé* – par le genre, qui « donne une valeur à des traits physiologiques qui ont en eux-mêmes peu d'importance pour une catégorisation »¹¹¹. Pour Butler, sexe et genre sont autant l'un que l'autre des « constructions culturelles, sociales et politiques *susceptibles d'être transformées* »¹¹². Le genre est donc un ensemble de normes régulatrices se caractérisant par son côté performatif, c'est-à-dire qu'il a la capacité de *produire ce qu'il nomme*¹¹³ : qualifier

¹⁰⁸ Cette notion est évidemment remise en question depuis de nombreuses années grâce à la pensée féministe, notamment avec la troisième vague féministe et la figure de Judith Butler qui ont profondément déconstruit les normes de genre actuelles.

¹⁰⁹ LETT D., « Les régimes de genre dans les sociétés occidentales de l'Antiquité au XVII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2012/3 67^e année, 2012, p. 569.

¹¹⁰ LAQUEUR T., *ibid.* p.86.

¹¹¹ BARYL A., « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, volume 20, numéro 2, 2007, pp. 61–90.

¹¹² *Ibid.* La mise en évidence est de moi.

¹¹³ « Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable » BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006..

quelque chose ou quelqu'un de masculin ou de féminin le fait advenir comme tel. Et l'idéologie de genre de la société occidentale du XVII^e siècle, assez curieusement, était bien plus proches de ces théories féministes que de nos croyances actuelles. Le sexe d'une personne, son corps sexué, ne serait que le *reflet* de son genre, cause matérielle plutôt que formelle. En conséquence, ce corps devrait être parfaitement capable de se modifier conformément au genre de son propriétaire.

Marian Rohtstein propose en effet de parler d'un « genre actionnel » pour qualifier cette conception du genre beaucoup plus fluide caractérisant les époques antérieures, par opposition à notre conception moderne où le concept est défini par sa rigidité¹¹⁴. Ce n'était pas la biologie qui déterminait le genre d'une personne, mais bien ses actions, son comportement social, ses relations aux autres. Ainsi, un homme portant une robe était une femme, une femme allant au combat était un homme¹¹⁵. Le fait d'être homme ou femme était ainsi un comportement social, un rang sociétal à tenir, plus qu'une vérité physiologique et identitaire inéluctable.

La croyance était telle que l'on croyait apparemment possible qu'une personne change littéralement de sexe pour peu qu'elle se comporte « trop » comme le genre opposé : la littérature des Temps Modernes¹¹⁶ abonde d'exemple de femmes à qui il serait poussé un pénis pour des raisons aussi variées que le fait de courir ou d'enjamber un fossé, des activités considérées comme « masculines ». Cette tradition de récits de changements de sexe remonterait aussi loin que Pline l'Ancien¹¹⁷ et aurait été tout aussi vivace durant la période médiévale¹¹⁸, indiquant que cette croyance a été régulière durant des siècles. Cette « métamorphose » ne se ferait toutefois que des femmes vers les hommes, « la Nature tendant toujours vers ce qui est le plus parfait ». Il serait ainsi impossible pour un homme de se « rétracter » en femme imparfaite¹¹⁹. Ces croyances, quoiqu'elles nous paraissent presque risibles aujourd'hui, sont néanmoins assez proches des théories féministes décrites plus tôt. Pour Butler, nous l'avons vu, le genre est intrinsèquement fluide et son apparente (et fausse)

¹¹⁴ Nous entendons par là le fait que notre société est incapable de concevoir qu'une personne puisse avoir plusieurs genres, ou puisse basculer librement d'un genre à l'autre : une fois désigné.e homme ou femme, la personne serait censée le rester toute sa vie. Voir BUTLER J.

¹¹⁵ ROHTSTEIN M., « L'androgynie politique au XVI^e siècle », dans Closson M., *L'hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, actes de colloques, Paris, Garnier, 2013, pp.171-172.

¹¹⁶ Montaigne, par exemple, relaie de telles histoires.

¹¹⁷ LAQUEUR T., *op. cit.* pp.140-148.

¹¹⁸ DENZEL V., « Entre le rire et la subversion. Le changement de sexe dans les épopées italiennes et françaises du XIV^e au XVI^e siècle », Closson M., *L'hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, actes de colloques, Paris, Garnier, 2013, p.187.

¹¹⁹ Bourdieu note par ailleurs que pour un homme, il n'y aurait pas pire humiliation que d'être transformé en femme. BOURDIEU P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, p.38.

impression de stabilité (et donc, de rigidité) ne provient que de la *répétition* de ces rituels codés et genrés (porter une robe, se maquiller, etc), permettant ainsi de perpétuer des normes sociales hétérosexistes. Elle dénonce ainsi le genre comme une performance permanente, une sorte d'auto-parodie qui devient évidente grâce aux pratiques « transgenres », comme les drag ou le travestissement, où le côté artificiel et factice du genre n'en ressort que plus clairement. Ainsi, une femme portant une barbe *devient* un homme, un homme se maquillant et habillé en robe *se transforme* en femme, quoique de manière moins littérale que l'on semblait le penser aux XVI^e et XVII^e siècles. La seule différence semble provenir du fait que les théories féministes ont bien veillé à détacher le genre du corps.

L'idée qu'un coloris originellement féminin ait pu évoluer – ou plus *littéralement se transformer* – vers le spectre du masculin, c'est-à-dire qu'il ait pu complètement changer de genre, aurait donc été totalement admissible selon les idéologies de genre dominantes de l'époque. Roger de Piles, en démontrant dans sa théorie toutes les caractéristiques « véritables » du coloris, à côté desquelles les précédentes générations étaient passées sans être capable de les identifier correctement, serait ainsi parvenu à prouver sa plus grande perfection et, par conséquent, son basculement – ou plutôt, sa véritable appartenance – dans le domaine masculin. Enfin libéré de son association au féminin et par conséquent, de son indissociable et intrinsèque faiblesse, de laquelle découlent directement les justifications de son infériorité, Piles semble être parvenu à légitimer son ascendant avec succès. Le coloris, agent de l'esprit de l'artiste, force virile du pinceau, vision et âme divine de la peinture, ne peut être que la partie la plus importante de cette dernière.

Pourtant, ce n'est pas exactement ce que fait Roger de Piles. Bien qu'attribuant les caractéristiques masculines précédemment citées au coloris, il est loin d'entièrement le détacher de tous ses précédents attributs largement critiqués au siècle précédent. Ainsi, si comme souligné plus tôt le coloris est désormais à la peinture ce que l'âme est à l'humain, ce que la raison est au sensible, ce que la forme est à la matière, le théoricien de la peinture est toutefois loin de renier ou de jeter aux oubliettes son caractère artificiel, ou sa tromperie et le plaisir qu'il induit, ou encore – et surtout – son fard. Or, ces diverses caractéristiques étaient au XVII^e siècle toujours, elles aussi, profondément et historiquement connotées féminines. L'auteur, malgré le fait qu'il ait fait gagner le coloris sur le terrain d'attaque du dessin, refuse néanmoins de délaisser celui du sensible et de la séduction – ce terrain même grâce auquel l'Académie souhaitait prouver son caractère frauduleux et trompeur. Si le coloris doit l'emporter, ce sera

bien en fonction des deux critères dont Piles refuse l'opposition indiscutable¹²⁰ – la raison et le plaisir, l'idéal et le sensuel, le masculin et le féminin. C'est sur ce point que nous allons désormais nous pencher.

La séduction, la tromperie, le fard

*O le beau fard ! s'écria Pamphile, et plut à Dieu, mon cher Damon, que les tableaux
qu'on fait aujourd'hui fussent fardés de cette sorte !*

Roger de Piles, *Dialogue sur le Coloris*, p.60.

Toute cette argumentation que nous venons de décortiquer est développée par Roger de Piles afin que ce dernier parvienne à la conclusion à partir de laquelle il affirme la supériorité incontestable du coloris, à savoir que « l'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, et que le plus grand trompeur en cet Art est le plus grand peintre »¹²¹. Peu importe, au final, que les objets représentés ne soient pas entièrement conformes à la réalité – le manque de vérité du coloris étant le reproche lui étant le plus fréquemment adressé –, pourvu qu'ils *paraissent* l'être : chez Piles, la visée de l'art pictural n'est en effet « pas tant de convaincre l'esprit que de *tromper* les yeux »¹²².

Tromperie, fard, séduction. Ces derniers piliers de l'argumentation de l'auteur sont sans aucun doute les plus importants de toute sa théorie puisque après être parvenu à revaloriser le coloris selon les sempiternels critères du dessin, comme nous l'avons soulevé plus tôt, Piles, enfin, permet que sa reconsidération se fasse au sein de son propre domaine, au moyen de ses propres attributs qui ont pourtant toujours été la raison de son infériorisation. En parvenant avec succès à faire passer le fard, la tromperie et le paraître du statut d'objets de critiques à la condition *sine qua non* d'une peinture réussie, le théoricien réussit un tour de force : en opérant ce renversement, les reproches sont convertis en un objectif à atteindre.

¹²⁰ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* pp.215-216.

¹²¹ PILES R. DE, *op. cit.* p.347.

¹²² PILES R. DE, *ibid.* p.348.

Nous avons plusieurs fois souligné dans cette étude que le coloris était associé aux fards – dans le sens de cosmétique – depuis l’Antiquité, et que tous deux étaient source de méfiance selon une tradition remontant au moins jusqu’à la philosophie platonicienne : Platon en effet dans son *Gorgias* critique vivement l’usage des fards qu’il décrit comme une activité « perverse, trompeuse, vulgaire et servile », dont l’usage éloignerait de la Vérité et de la Beauté. Son usage est chez le philosophe une activité hautement illicite et moralement répréhensible puisqu’il relève de la *kosmetike* – que l’on pourrait traduire en français par cosmétique ou toilette – qu’il définit comme suit : « Chose malfaisante, trompeuse, indigne d’un homme libre, qui produit l’illusion des apparences, par des couleurs, par un vernis superficiel et par des étoffes, si bien que la beauté empruntée fait négliger la beauté naturelle que donne la gymnastique »¹²³. Le lien avec la peinture n’est pas explicitement fait dans cette définition, mais on y retrouve déjà bel et bien la notion de couleur, qui est associée à la superficialité, la fausseté et aux artifices de l’illusion. Cette pratique, chez Platon, est foncièrement et moralement laide car elle n’est que flatterie, puisqu’en effet « elle vise l’agréable sans le souci du meilleur ». Ainsi le triomphe de la métaphysique était assuré pour les générations à venir, le Beau assujetti au Vrai sans jamais être capable de s’en détacher et les arts visuels n’auront de cesse de se défendre de cette accusation de séduction trompeuse qui la poursuivra durant des siècles¹²⁴. Toutes les activités poursuivant un objectif mimétique, la teinture, le maquillage, les arts de l’ornement, mais aussi la rhétorique, se verront condamnés pour leur fausseté, leur « lacune originelle » selon les termes du philosophe, leur prétention trompeuse à la vérité. Or, le jugement platonicien concernant les cosmétiques et les couleurs se rapportent à des activités majoritairement considérées comme féminines et si Platon n’attaque pas nommément la peinture dans son œuvre, elle est néanmoins concernée puisque considérée comme « l’art cosmétique par excellence » qui ne dissimule pas même une quelconque vérité sous sa couche de couleur, mais rien d’autre qu’une toile vide¹²⁵. Illusion suprême, artifice par excellence, elle a l’audace de se détacher d’une quelconque Idée originelle, de n’être le simulacre de rien puisqu’elle ne se réfère pas à un réel tangible : elle n’est que pure invention, détachée de toute idée de mimésis.

Ce n’est cependant pas uniquement en raison de son manque de vérité que Platon condamne l’art pictural, mais aussi en raison du plaisir incontrôlable – et incontrôlé – qu’il

¹²³ PLATON, *Gorgias*, 465b, trad. Belles Lettres, cité par LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.63.

¹²⁴ La condamnation cosmétique chez Platon a été analysée en profondeur par Lichtenstein dans son chapitre « Sur la toilette platonicienne », aussi nous contentons-nous ici d’en rappeler les grandes lignes sans rentrer dans les détails.

¹²⁵ RIBEIRO A., *Facing beauty : painted women and cosmetic art*, Londres, Yale University Press, 2011, p.32.

procure. Et ce plaisir, ce sont bien les couleurs constituant la peinture qui le provoquent. « Peindre, c'est d'abord colorer », écrit Lichtenstein, et cette couleur est dangereuse puisqu'elle ne se rapporte à rien d'autre qu'elle-même, ne signifie rien au-delà de ce qu'elle montre¹²⁶. Elle n'est qu'un pur ornement n'existant pour rien d'autre que le plaisir de l'œil. Ce pouvoir de séduction, cette maîtrise du leurre, cette « poudre aux yeux », est la raison pour laquelle de nombreux philosophes à travers les époques se méfient de la couleur – sans doute autant qu'ils la craignent.

Ainsi les fards et la couleur étaient liés pour le meilleur – mais surtout pour le pire. Les siècles suivants seront unanimes sur leur suspicion et leur condamnation commune de l'application de couleurs, que ce soit sur une toile ou sur un visage. Tertullien, philosophe, théologien et écrivain du III^e siècle de notre ère contribuera également fortement à la condamnation des deux concepts, mais aussi et surtout à leur association au genre féminin. Son ouvrage *De cultura feminarum* est supposé s'adresser spécifiquement aux femmes de Carthage afin de dénoncer l'excès de coquetterie de celles-ci, mais le fait que l'auteur ait tout simplement omis de spécifier *Carthaginensium* dans le titre peut aisément laisser supposer que ce dernier s'adressait au sexe féminin de manière plus générale.

Dans son ouvrage, Tertullien tente de faire prendre conscience aux femmes leur condition de pécheresse et de leur démontrer que l'usage de bijoux, de fards, de teintures (ces deux derniers points relevant de la pratique que l'auteur nomme l'*ornatus*) mène de manière inévitable à la *prostitutio* – liant ainsi ces caractéristiques à l'idée d'une sexualité déréglée et illégitime – et ne sont rien de moins que l'œuvre du Diable¹²⁷. En se parant de beaux atours et en se fardant le visage, Tertullien dénonce le fait qu'elles se comportent comme des femmes païennes et s'éloignent donc de la Vérité, puisqu'il n'y a « rien de vrai chez ceux qui ne connaissent pas Dieu, seigneur et maître de la vérité »¹²⁸. En cherchant à plaire avec ces attraits qui sont « une incitation au plaisir », les femmes attireraient sur elles le péché et le mal, s'écartant de leur propre volonté du salut tout en menaçant de tromper les autres. « Contentez-vous de plaire à Dieu », conclut le théologien, soulignant ainsi que l'usage de fards est à proscrire pour toute bonne chrétienne espérant atteindre le paradis éternel. Or, pour Tertullien, les fards ne sont rien de moins que des *couleurs* appliquées sur le visage. L'auteur reste en effet très vague sur ce qu'il considère comme appartenant à la catégorie des fards et ne donne aucun

¹²⁶ Aucune logique métaphysique ne peut donc lui être appliquée.

¹²⁷ TERTULLIEN, *La toilette des femmes. De cultura feminarum*, Paris, Cerf, 1971, pp.20-22.

¹²⁸ TERTULLIEN, *ibid.* p.93.

exemple d'un onguent ou d'une poudre particulière qui serait employée pour un usage cosmétique. La seule description un peu plus précise qu'il en donne dans tout son ouvrage se trouve dans cette phrase : « Car elles pèchent contre lui, celles qui [...] maculent leurs joues de *rouge*, étirent leurs yeux avec du *noir* »¹²⁹. Pour ces femmes qui se plaisent à se parer, se maquiller n'est donc rien de moins grave que de critiquer l'œuvre de Dieu et se tourner vers le Diable. Ce qu'elles font à l'aide des couleurs¹³⁰.

Notons toutefois que Tertullien se défend de n'attaquer que le sexe féminin : il écrit un passage où il affirme que l'homme cherchant à se parer est tout aussi condamnable que la femme. Néanmoins, il est à noter que dans les deux paragraphes que l'auteur accorde à ce sujet – par comparaison au livre entier qui s'adresse aux femmes –, celui-ci n'indique en fait pas du tout que les hommes usent de fards : il ne mentionne que le fait d'arracher ses cheveux blancs, de se tailler la barbe, d'éventuellement se teindre les cheveux, ou encore de s'épiler¹³¹. À aucun moment l'usage de couleurs n'est mentionné, suggérant donc que l'usage de ces dernières en tant que fard était particulièrement genré et qu'il paraissait apparemment inimaginable qu'un homme en emploie¹³². Cette association des fards, des couleurs et du féminin perdurera à travers les âges, de sorte que, nous l'avons vu, l'idée sera toujours aussi forte dans la théorie de l'art italienne du XVI^e siècle.

Nous avons entamé ce chapitre en annonçant que Roger de Piles renversait les connotations négatives communément associées à ces concepts. Pour autant, la critique et l'attaque de la couleur en raison de son affiliation avec le fard et, par extension, le genre féminin est loin d'avoir entièrement disparu durant le XVII^e siècle. Que ce soit dans des traités moraux ou chez des théoriciens de la peinture, l'idée est toujours bel et bien présente – et toujours aussi condamnée. Le clerc et théoricien de l'art et de l'architecture Roland Fréart de Chambray, par exemple, voulant dénoncer la décadence de la peinture française dans son *Idée de la perfection en peinture* publié dès 1662 – ouvrage pour lequel Nicolas Poussin, alors à Rome, lui adressera par ailleurs une lettre de remerciement¹³³ – critique ouvertement le clan coloriste alors même que la Querelle des Anciens et des Modernes n'a pas encore ouvertement éclatée : « Ils [les

¹²⁹ TERTULLIEN, *op. cit.*, p.112. Les italiques sont de moi.

¹³⁰ Si nous nous intéressons ici particulièrement à l'association entre fards et couleurs, il est à noter que Tertullien critique également l'usage de ces dernières dans des vêtements ou des étoffes ; l'auteur affirme que si Dieu avait voulu qu'ils portent des couleurs, la laine poussant des moutons serait naturellement colorée.

¹³¹ TERTULLIEN, *ibid.* pp. 133-135.

¹³² Toutefois, leur absence du texte de Tertullien ne signifie pas forcément que les hommes ne se maquillaient pas du tout, seulement que cela n'était pas reconnu dans la société.

¹³³ Poussin considérait que les couleurs n'étaient rien d'autre que « des leurre[s] qui persuad[aient] les yeux ». Voir BONFAIT O. *op. cit.* p. 105.

peintres modernes] se sont fait une nouvelle Maîtresse, coquette & badine, qui ne leur demande que du fard & des couleurs, pour agréer à la première rencontre, sans se soucier si elle plaira longtemps »¹³⁴. Conformément aux idées développées par Tertullien, la couleur et le fard sont ici appariés et comparés à des maîtresses séductrices – le terme impliquant l'idée d'une certaine sexualité incontrôlable et illicite associée au coloris. Ce dernier devient une prostituée, une courtisane séductrice qui représente tous les dangers dans lesquels les peintres pourraient tomber s'ils n'y prêtent pas garde¹³⁵. Cette critique genrée se retrouve généralement de manière régulière parmi les détracteurs des coloristes qui semblent s'appuyer sur l'autorité de la tradition en essayant de faire persévérer les idées préconçues. Ainsi, on retrouve également le fard comme quelque chose à absolument éviter par les peintres dans les écrits d'André Félibien.

C'est, de manière assez paradoxale, lors d'une description que ce dernier fait d'un tableau de Poussin que l'on retrouve employé le terme de « fard » – le mot est autrement peu utilisé par l'auteur. « Enfin, si l'on considère bien ce Tableau, on verra que toutes les beautés en sont pures, et si j'ose dire toutes nues. Elles sont naturelles, sans ajustements et sans fards ; le Peintre n'a relevé d'aucune fleurs¹³⁶ cet excellent ouvrage ; il l'a dépouillé de tout ornement, comme un beau visage que l'on découvre et à qui l'on ôte le voile »¹³⁷. Bien que le terme « fard » ne soit pas employé avec un ton aussi dépréciatif ou agressif que chez Fréart de Chambray, il est toutefois utilisé comme une figure repoussoir, c'est-à-dire qu'il est nécessaire d'en éviter l'emploi pour quiconque cherchant à représenter la beauté pure dans son œuvre. Le terme est opposé à la notion de *naturel*, dont les nombreuses définitions entendent à la fois le

¹³⁴ FRÉART DE CHAMBRAY R., *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin avec la Perspective d'Euclide*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, n.p.

¹³⁵ La figure de la prostituée – ou de la courtisane – est fréquemment employée par divers auteurs pour représenter les dangers à éviter d'un quelconque art : elle sert de point de ralliement entre des philosophies hétérogènes. User de trop de couleurs serait une « prostitution de la représentation ». C'est également le cas pour l'éloquence qui, si elle est trop « ornée », est accusée de représenter une « féminité dérégulée ». Voir LICHTENSTEIN J., *op. cit.* pp.147-156, ainsi que LICHTENSTEIN J., « Making Up Representation: The Risks of Femininity », *Representations*, No. 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, Autumn, 1987, p.80.

¹³⁶ L'emploi du terme « fleurs » est assez intéressant : employé ici en synonyme d'« ornement », il est pourtant particulièrement associé au domaine de la rhétorique (selon le dictionnaire d'Antoine Furetière), lui-même associé au domaine de la couleur, comme l'a démontré Lichtenstein. Par ailleurs, « fleurs » semble également être intimement lié au domaine féminin, puisque le terme désignait les règles féminines : « On appelle *fleurs*, les purgations ordinaires des femmes, leur mois, leurs menstrues. » Enfin, dans plusieurs des nombreuses autres significations du terme, Furetière a régulièrement mis un exemple lié aux femmes et/ou au féminin : « On dit aussi, que la virginité est une *fleur* qu'on ne cueille qu'une fois », « Le visage, le teint de cette fille est encore dans sa fleur ». Son emploi par Félibien dans ce contexte ne semble donc pas anodin puisqu'il était particulièrement genré et permettait insensiblement d'associer féminin et ornement au domaine du coloris dans l'esprit des spectateurs.

¹³⁷ FÉLIBIEN A., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, T.IV, Paris, chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685, p. 359.

fait que quelque chose « vient d'un principe de la Nature », ou « ce qui est produit ordinairement par la Nature », mais qui « se dit aussi de ce qui est libre, qui ne paraît point forcé [...] il a un style fort naturel, fort coulant, qui n'est point enflé ni *affecté* »¹³⁸. Naturel devient donc ici l'opposé d'« affecté » qui est une qualité mondaine évitée comme la peste au XVII^e siècle, car directement associée à la pédanterie¹³⁹, et qui est qualifiée par Furetière de « certaine manière de parler ou d'agir, [...] qui est d'ordinaire vicieuse. [...] Les femmes sont sujettes à certaines affectations ou minauderies qui les rendent ridicules »¹⁴⁰. L'affectation est donc, certes, une aptitude critiquée pour tous les courtisans, mais elle semble malgré tout avoir été genrée et associée majoritairement au domaine féminin¹⁴¹. Félibien est dans son texte plus subtil que les précédentes invectives de Fréart de Chambray : plutôt que de directement accuser le coloris de n'être qu'un fard et de l'accabler de toutes les précédentes accusations que l'on a déjà pu citer précédemment, il se contente de démontrer en quoi l'œuvre de Poussin est excellente. La critique doit être comprise et lue entre les lignes : quelques paragraphes avant l'extrait que nous avons cité plus tôt, Félibien disait en effet que dans cette même œuvre qu'il est en train de décrire, le peintre « n'a pas toujours suivi les maximes des Peintres Vénitiens dans l'épanchement des ombres et des lumières [...] ni suivi entièrement leur conduite dans la manière de coucher des couleurs [...] Il a travaillé sur un autre principe : il a pris Raphaël pour son guide et fondé sur les observations qu'il faisait continuellement sur le naturel... »¹⁴². Sans même citer le clan coloriste, la figure de Rubens ou encore la discorde qui était pourtant bien entamée au moment de la publication de l'ouvrage, Félibien parvient mine de rien à les incriminer en rappelant la différence fondamentale différenciant l'école vénitienne de l'école romaine et en associant cette dernière avec le naturel tant recherché¹⁴³. En se basant sur des arguments historiques et en employant tout un champ sémantique à forte connotation féminine

¹³⁸ FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690, p.403. L'italique est de moi.

¹³⁹ BENZ C., « L'artifice dans le *Cours de Peinture par principe* (1708) de Roger de Piles », Lavezzi E. et Picard T., *L'artifice dans les lettres et les arts*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 13.

¹⁴⁰ FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel*, p.53.

¹⁴¹ Étant donné ce que nous avons mentionné plus tôt sur l'ordre logique entre le genre et le sexe, on peut se demander si Furetière associe l'affectation aux femmes parce que ces dernières « minaudent » plus que les hommes, ou si c'est le fait de se comporter de manière affectée qui faisait que l'on considérait la personne comme plus efféminée.

¹⁴² FÉLIBIEN A., *op. cit.* p. 358.

¹⁴³ Plus loin, Félibien parle du fait que « sans l'artifice des grandes ombres et des grands clairs, on y voit les objets tels qu'on les découvre dans le grand air », ce qui indique qu'il n'apprécie pas particulièrement les effets théâtraux rendus possibles par un usage dramatique du clair-obscur. Nous reviendrons par la suite sur la question de la théâtralité au XVII^e siècle.

en association au terme « fard », l'auteur parvient ainsi à inscrire son ouvrage dans la querelle et à partager son opinion favorable envers les poussinistes.

Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'auteur se fait partisan du clan du dessin puisque c'est en s'appuyant sur la supériorité de ce dernier concept qu'il va être possible pour lui de créer sa théorie sur la hiérarchie des genres. Le dessin permet en effet de représenter l'autorité du discours dans la peinture, puisqu'il est signe mimétique se référant à quelque chose d'extérieur à lui-même – idéalement, un texte, permettant ainsi qu'une narration soit possible dans le tableau. En défendant la primauté du dessin, Félibien soutient donc que l'histoire d'un tableau est ce qui compte réellement dans l'œuvre, plus que sa qualité expressive. Par conséquent, cela lui permet d'asseoir la prévalence de la peinture d'histoire dans la hiérarchie des genres picturaux qu'il met lui-même en place¹⁴⁴.

Il est par ailleurs éloquent que Félibien emploie une métaphore liée au visage juste après l'emploi du terme « fard ». De cette manière, l'auteur réussit à instiller l'image des cosmétiques en lien avec le coloris de manière plus vive dans l'imaginaire des lecteurs, tout en indiquant que cet emploi est justement à éviter, puisque le visage – métaphore du tableau – n'est beau qu'à condition qu'on « le dépouille de tout ornement ». L'usage de fard – et donc, du coloris – est ainsi indirectement désapprouvé. André Félibien est beaucoup moins frontal qu'un Fréart de Chambray dans ses arguments – ce qui ne rend pas ceux-ci moins efficaces pour autant, surtout en plein milieu du contexte de la Querelle. Tout en insistant sur la supériorité du dessin, il demeure toutefois dans un certain respect du camp adverse en évitant de les invectiver directement. Ce sera d'ailleurs également la stratégie adoptée par Roger de Piles lorsque celui-ci défendra la supériorité du coloris. Pas une seule fois en effet il ne se montrera irrespectueux ou insultant envers ses opposants dans ses arguments.

On se souvient de la nouvelle exigence concernant *l'effet* que le tableau devait désormais exercer sur les spectateurs dans la théorie de Piles. Ainsi, une œuvre qui laisserait ces derniers indifférents serait une œuvre que l'on pourrait considérer comme ratée. Ce nouvel intérêt éprouvé envers la réception du tableau n'est sans doute pas étranger aux nouvelles théories de la vision et de l'optique élaborées dans le courant du siècle ou Newton : non seulement celui-ci apporte une nouvelle compréhension du phénomène lumineux et une

¹⁴⁴ Nous présentons ici une version évidemment extrêmement simplifiée en ce qui concerne la hiérarchie des genres. Pour plus de détails, voir LICHTENSTEIN J, *La couleur éloquente*, pp. 206-212.

nouvelle théorie de la couleur¹⁴⁵, mais l'intérêt pour celle-ci devient plus subjectif et basé sur les mécanismes humains de perception ainsi que sur la lumière¹⁴⁶. On voit sans peine comment les travaux de Newton – ainsi que ceux de Descartes, par ailleurs, qui s'est également intéressé au phénomène – ont pu influencer la théorie de Roger de Piles, notamment avec l'importance que ce dernier accorde désormais à la manière dont la lumière influence le ressenti des couleurs et le fait qu'il inclue le clair-obscur comme une partie intégrante du coloris. Si la réception de la couleur est entièrement dépendante de sa perception, cela montre que celle-ci est forcément subjective et, par conséquent, que les couleurs ne sont qu'une illusion¹⁴⁷. Cette nouvelle importance accordée à la réception d'une œuvre – et donc aux récepteurs.ices – révèle par ailleurs une nouvelle exigence de l'art picturale : la nécessité de plaire.

De manière générale, la notion de plaisir acquiert une signification nouvelle dans les civilisations des XVI^e et XVII^e siècles – bien opposée à la méfiance platonicienne dominant jusque-là. Bien que toujours ambigu et condamnable d'un point de vue moralo-religieux¹⁴⁸, la société courtisane et les diverses cours européennes – apparemment moins théocentriques qu'on aurait tendance à le croire aujourd'hui¹⁴⁹ – vont toutefois progressivement lui accorder de plus en plus de crédit, ce notamment en raison de l'importance grandissante des divertissements qui l'induisent. Le plaisir acquiert désormais une *utilité sociale*, voire pédagogique, car il est cru pouvoir polir les comportements des courtisans.es et permettre une politesse des mœurs bien plus subtile¹⁵⁰. Cette utilité sera d'ailleurs également une constante dans la culture des salons entre le XVII^e et le XVIII^e, où l'on refuse la dichotomie entre divertissement et savoir – tout comme Piles refuse celle entre raison et plaisir, pouvons-nous souligner –, mais où l'on cherche plutôt « à entrelacer les contraires »¹⁵¹. Lichtenstein a par ailleurs souligné à quel point l'esthétique coloriste était étroitement liée à l'esthétique mondaine que l'on retrouve aussi bien

¹⁴⁵ Qui a sans aucun doute dû inspirer Piles dans ses écrits et sa subdivision des différentes catégories de couleur.

¹⁴⁶ GAGE J., « Color in Western Art: An Issue ? », *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4, décembre 1990, p. 525.

¹⁴⁷ GAGE J., *ibid.* p.528.

¹⁴⁸ La société chrétienne occidentale a toujours fait une grande différence entre les plaisirs spirituels qui sont tout à fait autorisés, et les plaisirs terrestres - notamment de la chair, qui ne sont admis uniquement au sein du mariage. Voir BENOIT J-L., « Bonheur terrestre ou bonheur céleste ? Le point de vue des écrivains », Kedzia-Kebleko B., Przybylska N., Kricka A., Bajer M., Weber P-F., *En quête du bonheur*, Jun 2014, Szczecin, Pologne, ressource en ligne.

¹⁴⁹ BENOIT J-L., *ibid.* p. 7.

¹⁵⁰ MÉCHOULAN E., *Le livre avalé*, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p.254.

¹⁵¹ MÉCHOULAN E., *op. cit.* p. 350. Ce vers de Boileau montre très bien l'esprit qui dominait des salons : « Heureux, qui dans ses vers sait d'une voix légère,/Passer du grave au doux, du plaisant au sévère » (Boileau, *Art poétique*, chant I, vers 75-76).

dans les salons susmentionnés qu'à la cour¹⁵², aussi est-il peu surprenant que la notion se voit accorder un jugement bien plus positif dans la théorie de Roger de Piles.

De manière inédite, le plaisir n'est plus une valeur moralement condamnable dans la théorie de l'art. Au contraire, désormais, la finalité intrinsèque des différents Beaux-Arts et leur plus grand mérite est bien *l'agrément* qu'ils procurent. Le plaisir, reconnu notamment par le clan des Modernes comme une des caractéristiques principales permettant de séparer les Beaux-Arts des arts utilitaires et artisanaux¹⁵³, devient par conséquent un instrument fondamental contribuant à leur titre de noblesse. En effet, il n'est plus considéré comme « une jouissance facile et gratuite, mais comme une question de goût, de délicatesse, de finesse »¹⁵⁴, et s'adresse à *l'esprit* de personnes de goût possédant une certaine subtilité. Semblant désormais détaché de son association à la prostitution, la séduction et l'interdit, le concept est désormais une affaire de *gens de goût*.

Quoiqu'à la lecture de certains passages du théoricien, ce fait ne paraît pas si clair. Il semble que Roger de Piles ait pris le parti d'encore jouer sur l'aspect ambigu du concept : « Elle [la peinture] ne permet à personne de passer indifféremment où sera quelque Tableau qui porte ce caractère, sans s'arrêter et sans jouir quelque temps du plaisir de la surprise. La véritable Peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant ; et [...] nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire ». Et, quelques lignes plus loin : « La véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et la vérité de son imitation, et [...] le spectateur surpris doit aller à elle comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente »¹⁵⁵. Il est difficile ici de ne pas voir ici la manière dont Piles attribue pleinement le rôle d'une séductrice à la peinture, qui pourrait être dans ces phrases remplacée par une femme – voire une prostituée – sans que le sens en soit radicalement modifié. L'auteur se fait en effet le défenseur de ce qui peut être qualifié d'une « érotique de la peinture »¹⁵⁶ et adopte un discours tout à fait nouveau sur la séduction. Les termes employés par le théoricien pour décrire la réaction appropriée à avoir par le spectateur (j'emploie ici strictement le masculin, comme Roger de Piles) comporte en effet de nombreux parallèles avec le langage amoureux. « Elle [la peinture] semble nous attirer », « frappe et attire

¹⁵² LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p. 213.

¹⁵³ KREMER N., *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIIIe siècle*, Paris, Kimé, 2008, pp. 14-16 et p.38.

¹⁵⁴ KREMER N., *ibid.* p.16. Les textes sur lesquels se basent l'autrice pour son étude datent du XVIIIe siècle ; toutefois, pour les parties que je viens de citer, les auteurs sur lesquels elle se base ont été actifs à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe, soit dans la période qui nous intéresse.

¹⁵⁵ PILES R. DE, *op. cit.* pp.4-6.

¹⁵⁶ LICHTENSTEIN J., « Making Up Representation: », p.83.

tout le monde », elle force le spectateur muet d'admiration à s'arrêter tant sa beauté est marquante, lui donne l'envie de la regarder, de lui parler même – comme une soudaine passion, Piles semble plus décrire un coup de foudre ou un désir fulgurant, qu'un tableau – or, le tout ce qui concernait le domaine de l'amour relevait incontestablement de l'autorité féminine¹⁵⁷. La peinture devient ici actrice et active puisqu'elle cherche à attirer l'attention, elle veut que le spectateur discute avec elle. À la question fondamentale de comment réussir à plaire sans séduire, la réponse de Piles est sans appel : c'est impossible. Pour plaire, il faut séduire¹⁵⁸. Or, le plaisir ayant connu au cours du siècle la belle reconsidération que nous avons vue plus tôt, séduire devient alors une nécessité. Il est donc parfaitement logique que l'auteur affirme sans détour que la peinture, principalement grâce à sa couleur, est une séductrice – et cette affirmation n'est pas anodine puisque la séduction (également liée au féminin) étant une véritable performance de l'hétérosexualité, elle est l'un des lieux privilégiés où le régime de genre peut se dérouler¹⁵⁹.

Si la peinture plaît, toutefois, c'est principalement, selon le plupart des auteurs de l'époque, en raison du fait qu'elle *imite*, c'est-à-dire que le plaisir se tire principalement de son principe mimétique¹⁶⁰. Or, la mimésis implique forcément qu'il y ait une relation à un modèle – dans le cas de la peinture, ce modèle étant la Nature. « L'activité artistique n'est donc pas conçue comme une activité créatrice, mais comme une observation »¹⁶¹. En effet, puisque la première fonction de l'art est bien, selon la doctrine du rationalisme intellectualiste du XVII^e siècle, de représenter le Vrai, cela donne logiquement une place de choix au concept d'imitation¹⁶². Le plus beau tableau serait celui parvenant à imiter au mieux le réel. Roger de Piles le dit d'ailleurs lui-même dans l'introduction de son ultime ouvrage : « L'essence et la définition de la Peinture, est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs. Il faut donc conclure que, plus la Peinture imite fortement et fidèlement la Nature, plus elle nous conduit rapidement et directement vers sa fin, qui est de *séduire* nos yeux »¹⁶³.

¹⁵⁷ On le voit même chez des auteurs « féministes » (le terme est anachronique) de l'époque, comme Poullain de la Barre dont nous reparlerons. Voir HAASE-DUBOSC D., HENNEAU M-E., *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, p.19.

¹⁵⁸ LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente*, p.252.

¹⁵⁹ LIPOVETSKY G., *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, p. 51. L'auteur désigne la séduction comme « le théâtre structuré par l'opposition binaire du masculin et du féminin ».

¹⁶⁰ KREMER N., *op. cit.* p.10.

¹⁶¹ KREMER N., *ibid.*

¹⁶² BECQ A., *op. cit.* p.16.

¹⁶³ PILES R. DE, *op. cit.* p.3.

Car, comme l'affirme plus loin, « rien ne plaît sans le Vrai ; c'est la raison, c'est l'équité, c'est le bon sens, [...], c'est le but des Sciences et de tous les Arts qui ont pour objet l'Imitation »¹⁶⁴.

Jusque-là, l'auteur paraît être en total accord avec le clan des Anciens et la théorie aristotélicienne : le principe d'imitation est sans doute un rare point commun sur lequel les poussinistes et les rubénistes peuvent tomber en accord¹⁶⁵. Là où Piles va différer toutefois est que le plaisir tiré de la peinture ne vient pas de la connaissance que l'on en tire grâce à l'imitation, pour la simple et bonne raison que l'instruction n'en est pas la fin : « La peinture est donc faite non pas précisément pour instruire comme vous l'assurez, mais pour représenter les objets, et si un peintre en représentant ne vous instruit, il ne le fait pas comme un peintre mais comme un historien. Il y a quantité de tableaux qui n'instruisent point et quand ils instruiraient tous, il ne s'ensuit point qu'ils ne soient faits que pour cela »¹⁶⁶, affirme-t-il. Le changement qui s'opère chez Piles était néanmoins déjà perceptible dans la première citation que l'on a citée au paragraphe précédent où, de fait, l'imitation n'apparaît être qu'un moyen pour la véritable fin de l'art pictural, qui est bien le *plaisir* et la *séduction*, comme nous l'avions déjà citée plus tôt. Pour cette raison, le théoricien ne craint pas, d'une certaine manière, de critiquer les manquements du principe d'imitation : « La nature, reprit Pamphile, n'est pas toujours bonne à imiter ; il faut que le Peintre choisisse selon les règles de son Art, et s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche, il faut qu'il corrige celle qui lui est présente, [...] Je sais bien, dit Damon, qu'on doit corriger les défauts du Naturel »¹⁶⁷. Il ne suffit pas au peintre de simplement imiter ce qui se présente devant ses yeux : sa contribution à l'œuvre consiste à opérer un choix – que ce soit sur les objets à représenter, les couleurs à apposer, diminuer ou renforcer – dans le but d'*améliorer* la Nature déficiente – ce qui rejoint l'idée développée dans la gravure d'introduction du *Cours de peinture par principe*. C'est une idée sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Piles va ainsi s'éloigner du principe d'imitation défendu bec et ongles par les Académiciens en faveur de celui de la *représentation* – ce qui implique une conception de la peinture non basée sur le principe mimétique, la libérant ainsi de son rapport forcément

¹⁶⁴ PILES R. DE, *op. cit.*, p. 29. Nous ne nous pencherons que très brièvement sur la question du Vrai dans l'œuvre de Piles, car elle nous prendrait bien trop de temps à développer. Notons seulement l'habileté de l'auteur qui, tout en entamant avec l'éloge du Vrai, va réussir à le mettre au service de sa théorie coloriste en le divisant en plusieurs catégories.

¹⁶⁵ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.238.

¹⁶⁶ PILES R. DE, *Conversation*, cité par BECQ A., *op. cit.*, p.55.

¹⁶⁷ PILES R. DE, *Dialogue sur le coloris*, pp.6-7.

référentiel¹⁶⁸. Ou plutôt, il va redéfinir le but de l'imitation qui, comme cité plus haut, doit désormais servir le but de plaire aux spectateurs·ices – but qu'elle se doit d'atteindre en trompant ces derniers·ères. « Son essence [celle de la peinture] ne consiste pas seulement à plaire aux yeux, mais à les *tromper* »¹⁶⁹. Le tableau, enfin, n'est plus pensé comme une imitation mais comme une *illusion* et c'est à partir de ce dernier principe que la réalité d'une œuvre doit désormais être jugée. « Il ne s'agit pas de juger la représentation d'une réalité mais la *réalité d'une représentation*, c'est-à-dire l'efficacité réelle d'une illusion »¹⁷⁰. C'est tout le système de jugement de la peinture qui est ébranlé : là où la tromperie était condamnée chez les Anciens, Piles la loue comme un succès de la part du peintre. Plus le·la spectateur·ice croit que ce qui est représenté est réel, plus la peinture est réussie. C'est ici aussi que l'on mesure la nouvelle importance de l'effet et des spectateurs·ices dans la conception d'une œuvre : ils·elles deviennent les critères de jugement sur lesquels se base une œuvre.

Et si le théoricien parvient à rendre cette tromperie acceptable, c'est grâce à toute l'argumentation développée qui lui a permis de détacher la peinture du principe de mimésis : désormais détachée de tout un système référentiel, elle peut parfaitement assumer que la réalité qu'elle représente n'est qu'apparence. Les objets artificiels n'ont plus besoin de parfaitement imiter leur référence, ne sont plus soumis à l'exigence de réalité, pourvu qu'ils *paraissent* vrais¹⁷¹. Piles en effet affirme que le Vrai est l'un des points les plus importants à chercher dans la peinture, qu'il est « la base de toutes les autres parties » ; mais il ne parle pas d'une vérité morale ou métaphysique, comme le faisaient ses prédécesseurs ou ses opposants. « Le Spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du Vrai dans un ouvrage de Peinture ; mais le Vrai dans la Peinture doit *par son effet* appeler les Spectateurs »¹⁷², et c'est là toute la nuance instaurée par l'auteur. Il ne s'agit pas tant que les objets artificiels représentés soient vrais, mais qu'ils en donnent *l'impression*, ce « comme si » faisant toute la différence – parvenant à convaincre les spectateurs·ices qu'ils le sont. Et cette tromperie n'est pas moralement condamnable, puisqu'elle n'est qu'*esthétique* : elle finit d'ailleurs toujours par se révéler puisque le·la spectateur·ice, une fois qu'il·elle s'approche du tableau, se rend bien compte de la supercherie et c'est de cette révélation qu'il·elle en tire son plaisir. « L'Homme, tout menteur

¹⁶⁸ L'idée était déjà défendue chez Descartes. « Souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler ». Voir LICHTENSTEIN J, *ibid.* p.190.

¹⁶⁹ PILES R. DE, *Cours de peinture par principes*. p.41.

¹⁷⁰ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.247.

¹⁷¹ « Puisque la fin de la Peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux », PILES R. DE, *ibid.* p.348.

¹⁷² PILES R. DE, *ibid.* p.8. Les italiques sont de moi.

qu'il est, ne hait rien tant que le mensonge »¹⁷³, affirme Piles, mais en ce qui concerne l'art l'Homme n'aime pourtant rien tant qu'être trompé, il l'a parfaitement compris. . Lorsqu'il parle de tromperie, Piles veille bien à faire la distinction entre *intention* et *effet* : ainsi le tableau trompe les spectateurs·ices, mais cela n'en fait pas pour autant un art trompeur. Grâce à cette nouvelle méthode, Piles parvient de plus à mettre en évidence toutes les contradictions de la doctrine de l'imitation – et donc du clan poussiniste, sans toutefois incriminer directement ceux-ci – qui, si elle était réellement parfaite, ne permettrait jamais que le·la spectateur·ice réalise qu'il·elle se trouve devant une image et non devant la réalité. Or, c'est là que l'image devient réellement trompeuse, puisqu'elle ne se révèle pas comme telle. C'est ici, enfin, que le théoricien parvient à rendre l'art pictural indépendant de toute logique métaphysique, ici que la peinture – et la Beauté – joue enfin sur son propre terrain, avec ses propres règles qui échappent désormais à toute condamnation moraliste : la tromperie, l'illusion, l'artifice. Pour atteindre cette illusion, le *coloris* est le moyen privilégié : une connaissance fine des couleurs et de comment les employer peut permettre de faire paraître les objets représentés *plus vrais* que ceux de la Nature¹⁷⁴ – on retrouve enfin ici cette idée de la supériorité de l'Art par rapport à la Nature qui, par moments, ne paraît être que la copie de ces grandes œuvres d'art. Piles défend donc l'idée que *l'exagération* est tout à fait acceptable pour parvenir à faire croire au·à la spectateur·ice à la réalité de la représentation : « Ainsi le Peintre [...] ne doit choisir que celles [les couleurs] qui lui conviennent, auxquelles (s'il le juge à propos) il en ajoute d'autres qui puissent produire un bel effet [...] tantôt il diminue la vivacité du Naturel, et tantôt il enchérit sur l'éclat et la force des couleurs qu'il y trouve ». Et cette pratique est tout à fait acceptable, puisqu'elle a pour but « d'imiter plus parfaitement la Nature »¹⁷⁵, ce qui veut dire que la peinture devient donc encore *plus vraie* que la nature elle-même. La peinture est donc une tromperie, certes, plaisir et séduction, mais tout cela ne sert que le but de la faire paraître vraie, ce qui est un objectif tout à fait louable : la boucle paraît donc bouclée.

« Mais tout le monde n'est pas de votre goût, et ceux qui sont d'un sentiment contraire, disent qu'on trouve peu de Vérité dans les ouvrages de Rubens, quand on les examine de près, que les Couleurs et les Lumières y sont exagérées, que ce n'est qu'un *fard* et que ce n'est point ainsi que l'on voit ordinairement la Nature »¹⁷⁶. Ainsi apparaît enfin l'accusation du fard chez

¹⁷³ PILES R. DE, *op. cit.* p.29.

¹⁷⁴ BENZ C., *op. cit.* p.20.

¹⁷⁵ PILES R. DE, *Dialogue sur le coloris*, pp. 7-8.

¹⁷⁶ PILES R. DE,, *ibid.* p.59.

Piles qui écrit dans son texte sa propre contre-argumentation : oui, exagérer, user et abuser des couleurs et du coloris transforme l'œuvre en fard. Si la première définition du terme concerne effectivement le maquillage employé pour embellir le visage – et dont l'usage est particulièrement affilié au féminin par Furetière¹⁷⁷ –, il « signifie figurément, également toute sorte d'artifice dont on se sert pour déguiser une chose et la faire paraître autre et plus belle qu'elle n'est en effet »¹⁷⁸. Mais nous avons entamé ce chapitre avec la réponse que rétorque Pamphile à Damon – et Piles aux Poussinistes. Bien sûr que « la Peinture n'est qu'un fard, qu'il est dans son essence de tromper »¹⁷⁹, et tant mieux ! Puisque la Nature est insuffisante, « ingrate d'elle-même » selon les termes de Piles, il est nécessaire d'user de fard et d'artifice pour rendre les tableaux de bon goût et frappants, mais aussi pour combler aux manquements qu'entraînent la distance entre les spectateurs·ices et l'œuvre ainsi que l'affaiblissement inévitable du coloris avec le temps. Le fard exagère, certes, mais le fait de manière parfaitement consciente – et c'est de cette manière que Piles parvient à échapper à l'accusation morale pesant sur la question du fard depuis des siècles. Là où la tradition morale et métaphysique demandait à l'ornement de montrer, flatter, mettre en valeur sans lui-même se faire voir – auquel cas il tomberait dans le fard et serait répréhensible –, la position esthétique de Roger de Piles exige au contraire que l'artifice de l'œuvre se *fasse voir*¹⁸⁰, si bien qu'il en devient le moins mensonger des ornements. On quitte progressivement la logique de la *sprezzatura* – faire en sorte que toute activité que ce soit paraisse facile et sans effort derrière une apparente nonchalance – qui dominait depuis le XVI^e siècle pour en venir à l'idée de la *bravura* : l'art doit montrer l'art. Cette nouvelle éthique prône une logique d'artialisation à tous les niveaux¹⁸¹. Mais si le subterfuge artistique est perceptible, la tromperie n'en serait de fait pas réellement une, elle n'en a finalement que l'apparence et le sujet intelligent – par opposition aux naïfs·ves qui pourraient se laisser berner¹⁸² – sera parfaitement capable de distinguer l'image du réel. Cette prise de conscience d'avoir été trompé implique une réflexivité très cartésienne car le sujet pensant, au moment où il se rend compte de la supercherie, est au moins certain du fait qu'il *est*. Ainsi le public intelligent n'a pas à craindre de se laisser aller au plaisir induit par ce délicieux fard qu'est le

¹⁷⁷ « Les vieilles se servent de fard et de pommades pour paraître jeunes », « Les jeunes femmes qui se fardent deviennent ridées avant le temps », « Temps pommelée et femme fardée ne sont pas de longue durée ».

¹⁷⁸ FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel*.

¹⁷⁹ PILES R. DE., *ibid.* p.60.

¹⁸⁰ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.256.

¹⁸¹ BONFAIT O., *op. cit.* p. 116.

¹⁸² « C'est dans ces grands ouvrages où l'on voit que Rubens a rendu cette savante exagération plus heureuse et plus sensible ; mais principalement à ceux qui sont capables et de l'examiner ; car aux personnes qui ne s'y connaissent que peu, rien n'est plus caché que cet artifice », PILES R. DE, *Cours de peinture par principes*, pp.348-349.

tableau, puisqu'il se laisse séduire en toute connaissance de cause d'une part, et que cette exagération ne se fait que pour de bonnes raisons. Car comment pourrait-on reprocher à la peinture de ne faire que ce qui est dans son essence ? De plus, les peintres se contentant d'imiter servilement la Nature sans chercher à l'améliorer, n'en seraient-ils pas simplement les esclaves¹⁸³ ? Cela n'a donc pas beaucoup de sens de reprocher à la peinture de n'être qu'un fard – et en faisant l'apologie de celui-ci, Piles parvient ainsi à faire l'apologie du coloris puisque, comme nous l'avons démontré au début de ce chapitre, les deux concepts étaient toujours étroitement liés.

Mais la question qui se pose désormais est de savoir si, en revalorisant tous ces concepts picturaux dont nous avons longuement discuté, Piles les considérait comme appartenant encore au domaine féminin. Nous avons vu que cela était toujours le cas des détracteurs du coloris – et que c'était d'ailleurs principalement pour cette raison qu'il était encore associé au fard dans leur discours. De manière plus subtile pour Félibien, tandis que Fréart de Chambray les lie toujours fermement à l'idée d'une féminité dérégulée et illégitime, dont le plaisir est bien trop furtif que pour être moralement acceptable. Le côté trop immédiat de cette séduction l'associe non seulement au féminin, mais surtout à l'idée d'un libertinage et d'un désir incontrôlable eux-mêmes liés à des courtisanes trop fardées. Même le chevalier de Méré, libertin notoire du XVII^e siècle, condamne et redoute le coloris en raison du plaisir « trop intense » qu'il procure : « on ne saurait se méfier assez de ces beautés trop éclatantes qui attachent immédiatement mais ne peuvent jamais susciter un attachement durable »¹⁸⁴. La couleur, pour ses détracteurs, reste une prostituée qui ne peut procurer rien d'autre qu'un plaisir tout au plus passager – par opposition au dessin dont la rigueur du trait représente la fidélité, autorisant donc à la peinture à plutôt adopter l'image d'une épouse fidèle et chaste.

Pour Jacqueline Lichtenstein, il ne fait aucun doute que la revalorisation du fard chez Roger de Piles concorde avec une reconsidération favorable globale des femmes et du féminin. Ainsi, elle conclut – peut-être un peu rapidement – l'un de ses articles où elle s'intéresse à la théorie picturale de Roger de Piles : « Cela démontre en effet qu'au XVII^e siècle, comme nous l'avons montré, les femmes étaient très aimées. Sans doute parce qu'à la cour des rois de France, le maquillage était également très apprécié »¹⁸⁵. Cette conclusion me paraît toutefois un peu surprenante par son côté assez abrupt et qui me semble par trop simplifié, surtout au regard de

¹⁸³ DELAPIERRE E., GILLES M. et PORTIGLIA H., *op. cit.* p.88.

¹⁸⁴ LICHTENSTEIN J., *op. cit.* p.264.

¹⁸⁵ LICHTENSTEIN J., « Making Up Representation: The Risks of Femininity », p. 86.

la complexité de toute la théorie que nous avons analysée – et dont la source principale pour écrire cet essai était pourtant Lichtenstein elle-même. Aussi, si l'autrice a sans aucun doute raison d'affirmer que le XVII^e siècle voit émerger une certaine forme d'émancipation des femmes s'accompagnant d'une reconsidération de leur statut - nous aurons l'occasion d'y revenir plus longuement dans le prochain chapitre –, il paraît toutefois nécessaire de nuancer son propos. La société française du XVII^e reste malgré tout profondément patriarcale et confine toujours les femmes à la sphère privée et domestique. De plus, un autre point qu'il ne faut pas négliger est de considérer la question de la masculinité : les deux pôles ne sont en effet jamais isolés et fonctionnent toujours en interaction l'un avec l'autre. Aussi, si le domaine féminin connaît une évolution, cela signifie forcément la même chose pour tout ce qui concerne le masculin, c'est pourquoi nous avons longuement considéré la manière dont le coloris parvenait à se faire attribuer des caractéristiques considérées comme viriles. La question de la masculinité et l'évolution du concept de virilité nous occupera néanmoins beaucoup plus dans le prochain chapitre de cette étude.

Il paraît incontestable que le fard et toutes les qualités qui y sont associées se voient être radicalement revalorisées chez Piles – nous l'avons trop longuement exploré dans tout ce chapitre que pour le balayer d'un geste de main. Il paraît néanmoins légitime de poser la question de savoir si, lorsque Piles parle du fard dans son œuvre, il le fait en entendant l'idée des cosmétiques comme cela est clairement le cas du clan poussiniste quand ceux-ci emploient le terme, où s'il a au contraire essayé de distinguer la notion de fard de cette idée de féminin en ne se concentrant que sur la deuxième définition du terme, que nous avons citée plus haut, et qui ne désigne qu'une forme d'artifice¹⁸⁶.

Le texte de Roger de Piles n'est en effet pas aussi explicitement genré que celui de Fréart de Chambray : chez lui, aucune métaphore clairement liée au visage qui permettrait de le relier avec certitude à l'usage de cosmétique, aucune mention d'une quelconque femme, aucun lien explicite avec l'idée d'une maîtresse séductrice – bien que ce dernier point ne soit au fond pas particulièrement surprenant. L'analyse concernant le langage amoureux que nous avons effectuée ci-dessus – et qui témoigne de l'association du coloris au domaine féminin – est certes pertinente, mais demeure toutefois une interprétation devant être lue entre les lignes : aucun terme employé ne permet d'affirmer avec certitude que Piles cherchait consciemment à revaloriser une caractéristique qu'il savait féminine dans le but de servir son propos sur le

¹⁸⁶ Pour rappel : «Signifie figurément, également toute sorte d'artifice dont on se sert pour déguiser une chose et la faire paraître autre et plus belle qu'elle n'est en effet ».

coloris. Toutefois, on peut se demander si cela aurait seulement été possible que l'auteur en fasse autant ? Comment pourrait-on imaginer en effet que pour revaloriser une partie de la peinture qu'il estime supérieure, Piles se soit servi d'un argument historiquement défini par son infériorité en relation à la perfection masculine ? Il ne fait aucun doute que l'auteur avait parfaitement conscience de l'affiliation du coloris au féminin – il était l'héritier de la même société que le clan poussiniste. Il est donc plus probable que, dans son argumentaire, il ait dû se montrer plus subtil pour plaider en la faveur d'un concept hautement genré. Il y a fort à parier en effet que s'il avait explicitement et sans complexe soutenu la supériorité d'une quelconque féminité, il aurait sans aucun doute rencontré bien plus de suspicion et de résistance envers sa théorie. La revalorisation féminine de Piles se devait donc d'être plus fine.

L'auteur se trouve en effet dans un contexte assez complexe si l'on regarde la société française aussi bien que sa tradition littéraire du point de vue du genre : d'une part, le XVII^e siècle français voit s'opérer une importante dégradation de la condition des femmes, aussi bien dans la noblesse que dans les classes moyennes. De plus en plus de métiers – pourtant exclusivement féminins auparavant, notamment les sage-femmes – leur deviennent interdits de pratique, ce qui confine la plupart des femmes dans leur foyer et, dans le cas des classes supérieures, les condamne également à une oisiveté qui est pourtant fortement condamnée moralement¹⁸⁷ – ce qui leur attire un peu plus d'inimitié de la part de l'Eglise. L'accès de Louis XIV au trône et l'autoritarisme qu'il va mettre en place semblent par ailleurs avoir renforcé une notion exclusivement masculiniste du pouvoir et accentuer la conception patriarcale de la société, où la puissance d'une parentèle masculine (qu'il s'agisse d'un père ou d'un époux) sur leur compères féminines va sensiblement s'accroître¹⁸⁸. Cette réduction des droits des femmes témoigne par conséquent d'une déconsidération plus globale du féminin, puisque celui-ci est défini comme suit : « *Ce qui appartient à la femme* »¹⁸⁹. Il me semble donc pouvoir considérer qu'à cette époque, critiquer ou rabaisser la femme revenait à en faire de même pour le féminin¹⁹⁰. À cela se combine la parution d'œuvres littéraires explicitement misogynes au cours du siècle : l'ouvrage des *Caractères* du moraliste Jean de La Bruyère, par exemple, est parfaitement représentatif de la considération sexiste commune à laquelle sont soumises les

¹⁸⁷ MICHEL A., « La situation des femmes au XVII^e et au XVIII^e siècle », dans *Le féminisme*, Presses Universitaires de France, 2009, p.46.

¹⁸⁸ HAASE-DUBOSC D., HENNEAU M-E., *op. cit.* pp.10-11.

¹⁸⁹ FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel*.

¹⁹⁰ Cela semble par ailleurs correspondre plutôt bien à la conception du sexe unique dont nous avons discuté plus tôt : si le corps sexué n'est que le reflet du genre masculin ou féminin, en dégradant les femmes, c'est donc leur genre féminin que l'on accable.

femmes de l'époque (« Une femme est aisée à gouverner, pourvu que ce soit un homme qui s'en donne la peine. Un seul même en gouverne plusieurs; il cultive leur esprit et leur mémoire, fixe et détermine leur religion; il entreprend même de régler leur cœur »¹⁹¹). Il nous faut également citer les *Satires* de Nicolas Boileau, plus précisément la numéro dix intitulée de manière assez explicite « Contre les femmes ». Publiée en 1694, l'œuvre met en scène deux amis dont l'un avertit l'autre des périls du mariage. L'auteur est ainsi libre de faire défiler toute une série de caricatures de divers stéréotypes féminins (l'épouse sans honneur, la coquette dépensière, l'avare, etc) éclatants de misogynie. Il me paraît d'autant plus judicieux de souligner que Boileau n'écrit pas uniquement son ouvrage dans un but littéraire, mais qu'il s'inscrit bien dans la Querelle des Anciens et des Modernes – à laquelle il participe activement en faveur du clan des Anciens. Ainsi, en s'attaquant aussi ouvertement au genre féminin, Boileau « reje[te] une société mondaine où elles [les femmes] se sont incontestablement distinguées par leur bel esprit, se sont acquises une autorité de jugement et ont tenu un rôle culturel de premier plan célébré à juste titre par les Modernes »¹⁹². Nous avons déjà souligné que la Querelle était profondément genrée, mais il apparaît que ce n'est pas uniquement d'un point de vue littéraire, mais bien de manière littérale. Ainsi les femmes auraient été plus sensibles aux revendications du camp Moderne, tandis que celui-ci reconnaissait plus volontiers leur rôle dans la société (l'un encourageant peut-être l'autre, ou inversement). Il semble que défendre des conceptions masculines ou féminines revenait donc bien, pour une partie des acteurs.ices au moins, à prendre parti pour un des deux clans.

Ces nombreuses attaques misogynes ne permettent pas pour autant d'affirmer que l'intégralité des acteurs – hommes – du XVII^e siècle n'accordait absolument aucune considération aux femmes et au féminin. La Querelle des femmes¹⁹³ faisait toujours rage à cette époque et l'on assiste à la publication de textes prenant sans équivoque le parti de ces dernières qui rivalisaient d'ingéniosité dans leurs arguments pour plaider en leur faveur. Qu'il s'agisse de grandes femmes de lettre, comme Madeleine de Scudéry ou Marie de Gournay, qui se saisissent

¹⁹¹ LA BRUYÈRE J. DE, *Les Caractères, ou mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1951, p. 107-131. Nous aurons l'occasion de reparler de La Bruyère plus loin dans cette étude, car il s'est également attaqué à l'usage du fard – qu'il considère être exclusivement féminin.

¹⁹² SNYDER P., « L'amitié femme-homme entre 1600 et 1750 : dénonciation de l'inégalité et dialogue égalitaire », Haase-Dubosc et Henneau M-E., *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, p.121.

¹⁹³ Polémique concernant la position de la femme dans la société, s'étendant de la fin du Moyen Âge au XX^e siècle, avec la naissance du féminisme. DUFOURNAUD N., « La querelle des dames à la Renaissance », dans *Humanistes et Europe*, dans *De l'humanisme aux Lumières*, dans *Thématiques dans Encyclopédie*, dans *Accueil*, dans EHNE, s.d. [<https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/de-l%E2%80%99humanisme-aux-lumi%C3%A8res/humanistes-et-europe/la-querelle-des-dames-%C3%A0-la-rennaissance>], (13-12-2025).

de leur plume à la fois pour dénoncer l'état de soumission à laquelle leur sexe est contraint et pour proposer des solutions pour y remédier¹⁹⁴, ou des hommes comme Jacques du Bosc ou François Poullain de la Barre qui écrivent des essais en faveur de l'égalité des sexes et d'une réévaluation des soi-disant « défauts » féminins qui seraient en fait des qualités¹⁹⁵, la revalorisation de ce féminin tant controversé était loin d'être absente des débats. Les chercheurs·euses notent cependant qu'en ce qui concerne les textes philogynes¹⁹⁶, la thèse de l'égalité des sexes était bien plus rare que la défense d'une véritable supériorité féminine. Même chez des auteurs comme Poullain de la Barre, qui soutenait plutôt une égalité entre les hommes et les femmes, on retrouve toujours des arguments prônant la supériorité de ces dernières¹⁹⁷ dans de nombreux domaines. On peut notamment citer le fait que dans la société française du XVII^e siècle – et principalement par les clan des Modernes –, les femmes étaient désormais considérées comme les nouvelles autorités en matière de goût¹⁹⁸, de sorte que l'on s'en remettait désormais à elles pour trancher les questions relevant de ce domaine. « On sait la justesse de leur discernement pour les choses fines et délicates, la sensibilité qu'elles ont pour ce qui est clair, vif, naturel et de bon sens [...]. Quoiqu'il en soit, le jugement des Dames a paru d'une si grande importance à ceux de votre parti [les Anciens] qu'ils n'ont rien omis pour le mettre de leur côté »¹⁹⁹. Le fait était donc admis au moins par une partie des gens de lettres qui prenaient activement part dans la Querelle.

Cet aparté sur le contexte littéraire de l'époque concernant les questions de genre vient appuyer le fait qu'au moment où Roger de Piles était actif dans la Querelle du coloris et publiait ses ouvrages, il se trouvait certes dans un contexte historique marqué par sa profonde misogynie mais que pour autant de nombreux·ses auteurs·ices n'hésitaient pas à user d'arguments explicitement genrés pour prendre la défense des femmes et du féminin – et qu'il aurait donc été imaginable que Piles en fasse autant en ce qui concerne le coloris. Ce dernier reste à la fois

¹⁹⁴ L'amitié entre hommes et femmes étant l'un des moyens privilégiés par Mme de Scudéry.

¹⁹⁵ PÉLLEGRIN M-F, « Égalité ou supériorité : les ambiguïtés du discours égalitaire chez Poullain de la Barre (1647-1723) », Haase-Dubosc et Henneau M-E., *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, pp.19-30. L'autrice note toutefois qu'au moment de sa publication, le texte est loin d'avoir reçu un accueil particulièrement chaleureux ou enthousiaste, principalement en raison de la grande innovation de ses arguments qui vont permettre de faire passer la lutte d'un « préféminisme » galant à un préféminisme rationnel, où la solidité des arguments va plus compter que la forme.

¹⁹⁶ Antonyme de « misogyne ».

¹⁹⁷ PÉLLEGRIN M-F, *ibid.* pp.17-30.

¹⁹⁸ Le bon goût devenant la nouvelle autorité en matière de jugement esthétique aussi bien qu'en ce qui concerne les pratiques sociales. Voir LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente*, pp.28-30.

¹⁹⁹ PERRAULT C., *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Tome premier, Paris, Coignard, 1688-1697, pp.30-31.

fard féminin – mais que l’auteur ne relie pas ostensiblement à la pratique féminine des cosmétiques – et raison masculine de la peinture, dans un entre-deux permanent entre deux pôles que rien n’est censé rapprocher. Comme dans la culture des salons de son époque, Piles a cherché à « entrelacer les contraires ». Mais il demeure toutefois la gravure d’introduction avec laquelle nous avons entamé ce chapitre : rappelons que la palette de couleurs avait glissé du côté masculin de l’Art, supérieur à la Nature – induisant donc toujours un rapport hiérarchique profondément genré. Le fait que le genre du coloris demeure indécis aussi bien dans le texte que dans sa représentation métaphorique ne peut être anodin.

Il ne me paraît donc pour le moment pas possible de parvenir à une conclusion définitive en ce qui concerne notre questionnement d’origine si l’on ne fait que regarder les arguments employés par Roger de Piles dans ses ouvrages. Le coloris ne semble pas basculer de manière indiscutable dans l’une ou l’autre catégorie de genre, conservant à la fois son apanage féminin tout en acquérant des caractéristiques historiquement considérées comme masculines, de sorte qu’il pourrait désormais être qualifié « d’androgynisme ». Cette androgynie permettrait à la fois de mettre en question la notion de différence sexuelle ainsi que de mettre en évidence l’insuffisance des catégories de sexe elles-mêmes. La binarité rigide entre un masculin et un féminin construits comme antinomiques ne permet pas de rendre compte de la réalité bien plus complexe des choses. Nous avons déjà constaté que le concept de genre était bien plus fluide à cette époque, aussi est-il temps d’examiner d’autres possibilités qu’une catégorisation étanche entre masculin-féminin qui ne laisse aucune place à ce que Michelle Perrot appelle « l’intermédiaire »²⁰⁰. Je souhaite donc explorer, dans la suite de cet essai, les conditions sociales ayant rendu possible l’acquisition de ce genre androgynique par le coloris, ainsi que son lien avec l’évolution dans la construction de la féminité et de la masculinité dans cette seconde moitié du XVII^e siècle – les deux étant toujours construits en relation l’un avec l’autre²⁰¹.

Il me paraît toutefois plus cohérent, pour tenter de mieux comprendre ce phénomène, d’une part de nous éloigner de l’approche purement littéraire de tous ces principes, comme nous l’avons fait jusqu’à présent, mais d’aller également nous plonger dans ce que reflétait la réalité sociale, non pas tant du coloris, mais bel et bien du *fard*. Puisqu’en effet c’est en employant ce terme que l’auteur a qualifié la peinture et a estimé pouvoir revaloriser cette dernière, c’est à lui aussi que nous allons nous intéresser et plus uniquement en termes théoriques.

²⁰⁰ Cité par LE MENS M., *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, Editions du Félin, 2019, p.27.

²⁰¹ LETT D., *op. cit.* p.567.

La considération du fard dans la société du XVII^e siècle français

« L'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, et que le plus grand trompeur en cet Art est le plus grand peintre²⁰² ». Ainsi Roger de Piles apposait-il la preuve finale de toute son argumentation sur la supériorité du coloris. La peinture n'est qu'un *fard*. Nous l'avons longuement discuté lors du chapitre précédent et montré comment Piles parvenait à faire basculer le coloris dans une catégorie esthétique et donc au-dessus de tout reproche moral. Un questionnement, toutefois, demeure et ne me semble pas avoir obtenu de réponse particulièrement satisfaisante : comment est-il possible qu'il ait pu en faire autant grâce à l'argument du fard ?

Il paraît de fait inconcevable que l'auteur ait pu raisonnablement espérer gagner une bataille idéologique en s'appuyant sur un concept connoté depuis autant de siècles de manière extrêmement négative. Il va sans dire que la littérature ne reflète pas avec exactitude la réalité sociale et qu'il faut toujours considérer avec prudence les critiques que les divers auteurs dont nous avons discuté ont pu faire envers le fard, puisqu'elles ne correspondaient certainement pas à leur usage réel. Étant donné les liens profonds qui, comme nous l'avons déjà souligné, unissent la théorie coloriste à l'esthétique mondaine, il semble pertinent de considérer que dans le cas du fard, celle-ci ait pu influencer la première, c'est-à-dire que l'usage réel fait du fard dans le milieu de la cour ou des salons ait contribué à la reconsidération de celui-ci – de sorte que Roger de Piles ait pu l'employer sans crainte comme son argument final en faveur de la supériorité du coloris. Car si la peinture n'est qu'un fard, alors le fard est coloris. Comment imaginer alors que l'affirmation de supériorité de l'un ait pu se produire sans une quelconque acceptation plus globalisée de l'autre ?

Ce chapitre veut donc interroger la considération ainsi que l'emploi du fard parmi les classes privilégiées, en étant particulièrement attentif aux diverses raisons justifiant l'emploi de celui-ci – mais aussi et surtout par quel genre il était majoritairement employé. Son usage était-il aussi genré que ce que ses détracteurs ont bien voulu faire croire ? Et, si cela n'était pas le

²⁰² PILES R. DE, *op. cit.* p.347.

cas, comment cela aurait-il pu influencer à la fois sa désignation genrée, et comment cela a-t-il pu impacter le coloris dans la théorie de Roger de Piles ?

Il est ainsi temps de nous pencher sur la question de la considération du fard, en termes purement cosmétiques, dans la société de cour française du XVII^e siècle. Il est toutefois intéressant de constater au préalable de notre analyse que, lorsque l'on parle précisément du « maquillage » dans le sens auquel nous l'entendons aujourd'hui (le mot est anachronique pour le XVII^e siècle), le terme « fard » semble n'avoir été que relativement peu employé pour désigner cet emploi de produits cosmétiques²⁰³. Si l'on regarde en effet les sources d'époque traitant de ce sujet particulier – majoritairement des traités cosmétiques –, l'on ne retrouve pas le mot aussi souvent que l'on aurait pu s'y attendre, les auteurs·ices lui préférant apparemment souvent d'autres appellations que nous détaillerons par la suite. Cela pourrait sans doute être dû au fait que le mot était jusqu'au XVI^e siècle toujours associé à une connotation fortement péjorative – à laquelle, comme nous l'avons développé précédemment, les détracteurs du coloris souscrivaient toujours puisqu'ils l'employaient dans le but de désautoriser ce dernier. Il semble néanmoins que c'est bien à partir du XVII^e siècle – et surtout au cours du XVIII^e – que le terme « fard » va enfin progressivement perdre cette association dépréciative qu'on lui connaissait jusque-là. Ce fait n'est sans doute pas sans lien avec l'immense développement du marché des produits cosmétiques qui va se professionnaliser à cette même époque²⁰⁴ – ce qui indique par ailleurs un emploi de plus en plus généralisé des produits de beauté.

Cette relative disparité lexicale est cependant l'occasion pour nous de préciser ce que l'on entendait précisément lorsque l'on parlait des fards cosmétiques au XVII^e siècle. Si notre époque regorge en effet d'outils de maquillage avec une immense variété d'emploi, et une préférence marquée pour accentuer les yeux à l'aide de mascara et autre eye-liner, le siècle classique n'accorde quant à lui que peu d'importance au fait de souligner le regard. C'était le teint, en effet, qui était digne de toutes les attentions, la carnation parfaite devant se décliner en nuances de rose, rouge, mais surtout de blanc²⁰⁵. La blancheur du teint était de fait une préoccupation fondamentale pour toute la noblesse – plus pressante pour les femmes, certes, mais touchant également les hommes, puisqu'elle permettait d'affirmer son appartenance à une

²⁰³ LANOË C., *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, préface de Daniel Roche, Seyssel, Champs Vallon, 2008, p. 29.

²⁰⁴ LANOË C., *ibid.* p. 33.

²⁰⁵ RIBEIRO A., *Facing beauty : painted women and cosmetic art*, Londres, Yale University Press, 2011, p.81.

aristocratie oisive, par opposition au hâle des classes subalternes devant se rendre à l'extérieur pour travailler. Nous y reviendrons par la suite. Cette injonction à la blancheur – tellement forte que certaines allaient jusqu'à se redessiner les veines bleues au crayon, afin de véritablement donner une impression de translucidité²⁰⁶ – se retrouve par ailleurs dans le vocabulaire du fard, puisque ceux-ci étaient désignés par des termes se rapportant explicitement à leur couleur, comme « blanchet », « blanc de Candie », « blanc de perles », « blanc d'Espagne », etc²⁰⁷. Chez Furetière, « blanc » et « fard » sont même des synonymes à part entière²⁰⁸. Afin d'obtenir ce produit, il fallait mélanger une poudre blanche pouvant être d'origine végétale²⁰⁹ mais également souvent d'origine métallique – et donc forcément très corrosive pour la peau – comme du mercure, du plomb, de l'étain ou encore du bismuth, à un corps liquide ou gras, comme de l'eau, de l'huile, de la pommade, mais parfois aussi du jus de citron, que l'on appliquait en couche plus ou moins épaisse sur le visage²¹⁰. L'application de ce mélange – parfois même comparé à du plâtre, en raison de l'épaisseur qu'il pouvait prendre – permettait également de camoufler certaines imperfections du visage ou des particularités cutanées, comme des boutons, des taches de rousseur, ou encore des grains de beauté (appelés autrefois des « lentilles ») et ainsi d'obtenir une carnation parfaitement uniforme, tant en couleur qu'en texture. À force d'utilisation, l'emploi de ces produits pouvait finir par abîmer dramatiquement la barrière cutanée, finissant même par provoquer des taches, une sécheresse importante et des douleurs – ce qui impliquait donc d'employer d'autant plus de produit pour camoufler les dégâts²¹¹ –, mais aussi des migraines intenses, une inflammation des gencives, des maladies des yeux, voire même des convulsions. Il faudra attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que les médecins commencent à faire le lien entre l'emploi des substances agressives pour la peau et les effets secondaires indésirables²¹².

Si cette blancheur était un critère de beauté particulièrement important pour la société aristocratique – ainsi que pour la bourgeoisie, comme nous aurons l'occasion de le voir –,

²⁰⁶ JATON A-M., « Du corps paré au corps lavé : une morale du costume et de la cosmétique », *Dix-huitième Siècle*, n°18, 1986. Littératures françaises, p. 222.

²⁰⁷ LANOË C « Images, masques et visages. Production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N.1, 55-1, 2008, p.11.

²⁰⁸ FURETIÈRE, « Blanc : se dit substantivement. Mettre du blanc, pour dire, du fard. »

²⁰⁹ Froment, amidon, riz, serpentinaire, racines, mais aussi cornes de cerf, corail, pouvaient se retrouver dans les préparations des pommades... Voir LANOË C., *La poudre et le fard*, p.30.

²¹⁰ LANOË C « Images, masques et visages. Production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime », pp.10-11.

²¹¹ REMAURY B., *Le beau sexe faible. Les images du corps féminin entre cosmétique et santé*, Paris, Bernard Grasset, 2000, (Partage du savoir), p. 105.

²¹² LANOË C., « La céruse dans la fabrication des cosmétiques sous l'Ancien Régime (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Techniques & Culture* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 11 juillet 2006, p.7.

l'usage du rouge – déjà employé au XVI^e mais dont l'emploi se généralise au cours du XVII^e siècle – pour se farder les joues et parfois les lèvres, va devenir très populaire. Il s'agissait en effet de créer un contraste entre la pureté du teint et le rouge des joues, ce dernier ne servant à l'origine qu'à souligner d'autant plus à la pâleur d'une carnation. Il ne s'agissait, à cette époque, pas seulement de simples critères de beauté, mais d'une véritable « mise en signe » de son visage. Ainsi, le blanc sert non seulement à marquer son appartenance à l'aristocratie, mais signifie aussi une certaine pureté de son âme, tandis que les joues rouges sont également signes de modestie chez les jeunes femmes²¹³. L'emploi de ces couleurs était donc loin d'être insignifiant, il servait à se donner des qualités morales appréciées – mais c'est là que toute l'ambiguïté des fards se joue. Si en effet on a besoin d'avoir recours au blanc et au rouge, peut-être cela veut-il dire que l'on ne possède pas ces qualités à l'origine et qu'on ne fait que *prétendre* les avoir ? De plus, Aileen Ribeiro a souligné que les joues rouges obtenues avec le fard imitaient également les effets d'une relation sexuelle, ce qui contribue également à l'ambivalence de la considération des cosmétiques²¹⁴. Comment distinguer si une femme employant du rouge cherche à montrer sa candeur ou, au contraire, sa disponibilité sexuelle et son désir de plaire ? Son emploi n'était donc pas sans signification secondaire.

Par ailleurs, dans le cas du rouge également, sa préparation qui autrefois se faisait dans l'intimité de la chambre va se professionnaliser et se commercialiser dès le XVII^e siècle : les parfumeurs-ganteurs s'emparent en effet de sa production et proposent des produits finis dans des petites boîtes désormais transportables partout avec soi²¹⁵, ce qui permettait aux consommateur·rice·s de pouvoir s'en réappliquer à n'importe quel moment de la journée – ce qui confirme par ailleurs la grande popularité de son emploi, malgré les réserves que nous venons de soulever quant à sa signification. Une fois de plus, il est intéressant de constater que, chez Furetière, la seconde définition du rouge est qu'il s'agit « d'un fard dont les femmes se colorent les joues et les lèvres ». Constatons d'emblée que l'emploi de ce fard est ici clairement associé au sexe féminin, sans aucune mention faite des hommes. Par ailleurs, la définition suivante du mot indique qu'en vieux français, « rouge » signifiait également « malin, traître et artificieux », ce qui nous fait rester dans la logique d'artificialité ayant toujours été reprochée au coloris. Il est donc parfaitement possible que, en raison de tout ce champ sémantique à connotation féminine et négative, le mot ait encore eu une considération ambiguë.

²¹³ LANOË C., *La poudre et le fard*, p.28.

²¹⁴ RIBEIRO A., *op. cit.* p.14.

²¹⁵ LANOË C., « Le rouge des Lumières. Signature de produit et signature de soi dans la France du XVIII^e siècle », *Sociétés & Représentations* 2008/ 1, n° 25, p.111.

Nous avons donc le *blanc* du teint et le *rouge* du coloris comme catégories principales de fards employés dans cette seconde moitié du XVII^e siècle. Soit, littéralement deux couleurs, et deux couleurs profondément liées au corps ainsi qu'à sa représentation – ce qui rend l'affiliation des fards et du coloris d'autant plus évidente. Rappelons que dans le débat du dessin et du coloris, la représentation du corps était un point fort en faveur de ce dernier qui était ainsi capable de rendre une impression de vie courant sous les chairs roses²¹⁶. Coloris ou fard, finalement, reviennent pratiquement du pareil au même puisqu'il s'agit de l'art d'appliquer des couleurs sur une surface encore vierge. À cet égard, il est d'ailleurs intéressant de constater que dans ses définitions de *coloris* ainsi que de *couleur*, Furetière rapporte directement ces mots à la carnation. Ainsi la seconde définition du coloris désigne « le teint rouge et vif d'une personne » tandis que couleur « se dit aussi de la disposition du teint d'une personne, du visage et des chairs ». Il est d'autant plus intéressant de voir le terme « chair » revenir que celui-ci était particulièrement lié à la théorie du coloris, dont le « rendu de la chair » était un des atouts principal par rapport au dessin²¹⁷. Couleur, coloris, fard, complexion, carnation, chairs... Tous ces éléments se rejoignent et leurs significations s'interchangent et s'entremêlent dans ce qui semble fonctionner comme un système de pensée cohérent.

Par ailleurs, l'on pourrait également inclure dans la catégorie des fards l'emploi des fameuses mouches, ces petits bouts de tissus placés à divers endroits du visage ou du décolleté et dont l'une des fonctions principales était également de souligner la blancheur du teint, autant que de camoufler des petites imperfections – parfois des marques de maladie cutanée, telle que la variole assez courante à cette époque. Leur emploi à la cour de Louis XIV était apparemment aussi populaire que critiqué, au point où certain·es courtisan·es pouvaient aller jusqu'à en placer plusieurs à la fois sur leur visage. La culture des salons – majoritairement tenus par des femmes – du XVII^e siècle va même attribuer des significations à ces petits morceaux d'étoffe en fonction de l'endroit où ils étaient placés, de sorte qu'ils permettaient véritablement de faire passer des messages.

Enfin, la poudre pour cheveux peut également être, dans une certaine mesure, le dernier élément que l'on rattache à la catégorie des fards. En effet, il était impensable, à la cour, de ne pas poudrer sa perruque ou même ses cheveux. Un fait intéressant à propos de cette dernière catégorie est qu'elle s'affranchit peut-être plus explicitement des normes de genre que les deux

²¹⁶ CORBIN A., COURTINE J.-J., VIGARELLO G., *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, pp. 425-429.

²¹⁷ BONFAIT O., *op. cit.* p. 220.

premières, à savoir le blanc et le rouge – quoique nous aurons l’occasion de montrer dans ce chapitre que malgré ce que prétendaient les détracteurs du fard, ceux-ci étaient employés par la gent masculine de manière bien plus généralisée que l’on pourrait l’imaginer. Qui en effet n’a pas en tête l’image de la somptueuse perruque bouclée de Louis XIV ? La perruque était un indispensable de l’ensemble de la garde-robe masculine, le poil étant depuis bien longtemps déjà un indicateur important de virilité – quoique la perruque en elle-même était originellement un accessoire pourtant féminin²¹⁸. Mais reprise par le roi, elle devient un instrument politique signe de virilité. Louis XIV en effet, qui était particulièrement fier de son abondante chevelure, céda malgré tout lui aussi à cette mode mais se fit faire construire une perruque personnellement aménagée, de sorte que ses propres cheveux puissent être tirés par des ouvertures et soient donc visibles parmi les mèches artificielles. L’usage généralisé de la poudre à cheveux est d’ailleurs peut-être l’une des raisons pour lesquelles son emploi sera également vivement critiquée : employée indifféremment par les deux genres, cette poudre ne risquait-elle pas de gommer la différence sexuelle et donc, d’affaiblir les privilèges de la masculinité²¹⁹ ? Nous y reviendrons. Par ailleurs, contrairement au siècle des Lumières, où la poudre était invariablement de couleur grise – indépendamment du genre de chacun –, le siècle classique laissait voir la couleur naturelle du cheveux, à moins qu’on n’emploie des poudres elles-mêmes teintée qui permettaient de changer la couleur de sa chevelure, comble de l’artifice recouvrant l’artifice de la perruque²²⁰. Ainsi, certains parfumeurs-gantiers révèlent à la fin du siècle des recettes de poudres blondes, noires ou brunes et les gammes de couleurs disponibles ne feront que s’élargir dans le courant du XVIIIe, tendant vers des « jaunes chamois », des « gris rosés » ou encore du « lilas » et du « bleu ardoisé »²²¹. Encore une histoire de couleur...

²¹⁸ PEREZ S., « Du bon usage des perruques : le cas Louis XIV », *Annales de dermatologie et de vénérologie*, N°140, 2013, p. 140.

²¹⁹ SCOTT P., « Masculinité et mode au XVIIe siècle : L’Histoire des perruques de l’abbé J.-B. Thiers », *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural, mis en ligne le 01 décembre 2008, p.86.

²²⁰ BOLOGNE J.-C., *Histoire de la coquetterie masculine*, Paris, Perrin, 2011, pp. 201-216.

²²¹ LANOË C., *La poudre et le fard*, pp. 70-71.

Le fard chez les hommes de lettre

« Clarice en effet avec ses mouches et son rouge est ridicule »

Jean de la Bruyère, *Les Caractères*, p.32.

Quelle était la considération du fard à l'époque de Louis le Grand ? Connaissait-il la même condamnation morale qu'au siècle précédent ? Si cela était le cas, cela influençait-il sa consommation d'une quelconque manière ? Était-il toujours connoté comme féminin et associé au « beau sexe » ? Afin d'obtenir une meilleure compréhension du phénomène et de pouvoir au moins partiellement répondre à ces diverses questions, nous allons désormais nous pencher sur la manière dont le fard a été traité dans les œuvres de plusieurs auteurs²²² de cette période, parmi lesquels certains dont nous avons déjà mentionné des idées au chapitre précédent : le moraliste Jean de La Bruyère ainsi que le poète Nicolas Boileau. Les deux hommes sont en effet des figures littéraires particulièrement importantes et actives de leur époque, bien que dans des domaines plutôt différents – la morale et la poésie.

La Bruyère, bourgeois de naissance, ayant servi de précepteur au duc Louis de Bourbon, petit-fils du Grand Condé, mais aussi à Mademoiselle de Nantes, fille légitimée du roi et de Mme de Montespan²²³, a par ailleurs eu l'avantage de fréquenter la société de cour ce qui en fait un observateur privilégié de cette dernière. Son œuvre *Les Caractères*, qui se présente comme une présentation et une critique des mœurs de son époque en portraying divers personnages archétypaux, connaîtra un grand succès comme en témoignent les neuf rééditions – revues et augmentées du vivant de l'auteur – que l'ouvrage connaîtra en huit ans (entre 1688 et 1697, soit à la période où la querelle du coloris va progressivement pencher du côté coloriste de Roger de Piles). Les portraits mordants et ironiques qu'il érigeait étaient censés dénoncer certains vices comportementaux et devaient encourager les lecteurs·ices à revoir leur propre

²²² Il me semblait par ailleurs très intéressant d'aller également nous pencher sur ce que les femmes de lettre, comme Madeleine de Scudéry ou Madame de Sévigné qui tenaient de plus des salons très prisés, pensaient de l'usage du fard à leur époque. Malheureusement, par manque de temps, cela ne sera pas possible dans la présente étude. De plus, de nombreuses études sur le fard et les cosmétiques indiquent que les sources sur l'opinion féminine sur la question demeurent pratiquement inexistantes.

²²³ BNF « La Bruyère, écrivain et moraliste » », dans *Articles*, dans *Bibliothèque Nationale de France*, 2022, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/1c21afab-469b-43ef-8f39-d687e3893dd6-bruyere-ecrivain-et-moraliste>], (17-02-2026).

attitude et à effacer leurs propres défauts. Son œuvre nous intéresse particulièrement car La Bruyère va, dans plusieurs de ses chapitres, parler ouvertement de la pratique du fard en termes cosmétiques, ce qui nous donne des indications sur la manière dont un contemporain considérerait ce dernier. C'est également le cas de Nicolas Boileau qui, dans plusieurs de ses nombreux poèmes, se réfère directement à l'emploi de blanc ou de rouge, aussi semblait-il intéressant d'observer la manière le fard était traité dans deux domaines différents et si sa considération pouvait changer en fonction du genre littéraire dans lequel il se trouvait.

Il paraît toutefois utile de remarquer, avant de nous plonger dans les textes de ces deux auteurs, que ceux-ci ont été particulièrement actifs dans les débats théoriques et littéraires ayant agité leur époque et qu'ils ont loin d'avoir été neutres dans leurs écrits. On se souvient en effet avoir mentionné dans le chapitre précédent que si Nicolas Boileau avait activement pris part à la Querelle des Anciens et des Modernes en faveur du camp des Anciens – dont il est parfois considéré le chef de file –, c'est également le cas de La Bruyère qui marque sa préférence pour les valeurs classiques dans ses *Caractères*²²⁴. Lors de son introduction à l'Académie, par ailleurs, il prononça un discours vantant les mérites de plusieurs partisans des Anciens – notamment Racine, Boileau, Bossuet –, insultant ainsi le clan des Modernes et revendiquant ouvertement son allégeance au camp adverse²²⁵. Leur appartenance commune à un même parti, bien que dans le domaine littéraire et non pictural, a par conséquent certainement influencé leur opinion sur le fard. Leurs écrits restent toutefois judicieux à étudier puisqu'ils sont particulièrement révélateurs de la considération du camp des Anciens sur cette même question.

²²⁴ BNF, « La Querelle des Anciens et des Modernes » dans *Focus* dans *Bibliothèque Nationale de France*, 2022 [<https://essentiels.bnf.fr/fr/focus/d4e474a6-c6c7-4c53-a483-c5dd6a33d8b9-querelle-anciens-et-modernes#:~:text=Nicolas%20Boileau&text=C'est%20lui%20qui%20m%C3%A8ne,repr%C3%A9sente%20une%20perfection%20artistique%20ind%C3%A9passable.>], (17-02-2026).

²²⁵ BNF « La Bruyère, écrivain et moraliste » », dans *Articles*, dans *Bibliothèque Nationale de France*, 2022, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/1c21afab-469b-43ef-8f39-d687e3893dd6-bruyere-ecrivain-et-moraliste>], (17-02-2026).

Jean de La Bruyère, Nicolas Boileau, Thimothée Philalète

« Les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent être regardées »

John Berger, *Ways of seeing*, p. 47.

« Chez les femmes, se parer et se farder n'est pas, je l'avoue, parler contre sa pensée ; c'est aussi que le travestissement et la mascarade, où l'on ne se donne point pour ce que l'on paraît être, mais où l'on pense seulement à se cacher et à se faire ignorer : c'est chercher à imposer aux yeux et vouloir paraître selon l'extérieur contre la vérité : c'est une espèce de menterie²²⁶ ». Ainsi La Bruyère décrit-il la catégorie des femmes, dès la seconde page du chapitre qu'il leur consacre spécialement dans son ouvrage. Mentionnons que l'auteur ne prend en revanche pas la peine de dédier le moindre chapitre aux hommes spécifiquement par rapport à leur genre, apportant ainsi sa contribution au phénomène d'altérisation de la catégorie des femmes. En effet, en les singularisant de cette manière, La Bruyère les positionne d'emblée comme étant « l'Autre » d'une société où être un homme est considéré comme « la norme », l'expérience ou caractère de ces derniers ne nécessitant par conséquent pas d'être décortiqué – et réprimandé – autant que celui de leurs compères féminins. Par ailleurs, le moraliste aurait procédé à une division hiérarchique dans le placement de ses chapitres, allant du moins au plus prestigieux. Ainsi, alors que l'on entame l'ouvrage avec les femmes au troisième chapitre (les deux premiers portant sur l'écriture et sur son mérite personnel), les *Caractères* culminent avec la figure du roi, personne la plus hautement placée dans la société²²⁷. Indicateur s'il en est de l'opinion de La Bruyère envers la gent féminine.

Pour en revenir à la citation, on retrouve dans cette seule phrase les accusations couramment associées au fard : mensonge, tromperie, ainsi que l'idée de séduction. Par l'expression « parler contre sa pensée », l'auteur semble considérer les femmes et le fard comme une association *naturelle*, les deux allant forcément de pair en raison du besoin intrinsèquement féminin de se parer dans le but de plaire²²⁸. Ce n'est pas pour autant que La Bruyère considère leur emploi comme quelque chose de moralement acceptable. L'auteur, au

²²⁶ LA BRUYÈRE J. DE, *Les Caractères, ou mœurs de ce siècle*, Paris, Desclée De Brouwer, 1895, p. 31.

²²⁷ BIET C., *Du critère de la misogynie appliquée au XVIIe siècle : le cas de La Bruyère*, Les cahiers du GRIF, N°47, 1993, pp. 25-36, (Misogynies), pp. 25-26.

²²⁸ L'auteur affirme plus loin, dans le chapitre « De la cour » : « Une femme galante veut qu'on l'aime ».

nom de tous les hommes de sa société, estime justement que leur usage est une faute de goût répulsive. « Mais si c'est aux hommes qu'elles [les femmes] désirent de plaire, si c'est pour eux qu'elles se fardent ou qu'elles s'enluminent, j'ai recueilli les voix, et je leur prononce, de la part de tous les hommes ou de la plus grande partie, que le blanc et le rouge les rend affreuses et dégoûtantes, que le rouge seul les vieillit et les déguise ; qu'ils haïssent autant à les voir avec de la céruse sur le visage, qu'avec de fausses dents en la bouche, et des boules de cire dans les mâchoires ; qu'ils protestent sérieusement contre tout l'artifice dont elles usent pour se rendre laides ». Et il poursuit, quelques lignes plus loin : « Si les femmes étaient telles naturellement qu'elles le deviennent par artifice, qu'elles perdissent en un moment toute la fraîcheur de leur teint, qu'elles eussent le visage aussi allumé et aussi plombé qu'elles se le font par le rouge et par la peinture dont elles se fardent, elles seraient inconsolables²²⁹ ». Enfin, le fard est nommé de manière très concrète pour ses propriétés cosmétiques et non plus en simple métaphore de tromperie. Ces passages révèlent d'une part que le rouge et le blanc étaient bien employés par les femmes malgré les nombreuses condamnations dont il faisait l'objet – et de manière assez massive en tout cas que pour que La Bruyère les implore d'arrêter – mais aussi que ce dernier était loin d'en apprécier leur usage. La dernière critique est assez éloquente sur le rendu esthétique que l'emploi du blanc de céruse pouvait avoir – on se souvient de l'effet de « plâtre » que l'épaisse couche se fissurant en séchant pouvait donner – et qu'il considérait visiblement comme très déplaisante. Il est intéressant en effet de remarquer que si La Bruyère encourage les femmes à arrêter l'emploi du fard, c'est bien parce que cela les rend « laides » et par conséquent, cela déplaît à leurs homologues masculins. La femme n'est après tout, comme l'a dit John Berger, qu'une vue²³⁰ dont le but principal devrait n'être que de plaire aux hommes qui les regardent. Elles n'auraient donc aucun intérêt, si l'on suit cette logique, à se parer à l'aide de produits qui les rendent déplaisantes aux yeux de ces derniers. Ce qui compte réellement dans le processus de dévalorisation du fard est l'opinion des hommes : penseraient-ils que le fard embellit réellement les femmes que son emploi ne connaîtrait certainement pas toutes ces attaques. Toutefois, bien que La Bruyère se fasse le porte-parole « de la part de tous les hommes ou de la plus grande partie », suggérant ainsi que ceux-ci désapprouvaient l'emploi du fard par les femmes de manière plus ou moins globale, cette allégation reste à prendre avec prudence. N'oublions pas qu'il parle de son point de vue de moraliste bourgeois et d'observateur critique

²²⁹ LA BRUYÈRE J. DE, *op. cit.* pp. 31-32.

²³⁰ BERGER J., *Voir le voir*, Paris, B42, 2014, p.48. « Les hommes regardent les femmes. La femme se regarde être regardée ».

de la cour. Bien qu'il soit proche de la noblesse, il n'en fait néanmoins pas partie et ne saurait parler au nom de cette dernière de manière unanime.

Toujours est-il que, grâce à ces deux extraits particulièrement éloquents, on pourrait comprendre que l'emploi des fards paraissait toujours être une activité particulièrement genrée et exclusivement féminine. Pourtant, le fait que l'auteur continue de reprocher aux femmes leur emploi peut finalement sembler assez paradoxal. Si, en effet, il est propre aux femmes de séduire et que les fards permettent la séduction, en quoi ne serait-il pas logique qu'elles usent des fards pour se parer et atteindre leur dessein ? Pourquoi condamner une femme qui ne ferait au fond que suivre sa nature profonde ? Cette invective anti-cosmétique ne fait qu'imposer une norme éthique masculine à un domaine pourtant historiquement considéré comme féminin²³¹, ce qui peut paraître comme un non-sens – et qui n'est pourtant pas si surprenant puisque l'on considérerait qu'être un homme était la norme. Alors que La Bruyère affirme lui-même « qu'il faut juger les femmes de la chaussure jusqu'à la coiffure exclusivement, à peu près comme on mesure le poisson entre queue et tête²³² », indiquant à quel point elles ployaient constamment sous des regards scrutateurs et étaient jugées pour leur seule apparence – qui était fondamentale pour une femme puisqu'elle lui permettait de trouver un mari et donc de survivre –, il leur reproche malgré tout de montrer un intérêt pour l'image qu'elles renvoient. Il leur faut être belle naturellement. Tout cela renvoie à l'idée de la *sprezzatura* si populaire du XVI^e siècle, concept développé notamment dans *Le Courtisan* de Castiglione et dont les réminiscences s'observent encore dans les écrits de La Bruyère²³³ – et dont certains auteurs ont néanmoins noté qu'elle représentait un glissement sémantique vers un « dépassement des genres », puisque la notion s'appuie sur l'idée d'artifice ; le dépassement de la maîtrise du fini et de la justesse des formes reflèterait un certain dépassement des canons de la différence sexuelle²³⁴

On pourrait s'arrêter ici en ce qui concerne les écrits du moraliste et conclure que ce dernier, comme de nombreux autres avant lui, condamne globalement l'usage féminin du fard, le blanc ou le rouge ne trouvant pas plus grâce à ses yeux que les mouches ou la poudre. Le chapitre sur les femmes n'est cependant pas la seule occurrence où l'emploi de cosmétiques se trouve être critiqué. Si l'on avance dans les pages et que l'on découvre la succession de portraits,

²³¹ PHILLIPPY P., *Painting Women Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p.7.

²³² LA BRUYÈRE J. DE, *op. cit.* p. 31.

²³³ CORNET C., « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire* [En ligne], 2 | Printemps 2008, mis en ligne le 13 juillet 2008, ressource en ligne.

²³⁴ DELILLE D., *Genre Androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII^e-XX^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 35.

on retrouve en effet encore ici et là un reproche adressé à l'emploi de rouge, de poudre ou de mouche, à l'exception que ce ne sera non plus une femme qui en use, mais bien un homme. Car La Bruyère va également s'en prendre à la figure du courtisan efféminé dans son ouvrage et ce dernier, parmi ses nombreux maux, emploie vulgairement du rouge. Ainsi, dans son chapitre intitulé « De la mode », on retrouve le portrait d'Iphis – nom d'une femme chez Ovide qui, à force de se comporter « comme un homme », finit par le devenir également ; chez La Bruyère, il semble toutefois que cela soit l'inverse²³⁵ – que l'on pourrait qualifier de *coquet*. Ainsi, Iphis « regarde ses jambes, il se voit au miroir ; l'on ne peut être plus content de personne qu'il l'est de lui-même ; il s'est acquis une voix claire et délicate, et heureusement il parle gras ; il a un mouvement de tête, et je ne sais quel adoucissement dans les yeux, dont il n'oublie pas de s'embellir ; il a une démarche molle et le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer ; il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude ; il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau, et qu'il n'a ni boucles d'oreilles ni collier de perles ; aussi ne l'ai-je pas mis dans le chapitre des femmes²³⁶ ».

Iphis aime donc se parer, s'apprêter, bien s'habiller, être à la dernière mode – dans un précédent extrait, il rougit de honte quand il remarque qu'il porte un soulier déjà démodé – et surtout, se *farder*. Outre son goût pour le rouge, il possède presque toutes les qualités considérées comme féminines – il a un beau maintien, une voix délicate, une certaine *mollesse*, qualité féminine s'il en est une²³⁷. La Bruyère, en prétendant ne pas le mettre dans la catégorie des femmes, ne fait en fait qu'insister sur l'idée qu'Iphis, en se comportant de cette manière, devrait pourtant y être confiné – et nous avons déjà mentionné l'idée qu'il n'est rien de plus dégradant pour un homme que d'être efféminé, puisqu'il s'agit véritablement d'un déclassement social. L'emploi du rouge ne fait ici partie que d'une série d'éléments pour lesquels le comportement entier d'Iphis est particulièrement blâmable.

Iphis n'est cependant pas le seul personnage du livre à employer du fard : l'usage s'étendrait même jusqu'à certains abbés de la cour, si l'on en croit le moraliste. « Il y a des choses qui, ramenées à leurs principes et à leur première institution, sont étonnantes et incompréhensibles. Qui peut concevoir en effet que certains abbés à qui il ne manque rien de l'ajustement, de la mollesse et de la vanité des sexes et des conditions, qui entrent auprès des

²³⁵ CORGNET C., *ibid.* p.11.

²³⁶ LA BRUYÈRE J. DE, *op. cit.* pp. 203-204.

²³⁷ La mollesse a en effet toujours été considéré comme une qualité intrinsèquement féminine ; pourtant, chez Furetière, l'un des premiers exemples qu'il donne pour la définition du mot « Mol » que « c'est un homme mol et efféminé ».

femmes en concurrence avec le marquis et le financier, et qui l'emportent sur tous les deux, qu'eux-mêmes soient originairement, et dans l'étymologie de leur nom, les pères et les chefs de saints moines et d'humbles solitaires, et qu'ils en devraient être l'exemple ? Quelle force, quel empire, quelle tyrannie de l'usage ! Et sans parler de plus grands désordres, ne doit-on pas craindre de voir un jour un simple abbé en velours gris et à ramages comme une éminence, ou avec des mouches et du rouge comme une femme²³⁸ ? ». La critique s'adresse aussi bien à la morale des abbés – qui eux aussi font preuve de mollesse, manière de signifier qu'ils se comportent de manière efféminée – qu'à leur toilette, de laquelle ils prennent apparemment trop de soin. L'emploi du fard dans l'argumentation ne semble toutefois pas encore être effectif, mais se veut plutôt être une annonce prophétique²³⁹ – et apocalyptique. Il s'agit en effet du sort qui attend cette société de plus en plus décadente, pour peu que l'on continue sur cette voie.

En utilisant le fard dans ses dénonciations des courtisans, La Bruyère veut insister sur le caractère contre-nature et monstrueux d'un homme se travestissant. Le fard demeure une caractéristique profondément féminine, aussi est-il anormal qu'un homme puisse vouloir en utiliser à son tour. Rappelons que dans cette société à cette époque, bien que le genre précède le sexe, l'idée qu'un homme puisse se comporter – et se « rétracter » – en femme n'était pour autant pas acceptée. « Le sexe masculin ne se quitte ni ne s'acquiert ²⁴⁰ », cette idée n'est déjà que trop vraie au XVIIe siècle. À en croire ces seuls écrits, qu'un homme puisse oser se farder paraît donc comme une haute forme de transgression sociale et un avilissement sexuel certain – et le fait pourrait paraître comme relativement marginal, au vu de la grande désapprobation qu'il rencontre.

Pourtant, si La Bruyère a cru devoir réaliser un portrait archétypal du « courtisan efféminé » afin de le dénoncer, n'est-ce pas déjà là une preuve que ce comportement était bien plus répandu que sa condamnation pourrait le laisser croire ? La récurrence du fard dans ses critiques envers des portraits masculins²⁴¹ ne permet-elle pas d'affirmer que celui-ci était employé de manière bien plus généralisée par les hommes que les écrits veulent le laisser entendre ? La Bruyère a beau prétendre que les cosmétiques sont toujours une qualité seulement féminine, sa simple critique d'Iphis et de l'abbé coquet trahit le fait que la réalité n'était pas aussi simplifiée et binaire que ses écrits semblent le laisser penser.

²³⁸ LA BRUYÈRE J. DE, *op. cit.*, pp. 212-213.

²³⁹ CORNET C, *op. cit.* p. 8.

²⁴⁰ Emmanuel Beaubatie, sociologue français.

²⁴¹ Le fard est même mentionné de manière plus récurrente pour les hommes que pour les femmes.

Par ailleurs, ces deux figures ne sont pas les seuls « efféminés » subissant le joug du moraliste. Son portrait de Narcisse – dont le seul nom est assez évocateur –, qui « a ses heures de toilette comme une femme²⁴² », nous intéresse également. Bien que les mots « fard », « rouge », « blanc » ou « mouche » ne soient pas employés directement dans ce cas-ci, il semble néanmoins que la dénonciation de sa « toilette » puisse également le rattacher à son emploi de ses produits²⁴³ – d’autant plus que dans ce cas-ci aussi, la toilette est clairement classifiée comme « féminine ». Narcisse ne nous intéresse pas seulement en raison du fait qu’il appuie encore la réalité de l’emploi du fard par les hommes, mais aussi parce que son portrait est lisible dans le chapitre intitulé « De la ville ». Nous ne trouvons donc plus ici dans la société de cour, mais bien parmi les bourgeois urbains – de sorte qu’il n’y ait plus tant de différence entre ces derniers et les courtisans de la cour du Roi Soleil²⁴⁴. La Bruyère indique de plus que Narcisse lit avidement le *Mercurie galant*, ce qui n’est pas anodin puisqu’il s’agissait du périodique attitré du clan des Modernes publiant régulièrement des écrits de Fontenelle ou de Perrault²⁴⁵. Que Narcisse soit associé à la toilette – aux fards donc – et au camp Moderne est alors à la fois un moyen de rabaisser ces derniers en les présentant comme des monstres fardés et efféminés, mais pourrait également être révélateur de la considération plus favorable que ceux-ci avaient du fard. Quoiqu’il en soit, il semble non seulement que l’emploi de cosmétiques ait bien moins été confiné aux sphères féminines de la société que les critiques l’ont laissé croire, mais aussi que, loin d’avoir été réservé à la société de cour du roi, il se soit généralisé jusqu’à la ville et aux grands bourgeois parisiens.

L’opinion de La Bruyère ne semble pas fondamentalement différer de celle que l’on peut deviner dans l’œuvre du poète Nicolas Boileau. Étant donné l’investissement de celui-ci dans la Querelle des Modernes et des Anciens en faveur de ces derniers, il n’est que peu surprenant de voir que l’on retrouve également dans ses vers une condamnation certaine de l’emploi du fard – et pas uniquement dans son sens métaphorique. Certains de ses vers bien connus

²⁴² LA BRUYÈRE J. DE, *op. cit.* p. 89.

²⁴³ Dans la définition que donne Furetière du mot « toilette » qui désigne le carré de toile qu’on étend sur la table devant laquelle on se prépare ou on se déshabille le soir, le lien avec les fards est clairement établi : « Le carré où sont les fards, pommades, essences, mouches, etc ». Aileen Ribeiro note par ailleurs que si dans un premier temps, « toilette » désignait effectivement ce carré de linge, il va finir par également désigner les produits cosmétiques eux-mêmes. Voir RIBEIRO A., *op. cit.* p. 115.

²⁴⁴ CORNET C., *op. cit.* p. 8.

²⁴⁵ BOMBART M., TURNOVSKI G., « Anciens et Modernes: la Querelle à l’épreuve de la publication », Reguig D. et Bahier-Porte, C., *Anciens et modernes face aux pouvoirs. L’Eglise, le roi, les académies (1687-1750)*, Champion, 2022, p. 37-55.

paraissent de fait employer le terme plutôt dans son sens coutumier de tromperie et d'artifice, sans forcément se référer directement à l'usage plus pratique de produits cosmétiques, comme c'est le cas ici : « Soyez simple avec art, Sublime sans orgueil, agréable sans fard²⁴⁶ ». Par l'emploi de ces antithèses, le fard est subséquent associée à l'orgueil et opposé à l'agréable, au sublime et au simple – renvoyant clairement à l'idée d'artificiel. Rien de surprenant jusqu'ici. C'est aussi cette idée que l'on retrouve exprimée très clairement dans son Épître IX intitulée de manière explicite « Rien n'est plus beau que le vrai » : « La simplicité plaît sans étude et sans art. Tout charme en un enfant dont la langue sans fard, A peine du filet encor débarrassée, Sait d'un air innocent bégayer sa pensée²⁴⁷ ». Le fard conserve donc son sens de mensonge et de fausseté. Toutefois, nous ne citerions pas l'œuvre de Boileau s'il ne faisait que cet emploi classique du mot « fard ». Un peu plus dans sa poésie, nous retrouvons ces quelques vers :

« Chacun chercha pour plaire un visage emprunté.

Pour éblouir les yeux, la fortune arrogante

Affecta d'étaler une pompe insolente;

L'or éclata partout sur les riches habits;

On polit l'émeraude, on tailla le rubis,

Et la laine et la soie, en cent façons nouvelles,

Apprirent à quitter leurs couleurs naturelles.

La trop courte beauté monta sur des patins;

La coquette tendit ses lacs tous les matins;

Et, mettant la céruse et le plâtre en usage,

Composa de sa main les fleurs de son visage.

L'ardeur de s'enrichir chassa la bonne foi:

Le courtisan n'eut plus de sentiments à soi.

Tout ne fut plus que fard, qu'erreur, que tromperie;

On vit partout régner la basse flatterie²⁴⁸. »

Plusieurs choses sont très intéressantes dans cet extrait. D'une part, on voit être blâmé l'usage du blanc, désigné ici sous les termes de « céruse » et de « plâtre », critiquant une fois de plus ouvertement le rendu esthétique de ce produit. On retrouve par ailleurs l'emploi du mot « fleurs », dont nous avons déjà signalé au chapitre précédent qu'il était synonyme

²⁴⁶ BOILEAU N., *L'Art Poétique*, 1674.

²⁴⁷ BOILEAU N., *Épîtres*, Paris, Albert Cahen, Droz, 1937.

²⁴⁸ BOILEAU N., *ibid.*

d' « ornement » mais surtout qu'il renvoyait fortement à une connotation féminine²⁴⁹, appuyant encore un peu plus l'idée que l'usage de cosmétiques était réservé aux femmes – il s'agit bien d'une « coquette » qui en fait usage dans ce cas-ci. Par ailleurs, Boileau réemploie le mot « fard » à peine trois vers en dessous du blanc, associé aux mots « erreur » et « tromperie » ce qui lui permet ici d'exprimer les deux idées du terme que nous avons mentionnées : le fard comme cosmétique, le fard comme tromperie. L'emploi du blanc de céruse – comme, sans le moindre doute, du rouge ou des mouches – demeure une pratique qui éloigne de l'idée du Vrai – et donc du Beau – dans une logique encore toute platonicienne. La mention de la laine et la soie qui « quittent leur couleur naturelle » nous paraît également intéressante, non seulement parce qu'elle renvoie à l'idée de couleur – et donc de féminin –, mais aussi parce qu'elle rappelle l'argument de Tertullien contre la couleur²⁵⁰ et dont l'opinion particulièrement négative sur le fard n'est plus à rappeler. Si Boileau avait bien eu l'intention de citer indirectement l'auteur antique, peut-être était-ce pour appuyer d'une figure d'autorité son jugement négatif sur les cosmétiques – ainsi que de rappeler l'affiliation de ceux-ci avec la couleur (et peut-être du coloris : n'oublions pas que nous sommes au beau milieu de la Querelle). Enfin, bien que la figure du courtisan que mentionne Boileau ne soit pas directement accusée dans ce cas-ci d'employer du blanc ou du rouge, son évocation à peine un vers après le blâme du blanc ne peut que poser question, au regard de la critique du courtisan efféminé que nous avons observée chez La Bruyère. Peut-être la proximité des deux thématiques permet-elle de les assembler par association d'idée ? Ainsi, la figure du courtisan est – de manière littérale – *entourée* par deux mentions différentes du fard, ce qui est pourrait être une manière de signifier que les deux ne sont pas si éloignés que cela.

Ainsi, chez ces deux figures ayant participé à la Querelle, l'emploi du fard est toujours considéré comme une pratique majoritairement réservée aux femmes – quoique nous ayons vu que les critiques de La Bruyère, bien que se voulant décourageantes et accusatrices, révèlent un emploi sans doute plus commun chez les hommes qu'il voudrait bien l'admettre. Toutefois, le fait que les auteurs se soient tous deux identifiés comme appartenant au clan des Anciens pose question sur la « sincérité », si l'on peut dire, de leur critique des cosmétiques. Comment savoir en effet s'ils ne faisaient qu'exprimer une réprobation encore largement partagée au XVIIe ou

²⁴⁹ Voir note 136, p. 39.

²⁵⁰ Pour l'anecdote de Tertullien et les moutons dont la laine n'est pas naturellement colorée, voir note 130 p.38.

si, en raison de leur participation active au conflit littéraire, ils ne cherchaient qu'à appuyer l'idéologie des Anciens ? Sans doute les deux possibilités sont-elles un peu vraies.

Néanmoins, afin de nous faire une idée à partir d'une autre personnalité sans doute plus « neutre » par rapport aux idéologies de la Querelle, il me semble intéressant de nous pencher sur un autre texte contemporain de cette époque, rédigé par une figure légèrement plus mystérieuse. Qu'en est-il donc du fard dans l'ouvrage *De la modestie des femmes et des filles chrétiennes dans leurs habits & dans tout leur extérieur*, publié à Lyon en 1686 par Timothée Philalète ? De ce dernier, peu est connu. Son nom même n'est qu'un pseudonyme volontairement adopté par celui-ci et destiné à conserver son anonymat, de sorte que nous ne savons absolument rien à son propos²⁵¹. L'auteur indique en effet dans la préface du livre « qu'il a cru devoir taire son nom, parce que souvent [...] les jugements de ceux qui lisent les ouvrages qui paraissent en ce siècle [...] sont si faibles (pour ne pas dire injustes) qu'ils considèrent plus la crédit, la réputation et la dignité d'un Ecrivain, que la beauté et la solidité de son ouvrage²⁵² ». Philalète semblait avoir à cœur que l'on juge son œuvre uniquement pour son contenu, et non par pour son nom – ce qui peut poser la question de s'il s'agissait d'une personnalité connue. Toutefois, les relents ouvertement religieux de l'ouvrage laissent penser que son auteur n'a vraisemblablement pas écrit dans le but de participer à la Querelle en faveur de l'un ou l'autre camp, mais plutôt en raison d'un impératif moral. Le livre, « destiné à servir d'instruction à une fille de morale et de vertu²⁵³ » se destine à leur éviter de « déplaire à Dieu », ce qu'elles pourraient notamment commettre en raison d'un quelconque accoutrement considéré comme trop outrancier. Son recueil, « qui n'est composé que des autorités de l'Ecriture Sainte et des Pères de l'Eglise », expose les raisons pour lesquelles il est condamnable de prendre soin de son apparence, puisque cela se fait au détriment de son âme – il note par ailleurs que les maris préfèrent également les femmes portant des habits modestes, nous renvoyant une fois de plus à l'argument de l'autorité masculine. Bien que l'ouvrage se concentre plus fortement sur les habits portés par les femmes, l'auteur fait plusieurs fois mentions du fard – et, on s'en doute, son usage n'est pas porté en haute estime dans son cœur. Ainsi, le fard aurait été donné aux femmes par « les enfants de Dieu qui l'abandonnèrent [...] : ce fut eux, qui après avoir [...]

²⁵¹ BOUVIER M., « Timothée Philalète, De la modestie des femmes et des filles chrétiennes dans leurs habits et dans tout leur extérieur, texte de 1686, présenté par François Bouchet, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Petite collection Atopia », *Dix-septième siècle*, 2002, p. 547.

²⁵² PHILALÈTE T., *De la modestie des femmes et des filles chrétiennes dans leur habit et dans tout leur extérieur*, Lyon, chez Leonard Plaignard, 1646, Préface.

²⁵³ PHILALÈTE T., *ibid.* Préface, ij. De manière plus précise, il souhaite « exciter les filles et les femmes chrétiennes à fuir le luxe, la pompe et la vanité des habits ».

enseigné plusieurs arts qu'il eut été plus avantageux que l'on eut ignoré, prirent un soin particulier de fournir aux femmes tous ces instruments de vanité dont elles se servent avec tant d'affectation, car c'est de leur main qu'elles tiennent l'éclat des diamants dont brillent leur colliers, tout l'or de leur bracelets, et cette agréable diversité des couleurs dont on teint les étoffes, en un mot toutes les différentes drogues dont elles se servent pour se farder & se déguiser le visage²⁵⁴ ». L'emploi des cosmétiques est apparenté chez Philalète à rien de moins qu'une œuvre du Diable – ce qui n'est peut-être pas si étonnant que cela, si l'on prend note du fait qu'il qualifie un peu plus tôt les femmes de « portes du démon²⁵⁵ », indiquant donc que toute femme décidant d'employer des cosmétiques se détourne volontairement de Dieu et suit une voie de pécheresse. Remarquons par ailleurs qu'une fois de plus, l'auteur fait l'association du fard et des couleurs – ce qui n'est sans doute pas si surprenant étant donné qu'il cite de nombreuses fois les écrits de Tertullien, pour lequel il semble éprouver une vive admiration. Il n'est donc pas anormal que les idées de ce dernier se retrouvent dans les écrits de Philalète.

Là où Philalète se démarque néanmoins de Boileau ou de La Bruyère, c'est qu'il ne semble pas condamner l'emploi de blanc ou de rouge en raison d'un aspect esthétique qu'il considérerait comme bien trop déplaisant que pour être convenable, mais uniquement pour des raisons purement morales et religieuses. À aucun moment les femmes ne sont accusées de se rendre laides et le terme « plâtre²⁵⁶ » qui pourrait renvoyer à une critique du rendu du blanc est absent de l'entièreté de l'ouvrage. En revanche, on retrouve malgré tout l'argument du regard masculin et de l'autorité patriarcale dans le recueil : le septième motif s'intitule ainsi « les maris aiment que leurs femmes soient modestes dans leurs habits, & les jeunes gens biens avisés ne recherchent point de filles coquettes et qui aient de la vanité²⁵⁷ ». Ainsi, selon Philalète, la seule raison pouvant justifier l'emploi de fards ou de beaux vêtements, action autrement « coupable » et « peu louable d'elle-même », est « de contribuer par ce moyen à la gloire de Dieu en se procurant par ces ornements l'amour et la tendresse de leurs maris [...] ou l'affection d'une personne qui les recherche pour les épouser²⁵⁸ ». Voici donc, pour la première fois, une justification à l'emploi du fard : le fait de se soumettre au bon plaisir du regard masculin – ce

²⁵⁴ PHILALÈTE T., *op. cit.* pp. 33-34.

²⁵⁵ PHILALÈTE T., *ibid.*, p. 19.

²⁵⁶ Dans la définition qu'en donne Furetière, « plâtre » [plastre] est littéralement synonyme de « fard », mais l'exemple qu'il en donne laisse supposer une critique sous-jacente de par son emploi : « Cette vieille a toujours deux doigts de plâtre sur le visage », laissant supposer une épaisse couche formant une croûte sans doute peu flatteuse.

²⁵⁷ PHILALÈTE T., *ibid.*, p. 146.

²⁵⁸ PHILALÈTE T., *ibid.*, pp. 148-149.

que nous appellerions aujourd'hui le « male gaze²⁵⁹ ». Le fait qu'une femme prenne grand soin de son apparence serait donc relativement acceptable, pour peu que cela soit dans l'intention louable de se trouver mari, soutenant ainsi une véritable « idéologie sexuelle²⁶⁰ » – mais gare à toute femme prenant soin de son allure pour son propre plaisir ! Celle se maquillant et « se parant et s'apprêtant » sans autre dessein « que d'être vue et estimée, [est] coupable ». La meilleure preuve de fidélité qu'une femme puisse faire à son mari, c'est donc de s'empêcher de plaire à d'autres hommes que lui, et quelle autre raison que celle-ci une femme aurait-elle de se farder – les femmes n'étant jamais pensées hors de leur relation avec les hommes ? Malgré cette tolérance toute relative des cosmétiques, Philalète note toutefois qu'un mari ou jeune homme ayant un tant soit peu de jugeote devrait « considér[er] davantage les femmes qui se content d'une honnête propreté conforme à leur condition et à leur état sans passer les bornes de la bienséance et de la modestie » plutôt que celles « qui se parent et s'ajustent avec luxe et vanité²⁶¹ » – bien que l'auteur précise également quelques pages plus loin que ce n'est pas pour autant qu'elles doivent se négliger et sombrer dans la saleté et la malpropreté. Quoique formulé différemment et avec des intentions pouvant paraître différentes, l'argument rejoint ici les suppliques de La Bruyère lorsque ce dernier affirme que les hommes trouvent que les fards rendent les femmes laides. Si pour Philalète il s'agit plutôt d'assurer sa fidélité à son mari, la logique demeure malgré tout identique : il s'agit de se soumettre aux désirs du regard masculin, que cela soit en termes purement esthétiques ou moraux.

Et n'est-ce pas aussi un peu de cette idée que l'on retrouve, lorsque Philalète affirme que les femmes employant le rouge méprisent l'ouvrage de Dieu ? « Il faut seulement ne point passer les bornes de la simplicité et de la modestie, et que dans la propreté extérieure, que la bienséance demande, vous n'ayez dessein que de plaire à Dieu ; mais ce n'est pas moyen de lui plaire que de se farder le visage, de se rougir les lèvres et les joues, et de se peindre les sourcils ; celles qui en usent de la sorte ne font-elles pas paraître du dégoût pour un ouvrage de la main de Dieu et en voulant s'embellir ne paraît-il pas qu'elles reprennent celui qui les a formées²⁶² ? ». En se maquillant comme elle le souhaite, la femme ne commet-elle pas ainsi l'acte sacrilège de reprendre le pinceau de la main de Dieu pour s'en servir à sa guise²⁶³ ? N'est-ce pas somme toute un moyen de se défilier du regard de l'homme suprême, du « male gaze »

²⁵⁹ Voir MULVEY L., « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Volume 16, N3, 1975, pp. 6–18.

²⁶⁰ DOLAN F. E., « Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England », *PMLA*, Vol. 108, No. 2, Mars 1993, p. 232.

²⁶¹ PHILALÈTE T., *op. cit.*, pp. 149-150.

²⁶² PHILALÈTE T., *ibid.*, p.62.

²⁶³ DOLAN F. E., *op cit.* Voir le titre de l'article.

ultime ? Finalement, en critiquant l'usage des cosmétiques, les hommes ne dévoilent-ils pas plutôt leur crainte profonde de voir les femmes devenir actrices et maîtresses de leur apparence ? En effet, une femme se saisissant du pinceau n'est plus seulement la toile vierge soumise au regard masculin et à ses désirs, mais devient également la peintre, brouillant efficacement les frontières entre objet et sujet – on devine à quelle catégorie les femmes étaient cantonnées. En s'affirmant non plus uniquement comme une vue, mais bien comme les créatrices de leur aspect, les femmes fardées « perturbent l'ordre social et cosmique ainsi que la hiérarchie des sexes²⁶⁴ » tout en redéfinissant leur propre valeur. La femme n'est de fait pas censée *produire*, l'action étant une qualité propre au domaine masculin²⁶⁵ ; c'est se comporter comme un homme que de faire preuve d'initiative et de volonté – et agir envers son propre genre. Pire, la femme maquillée ne se soumet pas non plus au dessein divin du Créateur, mais s'oppose presque ouvertement à ce dernier puisqu'elle retravaille ce que Dieu lui a donné. Cependant, la créativité²⁶⁶ dont elle peut faire preuve dans le domaine cosmétique ne la rapproche-t-elle pas de l'activité du poète, du peintre, c'est-à-dire de l'artiste créateur – *créatrice* – mais dont l'œuvre serait sa propre personne ? La femme appliquant de la couleur sur son visage s'érigerait ainsi autant en artiste créative qu'en œuvre d'art digne d'être admirée et s'amuse à brouiller les frontières des distinctions tant sociales – puisque nous avons vu que les bourgeois·es en employaient également et pouvaient donc se faire passer pour des membres de l'aristocratie – que sexuelles, se présentant comme à la fois active et passive, sujet et objet, créatrice et création, bref, à la fois masculine et féminine – on retrouve ici l'idée d'une certaine androgynie. En se transformant elle-même en spectacle, comme l'a si justement observé John Berger, la femme se conforte certes dans son rôle de vision destinée à être vue ; mais cela serait négliger la volonté féminine agissant derrière le pinceau – elle ne fait pas *qu'offrir* une apparence, elle *contrôle* ce qu'elle offre à être vu, elle *décide* du visage qu'elle va arborer. La vision que l'on peut avoir de l'usage féminin des cosmétiques dépend sans doute de l'approche critique que l'on adopte : est-ce que les femmes se maquillent en pensant le faire pour elles, mais se soumettent ainsi en réalité aux désirs du regard masculin, dans ce que des chercheurs·euses ont nommé la perspective de la « fausse conscience » ? Ou au contraire, cela

²⁶⁴ DOLAN F. E., *ibid.*, p. 225.

²⁶⁵ BERGER J., *op. cit.*, « Les hommes agissent et les femmes apparaissent » (*Men act and women appear*), p. 47.

²⁶⁶ Créativité pourtant toute relative, puisque Frances E. Dolan a bien souligné dans son article que le maquillage féminin était toujours, d'une certaine manière, subordonné à l'exigence de naturel : on n'aurait pas idée de se mettre une autre couleur que du rouge sur les joues, par exemple. On peut tout de même noter l'étrange paradoxe qui se forme : alors que la Nature est toujours considérée comme féminine et inférieure à l'Art au XVII^e (nous avons pu le voir dans le frontispice de Roger de Piles), lorsque les cosmétiques sont concernés, elle retrouve soudain sa divine supériorité. Voir DOLAN F. E., *op. cit.*, p. 229.

leur permet-il d'investir dans un capital esthétique leur permettant de rester proche des sphères de pouvoir et d'exercer leur propre influence²⁶⁷ ? Il me semble que l'on peut y voir un mélange des deux. Il paraît utopique d'imaginer que dans un monde régi par des hommes, une aussi grande partie des femmes aient pu se soustraire à l'influence de leur considération et de leur regard ; cependant, puisqu'il leur faut jouer par les règles imposées par une norme éthique masculine, il serait leur faire insulte de considérer qu'elles n'ont pas trouvé un moyen de tirer leur propre épingle du jeu et d'exercer, à leur échelle, une certaine forme de pouvoir – ou de résistance. Ainsi, se couvrir le visage de couleurs intenses – Lanoë a en effet démontré qu'au XVIIe siècle, le rouge était profond, presque criard, contrairement au XVIIIe où l'idéal de naturel va faire revenir la production vers des rouges et roses de moins en moins aisément discernables et doit paraître se fondre dans le teint²⁶⁸ – n'était-il pas un moyen pour les femmes d'exprimer leur « rage féminine d'être le centre de l'attention²⁶⁹ », leur besoin d'être considérées comme autre chose qu'une simple pièce de décoration ? Puisque il s'agissait de la seule position qui leur était laissée dans la société, peut-être ont-elles essayé de prendre le plus de place possible dans ce domaine qui leur était dédié, aussi bien que de trouver un moyen de s'exprimer visuellement puisqu'on ne leur laissait pas – ou peu – la parole. Aussi pourrait-on voir dans le domaine de la mode féminine et des cosmétiques un moyen d'« empowerment » des femmes²⁷⁰, une manière qu'elles ont trouvée de résister à la domination masculine.

Nous avons par ailleurs précédemment mentionné le fait que le blanc rehaussé de rouge pouvait parfois être tellement épais qu'il en formait des croûtes²⁷¹. Le fait de se couvrir le visage de couleurs n'était-il pas un moyen pour les femmes de s'échapper à ce « male gaze » omniprésent, forcément jugeant et jugeant ? « Les hommes évaluent les femmes avant de les traiter. Par conséquent, l'apparence d'une femme aux yeux d'un homme peut déterminer la façon dont elle sera traitée²⁷² ». Mais que se passe-t-il lorsque ce même visage se dérobe sous tant de produits rendant ses traits pratiquement invisibles, lorsque l'apparence se dérobe sous des couches de poudre et d'enduit ? Il devient impossible pour l'homme de juger la manière dont il va traiter son interlocutrice et donc d'exercer son pouvoir d'homme. Les femmes semblent avoir trouvé un moyen détourné de se substituer à la toute-puissance du regard masculin et d'exercer

²⁶⁷ GHIGI R. « Beauté », *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp. 89-90.

²⁶⁸ LANOË C « Images, masques et visages. Production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime », p.15.

²⁶⁹ RIBEIRO A., *op. cit.*, p.161.

²⁷⁰ RIBEIRO A., *ibid.*, p. 140.

²⁷¹ Bien que cela n'ait sans doute pas été la norme ; cela donne néanmoins une idée de la texture que les produits prenaient après un certain de pose.

²⁷² BERGER J., *op. cit.*, p. 46.

leur propre pouvoir : en privant l'homme de son regard, en se camouflant, en dissimulant leur propre visage sous un masque de blanc et de rouge – et pourtant leur visage *est* le masque²⁷³. Nous reviendrons sur l'importance du masque dans la société de la seconde moitié du XVIIe siècle par la suite.

En présentant l'activité féminine du maquillage comme inévitablement vicieuse, destructrice ou encore futile²⁷⁴ et en menaçant les femmes fardées d'impiété et de débauche²⁷⁵, les moralistes, poètes ou autres religieux révèlent sans doute plus la crainte spécifiquement masculine d'une agentivité féminine rendue possible par le fard et leur refus de se soumettre au rôle passif qui leur a été historiquement imposé²⁷⁶, qu'une véritable réprobation morale. L'usage du fard serait ainsi synonyme de la baisse de leur propre pouvoir et constituerait une menace envers leur virilité, ce qu'on ne saurait tolérer et qui pourrait expliquer pourquoi les critiques envers les cosmétiques sont toujours aussi virulentes au XVIIe siècle. « Personne n'est plus méprisant envers les femmes qu'un homme inquiet pour sa virilité²⁷⁷ » ; peut-être est-ce cette crainte qu'ont majoritairement exprimée dans leurs écrits les trois figures littéraires que nous venons d'analyser ?

Les critiques envers le fard demeurent donc bien dures dans de nombreuses œuvres littéraires. Car La Bruyère, Nicolas Boileau ou Timothée Philalète ne sont bien évidemment pas les seules figures à avoir continué de condamner l'emploi des cosmétiques, ils sont bien plus nombreux²⁷⁸. Il nous semble toutefois important de noter que, comme nous l'avons mentionné, les écrits de La Bruyère et de Boileau s'inscrivent dans un conflit littéraire où ils défendent les intérêts et idées de leur camp, peut-être au détriment de la considération réelle du fard dans les différentes sphères de la société qu'ils décrivent, tandis que Philalète, en donnant ses recommandations aux jeunes filles modestes, les soumet sous l'autorité patriarcale défendue

²⁷³ On considérerait qu'il y avait une continuité entre les notions de masque et de visage, puisque les deux étaient des images. Sur la porosité entre masques et visages au XVIIe siècle, voir BELTING H., *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017.

²⁷⁴ DOLAN F. E., *op. cit.*, p. 236.

²⁷⁵ L'accusation de prostitution se retrouve également, de manière peu surprenante, chez Timothée Philalète. « Au lieu que vous devriez être vues comme des exemples de pudeur, qui est le caractère de votre sexe, vous vous faites voir avec autant d'ajustement, de fard et de pompe que les femmes les plus débauchées ; en effet à vous voir chargées de tout cet équipage d'impureté, quelle différence peut-on faire entre vous et ces malheureuses ? ». PHILALÈTE T., *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁶ DOLAN F. E., *ibid.*, p. 229 et 232.

²⁷⁷ DE BEAUVOIR S. *Le Deuxième Sexe*.

²⁷⁸ Nous pouvons notamment mentionner les figures de Jacques Boileau, frère de Nicolas Boileau et ecclésiastique dans *De l'abus des nudités de gorge*, ou encore Fitelieu, dans son ouvrage *La Contre-Mode* publié dès 1642.

par l'idéologie chrétienne à une époque où cette même chrétienté commence justement à ne plus autant dicter les comportements des nobles qu'auparavant – ce que Philalète remarque d'ailleurs lui-même dans son recueil²⁷⁹. Aussi, il me semble pouvoir considérer que ces différentes œuvres présentent un écart assez important avec les pratiques réelles de la cour ainsi que des salons de Paris. La violence des reproches pourrait d'ailleurs être suffisante pour nous en convaincre : pourquoi en effet aurait-on besoin de se montrer aussi virulent envers une pratique qui n'aurait été que marginale ? Si ces trois écrits révèlent quelque chose de leur société, c'est moins à propos de l'utilisation réelle des cosmétiques que sur la manière dont la pratique des femmes sur leur propre corps était perçue par une certaine catégorie (masculine) de la population²⁸⁰. De plus, bien qu'il faille le lire entre les lignes, ils demeurent également assez révélateurs du fait que ces comportements jugés immoraux demeuraient malgré tout bien adoptés par les classes supérieures de la population, indiquant que la réprobation morale et les reproches dont ils étaient accablés n'étaient pas considérés comme des arguments suffisamment menaçants pour en décourager l'usage au sein de l'aristocratie comme parmi la bourgeoisie – et surtout, en dépit de ce que les œuvres prétendent, que le fard est aussi bien employé par les femmes que par les hommes. Si les critiques des moralistes sont plus virulentes envers les hommes fardés par rapport aux femmes²⁸¹ – sans doute parce que ceux-ci commettaient le crime de sortir de leur rôle de genre²⁸² –, cela ne signifie pas forcément que ces derniers étaient rares, mais bien que la pratique était considérée comme scandaleuse par ces mêmes moralistes.

Si les écrits de La Bruyère notamment nous ont déjà indiqué sans trop d'ambiguïté que les hommes aussi faisaient usage de la poudre, du rouge et du blanc, l'étude de Catherine Lanoë à partir de sources d'époque sur la composition, l'appellation, la vocation et les usages des cosmétiques dans le Paris de l'Ancien Régime – au XVIIe, mais surtout au XVIIIe siècle – achève de nous le prouver. La chercheuse a épluché les comptes et les archives de nombreuses familles bourgeoises et aristocratiques, qui prouvent que les hommes faisaient également de nombreuses dépenses dans le domaine cosmétique notamment en ce qui concerne la poudre pour les cheveux, où ils étaient à l'égal des femmes au niveau de la consommation. Malgré cette

²⁷⁹ On peut parler d'une « laïcisation progressive des mœurs ». Voir résumé de *La religion des élites au XVIIe*, actes du colloque du Centre de recherche sur le XVIIe siècle européen (1600-1700) en partenariat avec le Centre Aquitaine d'Histoire moderne et contemporaine, Université Michel de Montaigne Bordeaux3, (30 novembre-2 décembre 2006).

²⁸⁰ DOLAN F. E., *op cit.*, p. 229.

²⁸¹ BOLOGNE J.-C., *op. cit.*, p. 184.

²⁸² SASLOW J. S., « Homosexuality in the Renaissance. Behaviour, Identity and Artistic Expression », dans Duberman M., Vicinus M. et Chauncey J., *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Canada, Penguin Books, s.d., p.98.

utilisation « universelle » de la poudre à cheveux, elle était néanmoins considérée par certains comme un risque envers la masculinité et la virilité, de sorte que les hommes qui en employaient se voyaient être accusés d'efféminement : « la poudre est un ornement tout-à-fait mondain, et qui sied mieux aux efféminés et aux débauchés qu'aux Ecclésiastiques²⁸³ ». Cette poudre présentait donc un risque, celui de brouiller les limites entre les sexes – et de manière plutôt massive, si l'on voit le nombre de courtisans qui en utilisait. Si l'emploi de blanc ou de rouge conserve une connotation clairement plus féminine, ils ont néanmoins également été employés par des hommes, comme le révèlent les archives ainsi que des témoignages d'époque²⁸⁴. L'impératif de blancheur touche aussi bien le visage des courtisans que des courtisanes²⁸⁵, quoique de manière moins importante : le visage des hommes est, depuis l'Antiquité, souvent considéré comme « plus foncé » – et Louis XIV lui-même aurait apparemment eu un teint plutôt naturellement mat²⁸⁶. Une certaine ambiguïté demeure toutefois car, malgré ce recours masculin au fard, les manuels de beauté demeurent jusqu'au milieu du XVIII^e siècle adressés majoritairement à un public féminin – quoique certains recueils laissent, volontairement ou non, planer le doute sur le genre des lecteurs·ices réellement visés·es²⁸⁷.

Nous avons donc un fard toujours majoritairement considéré comme à destination des femmes, mais employé de manière très concrète par les hommes²⁸⁸, dont l'usage est critiqué mais qui demeure malgré tout utilisé abondamment par la noblesse et la bourgeoisie. Pas du tout masculin selon la littérature, mais pas complètement féminin non plus d'après les faits, il semble rester dans un entre-deux permanent, une zone floue et indéterminée. Mais si son emploi était finalement si généralisé, c'est sans doute parce que, plus que la différenciation de genre, la société baroque promeut des valeurs bien éloignées de celles défendues par les religieux·euses ou les moralistes – la tromperie, l'illusion, la théâtralité et le paraître. Plus que la rigueur morale promue par des figures comme La Bruyère ou Philalète, il semble que ce sont ces idéaux qui ont régi la conduite des courtisans et des bourgeois, bien plus que l'idée de naturel ou de modestie – et ce indifféremment du genre. C'est sur cette question que nous allons désormais nous pencher.

²⁸³ Cité par SCOTT P., *op. cit.*

²⁸⁴ Notamment celui de Saint-Simon sur Monsieur, frère du roi. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

²⁸⁵ LANOË C., *La poudre et le fard*, p. 246.

²⁸⁶ CORBIN A., COURTINE J.-J., VIGARELLO G., *Histoire de la virilité. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, p. 269.

²⁸⁷ LANOË C., *ibid.*, p. 124.

²⁸⁸ PINSET J. et DESLANDRES Y., *Histoire des soins de beauté*, Paris, PUF, 1960, (Que sais-je ? Le point des connaissances actuelles, p.5.

Notons par ailleurs, afin de conclure cette analyse des écrits de divers hommes de lettre du XVII^e siècle, que l'on a autant retrouvé chez ces derniers une association plus ou moins claire à la couleur – et donc indirectement, au coloris – lorsqu'ils attaquaient le fard, que l'on voyait des associations au fard chez les théoriciens de la peinture lorsque ceux-ci analysaient le coloris. Dans un sens comme dans l'autre, les deux demeurent intimement liés.

L'usage du fard par les hommes du XVII^e siècle

Nous avons donc démontré grâce à ces divers écrits qu'il y avait, dans la société de cour française de Louis XIV, un usage assez massif du fard qui, quoique restant plus généralisé pour la gent féminine, demeurerait malgré tout important pour les courtisans aussi. Comment pouvons-nous expliquer cet usage indifférencié des poudres, blanc et autre mouche, malgré le fait qu'il soit toujours considéré comme une pratique féminine ou efféminée – d'un point de vue littéraire, au moins ? C'est que les cosmétiques répondaient à de nouveaux objectifs – hiérarchisation, distinction sociale, théâtralisation – devenus vitaux pour l'aristocratie, indifféremment de leur genre. A Versailles, où la noblesse va se retirer pour vivre exclusivement entre elle et où l'apparence comptait plus que tout, l'emploi de fard va devenir un moyen de répondre aux nouvelles exigences sociétales ainsi qu'à une théâtralisation plus générale de la société. Dans un monde tournant autour de la figure de Louis XIV, dirigeant absolu influençant les actions de tout son entourage, où l'Etat se met quotidiennement en scène et où l'exercice du pouvoir se traduit par un investissement constant du visuel – que ce soit par le biais des arts ou par des représentations théâtrales –, la vie quotidienne se transforme en spectacle où chaque courtisan·e a un rôle bien précis à jouer²⁸⁹. Par ailleurs, nous verrons également que les normes de virilité entre les sociétés du XVI^e et du XVII^e siècle ont évolué de manière particulièrement significative, permettant une réévaluation des codes de la virilité. Ces changements ont permis

²⁸⁹ APOSTOLIDÈS J-M., *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p.7.

que de nouveaux modèles de masculinité se mettent en place et servent de modèle aux courtisans, de sorte qu'en dépit des critiques, le fard va pouvoir se démocratiser parmi les sexes.

Le paraître, la tromperie, la théâtralisation de la vie

« Les choses ne passent point pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles paraissent être. Savoir faire, et le savoir montrer, c'est double savoir »

Baltasar Gracià, *L'homme de cour*, p. 103.

La société de cour du Roi Soleil exemplifie parfaitement le phénomène que Daniel Roche a nommé la « culture des apparences²⁹⁰ », où cette dernière ne relevait plus seulement d'une vanité personnelle ou d'une quelconque déchéance morale mais revêtait des véritables enjeux politiques, sociaux et symboliques. A la cour – lieu où toute la vie sociale va désormais se concentrer²⁹¹ –, « être » et « paraître » ne vont plus forcément s'opposer comme deux valeurs parfaitement distinctes, mais les notions se troublent, se mélangent, au point où elles peuvent parfois ne sembler faire plus qu'une, de sorte que le paraître devient au moins aussi déterminant que l'être pour les courtisan·es. Dans cette société où il fallait sans cesse prouver son appartenance à la caste supérieure de la noblesse, où plaire aux plus grands·es – et en particulier au roi – devenait vital, où il fallait être capable de charmer sans y paraître afin de défendre ses propres intérêts, la tromperie, la dissimulation et le *fard* deviennent des valeurs qui, sans forcément être ouvertement revendiquées comme acceptables, sont au moins massivement *pratiquées* – ce qui les rend, dans un certain sens, plus facilement tolérables pour cette catégorie sociale. Pour les hommes comme pour les femmes, il devient fondamental de ne pas laisser paraître ses véritables émotions mais bien de les dissimuler et le visage étant l'une des seules parties du corps humain laissée découverte en public – avec les mains, qui étaient parfois même

²⁹⁰ ROCHE D., *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe*, Paris, Fayard, 1989.

²⁹¹ ELIAS N., *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, p. 63.

dissimulées sous des gants –, celui-ci devient une véritable « toile²⁹² » rendue visible aux yeux des autres courtisan·es devant impérativement être maîtrisée.

Si les ouvrages et œuvres que nous avons analysées plus tôt défendent une certaine rigueur morale « idéalisée » et à relents chrétiens – la vérité, le naturel, la simplicité ou la modestie –, il semble que ce ne sont toutefois pas ces valeurs qui comptaient le plus à la cour. Un ouvrage comme celui de Baltasar Gracián, *L'homme de cour*, peut nous donner des indications peut-être un peu plus réalistes sur les attentes entourant la vie mondaine et sur le comportement que les courtisan·es devaient adopter s'ils·elles espéraient prospérer dans l'entourage du roi. Bien que l'ouvrage ait été originellement publié en 1647 dans le contexte espagnol, il s'est rapidement propagé dans de nombreuses cours européennes, sa popularité ayant notamment été assurée par la traduction française de 1684 d'Abraham Nicolas Amelot de La Houssaie²⁹³. Parfois considéré comme l'équivalent pour la cour de ce que le *Prince* de Machiavel était pour la vie politique²⁹⁴ – ce qui donne déjà une idée du ton et de la moralité quelque peu controversée de l'œuvre –, le jésuite espagnol profère des conseils qui s'éloignent radicalement de toute logique platonicienne d'idéalité ou de vérité et fait l'apologie de l'apparence, de la manipulation et du contrôle. Il donne dans son recueil des conseils pour se faire sa place à la cour, pour manipuler sans se faire prendre et il présente la vie de cour comme « une guerre civile dans laquelle il ne faut pas convaincre seulement par la force, mais aussi par la manière²⁹⁵ ». « Les choses ne passent point pour ce qu'elles sont, mais pour ce dont elles ont l'apparence. Il n'y a guère de gens qui voient jusqu'au-dedans, presque tout le monde se contente des apparences²⁹⁶ ». Dans ce monde baroque, on ne s'intéresse plus tant à une beauté spirituelle et intérieure, on finit par se contenter de la façade. Ce n'est désormais plus la beauté extérieure qui reflète celle de son âme ou qui exprime sa pureté morale, mais l'inverse : les logiques s'inversent en effet radicalement et « le bon extérieur est la meilleure recommandation de la perfection intérieure²⁹⁷ ». Il suffit désormais de *paraître*, le « comme si » devient gage de vérité, l'apparence devient performative, l'extérieur gouverne l'intérieur, il n'est plus tant de différence entre la sincérité et la dissimulation, entre la naturel et l'artificiel²⁹⁸ ; bref, avoir une

²⁹² RIBEIRO A., *op. cit.*, p. 37.

²⁹³ BRIESEMESTER D., « Transformations de la pensée de Baltasar Gracián dans l'Allemagne du XVIII^e siècle », *E-Spania, revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, juin 2026, ressource en ligne.

²⁹⁴ COURTINE J.-J., HAROCHE C., *Histoire du visage. XVI^e – début XIX^e*, Paris, Rivages, 1988, p. 246.

²⁹⁵ APOSTOLIDÈS J.-M., *op. cit.*, p. 54.

²⁹⁶ GRACIAN B., *L'homme de cour*, trad. de l'espagnol par de la Houssaie A., Paris, veuve Martin et Jean Boudot, 1684, p. 77.

²⁹⁷ GRACIAN B., *ibid.* p. 103.

²⁹⁸ COURTINE J.-J., HAROCHE C., *ibid.* p. 246.

belle allure suffit à assurer son statut d'honnête personne. Nous avons déjà mentionné lors du chapitre précédent que la vue devenait le plus important des sens et que Piles l'associait adroitement au coloris : ce n'est peut-être nulle part plus évident qu'ici, dans cet ouvrage où Gracián fait une véritable apologie du visible et de l'apparence. Le masque n'est plus une valeur condamnable, mais un bien nécessaire pour tous·es.

La tromperie n'est pas non plus absente des recommandations du jésuite. Quoiqu'il n'ose pas ouvertement franchir le pas en recommandant ouvertement à ses lecteurs·ices de mentir afin de manipuler leurs compères, ses conseils demeurent néanmoins moralement très flous. Ainsi la maxime 181 s'intitule « Ne point mentir, mais ne pas dire toutes les vérités²⁹⁹ » ce qui, à sa manière, est parfaitement explicite. Par ce moyen plus ou moins détourné, l'auteur indique clairement que la tromperie est à la fois non seulement permise mais qu'elle est même nécessaire et que la vérité n'est plus un dû, mais quelque chose à manipuler avec la plus grande prudence et à révéler avec parcimonie. L'individualité prime au sein de la cour et sa propre ascension sociale importe plus qu'une quelconque rigueur morale : « Toutes les vérités ne se peuvent pas dire ; les unes parce qu'elles m'importent à moi-même, et les autres parce qu'elles importent à autrui ». Plus d'exigence de droiture ou d'intégrité quelconque ici ; la vérité ne se dévoile qu'à condition que cela puisse servir ses buts personnels – ou entraver celui de ses rivaux·ales. Par ailleurs, il semble que Gracián condamne en réalité moins le fait de mentir que le fait d'exagérer dans son mensonge, puisque c'est ce qui rend la menterie visible et qui « déjoue les calculs³⁰⁰ ». Ce qui est blâmable, ce n'est pas tant d'user de mensonges que de se faire prendre et de se ridiculiser en agissant de la sorte – et être ridicule, à la cour, pouvait suffire à vous coûter votre place. « L'homme prudent va bride en main, et aime mieux pécher par le trop peu que par le trop³⁰¹ ». Ainsi la tromperie et l'artifice ne sont plus des notions qu'il faut éviter comme la peste, mais qu'il faut plutôt maîtriser mieux que quiconque et quoiqu'il ne s'agisse toujours pas de valeurs recommandables ou défendables d'un point de vue moral, en faire preuve n'est finalement plus si condamnable – tant que l'on ne se fait pas prendre sur le fait. Il s'agit surtout de ne pas *paraître* y avoir recours. « Les gens sincères sont aimés, mais trompés. Le plus grand artifice est de bien cacher ce qui passe pour tromperie³⁰² ». La menterie doit être indiscernable, il faut tromper mais aussi cacher le fait que l'on trompe afin de rendre l'illusion parfaite. Cela ne paraît ni moralement très droit, ni particulièrement charitable – et ce

²⁹⁹ GRACIAN B., *ibid.*, p. 144.

³⁰⁰ COURTINE J-J., HAROCHE C., *op. cit.*, p.247.

³⁰¹ GRACIAN B., *op. cit.*, p. 35.

³⁰² GRACIAN B., *ibid.*, p.174.

sont pourtant les conseils donnés dans un ouvrage destiné à prodiguer des conseils applicables au quotidien. Tout cela nous rappelle fortement les arguments employés par Roger de Piles afin de défendre la tromperie du coloris – à la différence que pour Piles, celle-ci était parfaitement inoffensive puisque simplement *esthétique*³⁰³ : on ne trompait somme toute rien de plus que la vue et quel mal pouvait-il y avoir à ça ? Cet argument faisait partie intégrante de la prise de position en faveur du coloris. Toutefois, cette éthique picturale n'est-elle pas également, dans une certaine mesure, applicable au domaine de la cour de Louis XIV, un milieu qui va se construire comme un spectacle permanent, comme une véritable image vivante ? Si la vie du roi n'est en effet qu'un tableau, ne serait-il pas sensé d'y appliquer une logique *esthétique* – où, comme dans la théorie coloriste, la tromperie n'agit donc plus forcément dans le domaine moral mais plutôt dans le visuel ? Nous y reviendrons.

Il ne s'agit donc plus de suivre les règles de la bonne moralité chrétienne et des valeurs telle que la sincérité et la vérité ne sont plus, dans cette société de cour, les plus valorisées. Mieux vaut tromper plutôt qu'être trompé·e et tous les moyens semblent être bons afin de favoriser sa propre ascension sociale. Et, comme l'indique le titre même de l'ouvrage du jésuite espagnol, la tromperie et l'artifice ne sont plus considérés comme de simples défauts, mais deviennent plutôt de véritables atouts qui doivent être maîtrisés – voire perfectionnés – par les *hommes* de la cour – bien qu'étant des qualités ayant toujours été intrinsèquement considérées comme appartenant au domaine féminin, comme nous l'avons de nombreuses fois souligné. Cette nouvelle morale courtisane s'éloigne considérablement des considérations moralo-religieuses ayant dominé les mœurs jusque-là, de sorte que ces notions pourtant vues comme féminines rentrent parfaitement dans les nouveaux codes de civilité à respecter dans ce monde aristocratique du paraître. Il est finalement peu étonnant qu'une figure comme Timothée Philalète, revendiquant ouvertement ses inspirations chrétiennes, condamne aussi fortement la tromperie et le fard que ses prédécesseurs dont nous avons pu parler dans cette étude. Quant à Boileau ou La Bruyère, en critiquant l'emploi du fard, ne serait-ce pas plutôt les mœurs générales de la société qui en fait usage qu'ils cherchent réellement à atteindre de leur condamnation ?

³⁰³ De plus, rappelons que chez Roger de Piles, l'illusion avait l'avantage de se briser une fois que l'on s'approchait de l'œuvre et que l'on distinguait les coups de pinceaux, contrairement à ici où celle-ci doit demeurer intacte. D'une certaine manière, alors que Piles a offert au coloris son propre champ d'action – l'esthétique – il parvient tout de même à lui donner une apparence de moralité plus acceptable que le paradoxe de l'imitation que nous avons soulevé pour la clan poussiniste, qui s'appuie toujours sur une logique métaphysique.

Est-il réellement étonnant toutefois que la tromperie, les faux-semblants et le fard – dans son sens figuré comme dans son sens cosmétique – se fassent graduellement une place solide à la cour du Roi Soleil, lieu par excellence de tous les artifices où l'apparence comptait plus que tout ? La cour est un milieu ayant effectivement fortement évolué entre le XVI^e et le XVII^e siècle et celle de Louis XIV n'avait plus grand-chose en rapport avec celle d'un Henri IV. Les bases sur lesquelles se fondent la noblesse évoluent, celle-ci n'étant désormais plus féodale. De la même manière, les notions d'honneur, de courage et de force se transforment profondément : le roi n'est plus un chevalier ou un roi de guerre mais un courtisan³⁰⁴ et de cette évolution découle aussi un changement important dans les mœurs. La cour devient ainsi un lieu de civilité dont la supériorité réside principalement dans son art de vivre et l'impolitesse ou le manque de manières deviennent impensables pour cette aristocratie qui acquiert désormais des règles particulières de politesse, de grâce et de respect³⁰⁵. De plus, des lois somptuaires viennent réglementer la consommation de vêtements de sorte que certaines matières, couleurs ou tissus deviennent exclusivement réservées à un certain rang social³⁰⁶ (mais certaines recherches notent que la réitération constante de ces lois devait signifier qu'elles n'étaient sans doute pas aussi bien respectées qu'on pourrait le penser). L'apparence n'est désormais plus seulement une question de vanité, mais devient révélatrice de son statut, de son état ainsi que de ses aspirations sociales³⁰⁷. Par ailleurs, pour cette nouvelle morale aristocratique, la question de la *distance* est absolument capitale. Distance entre noblesse et bourgeoisie, entre classes supérieures et inférieures : la noblesse serait avant tout ce qu'elle représente, contrairement au bourgeois qui n'est que ce qu'il produit³⁰⁸. Il s'agit de constamment prouver son appartenance à la première catégorie car être noble devient non seulement une véritable valeur en soi mais aussi un fondement de l'identité personnelle de ces aristocrates³⁰⁹ et la confusion des rangs était particulièrement redoutée³¹⁰. Perdre cette relation à la noblesse était synonyme de tout perdre, aussi bien son rang social que « le sentiment de sa propre valeur » ; aussi chaque membre de la noblesse était-il·elle en constante performance afin de prouver qu'il·elle avait bien sa place à la cour – et, nous l'avons vu, cette dernière était assurée notamment par l'apparence qui était

³⁰⁴ ELIAS N., *op. cit.*, p.65.

³⁰⁵ MÉCHOULAN E., *Le livre avalé*, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 253.

³⁰⁶ ROCHE D., *op. cit.*, p. 13.

³⁰⁷ QUELLIER F., « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », Antoine A. et Michon C., *Les sociétés au XVII^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006, ressource en ligne.

³⁰⁸ ROCHE D., *op. cit.*, p. 92.

³⁰⁹ ELIAS N., *op. cit.*, pp. 85-86.

³¹⁰ QUELLIER F., *op. cit.*, ressource en ligne.

censée permettre de se différencier des autres catégories sociales et exprimer sa « surnature ». Bref, il devient absolument fondamental pour chaque courtisan·e de soigner son *image*.

La cour n'est de fait pas un milieu dans lequel il était aisé de naviguer si l'on n'en connaissait pas les codes, et celle de Louis XIV représente sans aucun doute le paroxysme de cette culture du paraître³¹¹ – en témoigne sans doute l'abondance de parution de traités nobiliaires durant le XVIIe siècle. De manière générale, la France publie des manuels de savoir-vivre à la cour de manière bien plus importante que ses voisins anglais ou espagnols, ce qui témoigne peut-être de la rigueur accrue de l'étiquette mise en place sous Louis XIV. Une étude chronologique de la parution de traités nobiliaire démontre en effet que bien que les publications aient toujours été assez soutenues en France depuis la fin du XVIe siècle, le rythme de celles-ci s'accroît particulièrement à partir des années 1660, soit à la période où le jeune Louis XIV décide de diriger personnellement son royaume et où il commence à mettre en place sa politique absolutiste ainsi que le culte de sa propre personne. La production française de traités nobiliaires demeurera particulièrement forte jusqu'à la fin de son règne³¹², indiquant que les exigences d'apparat ne faiblissent pas le moins du monde.

Aucun autre roi n'a compris mieux que Louis XIV le pouvoir des images. Si cela s'est notamment traduit par la mise au service de tous les arts envers son règne – nous avons déjà mentionné la mainmise de Colbert sur la peinture, l'architecture, la littérature, ou encore la musique³¹³ –, la « mise en image » de la puissance royale est cependant loin de s'être arrêtée à ce stade. L'apparat n'était pas une simple option pour la noblesse, mais une obligation puisqu'il fallait en effet créer une véritable image pour le simple peuple, faire un spectacle de l'aristocratie ainsi que de l'Etat qui rendrait les petites gens béats d'admiration et les pousserait à vouloir – sans forcément y parvenir – les imiter³¹⁴. Versailles n'est pas un simple château construit pour pouvoir y loger facilement la cour, c'est une œuvre d'art totale destinée à la gloire personnelle du roi, œuvre dont « tous les éléments figurent dans un même tableau, liés ensemble et non plus accolés³¹⁵ » comme cela pouvait être le cas auparavant. Et cette gloire qu'il désire tant, le roi s'en fait l'artiste suprême³¹⁶ car elle était un objectif absolument primordial pour celui-ci, une véritable fin en soi. Pour Louis XIV, n'importe quelle considération d'ordre

³¹¹ MÉCHOULAN E., *op. cit.*, p. 258.

³¹² POLLET C., *Définir la noblesse*. Presses universitaires de Rennes, 2023, ressource en ligne.

³¹³ APOSTOLIDÈS J-M, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁴ ROCHE D., *ibid.*, p. 54.

³¹⁵ APOSTOLIDÈS J-M, *ibid.*, p.151.

³¹⁶ BONFAIT O., *op. cit.*, p. 30.

financier ne surpassait pas ses impératifs de prestige³¹⁷ – et ce prestige est sans doute ce que le roi voulait que l'on retienne principalement de lui lorsqu'il faisait construire son palais. Aussi le monarque a-t-il décidé de gouverner, entre autres, par les apparences³¹⁸ et en mettant l'Etat en scène de manière constante. Or, comme il l'aurait lui-même dit : l'Etat, c'était bien lui.

L'étiquette mise en place à la cour de Louis XIV répondait avant tout à des objectifs de contrôle et de domination : il s'agissait de mettre une distance entre les courtisans et la personne du roi. Cet objectif, déjà expérimenté sans grand succès sous le règne de Henri III qui avait également tenté de mettre une étiquette en place, trouvera néanmoins son expression la plus parfaite à la cour de Louis XIV. Nous avons mentionné qu'au XVII^e siècle, la noblesse ne se fondait plus sur des bases féodales – qui nécessitait une proximité entre le suzerain et ses vassaux –, ce système affaiblissant considérablement le pouvoir du monarque qui n'est finalement presque qu'un noble parmi les autres. En créant cet écart entre lui et l'aristocratie, en faisant en sorte de ne plus dépendre d'elle d'une manière aussi bien militaire qu'économique, la figure royale parvient ainsi à s'établir comme un être « à part ». Cette même distance qui était primordiale pour les courtisans, puisqu'elle les séparait des couches inférieures de la société, joue le même rôle pour eux envers le roi. En institutionnalisant véritablement cette distance au moyen de l'étiquette, ce dernier déplace progressivement les équilibres de pouvoir de sorte qu'il possède désormais toutes les cartes dans ses propres mains au détriment de ses gentilhommes, s'assurant ainsi de la dépendance de ceux-ci à son égard et donc de sa toute-puissance³¹⁹. C'est aussi pour cette raison que le monarque a fait construire Versailles : loin d'être uniquement le symbole éclatant de sa gloire, le château avait aussi l'avantage de lui permettre de rassembler toute la noblesse sous un même toit et, par conséquent, de mieux la contrôler. C'est en effet à la cour – qui fonctionne comme une véritable structure de domination – qu'il fallait se rendre si on voulait connaître une ascension sociale, s'immiscer dans l'entourage du roi, demander une faveur ou recevoir une pension³²⁰ – et c'était bien utile pour le monarque, qui n'a jamais réellement oublié la Fronde, d'avoir sous sa main tous ses potentiels adversaires. En évitant « la dispersion de la vie mondaine » partout dans son royaume, Louis XIV s'assurait surtout qu'on ne puisse comploter contre lui ; aussi tous les

³¹⁷ ELIAS N., *op. cit.*, p. 139.

³¹⁸ COURTINE J-J., HAROCHE C., *op. cit.*, p. 246.

³¹⁹ ELIAS N., *ibid.*, p. 164.

³²⁰ APOSTOLIDÈS J-M, *op. cit.*, p. 50.

événements sociaux se concentraient à Versailles et, dans une certaine mesure, à Paris³²¹. Mais c'est principalement le palais royal qui rayonnait sur le reste du pays.

En mettant en place le mécanisme de l'étiquette, Louis XIV parachevait la mise à distance de sa propre personne par rapport aux courtisans tout en s'assurant de conserver ces derniers – littéralement – sous son regard³²². Une fois de plus, la vision joue un rôle primordial dans cette société de cour car si l'on voulait y briller et accroître son pouvoir personnel, il s'agissait *d'être vu*, ce notamment par le roi³²³. Mais cela signifie également se soumettre au regard, souvent critique et pas forcément affable, des autres membres de la cour – et c'est là que le souci de l'apparence refait surface. Louis XIV prenait bien soin d'entretenir les rivalités entre les hommes et dames de cour – « diviser pour mieux régner » semble avoir été un de ses motto – afin de pouvoir mieux exploiter ces antagonismes à son avantage³²⁴. Il était l'unique personne à laquelle il importait réellement de plaire et si l'on ne pouvait compter sur quiconque, cela signifiait que l'on devait s'en référer directement à lui. L'étiquette va devenir un moyen par lequel il accordait des faveurs de manière visible – et pourtant hautement symbolique. Lui tendre une chemise, soutenir son chandelier, assister à son réveil ou à son coucher, autant d'activités qui ne sont normalement réalisées que par des servants·es se transforment soudain en un privilège sans nom lorsqu'ils sont accomplis pour le roi. Participer à ce rituel signifie à tous·es que l'on est dans la faveur du monarque et celui-ci était maître dans l'art de maintenir les jalousies. Bien que l'on n'y gagne concrètement rien de tangible, ce qui importe vraiment est que le reste de la cour voie que l'on était dans l'entourage de Louis XIV – et que l'on pouvait donc possiblement influencer celui-ci. Car on avait beau avoir un rang, cela ne signifiait pas pour autant que l'on était particulièrement puissant et le bon vouloir du roi pouvait permettre à tout un chacun de s'élever – Colbert n'était après tout qu'un roturier et Louis XIV avait bien rendu ses bâtards·es égaux·les à des princes et princesses de sang – aussi bien que de tomber. Se maintenir dans ses bonnes grâces était donc vital, d'autant plus que ces récompenses imaginaires donnaient l'illusion à la noblesse que cela compensait sa perte de pouvoir effective – elle n'a désormais plus part dans l'exercice du pouvoir³²⁵. Et puisque l'on voulait à tout prix avoir le privilège d'assister à ses moments quotidiens, on faisait tout pour s'y trouver – et donc

³²¹ ELIAS N., *op. cit.*, p. 11.

³²² ELIAS N., *ibid.*, p. 116.

³²³ APOSTOLIDÈS J-M, *op. cit.*, p. 150.

³²⁴ ELIAS N., *ibid.* p. 120.

³²⁵ APOSTOLIDÈS J-M, *ibid.*, p. 155.

pour rester sous l'attention permanente de celui-ci. Vivre à la cour signifiait être sous surveillance constante³²⁶.

Mais si l'étiquette fonctionnait comme une sorte de panoptique du XVIIe siècle, elle n'était pas pour autant réservée uniquement aux courtisanes. Personne en effet ne se soumettait plus aux exigences de celle-ci que le roi lui-même, au point où sa vie semblait être parfaitement chorégraphiée et où Saint Simon affirme « qu'on savait, à un demi-quart d'heure près, tout ce que le Roi devait faire³²⁷ ». Car, si le fait que ce dernier n'était subordonné à personne, rendant sa position extrêmement privilégiée, il demeure qu'il avait finalement autant besoin de l'aristocratie que celle-ci avait besoin de lui. Il était fondamental pour le maintien de son propre pouvoir que la noblesse le vénère, l'adore et s'identifie à lui – ainsi en adorant le roi, l'aristocratie s'adorait elle-même³²⁸. Aussi Louis XIV va-t-il s'investir corps et âme dans la mise en spectacle de l'Etat et de son règne, de sorte qu'il finisse par ne plus y avoir de réelle différence entre son corps – et sa vie – privé et publique. L'étiquette ne va pas seulement parvenir à établir cette distance recherchée par le souverain : elle va lui permettre de transformer l'entièreté de sa vie en spectacle. On peut parler d'une véritable esthétisation et d'une théâtralisation de son quotidien : le moindre de ses gestes, la plus simple de ses activités, est désormais empreinte de grandeur, de dignité, de la gloire digne d'un monarque³²⁹. Son lever, ses promenades au jardin, ses repas, son coucher, mais aussi ses expressions et ses paroles deviennent l'objet d'une attention toute particulière. Sa vie devient comme une pièce de théâtre constante, où le roi *joue le rôle* d'un roi.

On pourrait se demander, à ce stade, pourquoi l'on s'attarde autant sur la question de l'étiquette et sur ces considérations qui paraissent nous éloigner de notre intérêt de base portant sur l'usage du fard. Le sujet me paraît néanmoins fondamental puisqu'il permet de mieux comprendre le phénomène d'*artialisation* de la société du XVIIe siècle sous Louis XIV – et qui me semble être directement lié au fard³³⁰. Désormais, la vie entière est une mise en scène esthétique, Versailles est une représentation constante du pouvoir royal où chaque geste, chaque apparition devient une œuvre d'art ; mais c'est aussi un lien de constante rivalité où la tromperie est admise, les alliances se font et se défont et où avoir de l'influence auprès des puissants était

³²⁶ Un extrait des *Mémoires* de Saint Simon explique que le roi, pour savoir tout ce qui se passait à la cour, « avait engagé un certain nombre de Suisses dont le rôle était de se promener, de flâner, de regarder les déplacements des gens, de les suivre, d'écouter les conversations, et surtout d'en faire rapport. » Voir ELIAS N., *op.cit.*, p. 132.

³²⁷ SAINT SIMON, *Mémoires*, (V, 606).

³²⁸ ELIAS N., *ibid.*, p.140.

³²⁹ ELIAS N., *ibid.*, p. 139.

³³⁰ BONFAIT O. *op. cit.*, p. 31.

capital. Cet état d'esprit a sans nul doute influencé les emplois des cosmétiques à la cour du roi, société qui se pensait et qui se donnait continuellement comme un spectacle³³¹. Or, si l'on était l'un des éléments d'une peinture plus large, l'on se devait d'avoir l'allure adéquate – la bienséance était une valeur particulièrement fondamentale à cette époque³³² – et l'étude de Catherine Lanoë que nous avons citée plus tôt montre bien que cela passait également par l'emploi massif de poudres et de fard. Louis-Sébastien Mercier, écrivain français du XVIII^e siècle, décrira la cour en des termes qui nous intéressent : « Chacun y étudiait son visage, les femmes altéraient leur physionomie plus encore que les hommes, et tous pourtant cachaient ces visages, malgré leurs masques. [...] Il est pourtant certain que là-bas [à la cour] on n'accueille que des surfaces et que toutes ces personnalités ne sont autre que les personnages d'une tapisserie. Le travail est caché derrière la toile³³³ ». Quoique marqué l'idéologie des Lumières, la manière dont la cour est décrite est assez éloquente – l'usage des fards ne fera qu'augmenter au cours du XVIII^e, jusqu'à ce que l'idéal de naturel ne reprenne le dessus – : il s'agit d'une tapisserie, d'une toile, bref, d'une image, et d'une image colorée qui plus est. On accorde en effet une importance capitale aux *passions*, c'est-à-dire aux mouvements de l'âme qui ont été notamment théorisés par Le Brun lors d'une conférence de celui-ci devant l'Académie. Or, ces passions révélatrices de l'intériorité d'un individu s'expriment aussi bien par les expressions du visage que par les couleurs venant animer celui-ci³³⁴ : une rougeur ou un blêmisement pouvaient être trop révélateurs, de sorte que l'on recommandait un contrôle rigoureux de ses passions et une impassibilité du visage – ce qui pouvait être obtenu avec le fard. Dans cette société de tromperie et de l'artifice, les vêtements et les cosmétiques servaient autant de signe d'appartenance à une caste que d'une armure destinée à se protéger de manipulations de la part des rivaux. Le blanc et le rouge, aussi bien pour les hommes que pour les femmes, produisait un visage lisse, hors d'âge et bien moins aisé à déchiffrer – et donc moins facilement manipulable. « L'être biologique disparaît pour laisser place à l'être social³³⁵ », nous dit Florent

³³¹ QUELLIER F., *op. cit.*, document en ligne.

³³² Selon Furetière, « ce qui convient à une chose, qui lui donne de la grâce, de l'agrément ». Sur l'importance de la bienséance dans cette « civilisation des mœurs », voir MÉCHOULAN E., *op. cit.*, p. 253.

³³³ Mercier L-S., cité par BELTING H., *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, p. 44. Remarquons toutefois que l'usage est plus genré féminin ici, ce qui corrobore l'étude de Catherine Lanoë qui indique bien qu'à la fin du XVIII^e, l'usage des fards recule de manière importante pour les hommes et ne devient presque qu'exclusivement féminin, à quelques exceptions. C'est sans doute dû au fait que la morale bourgeoise privilégiant le naturel prend progressivement le dessus sur les mœurs de la cour. On pourrait également créer un parallèle avec Thomas Laqueur, pour qui le modèle de la différence des sexes prend le dessus dans le courant du XVIII^e : à la Révolution, les hommes et les femmes ne sont presque plus de la même espèce, de sorte qu'employer du fard devient presque monstrueux pour le genre masculin. Cela se verra aussi au niveau de la mode, on parle de la « grande renonciation masculine » aux couleurs et aux ornements.

³³⁴ COURTINE J-J., HAROCHE C., *op. cit.*, p. 103.

³³⁵ QUELLIER F., *op. cit.*, ressource en ligne.

Quellier. Les passions du visage étaient dissimulées en même temps que sa mise en couleur permettait de se fondre plus harmonieusement dans ce tableau vibrant qu'était Versailles. Ce n'est plus tant une question de genre qu'une question de classe et de hiérarchie sociale – bien que le genre soit également une construction sociale, cela va sans dire. Mais puisque homme comme femme pouvaient faire partie des classes supérieures, il semble que le fard soit devenu un moyen de faire la distinction entre les différents groupes sociaux plus qu'entre les sexes – quoique nous avons vu que les bourgeois en faisaient également usage, ce qui était aussi une des raisons pour laquelle les cosmétiques étaient critiqués. L'association au genre féminin demeurait prégnante, nous l'avons vu notamment dans les critiques, tandis que les manuels cosmétiques qui commençaient à être publiés en plus grand nombre s'adressaient toujours aux femmes³³⁶ ; mais les exigences représentatives de la cour semblent avoir été plus pressantes et si le dimorphisme sexuel semble avoir battu son plein à la cour du Roi Soleil concernant la mode vestimentaire³³⁷, cela n'était pas autant le cas en ce qui concernait l'usage du fard qui permettait de brouiller les limites entre visage et masque.

Le théâtre jouait de fait aussi un rôle particulièrement important dans les comportements adoptés par les courtisans·es car on jouait sur les planches de la même manière que l'on devait se comporter à la cour et les interactions entre théâtre et vie mondaine étaient nombreuses. L'époque baroque considérait en effet que le théâtre et la vie étaient des miroirs se reflétant l'un et l'autre, la cour étant un « théâtre du monde » où chacun·e pouvait se piquer de jouer le « moi » comme s'il s'agissait d'un rôle³³⁸. La discipline théâtrale française découlait en effet directement de la vie de cour et de ses règles de comportement³³⁹, de sorte qu'il n'y avait plus tant de différence entre jouer un rôle sur scène ou dans la vie quotidienne – et ce lien nous intéresse d'autant plus que le fard était évidemment très lié à la pratique théâtrale. En effet, les cosmétiques employés par les comédiens·nes sur scène ainsi que les techniques de maquillage découlaient la plupart du temps directement de l'emploi préalable qu'en faisaient des personnes réelles dans leur vie quotidienne³⁴⁰. De plus, le théâtre du XVII^e siècle n'emploie plus de masques comme c'était le cas autrefois car il s'agissait désormais du rôle du visage, de sorte que les frontières entre les deux devenaient de plus en plus poreuses – sur scène comme à la cour. Les mimiques très codées des divers personnages autrefois peintes sur des masques

³³⁶ LANOË C., *La poudre et le fard*.

³³⁷ ROCHE D., *op. cit.*, p.98.

³³⁸ BELTING H., *op. cit.*, p. 101.

³³⁹ BELTING H., *ibid.*, p. 79.

³⁴⁰ POITEVIN K., « Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 11, No. 1, Spring/Summer 2011, p. 74.

devaient dorénavant être abordées et exprimées par le visage des comédiens·nes – ce qui se reflétait dans leur jeu d'acteur·ice, celui devant apparemment être « le moins naturel possible » au XVIIe – et le fard, cette « peinture du visage », était littéralement considéré comme un nouveau genre de masque se substituant au visage véritable³⁴¹. L'acteur·ice, en se fardant et en jouant un rôle archétypal, se fait image. Mais n'était-ce pas le cas de tous les courtisans·es de Versailles qui, voulant prendre part au grand tableau qu'était la vie de cour, révèle la « condition iconique » de leur existence³⁴² ? Il fallait véritablement *être* une image à tout moment, contrôler le moindre de ses mouvements, se comporter comme une œuvre d'art aussi bien que comme un·e comédien·ne. Par ailleurs, la notion de tromperie se retrouve aussi sur la scène théâtrale, puisque l'acteur ou l'actrice qui parvient le mieux à tromper le public était également le·la plus acclamé·e. Versailles n'était après tout qu'une immense scène fonctionnant à la fois comme un système de surveillance étouffant et comme un moyen de représentation permanente où chaque geste effectué, chaque apparence, chaque signe du visage comptait. Il ne fallait laisser aucune expression s'échapper au hasard et le moindre frémissement de sourcil ou la plus petite rougeur était significative. La cour cultivait en effet plusieurs qualités particulières, notamment celles d'observer ses semblables ou l'art de manier les hommes, la dernière découlant directement de la première. Chaque comportement était ainsi repéré et analysé, il fallait être capable d'en comprendre les dessous et les implications cachées ; aussi les aristocrates ont-ils poussé à la perfection « l'art du portrait humain³⁴³ ». Plutôt que de montrer ses vrais sentiments, ce qui représentait le risque qu'un·e rival·e prenne avantage de soi, les hommes et femmes de cour adoptaient constamment un comportement nuancé tandis que les passions devaient impérativement être maîtrisées. Le visage, devenu objet de spectacle permanent, ne pouvait plus laisser place à un quelconque naturel ou spontanéité³⁴⁴, mais devait être impassible, les propos mesurés, un art auquel le roi excellait tout particulièrement si l'on en croit Saint Simon : « Personne ne savait comme lui monnayer ses paroles, son sourire et même ses regards. Tout ce qui venait de lui était précieux parce qu'il faisait des distinctions et que son attitude majestueuse gagnait par la rareté et la brièveté de ses propos ». Dans cette société louisquatorzienne où le visuel précède désormais largement l'écrit³⁴⁵, un sourire, un hochement de tête ou un regard pouvaient en dire plus long que n'importe quel discours. L' « honnête

³⁴¹ BELTING H., *op. cit.*, p.92.

³⁴² BELTING H., *ibid.* p. 79.

³⁴³ ELIAS N., *op. cit.*, pp. 98-101.

³⁴⁴ LANOË C., DA VINHA M., LAURIOUX B., *Cultures de cour, cultures du corps : XVe – XVIIIe siècle*, Paris, Presse universitaire Panthéon-Sorbonne, 2011, p. 127.

³⁴⁵ APOSTOLIDÈS J-M, *op. cit.*, p. 20.

homme », c'est-à-dire l'archétype du courtisan parfait, au XVII^e siècle, est avant tout un bon acteur³⁴⁶, évoluant à son aise dans la vie de cour qui n'est qu'une « société de masques » où on apprêtait le visage en conséquence, avec du rouge, du blanc, pour se dissimuler en même temps que l'on se constituait soi-même en image³⁴⁷.

Ce rapport à la théâtralité et l'artialisation de cette société courtisane amène donc ses habitants·es à employer du fard de manière plus importante et ce indifféremment de leur genre, ce qui est compréhensible au vu de tout ce que nous venons de mettre en lumière. Il s'agissait vraisemblablement moins d'un souci purement esthétique, un soin de « se faire beau ou belle » – bien que le rapport au corps soit fort différent entre le XVI^e et le XVII^e où l'embellissement gagne en légitimité³⁴⁸ – que de montrer son appartenance à la caste supérieure des aristocrates, de se fondre dans l'œuvre d'art totale et visuelle qu'était Versailles, tout en protégeant ses intérêts en camouflant ses émotions derrière un masque de poudre. Le corps est désormais lui-même considéré comme un « théâtre des apparences » mis en signe comme une représentation sociale de soi³⁴⁹. L'adhésion à la noblesse dépendait de l'opinion des autres, de sorte que si on les convainquait que l'on faisait partie de cette bonne société, alors on serait considéré·e comme l'un·e des leurs. Aussi suffisait-il de leur ressembler et de faire « comme si ». C'est d'autant plus intéressant que toutes ces caractéristiques considérées comme féminines valent désormais pour l'ensemble de la société aristocratique. Alors que, comme nous l'avons déjà mentionné, John Berger a bien expliqué que la femme n'était « qu'une vue » devant être regardée passivement par des spectateurs masculins, la « vue » suprême devant être regardée par l'ensemble de la cour est désormais incarnée par la personne du roi lui-même, ce malgré le fait qu'il devait pourtant également incarner le parangon de la virilité – ce qui suppose action et agentivité. Tout le monde, en effet, regardait le roi, faisant de lui la peinture ultime et l'objet d'attention de tous·tes les membres de la cour, qui deviennent les spectateurs·ices – c'est-à-dire des agents *actifs* alors que le fait d'être une vue constitue Louis XIV en agent *passif*, et donc féminin, ce qui constitue un paradoxe avec sa fonction de roi. Mais c'est pourtant de la volonté du monarque qu'il en est ainsi : il est celui qui fait une cérémonie de son quotidien, de sorte que chacun·e est presque forcé·e de le regarder. À la fois maître et prisonnier du regard des autres, il appelait à se faire voir – ce qui n'est pas sans rappeler la théorie de Roger de Piles, où la

³⁴⁶ MÉCHOULAN E., *op. cit.*, p. 304.

³⁴⁷ BELTING H., *op. cit.*, p.101.

³⁴⁸ VIGARELLO G., *Histoire de la Beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 57.

³⁴⁹ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, p. 448.

peinture coloriste *appelait* le·la spectateur·ice. Le fait de se constituer en peinture sortait-il donc de ce champ féminin ? Si le roi le faisait, c'est que le fait gagnait sans doute une certaine agentivité – on *décide* de se faire voir, plutôt que d'uniquement subir le regard d'autrui. Mais les frontières restent troublées, d'autant plus que si Louis XIV était une vision pour ses courtisans·es, c'était également le cas de ceux-ci. Nous l'avons dit : Versailles était une œuvre d'art totale à laquelle chacun·e participait à son échelle, de sorte que tout le monde à la cour était à la fois sujet et objet, vision et spectateur·ice, ce qui veut également dire que les rôles sexuels étaient brouillés. Les femmes ne sont désormais plus les seules à être constamment scrutées, elles prennent aussi le rôle d'agent regardant. De plus, cette question des rôles et ce rapport à la théâtralité ne peut que nous rappeler la question de la performance de genre développée par Judith Butler. Rappelons que dans sa théorie³⁵⁰, Butler indique que le genre n'est pas inné mais qu'il est une construction sociale performative, c'est-à-dire qu'il produit des réalités sociales de par sa répétition constante, réalités qui finissent par être intériorisées et normalisées. Ainsi, la féminité et la masculinité n'ont absolument rien de naturel mais ne sont que des rôles de plus, des masques sociaux que l'on adopte et que l'on *pratique* en permanence sans même s'en rendre compte. Puisque le sexe génital est dissimulé par des vêtements, c'est par des codes sociaux que l'on va signifier son appartenance à l'une ou l'autre catégorie – le plus souvent, les vêtements, la démarche, le fard, mais aussi des attitudes sociales comme parler d'une voix aigüe ou grave, la place prise dans l'espace public, etc. De la même manière, « le roi », « le·la noble », « le·la bourgeois·e » ne sont également que des rôles. Au XVIIe siècle, « être un homme » et « être une femme » avait autant d'importance qu'« être un prince », « une comtesse » ou « un·e roturier·ère ». Et la phrase de Butler qui pourrait résumer le plus efficacement sa théorie, à savoir que « le genre est une série d'actions répétées, quotidiennes, stylisées dans le temps » ne résonne-t-elle pas particulièrement lorsque l'on pense à tout le cérémonial de l'étiquette décrit plus haut ? La vie de Louis XIV reflète parfaitement cette définition, démontrant que le genre autant que la classe sociale à laquelle on appartenait – et qu'on ne pouvait décider par soi-même –, n'est finalement rien de plus qu'un rôle joué en permanence.

Par ailleurs, un point qu'il est également important d'aborder est celui du rôle que les cosmétiques ont joué dans la construction d'une identité raciale, qui ajoute une raison supplémentaire pour expliquer le fait qu'il ait été employé de plus en plus largement par les

³⁵⁰ BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

deux genres – et il en va de même pour le coloris. Les recherches ont de fait montré le rôle important joué par les Beaux-Arts dans le fait que la couleur ait fini par être considérée comme le marqueur de différenciation racial principal entre les différents individus – le Blanc opposé au Noir. Ainsi, un des tableaux de Pierre Mignard, portraying Louise de Kéroualle, Duchesse de Portsmouth, maîtresse du roi Charles II d'Angleterre, posant de manière triomphante aux côtés d'une jeune page noire, révèle à la fois la puissance des empires coloniaux français et anglais dès cette seconde moitié du XVII^e siècle, ainsi que la présence de personnes noires dans l'entourage de la cour à cette même période³⁵¹. Dans cette œuvre, la fillette joue le rôle d'une des richesses ramenée de l'étranger et ayant permis l'enrichissement des colons issus continent européen venu s'en saisir, au même titre que le corail, la conque ou les perles qu'elle tend à la duchesse. Sa présence sert également à mettre en évidence la blancheur extrême de celle-ci par effet de contraste. La Querelle du coloris semble également avoir joué un rôle dans cette racialisation des couleurs par le biais de la peinture. Ainsi, lorsque Roger de Piles affirme que Dieu « en les [les corps des créatures, c'est-à-dire des humains] rendant colorés et visibles, a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans toute sa puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur idée. En effet, tout serait sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, *si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns des autres*³⁵² ». Cet extrait, utilisé pour prouver la supériorité de la vue dont nous avons déjà longuement discuté au chapitre précédent, démontre également que pour son auteur, la couleur de peau des différents êtres humains devenait un facteur à la fois de différence et de division. La théorie coloriste a donc à sa manière contribué à la construction de la couleur comme marqueur racial. Et, puisque coloris et fard ne sont jamais bien éloignés l'un de l'autre, l'emploi des cosmétiques semble avoir également servi à la construction d'une identité raciale et ethnique différenciée dès le XVII^e siècle – ce qui n'est pas étonnant, étant donné leur rapport étroit avec la carnation et les couleurs. Kimberley Poitevin a en effet démontré que la couleur de peau, durant les Temps modernes, va véritablement devenir le facteur déterminant de genre, de classe, de beauté, mais aussi et surtout de race et que la féminité blanche a joué un rôle essentiel dans la construction culturelle de ce dernier concept³⁵³. Si la blancheur du visage a, comme nous l'avons vu, longtemps été associée à la beauté féminine plus que masculine, les

³⁵¹ LAFONT A., « How Skin Color Became a Racial Marker », dans *Eighteenth-Century Studies*, Fall 2017, Vol. 51, No. 1, Automne 2017, ressource en ligne.

³⁵² PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677), cité par LAFONT A., op. cit., ressource en ligne. Les italiques sont de l'autrice.

³⁵³ POITEVIN K., « Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 11, No. 1, Spring/Summer 2011, p.59.

contacts intensifiés avec des cultures et ethnies différentes – liées à la colonisation toujours plus intenses et les rapports commerciaux avec des pays éloignés – vont contribuer à élargir le concept pour les deux sexes. La race devient progressivement une catégorie essentielle et immuable tandis que la blancheur est constituée comme la complexion « naturelle » des européens·nes, leur permettant de se différencier des « autres » à la peau plus sombre. « Lorsque les Anglais ont appris à considérer les teints de peau noirs et bruns comme des marqueurs raciaux significatifs chez les peuples d'autres régions du monde, il est devenu urgent pour eux de se définir en tant que sujets raciaux³⁵⁴ ». Ainsi, le blanc de céruse est employé par la noblesse pour se construire à la fois comme la classe sociale et la race supérieure, tandis que d'autres ethnies en provenance d'Afrique deviennent irrémédiablement associées à la couleur noire, ce qui est notamment encouragé par des pratiques comme celles du « blackface » utilisées au théâtre pour signifier la différence de race, mais aussi de genre³⁵⁵. Cela est d'autant plus vrai que la cour française était en contact régulier avec des nobles noirs : on sait par exemple que le prince Aniaba d'Assinie (l'actuelle Côte-d'Ivoire), arrivé en France à la fin des années 1680, vivait une vie privilégiée à la cour de Versailles sous la protection de Louis XIV qui n'était rien de moins que son parrain et dont il était assez proche³⁵⁶, jusqu'en 1701, date où il retourna dans son pays d'origine.

En outre, cela est l'occasion pour nous de mentionner que l'une autre raison pour laquelle le fard était critiqué dans la littérature – malgré son emploi massif dans la pratique –, était son association étroite avec « l'étranger », au-delà de sa connotation féminine. Le rouge par exemple était souvent fait avec de la cochenille, un petit insecte issu des régions d'Amérique du Sud, notamment du Mexique qui donnait une nuance de rouge particulièrement vive, ou encore avec du « bois du Brésil », tandis que la plupart des recettes contenait de l'encens qui devait également être acheminé depuis l'étranger. Ces produits importés de loin étaient à la fois particulièrement chers et considérés avec une certaine méfiance, de sorte que l'association du fard et des cosmétiques avec l'étranger leur ajoutait – sans grande surprise – une connotation encore plus négative³⁵⁷, en plus de leur association originelle à la séduction et à la tromperie.

³⁵⁴ Si sa recherche concerne majoritairement le milieu anglais, ses idées peuvent néanmoins également s'appliquer à la France qui non seulement s'est imposée comme le centre commercial du marché cosmétique en Europe (voir Lanoë), mais qui possédait également des colonies à l'étranger, notamment au Sénégal actuel, dont les populations étaient réduites en esclavage et envoyées à l'étranger et notamment en France même. Il n'y avait néanmoins évidemment pas uniquement des esclaves comme représentant de l'ethnie noire en Europe, mais aussi des marchands ou des nobles.

³⁵⁵ POITEVIN K., *op. cit.*, p.73.

³⁵⁶ DAGRI DIABATÉ H., *Aniaba. Un Assinien à la cour de Louis XIV*, Paris, ABC, 1975.

³⁵⁷ DOLAN F., *op. cit.*, p.237.

L'une des craintes était notamment qu'en utilisant des cosmétiques, l'on soit rendu.e incapable de distinguer « les dames des blanchisseuses, les Blancs des Noirs, le bien du mal³⁵⁸ ». L'angoisse de l'usurpation raciale était au moins aussi importante que celle de la perturbation des frontières de classe, ces deux faits étant rendus possibles par l'usage de cosmétiques qui fournissaient à tous, mais surtout aux femmes, un moyen de mobilité sociale. La rhétorique anti-cosmétique dénonçait ainsi le fait qu'une simple roturière pouvait user de fard pour se blanchir le teint et ainsi se faire passer pour appartenant à l'aristocratie³⁵⁹, ce qui représenterait un chaos social. Cependant, le fait que ces produits importés des colonies soient désormais incorporés dans les recettes de cosmétique était également une manifestation symbolique de la domination de la France – et plus largement, de tous les pays européens disposant de colonies – sur ces régions dont ils pouvaient sans contrainte exploiter et importer les ressources naturelles³⁶⁰, de sorte que le fait d'employer du fard dont les composants étaient issus de contrées lointaines devenait un moyen de signifier sa propre puissance par rapport aux pays colonisés. De plus, puisque « l'Autre » est désormais codé comme étant Noir, blanchir son teint étant également une manière de signifier la « pureté » de sa lignée et d'éloigner toute suspicion de métissage ou de contact interculturel. Le rehaussement du blanc du teint permettait ainsi d'accentuer la différenciation entre « eux » et la noblesse – mais la chercheuse note que le fait que les produits cosmétiques puissent être enlevés du visage si facilement révèle le caractère artificiel et construit du concept de « race » tel qu'on l'entend aujourd'hui, tout comme le genre l'est aussi ³⁶¹.

Racialisation, hiérarchisation sociale, nouvelles morale aristocratique promouvant la tromperie, esthétisation et artialisation profonde de la vie de cour, liens intimes entre vie quotidienne et théâtre, primat de la vue et des apparences. Toutes ces raisons expliquent en grande partie pourquoi l'emploi du fard s'est de plus en plus étendu aux hommes au sein de la cour de Louis XIV, le rendant ainsi plus acceptable dans les mœurs – et justifiant donc son emploi dans l'argumentaire de Roger de Piles. Ces seules explications ne suffisent néanmoins pas à elles seules à expliquer le phénomène. Si le fard a si profondément été associé au féminin

³⁵⁸ POITEVIN K., *op. cit.*, p. 82.

³⁵⁹ POITEVIN K., *ibid.*, p. 80.

³⁶⁰ LANOË C., « Qui peut nommer de certaines couleurs changeantes... ? » Les fards et la construction des identités au XVIIIe siècle », *Lumières*, N° 36, deuxième numéro, 2020, p.96.

³⁶¹ J'ai conscience que cette partie sur le lien du fard et des couleurs avec la question raciale est assez courte, alors qu'elle mériterait d'être étudiée bien plus en profondeur, étant donné son lien profond avec la hiérarchisation et les discriminations sociales qui traversent toute cette étude. Les recherches sur les liens entre racialisation et emploi des cosmétiques demeurent toutefois assez peu nombreuses, ce qui rend difficile d'étoffer un peu plus cette partie. Pour le point sur les études cosmétiques en lien avec la *global history* et la question raciale, voir LANOË C., *ibid.* pp. 96-97.

durant aussi longtemps, il n'aurait par conséquent sans doute jamais été adopté volontairement par les hommes – ou au moins une partie d'entre eux –, à moins que l'on ne considère un dernier point majeur : un changement dans le concept de virilité au XVII^e siècle.

L'évolution des masculinités à la cour de Louis XIV

Viril, ile. Qui convient, qui appartient à l'homme. Judith fit une action virile en tuant Holopherne.

Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

Peut-il y avoir une phrase exprimant plus clairement les paradoxes de la virilité et de la masculinité que celle-ci ? Est-il un meilleur moyen de démontrer plus clairement son aspect socialement construit ? Furetière, maître des jeux de contraires et des contresens³⁶², a-t-il consciemment distillé cette touche d'ironie dans sa définition qui, tout en semblant vouloir naturaliser la « virilité » comme une qualité exclusivement masculine, nous démontre pourtant exactement l'inverse ?

Si l'on regarde la définition dans son entièreté, l'auteur indique également que « l'âge viril, c'est la force de l'âge de l'homme, depuis 30 ans jusque 45. Le sexe *viril*, un courage *viril* ». Or, c'est avec une femme qu'il choisit d'exemplifier cette dernière qualité – alors que pour l'homme, il ne s'agit que d'une période dans sa vie. L'idée se retrouve dans les définitions dérivées du mot : alors que l'adverbe *Virilement* est décrit comme « D'une manière forte et virile. Les Dames romaines se comportèrent *virilement* dans les pertes », la *Virilité* est dépeinte comme « le temps de l'âge viril. L'homme dans la *virilité* est dans la vigueur de son âge³⁶³ ». Pour les hommes, c'est un passage automatique, presque un équivalent « d'adolescence » ou « d'âge adulte ». Pour les femmes, c'est une qualité dont elles font preuve dans les situations d'adversité – et il est assez éloquent que Furetière ait volontairement choisi l'exemple de

³⁶² MERLIN-KAJMAN H., « Sens contraire, ironie et négation dans le Dictionnaire universel de Furetière », *Langue française*, n°143, La négation en français classique, 2004, pp. 111-126.

³⁶³ FURETIÈRE, *op. cit.*

femmes non pas une, mais deux fois, pour imager ses propos. Une femme peut donc se comporter de manière virile, sans que Furetière ne semble réprouver ce comportement qui la fait pourtant sortir des limites supposées de son sexe – se comporter virilement, pour une femme, serait au contraire plutôt valorisé³⁶⁴. Une fois de plus, la notion est genrée mais n'est pourtant pas du tout liée à l'anatomie ; ainsi, en décapitant Holopherne, Judith n'est-elle peut-être finalement qu'un homme « en puissance », si l'on suit les logiques de genre déjà mises en évidence. Néanmoins, c'est bien en jouant des caractéristiques propres à son sexe et avec une intention de séduction toute féminine qu'elle se rend dans le camp ennemi, après s'être faite « aussi belle que possible pour séduire les regards de tous les hommes qui la verraient³⁶⁵ ». Se comporter comme un archétype féminin n'est donc pas incompatible avec le fait de faire preuve de force « masculine », indiquant donc que les deux « pôles » ne sont finalement pas si opposés que ça – Judith ne se transforme pas en homme malgré son action pleine de virilité, ce qui aurait pourtant pu être le cas si l'on croit les écrits de l'époque. Cette approche paradoxale traduit d'emblée la complexité de la question, démontre que la binarité des genres et des sexes n'a jamais été aussi stricte que ce que notre société actuelle veut le laisser croire et que le concept de « virilité » n'est lui aussi, comme l'a démontré Judith Butler, qu'une construction sociale qui, par conséquent, évolue et se modifie dans le temps et dans les sociétés. Malgré tout cela, la virilité reste connotée comme profondément « masculine », ce qui nous amène enfin à considérer la question des masculinités au XVIIe siècle ainsi que la manière dont celles-ci ont évolué sous la cour de Louis XIV. Une masculinité hégémonique – nous expliciterons ce terme par la suite – présentant des caractéristiques que l'on considérerait aujourd'hui comme « efféminées », ainsi que la présence de modèles de masculinités « alternatives » – c'est-à-dire ne correspondant pas à l'archétype du « vrai homme » – pourraient en effet expliquer en partie pourquoi la pratique du fard se serait généralisée parmi les hommes de cour, en plus des changements sociétaux précédemment étudiés.

Nous avons déjà mentionné plus tôt que la vie à la cour avait fortement évolué entre le XVIe siècle et l'époque de Louis le Grand et que l'on passait de la figure du roi-chevalier censé mener ses troupes au combat et faire preuve de force, de vigueur, de *virilité*, à celle du roi-courtisan qui ne domine non plus par son épée, mais bien par son prestige – cette évolution

³⁶⁴ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *Histoire de la virilité. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, p. 231. Cela concorde par ailleurs avec la théorie du sexe unique que nous avons plusieurs fois mentionnée. Le sexe parfait étant le sexe masculin, une femme se comportant de manière virile, c'est-à-dire « comme un homme » ne ferait au fond que tendre vers cette perfection lui échappant.

³⁶⁵ *Livre de Judith*, X, IV.

étant parfaitement illustrée par la différence entre le *Portrait équestre de Charles Quint* de 1547 (Ill. 2) peint par le Titien et le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* par Hyacinthe Rigaud (Ill. 3), datant d'un siècle et demi plus tard. Les bas de soie ont remplacé l'armure, la perruque poudrée le casque de métal. La mode masculine traduit par ailleurs également fort bien ce changement : là où la Renaissance va exagérer la forme des épaules et des braguettes, c'est-à-dire les attributs physiques considérés comme on ne peut plus masculins, la période classique va préférer des justaucorps raides dans lesquels il est inconfortable de trop se mouvoir, des manches de dentelle, des rhingraves et une profusion de détails, rubans et nœuds extravagants – notons que la mode masculine évolue bien plus rapidement que la féminine à cette époque³⁶⁶. L'exigence d'élégance était telle que même dans son portrait en armure de 1665, Louis XIV porte tout de même manches de dentelles nouées par d'élégant nœuds (Ill. 4). Loin de ne traduire qu'un simple changement d'us et de coutumes dans la vie de cour française, cette transformation témoigne également d'un changement dans les concepts de virilité et de masculinité. La figure du roi brut, guerroyeur n'est ainsi plus la norme dominante mais est remplacée par celle d'un roi agréable, courtois et cultivé, toujours extrêmement bien habillé³⁶⁷, c'est-à-dire par l'exemple parfait de « l'honnête homme », l'idéal moral dominant au XVIIe siècle. Contrairement à ce que la définition contemporaine de l'adjectif pourrait laisser croire, l'honnête homme ne se caractérise pour sa rigueur ou sa sincérité, mais est avant tout quelqu'un qui sait briller et plaire en société, qui maîtrise l'art de la conversation à la perfection, qui possède une certaine culture générale – sans toutefois faire preuve de pédanterie – et, surtout, qui fait preuve de modération et de mesure en toute chose. Le titre complet de l'ouvrage de référence sur le concept, écrit par Nicolas Faret et édité en 1630, est assez révélateur à cet égard : *L'honnête homme, ou l'art de plaire à la cour*. Être un honnête homme, c'est donc maîtriser l'art de se rendre agréable à tous·es, plus qu'une quelconque véritable vertu morale – ce que révèle une fois de plus parfaitement les définitions qu'en donne Furetière. « Honnête » est ainsi à la fois « ce qui mérite de l'estime, de la louange, à cause qu'il est raisonnable, selon les bonnes mœurs », mais « se dit aussi de ce qui n'en a que la mine, *l'apparence*, l'habit³⁶⁸ ». L'idéal masculin du XVIIe siècle est donc directement lié à la question du paraître et de l'apparence, dont nous avons déjà longuement discuté, de sorte qu'être un honnête homme

³⁶⁶ BOLOGNE J.-C, *op. cit.*, p.168. L'auteur cite une source d'époque qui indique que « les femmes ont un habillement plus modeste et moins changeant », p. 170.

³⁶⁷ Notons par ailleurs que cette mode masculine est également un marqueur social puisque signe d'oisiveté. La raideur des vêtements, leur richesse, les longues manches en dentelle devaient empêcher de se mouvoir aisément et signifiaient que l'on avait besoin d'un tierce pour nous aider.

³⁶⁸ FURETIÈRE. Les italiques sont de moi.

revient donc à maîtriser à la perfection aussi bien l'art de plaire que l'art de paraître – deux concepts qui, s'il est besoin de le rappeler, ont toujours été considérés comme inhéremment féminins.

Nombreux sont ceux qui ont considéré que, en raison de cette masculinité – qui est pourtant dans les faits définie comme un non-féminin³⁶⁹ – vue comme « policée » prônant des valeurs comme la délicatesse, le divertissement et l'art de la conversation plutôt que des tournois de chevalerie ou la force brute, le XVII^e siècle connaissait une véritable « crise de la virilité³⁷⁰ », où l'homme se verrait être émasculé, efféminé par une culture considérée comme bien trop dominée par les femmes. Cependant, Olivia Galazé remarque que chaque génération semble se reconnaître et donc s'attribuer cette crise de la virilité, de sorte que l'on regrette constamment cette période idyllique et atemporelle où il n'y aurait eu que des « vrais hommes³⁷¹ » (peu importe ce que ce terme veut véritablement signifier), si bien que l'on finit par comprendre que ce temps de la « virilité parfaite » n'a sans doute jamais réellement existé – cette réflexion résonne particulièrement au regard de notre société actuelle où l'idéologie masculiniste, mouvement réactionnaire et profondément antiféministe prônant la soumission des femmes aux désirs des hommes et la force virile brute, prend de plus en plus d'ampleur notamment par le biais des réseaux sociaux. Il s'agit sans doute moins d'une véritable crise que du fait que les représentants de la masculinité hégémonique se sont de tout temps senti menacés et ont éprouvé le besoin de réaffirmer leur autorité en s'attaquant aux « responsables » de leur déchéance, ce qui semble plutôt démontrer que beaucoup d'hommes ne correspondaient pas au canon établi par celle-ci, ou bien que cette masculinité dominante n'a jamais réellement été entièrement acceptée par une partie importante de la société³⁷². En effet, il n'y a jamais, à aucune époque, eu une seule et unique masculinité, mais bien différents modèles qui se sont côtoyés mutuellement, impliquant des relations de diverses natures entre ceux-ci – que ce soient des rapports d'alliance, de domination ou de subordination. Car si nous avons tendance à opposer féminin et masculin dans une relation forcément défavorable envers la première catégorie, ce serait toutefois une simplification extrême de la classe sociale « homme » comme un seul groupe global unifié dominant collectivement les femmes subordonnées – qui seraient elles aussi constituées comme une seule classe sans disparité. Tous les hommes ne sont pas

³⁶⁹ CONNELL R. W., *Masculinities*, 2^e éd., Berkeley, University of California Press, 2005, p. 70.

³⁷⁰ CORGNET C., *op. cit.*, ressource en ligne.

³⁷¹ GALAZÉ O., *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 17.

³⁷² C'est le cas de notre société contemporaine, où de plus en plus de personnes issues de minorités (de genre, raciales, ou encore sexuelles) rejettent ouvertement ce canon hégémonique ce qui déstabilise ses défenseurs et ses représentants, ce qui est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ceux-ci radicalisent leur discours.

égaux entre eux, mais des relations de pouvoir ainsi que des enjeux hiérarchiques sont à prendre en compte, car à toute époque, naître homme n'a jamais été suffisant pour prétendre appartenir pleinement à cette catégorie. La virilité doit constamment être prouvée par le biais de diverses pratiques corporelles ou sociales qui se veulent excluantes envers les types de masculinités ne correspondant pas au canon dominant érigé par chaque société. Tout comme les relations hommes-femmes, une « politique du genre » régit les échanges au sein même de la masculinité³⁷³, de sorte que celle-ci est donc divisée en plusieurs catégories dont le pouvoir symbolique est loin d'être à égalité.

Raewyn Connell a mis en évidence dans son ouvrage éponyme différentes catégories de masculinités et les rapports de genre – c'est-à-dire les rapports de pouvoir – qui structurent les relations entre celles-ci. Au sommet de la hiérarchie se trouve ce que l'autrice nomme la masculinité hégémonique, qui représente le modèle de masculinité dominante (le fameux « vrai homme ») ainsi que ses pratiques « qui garantissent [ou sont censées garantir] la position dominante des hommes et la subordination des femmes³⁷⁴ ». Dans le XVII^e siècle français, cette masculinité hégémonique est représentée par la figure de Louis XIV lui-même ; la notion de virilité est en effet « consubstantielle à la monarchie³⁷⁵ » et le pouvoir est considéré comme intrinsèquement masculin depuis bien plus tôt que le XVII^e siècle, même si, comme le note cette même étude, « une reine peut être un excellent roi » – la reine Elizabeth I^{re} d'Angleterre n'aurait-elle pas dit que, malgré son « corps de faible femme », elle « posséd[ait] le cœur et les tripes d'un roi et, qui plus est, d'un roi d'Angleterre³⁷⁶ » ? Louis XIV, en s'imposant comme le monarque absolu régnant seul sur son royaume, s'est donc volontairement érigé comme le seul modèle de cette nouvelle masculinité qui, comme nous l'avons déjà souligné, est désormais définie entre autres par le primat des apparences, de la retenue, du contrôle de soi et de son image. Entre les années 1660 et 1674, le roi a en effet voulu incarner un règne qui peut être qualifié de stéréotypiquement « viril » : il détient la plus grande puissance militaire d'Europe et connaît plusieurs succès de guerre, il lance les premières campagnes de travaux du château de Versailles et surtout, il distrait la noblesse par de nombreux divertissements, de fêtes et d'activités toutes plus éblouissantes les unes que les autres. Le roi qualifié de « roi-

³⁷³ CONNELL R. W., *op. cit.*, p.37.

³⁷⁴ CONNELL R. W., *ibid.*, p. 77.

³⁷⁵ PEREZ S., « Nec lubricus impar : les galanteries de Louis XIV en question », *Louis XIV, l'image et le mythe*, édité par Mathieu Da Vinha et al., Presses universitaires de Rennes, 2014, ressource en ligne.

³⁷⁶ Le cas des reines ou des reines régentes présente un cas particulièrement intéressant, puisqu'elles assument un rôle qui va à l'encontre de leur sexe. Susan Broomhall s'est notamment penchée sur le cas de Catherine de Médicis, mais aussi sur les figures de pouvoir féminines en général dans son ouvrage *Women and Power at the French Court, 1483–1563*.

machiniste », c'est-à-dire qu'il contrôle littéralement toutes ses formes d'autoprésentation et qu'il se sert de son propre corps, son « corps privé », comme d'un support visuel afin de soutenir la création de son « corps symbolique » immortel et inaliénable, représentant le pouvoir monarchique³⁷⁷. Louis XIV se met ainsi en scène non seulement dans sa vie quotidienne mais aussi dans des représentations et ballets, discipline qu'il affectionnait tout particulièrement – savoir danser est également une obligation pour tout bon courtisan – afin de signifier sa domination sur la noblesse. De plus, qui dit virilité suppose aussi une sexualité débridée³⁷⁸ : les années 1660 sont aussi la période où le roi est le plus actif sexuellement – le fait qu'il soit considéré comme très beau joue également en sa faveur – et où il fréquente ses maîtresses les plus célèbres, comme Louise de La Vallière, Henriette d'Angleterre, la première femme de son frère Philippe d'Orléans (bien que l'on ne sache pas si la relation est restée platonique ou non), ou encore la très célèbre Madame de Montespan qui lui donnera de nombreux bâtards légitimés par la suite. Le nombre de conquêtes important du souverain témoigne avant tout de la vigueur de ce dernier, la séduction étant considérée comme un apanage de la virilité échouant aux hommes, tandis que le rôle des femmes était de plaire à ceux-ci et de se laisser séduire³⁷⁹.

Mais, bien que Louis XIV représente jusqu'aux années 1680 le parangon de cette masculinité hégémonique dominatrice, la virilité ne possède malgré à cette période plus les mêmes exigences que sous la cour d'un François Ier ou même d'un Henri IV. Si l'on a tendance à prétendre que la société française du XVIIe siècle s'est « féminisée », c'est sans doute en raison de la prépondérance intellectuelle de plusieurs figures féminines, ainsi que de l'influence de nombreuses femmes dans le domaine politique. Lorsque Jacqueline Lichtenstein disait « qu'au XVIIe siècle, comme nous l'avons montré, les femmes étaient très aimées³⁸⁰ », elle se référait sans doute au fait que l'aristocratie française s'est pliée à l'exigence de *galanterie*. Véritable mouvement culturel né progressivement dans les salons tenus par des figures comme Madame de Rambouillet, Ninon Lenclos ou la marquise de Sévigné, le concept de galanterie a notamment été « théorisé » par Madeleine de Scudéry et consiste en une sorte de « socialisation par l'amour³⁸¹ ». Les femmes sont désormais censées assurer elles-mêmes l'éducation des hommes à une nouvelle civilité prônant le sentiment et la finesse³⁸². L'émergence de ce

³⁷⁷ APOSTOLIDÈS J-M., *op. cit.*, p. 10.

³⁷⁸ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *op. cit.*, p.257.

³⁷⁹ LIPOVETSKY G., *op. cit.*, p.52.

³⁸⁰ LICHTENSTEIN J., « Making Up Representation: The Risks of Femininity », p. 86. Rappelons que nous avons noté au chapitre précédent que nous n'étions que partiellement d'accord avec cette affirmation, qui mérite d'être nuancée.

³⁸¹ BRIX M., « Libertinage et galanterie », *Libertinage des Lumières et guerre des sexes*, s.l., Kimé, 2019, p.35.

³⁸² MÉCHOULAN E., *op. cit.*, p.16.

mouvement galant, promu notamment par les fameuses « précieuses » dont Molière s'est moqué dans sa pièce éponyme, concorde avec la sortie des guerres de religion et témoigne d'un véritable refus de la violence et de la brutalité masculine ; c'est ce mouvement de « civilisation de mœurs » qui va faire évoluer la conception du chevalier crotté rentrant de ses campagnes de guerre – celle-ci est désormais réservée aux mercenaires ou aux gens d'origine modeste³⁸³ – vers le courtisan galant et délicat. La galanterie permet en effet à la fois de réguler les interactions homme-femme de manière à la fois plus favorable et moins brutale envers ces dernières³⁸⁴, mais accorde aussi une place de choix à l'art de la conversation et aux préoccupations dites féminines, comme la question de l'amour dont les codes vont profondément évoluer grâce à cette nouvelle rhétorique. En ce qui concerne les penchants amoureux, la femme n'est désormais plus considérée comme une « conquête » – ce n'est pas pour rien que le vocabulaire de l'amour est constitué de termes parfois très guerriers – ; au contraire, les hommes se doivent dorénavant de respecter un certain consentement de la part de celles-ci. La gent féminine passe ainsi du statut de proie sans véritable défense à celui de « divinité que l'on honore » tandis que le soupirant n'est plus le chevalier partant à l'assaut mais est tenu de prouver par son honneur qu'il mérite l'attention de sa dulcinée. Si les précieuses ont été ridiculisées et critiquées par la postérité, c'est sans doute aussi en raison du semblant d'indépendance que celles-ci prônaient : ainsi elles refusent la sujétion conjugale et la soumission aveugle au mari, mais encouragent des valeurs telles que la tendresse, l'amitié ou la conversation et incitent de même à ne pas faire du mariage le seul objectif de sa vie³⁸⁵. On comprend pourquoi cela n'a pas dû plaire à tout le monde... De plus, la question des sentiments, des mœurs et du « bon goût » deviennent également l'apanage des femmes, de sorte que celles-ci étaient désormais considérées comme les autorités dans tout ce qui relève de ce domaine. Notons que cette importance du thème de l'amour exploité par les *précieuses* fait écho à ce que nous avons relevé au chapitre précédent en ce qui concerne le coloris ; nous avons en effet noté que Piles employait un langage qui relevait du domaine de l'amour, notamment lorsqu'il indiquait que la peinture « sembl[ait] nous attirer », ou encore sa description de la réaction du spectateur face à l'œuvre qui était semblable à l'expérience d'un coup de foudre. Cet amateur d'art décrit par l'auteur – qui se devait d'être un honnête homme, cela va sans dire – semble

³⁸³ BOLOGNE J.-C., *op. cit.*, p. 164.

³⁸⁴ MOREL CINQ-MARS J. c.r. de : HABIB C., *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006, dans *Che vuoi ?* 2007/2 N° 28, pp. 177-180, [file:///C:/Users/odrie/Downloads/morel-cinq-mars-2007-claude-habib-galanterie-francaise.pdf].

³⁸⁵ DUFOUR-MAÎTRE M., « L'invention de la préciosité » dans *Préciosité* dans *Articles* dans *BNF Essentiels*, dans *Bibliothèque nationale de France*, 2022, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/47904be5-24e3-4748-ae7f-f073fd4bc50c-invention-la-preciosite>], (27-03-2026).

également présenter des points communs avec le courant de la galanterie, ce qui n'est pas un hasard. Il semble en effet que le clan des Modernes se soit identifié au courant de la galanterie et qu'il en ait promu les idéaux, les opposant avec la « barbarie » des Anciens³⁸⁶, si bien que le clan Modernes a été bien plus soutenu par des femmes de lettres par rapport au camp adverse. La prépondérance du bon goût et du sentiment, qui sont promus par le courant galant, ont sans beaucoup de doute influencé les écrits de Roger de Piles chez qui ces notions sont absolument centrales, ainsi que sa conception de l'honnête homme³⁸⁷.

Toujours est-il que la galanterie et les femmes la promouvant ont visiblement profondément influencé à la fois les conceptions de la virilité au cours du XVIIe siècle mais aussi la position des femmes dans la société aristocratique et bourgeoise, de sorte que ce fameux « honnête homme » qui devait déjà être mesuré et éviter les excès, doit également se montrer plus poli et respectueux, voire soumis, envers les femmes, ces dernières étant désormais les détentrices d'un rôle éminent : celui de la « civilisatrice des mœurs³⁸⁸ ». L'honnête homme et le galant se confondent, ce que Furetière rend évident dans ses diverses définitions du mot où le galant est à la fois un « homme honnête, civil, savant dans les choses de sa possession », mais aussi « un homme qui a l'air de la Cour, les manières agréables, qui tâche de plaire et particulièrement au beau sexe », ou encore « un amant qui se donne tout entier à sa Maîtresse ». La virilité du XVIIe peut ainsi être considérée comme plus « douce » qu'elle ne l'était au siècle précédent, ce qui est par ailleurs visible dans l'évolution de l'arme virile par excellence, c'est-à-dire l'épée. La lourde épée qui, pour pouvoir être soulevée, exigeait force et puissance physique, a laissé place à la rapière, aussi légère qu'élégante. Pour gagner un duel, il ne faut désormais plus abattre lourdement son arme sur l'armure de son adversaire, mais estoquer celui-ci, ce qui exige plus de dextérité et de légèreté que la seule force physique. L'adresse a désormais l'avantage sur la vigueur, ce qui illustre parfaitement cette évolution des codes de virilité – car ces comportements marqués par la délicatesse et la galanterie, quoique fortement transformés par rapport aux siècles antérieurs, étaient pourtant bien considérés comme virils à leur époque³⁸⁹. Malgré l'importance indiscutable que ce courant littéraire galant a exercé sur les normes de son époque, il faut toutefois nuancer les effets sociaux qu'il a eu de manière très

³⁸⁶ CHAMARD-BERGERON J., « Distinguer le flatteur de l'ami. La vertu antique face à la galanterie dans Les Aventures de Télémaque », *Littératures Classiques*, 2012/1 N° 77, p.263.

³⁸⁷ GUYOT S., « Sur la toile comme en scène, peindre l'amour pour « toucher ». Proposition pour une évolution de la sensibilité à l'âge classique », *Littératures Classiques*, 2009/2 N° 69, p.44.

³⁸⁸ MÉCHOULAN E., *op. cit.*, p. 291. L'auteur note que, bien que cela soit devenu un « topos » courant, la femme civilisatrice conserve tout de même l'aspect angoissant d'un renversement des valeurs qui n'est pas du goût de tout le monde.

³⁸⁹ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *op. cit.*, pp.186-187.

pragmatique. Comme nous l'avons dit au chapitre précédent, il serait erroné d'imaginer une société où les femmes dominaient les hommes, puisque le siècle classique demeurait évidemment dans une logique patriarcale – les critiques adressées aux précieuses, dont l'appellation même se voulait dégradante, en est une première preuve. Cette revalorisation est probablement restée majoritairement littéraire³⁹⁰ et réservée à une élite. Si certaines femmes ont effectivement pu vivre une vie indépendante et affranchie, c'est qu'elles étaient issues d'un milieu privilégié et bénéficiaient souvent de l'aide d'un proche, leur permettant de vivre selon les idéaux – Madeleine de Scudéry a signé ses premières œuvres sous le nom de son frère, tandis que la marquise de Sévigné a pu disposer de sa fortune à sa guise parce qu'elle est devenue veuve très jeune – une position enviable par de nombreuses femmes, peut-on noter.

Par ailleurs, il convient de noter qu'à la période où le *coloris* commence à gagner la bataille idéologique dans laquelle il était engagé avec le dessin, c'est-à-dire dans le courant des années 1680 et définitivement à partir des années 1690, Louis XIV est déjà dans sa cinquantaine et il n'incarne plus l'idéal viril qu'il a lui-même érigé dans les décennies précédentes – ce qui nous fait revenir à la question du fard. Car à cette époque, le monarque n'est déjà plus le Roi-Soleil ou l'Apollon donneur de fête et « bourreau des cœurs » de ces dames ; son image va désormais se figer dans celle de « Louis le Grand », qui n'est plus que le souvenir nostalgique de l'homme qu'il fut autrefois, qui « représente le fantôme du corps symbolique du roi tel qu'il a été mis en image durant la première partie de son règne³⁹¹ ». Le corps privé du souverain n'est plus au service de son corps symbolique, mais tend plutôt à s'effacer et disparaître derrière ce dernier au fur et à mesure que le monarque prend de l'âge. Et plus le roi vieillit, plus la distance qui le sépare de ses sujets s'accroît et se consolide³⁹², sans doute afin de préserver l'image de l'Etat qu'il est supposé incarner, de sorte qu'il passe désormais la plupart de ses journées enfermé dans ses appartements, avec Madame de Maintenon, sa compagne, et ne paraît plus que très rarement à la cour. Que se passe-t-il, lorsqu'on n'est plus à la hauteur du modèle de masculinité hégémonique que l'on a soi-même établi ? Louis XIV ne pourrait laisser transparaître ses faiblesses pourtant bien humaines, étant donné qu'il a fait en sorte que la noblesse s'identifie à lui pour s'assurer de son soutien ; or, elle ne saurait accepter l'image d'un souverain devenu défaillant. « L'hégémonie, nous dit Connell, ne signifie donc pas un contrôle total. Elle n'est pas automatique et peut être remise en cause, voire se déstabiliser d'elle-

³⁹⁰ LIPOVETSKY G., *op. cit.*, p. 126.

³⁹¹ APOSTOLIDÈS J-M., *op. cit.*, p. 129.

³⁹² ELIAS N., *op. cit.*, p. 137.

même³⁹³ ». C'est précisément ce qui semble se produire avec Louis XIV : malgré le fait qu'il se soit durant la majeure partie de sa vie complètement identifié à son corps imaginaire censé être éternel, l'inévitable vieillesse qui le rattrape vient déstabiliser ce modèle de masculinité hégémonique. Connell identifie trois tactiques adoptées par les hommes lorsque ceux-ci ne rencontrent plus les standards de ce modèle de masculinité pourtant si convoité, dont seules les deux premières nous intéressent³⁹⁴. La première consiste à redoubler d'ardeur afin de se conformer aux normes établies et pouvoir toujours prétendre faire partie de cette catégorie, comme maintenir un physique stéréotypiquement masculin, prouver sa dominance, etc, tandis que la seconde invite à « à reformuler la définition de la masculinité, en la rapprochant de ce qui est désormais possible, tout en continuant à cultiver des thèmes masculins tels que l'indépendance et le contrôle³⁹⁵ ». Cette deuxième approche semble particulièrement intéressante puisque pour qui plus que Louis XIV aurait-elle été autant à portée de main ? De par son statut de souverain et de représentant de l'Etat français, celui-ci représente malgré lui le modèle de virilité hégémonique, ce en dépit du fait qu'il ne s'élève plus au niveau de ce qu'il fut autrefois. Mais puisque sa volonté est loi et que chacun·e ne désire rien de plus que de lui plaire et d'être vu·e de lui, il suffit donc que le roi modifie sa perception sur la masculinité pour que les courtisans·es le suivent – ou au moins, *paraissent* le faire. Ainsi, si Louis XIV décide de porter cette perruque poudrée aménagée, c'est à l'origine parce qu'il est tombé malade durant la campagne de Calais, maladie qui lui aurait fait perdre une partie de ses cheveux. Ce qui va devenir une mode écrasante durant tout son règne était à l'origine un simple stratagème adopté pour combler les signes d'une maladie – et, plus tard, pour effacer ceux du vieillissement. Il s'agit d'une véritable mise en scène de sa virilité, pour laquelle l'usage de produits artificiels semble soudain devenir acceptable. Par la suite, le roi se rasera entièrement le crâne pour ne porter que sa perruque, ce qui peut être lu comme le triomphe de l'art sur la Nature ainsi que la domestication de cette dernière, de la même manière que les jardins à la française le faisaient³⁹⁶.

De plus, bien qu'il n'existe aucun témoignage direct permettant d'affirmer que le roi ait employé des produits cosmétiques dans sa vieillesse – on sait en effet qu'il ne semblait pas les apprécier lors des premières années de son règne³⁹⁷, il paraîtrait étonnant qu'il n'en ait pas lui-

³⁹³ CONNELL R. W., *op. cit.*, p.37.

³⁹⁴ La troisième tactique consiste en effet « à rejeter la masculinité hégémonique dans son ensemble – en critiquant les stéréotypes physiques et en s'orientant vers une politique antisexiste », ce qui ne semble pas convenir au cas du monarque français.

³⁹⁵ CONNELL R. W., *ibid.*, p. 55.

³⁹⁶ BOLOGNE J.-C., *op. cit.*, p. 204.

³⁹⁷ BOLOGNE J.-C., *ibid.*, p.199.

même employés, surtout à partir de ces fameuses années 1680. Rappelons en effet que le corps du de la noble était censé être d'une nature différente que celui des petites gens, de sorte qu'il n'est en théorie pas supposé laisser apparaître les signes de vieillissement, perdre des cheveux, grossir ou se rider. Le corps du de la courtisan.e est « à mi-chemin entre le comédien et la sculpture³⁹⁸ » – ce qui recoupe parfaitement ce que l'on disait plus tôt : à la fois œuvre d'art et en performance constante, le corps de la noblesse n'est pas censé briser l'image éternelle qu'il incarne, celui du roi encore moins. Et, puisque les acteurs et les actrices peuvent se servir de produits cosmétiques pour incarner leur rôle, pourquoi Louis XIV n'en userait-il pas également afin de mieux incarner le rôle de roi qu'il n'a pas d'autre choix que d'endosser ? Pourtant, il demeure bien humain et les années 1680 marquent un tournant plutôt sombre dans son règne : alors qu'il s'approche doucement de la soixantaine, la mort de son épouse Marie-Thérèse d'Autriche, la révocation de l'édit de Nantes qui ravive les troubles religieux, les premiers signes de la goutte ainsi qu'une fistule à l'anus, des troubles digestifs, des migraines et des fièvres constantes affaiblissent considérablement le monarque – surtout son image de virilité³⁹⁹. Le roi ne se rend plus lui-même sur les champs de bataille en déclarant en 1693 « ne plus vouloir diriger ses troupes en personne », décision qui entame encore un peu plus le déclin de celui qui s'identifiait autrefois sous les traits d'Apollon. L'ancien « roi-machiniste » s'est transformé en « roi-machine », c'est-à-dire que son corps et son quotidien deviennent entièrement soumis à l'apparat et à l'Etat. Seulement, le roi est loin d'incarner l'image glorieuse et digne d'autrefois, de sorte que dans les dernières années de son règne, son image a supplanté son corps réel⁴⁰⁰. Le fameux portrait de Hyacinthe Rigaud qui met en scène ce roi au visage certes marqué par l'âge mais encore sain (peut-être même fardé, pourrait-on noter au vu du rouge marqué des joues) et aux jambes particulièrement sveltes ne pouvait qu'offrir un spectacle saisissant avec l'image bien plus désastreuse qu'il renvoyait au quotidien : il ne se déplaçait plus qu'en fauteuil roulant à cause de la goutte et était édenté⁴⁰¹. Aussi le fard vient-il masquer la vieillesse.

Dans ce contexte où tout le monde devait feindre d'encore croire en la virilité d'un roi de plus en plus défaillant, entièrement sous la coupe de Madame de Maintenon, se faisant de plus en plus manipuler politiquement parlant par ses conseillers ou sa famille⁴⁰² et dont l'état physique se détériorait de manière parfaitement visible, était-il vraiment étonnant de voir la

³⁹⁸ APOSTOLIDÈS J-M., *op. cit.*, p. 53.

³⁹⁹ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *op. cit.*, p. 279.

⁴⁰⁰ APOSTOLIDÈS J-M., *op. cit.*, p. 138.

⁴⁰¹ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *op. cit.*, p. 281.

⁴⁰² APOSTOLIDÈS J-M., *ibid.*, p. 138.

pratique du fard se généraliser ? Peut-être Louis XIV en a-t-il employé lui-même, peut-être pas ; les sources restent muettes à ce sujet, d'autant que, bien que la pratique se soit étendue aux courtisans et plus uniquement aux courtisanes, on a vu qu'elle demeurait malgré tout connotée féminine par les moralistes, de sorte qu'il y a peu de chance que quiconque ait admis ouvertement que le roi en utilisait. Agir ainsi serait revenu à revendiquer ouvertement l'amoindrissement de la virilité du souverain, ce qui équivalait à une critique ouverte. Dans cette société où tout est faux-semblant, où chacun·e prétend être ce qu'il·elle n'est pas et où la représentation par excellence de la masculinité hégémonique est mise à mal, chacun·e admet que le roi, peu importe son état, fait office de modèle de virilité. Pourtant, à ce stade de sa vie, Louis XIV représente également le modèle par excellence de « l'homme efféminé » à Versailles⁴⁰³, entouré et gouverné par des femmes fortes, ses amours excessives et immodérées le rendant « mol⁴⁰⁴ », laissant la mode féminine influencer la masculine – les fontanges, coiffure féminine, vont notamment provoquer l'élévation dramatique en hauteur des perruques masculines – et que l'excès de fornication dans ses jeunes années aurait laissé complètement impuissant – des satyres présentant le roi incapable de passer à l'acte vont voir le jour, ce qui est très certainement dû à l'anti-propagande française de Guillaume d'Orange mais qui témoigne tout de même du fait que l'image du roi était profondément entachée. Aussi, puisque Louis XIV ne pouvait tout simplement plus donner le change à partir d'un certain moment, ce dernier s'est finalement reclus dans ses appartements de plus en plus souvent, ne sortant qu'en de rares occasions et se tenant éloigné de sa propre cour, augmentant encore un peu plus la distance le séparant de celle-ci⁴⁰⁵ (distance qui, rappelons-le, répondait à des objectifs de contrôle et de domination de la noblesse) . Puisque le roi ne peut plus prétendre s'élever aux standards qu'il représentait jadis, puisqu'il ne peut plus retrouver sa virilité passée, il se retire donc progressivement de la vie publique afin de ne pas entacher l'image de sa gloire révolue. Son dernier rôle sera celui d'une image rare et lointaine, ne paraissant que rarement, dont les membres de sa cour ne pourront que se remémorer avec nostalgie. Cette fameuse distance ne fera que renforcer le manque des nobles envers leur roi.

⁴⁰³ SCOTT P., *op. cit.*, p.87.

⁴⁰⁴ DEBROSSE A., c. r. de : Daniel Maira, Freya Baur et Teodoro Patera, *Molleses renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. Daniel Maira, Freya Baur et Teodoro Patera, 2021, dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, , Online since 11 February 2022, connection on 15 December 2022, p.10.

⁴⁰⁵ ELIAS N., *op. cit.*, p.93.

Quoique le modèle de masculinité hégémonique ait toujours représenté « l'idéal » stéréotypiquement masculin, nous aurions tort de prétendre que tous les hommes de l'entourage de Louis XIV (ou tous les hommes, de manière générale) désiraient s'y conformer. Car si nous avons jusqu'à présent exclusivement parlé du modèle de la masculinité hégémonique, il n'est néanmoins pas le seul que Connell ait identifié ; il existe en effet trois autres catégories de masculinité, dont l'une nous intéresse particulièrement. Ainsi, si la masculinité complice fait référence aux hommes qui bénéficient du patriarcat et qui adhèrent et transmettent les idéaux de la masculinité hégémonique sans toutefois appartenir à cette dernière catégorie – qui n'est accessible qu'à une minorité –, il existe également la masculinité marginalisée dont les représentants sont porteurs de divers facteurs – comme un handicap physique, une situation sociale plus précaire ou leur appartenance à un groupe racialisé – qui les placent en position d'infériorité et de marginalité par rapport à « la norme ». Cette appellation s'intéresse surtout aux disparités divisant les hommes entre eux, plutôt que les inégalités entre les hommes et les femmes. La catégorie qui nous intéresse le plus dans notre cas d'étude va toutefois être celle de la masculinité subordonnée, qui désigne les hommes n'incarnant pas les normes de la masculinité. Pour Connell, cette catégorie semble surtout se référer aux hommes homosexuels ou dits efféminés, mais également les hommes hétérosexuels qui ne se comporteraient pas comme des « vrais hommes »⁴⁰⁶.

Le patriarcat et la masculinité hégémonique se caractérisent tout deux par une exigence d'hétérosexualité⁴⁰⁷ – on parle de société hétéronormative : ainsi toute sexualité autre que l'hétérosexualité, la seule pensée comme « naturelle », est considérée comme anormale, voire monstrueuse dans certains cas. Or, malgré cette interdiction d'homosexualité, il existait pourtant à Versailles la figure d'un homme gay bien connue de tous·es : celle de Philippe d'Orléans dit Monsieur, frère du roi, parfait représentant de cette masculinité subordonnée.

Nous avons à notre époque l'idée reçue que l'homosexualité a, partout en Europe occidentale et de tous temps – à l'exception peut-être de la Grèce classique – été complètement interdite et durement réprimée, ce qui ne correspond pourtant pas autant à la réalité que cela. L'Europe a été d'une part plutôt disparate dans sa condamnation légale du crime de sodomie – le terme « homosexualité » n'existant évidemment pas à cette époque. Au Danemark par exemple, il n'existe absolument aucune loi contre l'homosexualité avant 1683 et même alors,

⁴⁰⁶ CONNELL R. W., *op. cit.*, p.78.

⁴⁰⁷ BUSCATTO, Marie. « Chapitre 5. Les “masculinités” en question », *Sociologies du genre*, Armand Colin, 2019, pp.171-204.

cette loi ne sera jamais utilisée pour condamner qui que ce soit. De même, la Hollande ne présente elle aussi que des cas très rares de répression des homosexuels⁴⁰⁸. En France en revanche, il existe plusieurs condamnations pour le crime de sodomie. Les différents procès dont nous avons des traces impliquent cependant toujours un très jeune homme, voire des enfants en bas âge, ce qui relève donc moins de la condamnation de l'homosexualité en tant que telle que de ce que nous qualifierions aujourd'hui de pédocriminalité. Notons également que ces affaires juridiques concernent toujours des gens du peuple ou des bourgeois, mais qu'aucun aristocrate n'a été condamné au XVII^e siècle pour homosexualité, ce qui indique peut-être que cette dernière était un « privilège » que seules les classes les plus élevées pouvaient se permettre de vivre⁴⁰⁹. L'un des seuls cas concernant un membre de la noblesse est l'affaire Théophile de Viau, au début du XVII^e siècle, ancien protégé du roi Louis XIII – sur lequel pèse également des soupçons d'homosexualité, pouvons-nous noter –, poète et libertin notoire qui va être mis en procès notamment en raison de poèmes obscènes dans lesquels il est accusé d'avoir mis des allusions à la sodomie, mais aussi en raison de ses « mœurs indignes⁴¹⁰ ». Théophile de Viau semble en effet avoir été ouvertement homosexuel dès sa jeunesse – on lui connaît des relations avec d'autres jeunes hommes – et son procès concerne sans doute également son amour pour un autre homme, Jacques Vallée des Barreaux (lui-même ouvertement gay). Toutefois, Théophile est condamné à l'exil, ce qui revient presque à dire pour l'époque qu'il a été acquitté⁴¹¹ et bien qu'il passera tout de même quelques temps à la Conciergerie, cela ne l'empêchera apparemment pas de revenir à ses amours dès qu'il est sorti des barreaux. L'homosexualité – alors qualifiée sous le nom de « goût italien » – semble en effet avoir été relativement tolérée au sommet de la société, comme le démontre le très connu cas de Monsieur, dont les amours pour ses mignons n'étaient un secret pour personne à Versailles. Mais pourquoi, pourrait-on se demander à ce stade, nous intéressons-nous tant à la question de l'homosexualité et quel est le rapport avec le fard ?

S'il est aussi intéressant de se pencher sur cette question, c'est d'une part parce que, comme nous l'avons mentionné plus tôt, ces hommes homosexuels sortaient par définition du canon de la masculinité hégémonique et offraient donc un autre modèle de masculinité pour les courtisans, un modèle qui était loin de condamner la coquetterie et le fait de se parer et de se

⁴⁰⁸ GODARD D., *Le goût de Monsieur. L'homosexualité masculine au XVII^e siècle*, s.l., H&O, 2022, p. 11.

⁴⁰⁹ GODARD D., *ibid.*, p. 89.

⁴¹⁰ DUPAS M., « La sodomie dans l'affaire Théophile de Viau : questions de genre et de sexualité dans la France du premier XVII^e siècle », *Les Dossiers du Grihl*, 2010, ressource en ligne.

⁴¹¹ GODARD D., *ibid.*, p. 58.

maquiller. Quoique le fait d'être homosexuel n'était pas systématiquement synonyme d'être efféminé et qu'il faille prendre garde de ne pas confondre les deux notions, leur association était cependant fréquente sous l'Ancien Régime⁴¹². Il semble en effet que le fait d'avoir une relation homosexuelle n'était pas si important que cela à la Renaissance ou au XVIIe, contrairement au fait de sortir de son rôle de genre⁴¹³. Ainsi, si l'homme reste « actif », peu importe finalement que cela soit avec une femme ou autre homme ; en revanche, l'ignominie vient d'un homme qui se comporterait de manière « passive », c'est-à-dire qui sortirait de son rôle de genre et se comporterait « comme une femme ». L'effémination était de fait considérée comme bien plus grave que si femme se comportant de manière virile, puisque cela revient à renoncer à son privilège masculin. Si l'on parle ici de relations sexuelles, cela valait également pour les comportements comme le fait de se parer et se mettre du fard – ce qui n'arrêtait cependant pas tout le monde. On ne connaît en effet que trop bien le goût de Monsieur pour le travestissement et, si la légende veut que ce soient la reine Anne d'Autriche et Mazarin qui, ayant tiré des leçons de l'exemple offert par l'ambitieux Gaston d'Orléans, l'aient habillé en fille afin de l'empêcher de faire de l'ombre à son frère, il semble que ça n'ait pas été pour déplaire au jeune Philippe⁴¹⁴. Ainsi le témoignage de l'abbé de Choisy, révèle que « on [l]'habillait en fille toutes les fois que le petit Monsieur venait au logis, et il y venait au moins deux ou trois fois la semaine. [Il]'avais les oreilles percées, des diamants, des mouches et toutes les autres petites afféteries auxquelles on s'accoutume fort aisément et dont on se défait fort difficilement. Monsieur, qui aimait tout cela, [lui] faisait toujours cent amitiés. Dès qu'il arrivait, suivi des nièces du cardinal Mazarin, et de quelques filles de la Reine, on le mettait à la toilette, on le coiffait (...). On lui ôtait son justaucorps, pour lui mettre des manteaux de femme et des jupes...⁴¹⁵ ». L'accusation d'effémination ne fait apparemment pas peur à Monsieur qui, encore à l'âge adulte, continue d'apprécier mettre des robes et du fard : « il mettait le soir des cornettes, des pendants d'oreilles et des mouches et se contemplait dans les miroirs⁴¹⁶ ».

C'est peut-être le duc de Saint-Simon toutefois qui nous livre dans ses *Mémoires* un des portraits les plus connus et les plus révélateurs de Philippe d'Orléans, alors que ce dernier est déjà dans sa cinquantaine : « C'était un petit homme ventru, monté sur des échasses tant ses

⁴¹² DE HALLEUX E., « Androgynie, érotisme et ambiguïté de l'image picturale à la Renaissance : un exemple paradigmatique » dans *Seizième Siècle*, N°7, 2011, p. 38.

⁴¹³ SASLOW J. S., *op. cit.*, p.98.

⁴¹⁴ STEINBERG S., *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 102.

⁴¹⁵ ABBÉ DE CHOISY, *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, 1966, p.219.

⁴¹⁶ ABBÉ DE CHOISY, cité par STEINBERG S., *ibid.*, p.102.

souliers étaient hauts, toujours paré comme une femme, plein de bagues, de bracelets et de pierreries partout, avec une longue perruque toute étalée devant, noire et poudrée et des rubans partout où il pouvait mettre, plein de sortes de parfums et en toutes choses la propreté même. On l'accusait de mettre imperceptiblement du rouge⁴¹⁷ ». Il semble que le frère du roi soit toute sa vie durant resté fidèle à son goût du luxe et du fard, continuant de se parer comme il lui plaisait – bien qu'il laisse les robes pour l'intimité de sa chambre. Saint-Simon évoque dans son œuvre beaucoup d'autres hommes homosexuels et s'il le fait parfois en des termes désapprobateurs, cela démontre surtout que toute la cour était au fait et que, si cela pouvait en déranger certain, cela ne suffisait visiblement pas à les faire tomber en disgrâce. Il semble que même le roi n'accordait pas tant d'importance que cela à la question de l'homosexualité, et bien que Saint-Simon parle du « vilain goût de Monsieur que le roi ne pouvait souffrir⁴¹⁸ », les actions de ce dernier démontrent le contraire. Ainsi, lorsque plusieurs membres de la cour sont pris à fonder une société secrète homosexuelle (« une confrérie d'italianisants ») parmi lesquels se trouvent notamment le chevalier de Lorraine, amant notoire de Monsieur⁴¹⁹, ainsi que Louis de Bourbon, le propre fils du roi avec Madame de la Vallière, ce dernier se contente de dissoudre la confrérie sans prendre de mesure particulièrement sévère. Ses craintes concernaient moins l'homosexualité assumée de ce groupe que l'implication de princes de sang, qui lui rappelait sans doute un peu trop la Fronde⁴²⁰. Quant au chevalier de Lorraine, bien que Louis XIV décide de l'exiler en guise de châtiment, il soulèvera cette mesure à la demande de son frère désespéré, à qui il dira : « Il reviendra, je vous le donne... Je veux que vous l'aimiez par amour de moi⁴²¹ ».

L'homosexualité était donc clairement assumée à la cour de Louis XIV, qui était même qualifiée par certains de « petite Sodome », et elle n'était apparemment pas si mal considérée que cela si l'on en croit les divers témoignages en notre possession. Ainsi Saint-Simon, qui savait pourtant se montrer particulièrement mordant dans ses *Mémoires*, ne fait pas grand cas de l'homosexualité de Monsieur qui reste une des figures les plus touchantes de son œuvre⁴²² et dont il déplore amèrement la disparition : « Le gros de la cour perdit en Monsieur. C'était lui qui y jetait les amusements, l'âme, les plaisirs, et quand il la quittait, tout y semblait vide et

⁴¹⁷ SAINT-SIMON, *Mémoires*, Tome III ch.9.

⁴¹⁸ SAINT-SIMON, *op. cit.*, V, 277.

⁴¹⁹ Saint-Simon, à propos de Monsieur et de Lorraine : « Le goût de Monsieur n'était pas celui des femmes, il ne s'en cachait même pas ; ce même goût lui avait donné le chevalier de Lorraine pour maître, et il le demeura toute sa vie (I, 33) », cité par CRELIER D., « Saint-Simon et le « goût italien » : l'homosexualité dans les *Mémoires* », *Cahiers Saint Simon*, n°42, 2014. Eros chez Saint-Simon. Journée d'études du samedi 8 mars 2014.

⁴²⁰ GODARD D., *op. cit.*, p.168.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² CRELIER D., *ibid.*, p. 52.

sans action ». Quant à la princesse Palatine, la seconde femme de Philippe d'Orléans, ses propres mémoires se caractérisent par une absence totale d'indignation face aux goûts de son mari – si ce n'est un certain agacement au vu de ses dépenses pour ses amants⁴²³. Dans cette atmosphère, les hommes qui aimaient se farder et porter des bijoux « comme une femme » n'éprouvaient visiblement plus aucune crainte d'assumer leurs goûts, Monsieur le premier. Au vu de tout ce que nous avons analysé plus tôt, l'accusation d'efféminement n'était peut-être plus aussi porteuse de poids et d'opprobre qu'autrefois. Des figures comme Philippe d'Orléans offraient à tous les hommes, qu'ils soient homosexuels ou non, la vision d'une nouvelle masculinité pleinement assumée, d'autant plus qu'on aurait tort de ne voir en celui-ci qu'un homme se complaisant dans le luxe et les rubans. En plusieurs aspects, Monsieur, ainsi que d'autres figures homosexuelles de son époque, présentaient des caractéristiques plus « viriles » que le roi lui-même. Ainsi, Philippe, ainsi que le chevalier de Lorraine ou l'abbé de Choisy font preuve d'un extrême courage durant la guerre de Hollande où Philippe commande des troupes sous le titre de généralissime. Le frère du roi se révèle non seulement être un fin stratège mais est également très valeureux au combat : il mène ses troupes en personne, monte aux tranchées avec ses hommes et assiège des forteresses lors du siège de Zutphen en 1672. Cinq années plus tard, lors de la bataille de la Peene, alors que les troupes françaises assiègent la ville de Saint-Omer, Philippe aurait outrepassé les ordres de son frère et réussi à faire fuir les troupes de Guillaume d'Orange. S'étant engagé à la tête de ses troupes, son propre cheval se serait fait tuer sous lui et il aurait reçu l'impact d'une arme à feu, protégé uniquement grâce à son armure, et tout cela aux côtés du chevalier de Lorraine. De plus, Monsieur fait également preuve de souci envers les citoyens, leur envoie des provisions et des vivres au médecin, interdit le pillage à ses troupes, il se comporte de manière admirable selon l'avis de tous. Louis XIV, jaloux de son succès, le félicitera bon gré mal gré publiquement mais ne lui accordera par la suite plus jamais de commandement. La princesse Palatine écrira même que « le roi n'était pas aussi brave que Monsieur⁴²⁴ » ; si cette phrase résumait l'opinion générale de la cour, on se doute que cela ne devait pas être du goût du roi. Par ailleurs, le couple que formaient la princesse Palatine avec Monsieur avait tendance à amuser la cour car la princesse, avec son franc-parler, ses manières considérées comme « hommases », son goût pour la chasse et sa taille épaisse formait un

⁴²³ GODARD D., *ibid.*, p. 191. Elle indique même qu'elle « ne veu[t] aucun mal aux mignons, et [qu'elle] cause aimablement et poliment avec eux ». Quant à l'homosexualité à Versailles, elle commente que « celui qui voudrait détester tous ceux qui aiment les garçons [...] ne pourrait pas aimer ici six personnes ». Bien qu'il s'agisse sans aucun doute d'une belle exagération, on sait néanmoins que de nombreuses figures connues étaient homosexuelles, comme Jean-Baptiste Lully, le Grand Condé, Gaston d'Orléans, et Mazarin lui-même aurait eu des tendances bisexuelles. Cité par CRELIER D., *ibid.*, p.51.

⁴²⁴ GODARD D., *op. cit.*, p.135.

contraste divertissant avec Monsieur perché sur ses talons et couvert de bijoux. Ils bousculaient cependant les normes de genre de leur époque et le fait que Louis XIV s'entende à merveille avec son inhabituelle belle-sœur démontre qu'elles n'étaient pas aussi coercitives et que l'on pouvait gagner de l'influence sans forcément s'y plier.

Le fait que l'homosexualité et que ces figures que l'on pourrait clairement qualifier d'« efféminées » soient aussi largement acceptées à la cour de Versailles démontre que cette appellation n'attirait pas autant d'opprobre que ce que les moralistes le laissaient croire – dans le milieu aristocratique en tout cas. Le cas de Philippe d'Orléans prouve parfaitement que l'on pouvait parfaitement être considéré comme « efféminé » dans certaines de ses pratiques – dans ce cas-ci, le fait qu'il se travestisse et qu'il fasse usage de fard ouvertement – sans que cela signifie pour autant manquer de courage et de bravoure, deux qualités hautement viriles et dont Louis XIV semblait lui-même apparemment manquer sur un champ de bataille. Il est impossible pour qui que soit de correspondre parfaitement aux « critères » de l'une ou l'autre masculinité, chaque homme étant forcément pourvu des caractéristiques différentes. Ainsi, Monsieur est plus brave au combat que son frère qui, s'il a longtemps incarné le paragon de la masculinité hégémonique, va finir par crouler et complètement s'effacer derrière l'exigence de l'image qu'il ne parvient plus à incarner, fardant par conséquent sa vieillesse. Toujours est-il que ces deux figures, du fait de leur haute position dans la hiérarchie sociale, représentaient les exemples principaux pour les autres membres de la noblesse qui imitaient avidement toutes leurs manies afin de bien se faire voir – et de rester à la mode ; rappelons-nous du caractère de La Bruyère qui rougit de honte à l'idée de porter une chausse démodée. Ainsi, l'un se distinguant par son amour des beaux vêtements – masculins comme féminins –, ses bijoux et son goût du fard, l'autre commençant à user d'artifices afin de camoufler tant bien que mal les signes de son « manque de virilité », ont certainement dû influencer l'emploi des cosmétiques à la cour pour les deux sexes. Nous avons déjà noté à quel point les normes de genre du XVII^e siècle différaient des nôtres, que Laqueur indique prendre le dessus dans l'idéologie collective à partir du XVIII^e siècle. Du fait de ce sexe unique, les masculinités et féminités n'étaient par conséquent pas aussi strictement séparées que ce que nos conceptions actuelles le laissent croire⁴²⁵ et nous avons déjà noté que, puisque les femmes n'étaient considérées comme rien d'autre que des « hommes inachevés », il suffisait que celles-ci se comportent (c'est-à-dire performent un genre) de manière masculine pour que leur corps se soumettent. Dans cette perspective, pourquoi ne serait-ce pas également le cas du fard ? Étant donné que ce dernier

⁴²⁵ BUSCATTO, Marie, *op. cit.*, p.

était employé, certes de manière plus importante par les femmes, mais aussi par les hommes, ne peut-on pas affirmer qu'il a également atteint le statut « masculin⁴²⁶ » ? Nous en avons discuté pour le coloris, mais l'idée est bien plus tangible si on l'applique au cas du fard, et dans cette cour où les hommes se sentaient visiblement libres de s'exprimer comme ils le souhaitent, le fard était visiblement autant devenu leur apanage que celui des femmes – c'est-à-dire que le fard, tout en conservant ses caractéristiques le rattachant au féminin, correspond également au masculin. Voilà qui nous rappelle également l'androgynie que nous avons relevée pour le coloris. Or, rappelons-le : si le coloris est un fard, alors le fard est un coloris, de sorte que si le fard était désormais tacitement admis dans la sphère masculine, cela devait donc forcément être le cas du coloris⁴²⁷.

De l'esthétique mondaine à la théorie de l'art

Toute cette analyse démontre bien que, quoiqu'aient prétendu les critiques et les moralistes de l'époque, le fard n'était pas aussi essentiellement féminin que ce que leurs écrits ont voulu le faire croire. Le fait que des valeurs associées aux cosmétiques, telles que la tromperie, le plaisir et la séduction, soient désormais devenues la marque de la société aristocratique tout entière, les ont fait se libérer de leur association traditionnelle au seul genre féminin pour devenir une sorte de « valeur commune » valant pour tous et toutes, indifféremment de son genre. L'évolution des masculinités que nous avons analysée a par ailleurs également permis que des femmes de lettre parviennent à imposer leurs idées plus fermement au sein de la société nobiliaire, de sorte que la galanterie primait désormais comme valeur de base pour tout homme se voulant le représentant de ce nouvel idéal qu'est « l'honnête

⁴²⁶ D'autant plus que la France étant devenue le centre de commerce du fard pour toute l'Europe, elle avait finalement beaucoup d'intérêt à ce que le plus de personnes possibles, indifféremment de leur genre, emploient des produits cosmétiques, puisque cela leur rapportait un gain économique considérable. Voir BOLOGNE J.-C., *op. cit.*

⁴²⁷ L'étude de Catherine Lanoë a toutefois montré que, à la fin du XVIII^e siècle, l'usage du fard reculait drastiquement pour les hommes tandis qu'il restait stable pour les femmes. Cela correspond cependant à la datation proposée par Laqueur en ce qui concerne les régimes de genre : si, avec l'idéologie révolutionnaire des Lumières, le modèle de la différence des sexes s'impose, cela veut dire que les hommes et les femmes étaient désormais considérés-es et « naturalisés-es » comme deux êtres complètement différents, de sorte que leurs attributs étaient également essentialisés comme appartenant à l'un ou l'autre sexe et ne pouvant plus se mélanger. Le fard a ainsi définitivement été catégorifié comme appartenant au genre féminin – genre qui ne précède désormais plus, mais qui découle du sexe.

homme ». Mais on pourrait tout de même se demander si un fait aussi socialement ancré que l'usage de fard a réellement pu exercer un impact si marquant sur la théorie de l'art et de la peinture de Roger de Piles, qui relève d'un domaine tout de même plus conceptuel.

Il s'agit toutefois de se remémorer que nous avons mentionné, au cours du chapitre précédent, que l'esthétique mondaine était étroitement liée à l'esthétique coloriste⁴²⁸, ce qui paraît bien plus limpide désormais que nous avons vu à quel point la cour accordait de l'importance aux apparences et au paraître. Car c'est bien de cette profonde esthétisation de la société et des rapports humains – le désintéressement, la délicatesse, le sentiment, l'importance croissante du goût – que va découler la naissance de l'esthétique en tant que discipline au cours du XVIII^e siècle⁴²⁹, esthétique dont les idées de Roger de Piles, vont permettre la genèse puisqu'elles sont considérées comme un discours « pré-esthétique⁴³⁰ ». On n'a pu en effet qu'être frappé par les proximités sémantiques retrouvées aussi bien dans les écrits de Piles que dans les discours sur la société versaillaise, notamment en ce qui concernait la question de la distance. Ainsi, si les œuvres coloristes devraient, selon Piles, être observées depuis une certaine distance pour mieux apprécier ces dernières, c'est également le cas de l'œuvre d'art permanente que représente Versailles : l'aspect théâtral de la vie quotidienne étant particulièrement souligné par le visage fardé du·de la courtisan·e même, « construit·e comme un château, tout en façade, il·elle ne donne son plein effet que regardé·e à une certaine distance⁴³¹ ». La noblesse et le tableau coloriste décrit par Piles se confondent comme une seule et même entité, l'aristocrate cherchant autant à attirer sur soi le regard de tous·es, et surtout du roi, que le « Tableau doit attirer l'œil et le forcer, pour ainsi dire, à le regarder⁴³² ». Si Piles employait un langage relevant du domaine de l'amour pour décrire l'effet de ses tableaux, c'est sans doute parce ce qu'il se pliait aux exigences de l'esthétique galante qui régissait sa société. Dans ses écrits, les œuvres gagnent de l'agentivité, ce sont elles qui cherchent à attirer le regard plutôt que de le subir et elles le font autant au moyen de leur coloris que le·la courtisan·e le fait en s'appliquant du fard sur le visage.

⁴²⁸ LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente*, p.213.

⁴²⁹ MÉCHOULAN E., *op. cit.*, ressource en ligne.

⁴³⁰ BECQ A., *op. cit.*, p.28.

⁴³¹ APOSTOLIDÈS J-M., *op. cit.*, p.53.

⁴³² Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* cité par GUYOT S., « Sur la toile comme en scène, peindre l'amour pour « toucher ». Proposition pour une évolution de la sensibilité à l'âge classique », *Littératures Classiques*, 2009/2 N° 69.

Par ailleurs, nous avons noté que si Piles était considéré comme un précurseur de la discipline de l'esthétique, c'était notamment parce qu'il parvenait à faire sortir l'art de la peinture de toute logique métaphysique, de sorte que le coloris ne pouvait désormais être beau que pour le simple fait d'être beau, et que la peinture ne plaisait désormais que pour elle-même sans que cela ait une quelconque incidence ou signification morale. Cependant, cet « effacement du fondement métaphysique de la beauté » est loin de concerner uniquement la question artistique, mais se rapporte également – et peut-être même principalement – à la notion de beauté même ainsi qu'aux soins apportés au corps humain⁴³³. L'embellissement du corps au moyen de produits cosmétiques se détache ainsi progressivement de l'idée qu'il s'agirait de l'indice d'un manquement ou d'une dépravation morale pour ne plus être pensé qu'en termes purement esthétiques, dans le sens auquel nous l'entendons aujourd'hui. La pensée philosophique de Descartes sur le corps-machine qui s'est largement diffusée en Europe a permis de désenchanter celui-ci et surtout de « l'affranchir de l'ordre cosmique⁴³⁴ », lui autorisant enfin une certaine autonomie – le corps ne signifierait dorénavant plus rien d'autre que lui-même. Le visage – qui reste malgré tout la partie la plus importante du corps – et ses humeurs ne sont plus liés aux mouvements des planètes, mais révèlent simplement les effets intérieurs du corps, de sorte que « l'animation » s'ajoute aux exigences de la performance sociale comme en faisaient déjà partie « l'air » ou « la grâce ». Le rouge des joues devenait le signe d'une riche vie intérieure et d'une âme (la « res cogitans » cartésienne) active, ce qui explique en partie pourquoi son usage est devenu beaucoup plus populaire au cours du XVII^e siècle. Ces nouveaux principes d'esthétisation et d'artialisation, aussi bien de la société générale que de l'apparence physique, libèrent complètement celle-ci de ses distinctions morales, de sorte que l'on peut désormais se farder plus librement qu'autrefois sans crainte une accusation d'inconvenance. La grâce naturelle perd progressivement son primat en ce qui concerne les caractéristiques distinctives de la beauté, tandis que la nouvelle légitimité acquise par l'artifice et l'embellissement font que l'idéal de beauté n'est désormais plus quelque chose de « révélé » et de présent naturellement en une personne – le signe de sa belle âme « naturelle » –, mais devient plutôt quelque chose de « travaillé⁴³⁵ ». Les attentes concernant le soin de soi et son embellissement personnel deviennent ainsi de plus en plus exigeantes – en témoigne le développement du rituel de la toilette à cette même époque – de sorte qu'il était apparemment considéré comme de bon ton de sortir fardé·e en société, tandis que se montrer sans porter ne

⁴³³ CORBIN A., COURTINE J-J., VIGARELLO G., *Histoire du corps*, p. 425.

⁴³⁴ VIGARELLO G., *Histoire de la Beauté*, p. 64.

⁴³⁵ VIGARELLO G., *op. cit.*, p.75.

serait-ce qu'une petite mouche pouvait être considéré comme négligé. Ainsi, « le fard est toléré comme une mise en scène mondaine », soudain nécessaire pour la vie publique à la cour – la correspondance de Madame de Sévigné nous apprend ainsi le cas de plusieurs dames, notamment Madame de Montpensier, qui une fois qu'elles se sont retirées de la vie publique ont définitivement abandonné le port du fard, indiquant que celui-ci était donc bien nécessaire lors de leur vie quotidienne auprès du roi. Les produits cosmétiques, enfin – partiellement – lavés de l'opprobre qui leur collait à la peau depuis des siècles, peuvent désormais s'affirmer comme outil de construction de soi ainsi que de moyen de dissimulation de ses passions, de sorte qu'ils devenaient, au même titre que la tromperie selon Gracián, un outil redoutable pour pouvoir mieux briller et naviguer dans la vie de cour.

Il est frappant que le fard et le coloris aient tous deux connus cette libération de leur fondement métaphysique plus ou moins à la même époque – bien que le processus concernant le fard ait sans doute été plus progressif, d'autant plus que nous avons vu que sa revalorisation sociale « pratique » ne s'est pas forcément accompagnée d'une revalorisation littéraire. La forte augmentation de parution de traités cosmétiques au cours du XVII^e siècle témoigne bien toutefois de l'engouement de la noblesse pour ces produits⁴³⁶. Mais étant donné la forte proximité unissant les deux concepts que nous avons relevée de nombreuses fois, cela n'est finalement pas si étonnant que cela – et nous tenons sans doute ici l'explication de la revalorisation soudaine de ce concept pourtant féminin qu'était le coloris. Il ne s'agit sans doute pas « simplement » d'une relation cause-à-effet : comme cette étude a cherché à le démontrer, les différents points que nous avons soulevés fonctionnaient comme un véritable système, de sorte que les influences allaient dans un sens comme dans l'autre. Ainsi, la pratique théâtrale découlait de l'exemple donné par la vie de cour, aussi bien que la vie quotidienne était considérée comme une représentation constante. De même, si les liens unissant peinture et théâtre étaient nombreux – l'une étant composée comme une scène de manière littérale, l'autre étant considéré comme un véritable « tableau vivant⁴³⁷ » – la vie à Versailles se pensait de la même manière que comme une œuvre d'art. Ainsi, en se faisant le défenseur de la tromperie et du plaisir, en mettant désormais en avant un coloris « qui n'est qu'un fard », Roger de Piles ne faisait finalement peut-être que mettre sur papier tout ce qui était déjà applicable dans la vie de cour – et qui était donc largement accepté. De plus, le fait que le clan coloriste remporte cette querelle l'opposant au dessin peut également être mis en relation avec le fait que, si l'esthétique

⁴³⁶ Lanoë, *La poudre et le fard*.

⁴³⁷ BONFAIT O., *op. cit.*, p. 103.

mise en œuvre par Le Brun était préférée au début du règne du Roi-Soleil, c'est parce qu'il s'agissait bien de « mettre en récit » les exploits de ce dernier, de l'inscrire dans le panorama plus large de l'Histoire aux côtés des autres « grands hommes ». Le dessin étant soumis à la logique du discours, le but était bien de *raconter* la gloire de cet illustre monarque – mais cette histoire était encore à créer et à pérenniser au début de son règne. Or, comme nous l'avons longuement développé, à partir des années 1680 et 1690, non seulement la puissance de Louis XIV est parfaitement établie, la distance le séparant de ses sujets, lui conférant un statut presque divin, n'est plus à édifier, mais lui-même n'arrive plus à la cheville de son image de gloire omniprésente sur les murs de sa propre demeure – le contraste devait être cruel. Aussi, il vaut sans doute mieux arrêter de *raconter* cette histoire et de se contenter de ses exploits passés tandis que désormais, la priorité est de faire croire à tous et toutes qu'il incarne toujours la virilité de sa jeunesse. Et pour ce faire, il faut s'enfoncer dans les illusions, la tromperie, les perruques poudrées et le fard.

Le coloris était-il toujours réellement féminin ? Rien n'est moins sûr ; toutes ses qualités distinctives s'étant désormais étendues à l'ensemble de la société, il est tout à fait possible qu'il ait « évolué » vers une conception plus masculine, comme nous avons vu que cela était possible selon les conceptions de genre de cette époque. Toutes les caractéristiques du fard et donc du coloris étant désormais communément admises par et pour tous·es, et le sexe unique – ou en d'autres termes, la norme – étant le sexe masculin, on pourrait parfaitement argumenter que le coloris se soit donc « métamorphosé », révélant enfin son véritable genre afin de correspondre à celle-ci, ce qui aurait permis non seulement sa revalorisation par Roger de Piles mais qui rendrait surtout l'argument du fard dans ce sens bien plus compréhensible. Le fard étant dorénavant largement diffusé au sein de la société de cour (ses qualités étant les mêmes que celles caractérisant le coloris) et largement – quoique tacitement – accepté, il aurait donc été considéré comme un argument parfaitement recevable par la noblesse puisqu'enfin libéré de sa seule association au féminin. Toutefois, il paraît un peu trop aisé de conclure cette étude en affirmant que le coloris et le fard aient simplement basculé entièrement dans le genre opposé. En effet, bien que toutes les qualités précédemment citées se soient « démocratisées » si l'on peut dire, elles demeurent néanmoins profondément associées aux femmes – en témoigne le fait que la « domination » de la peinture coloriste ne durera dans les faits qu'un seul siècle. Dès le XIX^e, le coloris est à nouveau considéré comme essentiellement féminin et par conséquent inférieur au dessin – les écrits de Charles Blanc à ce sujet sont parfaitement éloquents⁴³⁸. Notons

⁴³⁸ LE MENS M., *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, Editions du Félin, 2019, p.365.

toutefois que le XVIII^e siècle voyant l'avènement du modèle de la différence des sexes selon Laqueur, les caractéristiques distinctives des deux genres se sont donc profondément essentialisées et rigidifiées pour ressembler à celles que nous connaissons actuellement, de sorte qu'elles ne pouvaient plus passer aussi fluidement du féminin au masculin. Cela démontre toutefois qu'une fois qu'une certaine forme de « conciliation » n'était idéologiquement plus possible, les qualités inhérentes au *coloris* ont été définitivement classées comme féminines, signe qu'elles ne se sont jamais suffisamment « ancrées » dans le genre masculin que pour pouvoir s'y rattacher.

Il s'agirait donc, en ce qui concerne le XVII^e siècle, de revenir à cet « imaginaire de l'intermédiaire » que nous avons brièvement cité au cours du chapitre précédent et qui demeure un grand impensé de notre société actuelle entièrement fondée sur la division binaire masculin-féminin. Cela ne laisse plus beaucoup de place pour un possible entre-deux, c'est-à-dire pour des représentants-es « qui emprunte[raient] des caractéristiques à l'un ou l'autre sexe⁴³⁹ ». Cependant, le fait que les qualités dites « masculines » ou « féminines⁴⁴⁰ » évoluent au cours du temps démontrent parfaitement leur caractère socialement construit – ce fait n'est plus une nouveauté. Ces masculinités et féminités ne représentent finalement que des normes dont la soi-disant naturalité doit être contestée et déconstruite⁴⁴¹. Les concepts de *coloris* et de *fard* paraissent justement répondre efficacement à ce besoin de déstabiliser les normes de genre, comme le recommandait Judith Butler⁴⁴². Ainsi, les deux notions semblent finalement pouvoir être qualifiées « d'androgyn », comme nous l'avons brièvement mentionné précédemment, puisqu'elles présentent bel et bien des qualités appartenant aux genres masculins et féminins. Le concept d'androgynie pourrait ainsi être un moyen « d'imager » cet imaginaire de l'intermédiaire, étant « par excellence le lieu de la mise en question de la différence sexuelle⁴⁴³ » et permettrait de déstabiliser efficacement les questions de performativité, de travestissement ou de transidentité – puisque l'androgyn est les deux, quel rôle de genre peut-il adopter ? Or, l'androgynie était loin d'être considérée comme un défaut au XVII^e, mais représentait plutôt une unicité perdue, une « unité cosmique primordiale » et divinisée.

⁴³⁹ LE MENS M., *op. cit.*, p.27.

⁴⁴⁰ Le simple fait que j'ai dû, durant toute cette étude, constamment balancer entre les termes « masculins » et « féminins » pour exprimer des valeurs ou associations genrées démontre la difficulté de notre société à penser un intermédiaire. Sur le sujet du cadre de pensée imposé à notre imaginaire par le langage, voir le chapitre « L'androgyn et le neutre » chez Gonneaud.

⁴⁴¹ DELILLE D., *op. cit.*, p.21.

⁴⁴² BUTLER, *Trouble dans le genre*, p.275.

⁴⁴³ GONNEAUD J., *L'androgyn dans la littérature britannique contemporaine*. Presses universitaires de la Méditerranée, 2020 ressource en ligne.

L'androgynie ne doit cependant pas être pensée uniquement par rapport à une « corporalité » – ce que nous appelons aujourd'hui « intersexualité » ou « intersexuation » et qui désigne des personnes présentant de fait des caractéristiques sexuelles à la fois masculines et féminines⁴⁴⁴ –, il serait surtout, comme le coloris, « l'expression d'une fluidité des genres⁴⁴⁵ » plus qu'une « dualité des genres ». Notons toutefois que chez Furetière, « androgynie » et « hermaphrodite » sont considérés comme des synonymes⁴⁴⁶, signe que les gens ne devaient pas établir une grande différence entre les deux concepts. Or, dans le mythe d'Hermaphrodite écrit par Ovide, le poète écrit que celui·celle-ci « semble n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux⁴⁴⁷ ». L'ambivalence androgynique permet ainsi de lier les deux genres et de se rapprocher de cette unité idéalisée, « désirable de par sa dimension transcendante et sacrée⁴⁴⁸ » et « dépassant » donc d'une certaine manière la division binaire des genres. Or, cette nature intermédiaire propre à la figure androgynie rapproche également celle-ci de celle d'Eros, l'Amour, « à la fois masculin et féminin » et qui « ressemble aux deux pôles qu'il rapproche », ce au moins depuis le *Banquet* de Platon⁴⁴⁹. Chez ce dernier cependant, la fable de l'androgynie renvoie à une bisexualité – dans le sens littéral – primordiale : les Androgynes, êtres trop puissants, furent coupés en deux par les dieux et leurs deux parts – devenues homme et femme⁴⁵⁰ – une fois séparées ne demandaient qu'à être réunies, ce qui était momentanément possible grâce à l'Amour et « illustre par conséquent le désir, la quête d'un retour à un état originel, à un avant la séparation⁴⁵¹ ». Il ne peut être anodin qu'Eros – l'Amour, donc – soit caractérisé par cette ambiguïté de genre alors que nous avons vu tout au long de cette étude que le coloris androgynie était particulièrement lié au thème de l'amour, que ce soit sémantiquement ou thématiquement. Par ailleurs, tout comme la figure d'Eros, le coloris, en raison de la séduction de ses couleurs, devient lui aussi à la fois passif et actif – et donc masculin et féminin – car tout comme la figure mythologique, il *provoque* le désir du·de la spectateur·ice en même temps qu'il le *reçoit*, devenant ainsi autant sujet qu'objet⁴⁵². Ainsi, « la figure de l'androgynie rompt avec cette vision rigide et hétéronormative de la binarité des genres en mettant en évidence une logique triadique du genre, selon laquelle une personne peut non seulement être soit un homme, soit une femme,

⁴⁴⁴ Celles-ci étaient d'ailleurs extrêmement mal considérées et étaient souvent tuées à la naissance. Voir GONNEAUD J., *ibid.*, ressource en ligne.

⁴⁴⁵ DELILLE D., *ibid.*

⁴⁴⁶ « Androgynie. subst. masc. & fem. Hermaphrodite qui a les deux natures, qui est mâle et femelle. »

⁴⁴⁷ Cité par GONNEAUD, *op. cit.*, ressource en ligne.

⁴⁴⁸ GONNEAUD, *ibid.*, ressource en ligne.

⁴⁴⁹ DE HALLEUX E., *op. cit.*, p.42.

⁴⁵⁰ Notons que Platon indique que les deux parts pouvaient aussi être deux hommes ou deux femmes, ce qui expliquerait l'homosexualité de certaines personnes. Voir GONNEAUD, *ibid.*, ressource en ligne.

⁴⁵¹ GONNEAUD, *ibid.*, ressource en ligne.

⁴⁵² DE HALLEUX E., *ibid.*, p.46.

mais aussi être à la fois un homme et une femme. La logique binaire du « soit... soit » cède ici la place à une logique plus ouverte du « à la fois... et », lorsqu'il s'agit de la construction des genres qui donne naissance à l'androgynie⁴⁵³ ».

Le coloris ne serait-il finalement pas symptomatique de ce que l'on pourrait qualifier d'une « androgynisation » plus générale de la société courtisane du XVII^e siècle, dans laquelle les femmes faisant preuve de virilité sont désormais autant célébrées que les « honnêtes hommes », c'est-à-dire les galants se soumettant volontairement à la moralité et au goût supérieur des femmes civilisatrices ? Plutôt que de parler d'un phénomène d'inversion des valeurs qui serait loin d'être entièrement véridique, on pourrait plutôt affirmer que ces mêmes valeurs se généralisent au détriment du genre de chacun·e, la délicatesse ou le courage devenant ainsi des qualités appréciées de plus en plus pour elles-mêmes plutôt qu'en relation avec leur(s) genre(s), de sorte que chacun·e peut désormais en faire preuve librement. Ainsi, le coloris devient aussi bien similaire à la dame de cour, séductrice et parée de fard, qu'à l'honnête homme galant et beau parleur – qui servirait par ailleurs de précurseur à « l'homme sensible » du XVIII^e siècle, où « le nouvel idéal masculin se définit par la mise à distance esthétique du désir, dans l'union androgynie de la force masculine et de la sensualité féminine, et non dans la domination masculine du genre neutre⁴⁵⁴ ». Par ailleurs, la notion de sensibilité – qualité toujours bien féminine au XVII^e, si l'on relit Poullain de la Barre – va devenir absolument fondamentale durant le siècle des Lumières, aussi bien dans la vie mondaine que dans le domaine de l'esthétique – les deux étant toujours profondément liés. La différence des définitions qu'en donne Furetière et l'Encyclopédie de Diderot témoignent à merveille de l'évolution connue par le concept en moins d'un siècle : chez le premier, la sensibilité est « la disposition des sens à recevoir les impressions des objets », tandis que dans la seconde, elle « disposition tendre et délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée. La sensibilité donne une sorte de sagacité sur les choses honnêtes, et va plus loin que la pénétration de l'esprit seul [...] La réflexion peut faire l'homme de probité ; mais la sensibilité fait l'homme vertueux ». La sensibilité devient donc une partie composante essentielle de la raison – dont tous·es se doivent de faire preuve –, de la vertu, mais aussi de « l'homme de goût » sachant apprécier à leur juste valeur les œuvres d'art et se laisser émouvoir⁴⁵⁵ – « comme une femme », aurait-on pu dire

⁴⁵³ CHATTOPADHYAY A., « Androgyny in the Spectrum of Sexuality and Gender: Critical and Literary Possibilities », *The Cult of The Androgyny: Reflections in Life and Literature, Art and Religion*, Authors Press, 2020, p.2. Le chercheur discute ici des idées défendues par Butler.

⁴⁵⁴ DELILLE D. *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵⁵ VIALA A., « Un siècle sensible », *L'Âge classique et les Lumières. Une histoire brève de la littérature française*, Presse universitaire de France, 2015, p. 380.

encore au siècle précédent, si ce n'est que la sensibilité est désormais recommandable pour toute la société. « L'homme sensible » du XVIII^e siècle est ainsi un produit direct de l'esthétique galante – comme l'était l'honnête homme – mais peut-être de manière plus exacerbée, de sorte qu'homme sensible et homme androgyne peuvent presque être considérés comme des synonymes. Le modèle du sexe unique encourage en outre peut-être indirectement cette fluidité des genres, chaque femme étant finalement un peu « un homme » à la base, même si imparfaite, tandis que tout homme est passé par ce stade d'imperfection. L'entre-deux n'est donc jamais très éloigné, d'autant plus que, si nous avons mentionné le fait que Monsieur aimait se parer de robes, la pratique du travestissement était toutefois accessible à l'ensemble de la société – et apparemment extrêmement populaire – lors des nombreuses fêtes données à la cour, surtout lors de la période du carnaval⁴⁵⁶, ce qui pouvait non seulement amener de réels questionnements sur son identité mais rendait la fluidité de genre accessible pour tous·es. La conception de l'androgynie était donc loin d'être absente de la vie quotidienne des personnes du XVIII^e siècle, ce d'autant plus qu'il existait encore à l'époque une certaine fascination pour la figure du castrat, « modèle de cette trinité-homme, femme, enfant⁴⁵⁷ ». Or, cette réunion rapprocherait symboliquement le castrat androgyne de la figure de l'ange – au genre également indéterminé – dont le rôle n'est rien de moins que celui de médiateur entre le divin et le terrestre, c'est-à-dire « d'union des contraires » – de la même manière que l'ange du frontispice unit la Nature et l'Art.

Par ailleurs, Elisa de Halleux a effectué dans son étude un parallèle entre l'ambiguïté de genre de la figure d'Eros et l'art de la peinture même, en concluant que « ce personnage synthétique [Cupidon], à la fois actif et passif, sujet et objet, amant et aimé, regardeur et regardé, désirant et désiré, masculin et féminin, joue sur plusieurs registres, philosophico-poétique et érotico-comique. Peut-être le peintre manifeste-t-il ici quelque chose qui touche plus profondément à la nature même de son art pictural, foncièrement allusif⁴⁵⁸ ». Ainsi, si la peinture est caractérisée, à l'instar d'Eros, par son ambiguïté, il est donc tout à fait logique que le coloris, qui en est la spécificité, soit également représentatif de cette androgynie. Au final, il n'est peut-être pas si anodin que la palette de couleur représentée sur la gravure liminaire du *Cours de Peinture par principes* se retrouve à mi-chemin entre cet Apollon masculin et cette

⁴⁵⁶ STEINBERG S., *op. cit.* p.121.

⁴⁵⁷ GIRARD C., « Le mythe de l'androgyne dans Porporino ou les Mystères de Naples de Dominique Fernandez. », dans A. Bouloumié (éd.), *Les mythes de l'ogre et de l'androgyne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, ressource en ligne.

⁴⁵⁸ DE HALLEUX E., *op. cit.*, p.47.

Nature féminine. Non content de ne signifier que le seul coloris qui peut désormais être compris au prisme de son androgynie – la palette se trouve directement en-dessous de l'ange, pouvons-nous noter –, elle est également représentative du glissement d'une société entière vers cet « imaginaire de l'intermédiaire », où les valeurs de masculin et de féminin ne sont plus diamétralement opposées mais s'associent, se fondent entre elles et se troublent. En étant devenu le représentatif de cette « idéal » androgyne, le coloris tel que théorisé par Roger de Piles parviendrait à effectuer un dépassement des catégories traditionnelles de genre. Aussi bien féminin que masculin, mais plus vraiment l'un, ni vraiment l'autre.

Conclusion

En cherchant à l'origine à « simplement » répondre à la question de savoir si le coloris avait basculé dans une conception plus masculine dans la théorie de la peinture du Roger de Piles, cette étude nous a surtout permis de d'effectuer une plongée dans les normes de genre prévalant au XVII^e siècle en France, qui s'avèrent bien plus complexes et surtout bien plus fluides que ce que l'on aurait pu imaginer.

D'une part, une analyse approfondie de la théorie de la peinture de Piles montre que le coloris acquiert de fait des qualités ayant toujours été considérées comme caractéristiques du genre masculin. Ainsi, en s'appuyant notamment sur la supériorité du sens de la vue sur celui du toucher, Piles parvenait à faire du coloris la spécificité de l'art de la peinture même, par opposition au dessin qui n'en était désormais plus que le substrat. Toujours dans cette logique d'idéalité métaphysique, le théoricien parvenait ainsi à faire basculer entièrement tout le système d'associations et de valeurs, de sorte que le dessin se trouvait dorénavant relégué à une matérialité toute féminine, là où le coloris devenait « l'âme » ou « l'intelligence » – masculine donc – de la peinture. Le fait était d'autant plus intéressant que les normes de genre de l'époque, basées notamment sur la théorie du sexe unique de Gallien, considéraient que le genre précédait le sexe, ce dernier étant conséquence et non cause. Que le coloris bascule soudain dans le domaine masculin aurait ainsi été tout à fait concevable – si ce n'est qu'il ne se départit pourtant pas de ses qualités dites « féminines ». La séduction, le plaisir, la tromperie restent ainsi son apanage, ainsi que le fard dont Piles a fait l'argument phare de sa théorie : le coloris n'est en effet qu'un fard. Celui-ci, toujours considéré comme exclusivement propre aux femmes par le clan poussiniste et employé en guise de critique, n'est pourtant pas aussi clairement genré que ce que les écrits le laissent croire. Or, puisqu'esthétique mondaine et théorie de la peinture étaient particulièrement liées, il était nécessaire de se pencher sur la considération du fard à son époque afin de mieux comprendre celui du coloris.

Ainsi, là où les écrits de diverses figures littéraires reconnues de l'époque entendent de prime que le fard est toujours réservé à un usage exclusivement féminin, les critiques révèlent sans doute une crainte certaine de la part des hommes envers la forme de « liberté » qu'offraient les cosmétiques pour les femmes. En se couvrant le visage de pommades, de céruse et de rouge, celles-ci avaient peut-être bien trouvé une forme de « camouflage », de résistance, aussi bien

que d'émancipation du regard coercitif masculin. Toutefois, La Bruyère ou Boileau laissent clairement transparaître dans leurs écrits une lourde condamnation des « hommes efféminés », ce qui tend à prouver une certaine forme d'usage du fard par la gent masculine – usage confirmé par des études des archives concernant la consommation de fard par la société de cour de cette époque. Ainsi, malgré un imaginaire associant toujours les cosmétiques aux femmes, leur emploi était néanmoins également relativement généralisé parmi les hommes, particulièrement ceux de la noblesse. Le fard, plus qu'une distinction de genre, va en effet désormais servir à exposer une hiérarchisation sociale – la « surnature » des aristocrates devant littéralement se voir sur leur visage. Ressembler à la noblesse signifiait y appartenir. La blancheur s'est ainsi non seulement progressivement constituée comme une distinction nobiliaire fondamentale, mais aussi comme une distinction raciale. La France possédant en effet un empire colonial de plus en plus étendu, sa population était mise en contact fréquent avec des personnes noires. La question de la différence se posait de manière plus pressante et les cosmétiques féminins, de la même manière que la théorie de la peinture, ont été un moyen de construire et de naturaliser cette idée de « race » et donc, de différence.

Par ailleurs, le contexte de la vie de cour de Versailles est également un facteur à prendre en compte dans cette généralisation de l'usage du fard. Le rituel de l'étiquette mis en place par Louis XIV pour assurer sa domination sur la noblesse a également contribué à faire de la vie quotidienne une représentation permanente. Dans ce vaste clos, où chacun·e voulait à tout prix se faire voir du monarque ou tenter d'étendre sa propre influence, les valeurs comme la tromperie et le paraître ne seront plus dévaluées mais considérées comme nécessaires – en témoigne éloquemment l'ouvrage de Gracián. Aussi dans cet univers où vie, théâtre et œuvre d'art se confondent, tout membre de l'aristocratie se comportait désormais comme s'il·elle était sur scène et devait se penser comme l'élément de la peinture plus large que représentait Versailles. Chacun ayant son rôle à jouer dans la construction de cette image du pouvoir, les exigences d'apparat devenaient de plus en plus pressantes, de sorte que l'usage du fard s'est fortement répandu – sans doute autant pour des raisons de protection personnelle que des raisons identitaires. Si nous avons souligné que le fard permettait aux femmes de s'échapper du regard masculin, c'est sans doute en partie pour les mêmes raisons que les courtisanes s'en sont également saisi. Jouer un rôle permanent permettait sans doute d'échapper au regard contrôlant de l'Etat.

Par ailleurs, personne plus que Louis XIV lui-même ne s'est plié aux exigences d'apparat de la vie à la cour. Le roi a en effet consacré sa vie entière au fait de littéralement

incarner l'image l'Etat – ce qui impliquait logiquement qu'il devait présenter une virilité exemplaire, le pouvoir politique étant intrinsèquement considéré comme masculin. La théorie du double corps du roi est aujourd'hui bien connue. Néanmoins, nous avons pu voir dans cette étude que le fait de personnifier parfaitement la masculinité hégémonique, telle que théorisée par Raewyn Connell, était une arme à double tranchant. L'image a ainsi fini par devancer la réalité de sorte que, lorsque Louis XIV prend inévitablement de l'âge, il devient de plus en plus évident pour ses sujets qu'il n'est plus réellement l'homme qu'il était. Sa santé le rattrape, mais il était néanmoins impensable d'affaiblir l'image du pouvoir royal, aussi le souverain devait-il toujours renvoyer l'illusion de la virilité à grands coups de perruques et sans aucun doute de fard. La grandeur et la pompe de l'étiquette avaient pour objectif d'éblouir aussi bien que de dissimuler. Par ailleurs, la notion de virilité même était profondément différente du siècle précédent, ce notamment grâce à l'influence de la galanterie. Ce courant littéraire, principalement fondé par des femmes de lettres, exigeait des hommes qu'ils se soumettent à des valeurs considérées comme féminines, comme la délicatesse ou l'amour. Lorsque l'on dit de Louis XIV qu'il incarnait parfaitement l'homme viril, cette notion n'était donc sans doute pas similaire à ce que l'on entendrait aujourd'hui. De plus, quoiqu'il désire en avoir l'apanage, le roi n'était pas le seul homme prompt à incarner des valeurs viriles à la cour de Versailles. Ainsi, son propre frère, pourtant connu pour vivre ouvertement son homosexualité – comme de nombreuses autres figures de la noblesse versaillaise –, pour son goût du fard et du travestissement, était également une incarnation du courage sur le champ de bataille, ce qui ne manquera pas de rendre son frère jaloux. Les modèles de masculinité à la cour étaient donc divers et plus nuancés que ce que l'on a tendance à croire, de sorte que l'emploi du fard par les hommes de cour ne devait donc pas être si marginalisé que ce que les écrits de moralistes ou écrivains ont pu le laisser croire. L'évolution de ces masculinités a rendu paradoxalement possible une féminité plus affirmée, ce aussi bien pour les femmes que pour les hommes de cour.

Les usages de la cour ont-ils influencé Roger de Piles lors de la rédaction de sa théorie de la peinture, ou est-ce en raison de ces évolutions progressives qu'il va lui falloir attendre plus de vingt ans pour que ses idées soient non seulement acceptées mais considérées comme dominantes dans la Querelle du coloris ? Nous n'avons pas la réponse à cette question ; toujours est-il que le fait de conclure en disant que le coloris basculait entièrement dans le spectre masculin est inadapté, la notion même ayant bien trop été influencée par des valeurs dites « féminines ». Aussi nous paraît-il adéquat de considérer que le coloris, comme les notions de

genre de son époque, reflète une certaine fluidité qui nous échappe aujourd'hui : empruntant des qualités aux deux genres, sans pour autant pouvoir être catégorisé définitivement comme l'un ou l'autre, il démontre l'absurdité de la construction binaire des genres et invite plutôt à se tourner vers un imaginaire de l'intermédiaire. L'idée d'un coloris-androgyne offre non seulement une alternative plus fluide à la binarité construite masculin-féminin, mais reflète d'autant mieux les conceptions de l'époque concernant la galanterie, la féminité et la masculinité : l'honnête homme du XVIIe siècle n'est qu'un précurseur de l'homme sensible des Lumières où esthétique, sensibilité et mœurs mondaines seront tout autant liées.

L'androgynie du coloris reflète une époque où les conceptions de genre sont caractérisées par leur plus grande fluidité, ce qui nous invite à repenser la rigidité qui caractérise notre idée actuelle du genre – ce que font déjà de nombreuses féministes depuis maintenant une trentaine d'années. La théorie de Piles ne manque toutefois pas de soulever de nombreuses autres questions qui pourraient prolonger cette étude. Pour commencer, qu'en était-il de la considération du coloris dans les pays voisins, notamment la Hollande, où la théorie de la peinture s'est également fortement développée et dont le siècle est marqué par de grands peintres coloristes, comme Rembrandt, Frans Hals ou Judith Leyster ? Le pays n'était certes pas marqué par la logique de cour absolutiste avec la même intensité que la France, mais les échanges artistiques entre les deux pays étaient nombreux et les publications sur la théorie de l'art nombreuses⁴⁵⁹, aussi serait-il plus qu'intéressant de se pencher sur son cas. De plus, un autre point qui semble presque paradoxal est que, si nous avons conclu que le coloris était caractérisé par son androgynie, cela voulait également dire que la peinture même l'était également et, par extension, l'Art aussi – puisque Piles argumente pour la supériorité de l'art pictural. Or, rappelons-le, la gravure liminaire de son *Cours de Peinture par principes* représentait bien un Art indubitablement masculin, dont la supériorité sur la Nature était clairement induite. Cela traduisait bien les idées défendues par l'auteur dans son ouvrage : le coloris, par sa savante exagération, permettait de combler les manquements et donc de surpasser la Nature même ; or, cette Nature est encore et toujours considérée comme féminine. La logique hiérarchique genrée revient donc ponctuer l'ouvrage même de l'auteur – alors même que ce dernier s'oppose à la hiérarchie des genre picturaux prônée par Félibien en affirmant que le genre du paysage est supérieur. Autant de questions encore en suspens devant pourtant éveiller notre intérêt.

⁴⁵⁹ BLANC J., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, s.l., Brepols, 2010.

Bibliographie

Sources primaires

BOILEAU N., *L'Art Poétique*, 1674.

BOILEAU N., *Épîtres*, Paris, Albert Cahen, Droz, 1937.

LA BRUYÈRE J. DE, *Les Caractères, ou mœurs de ce siècle*, Paris, Desclée De Brouwer, 1895.

DE COURTIN A., *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France*, Paris, chez feu de Josset, 1728 [1671].

FÉLIBIEN A., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, T.IV, Paris, chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685.

FRÉART DE CHAMBRAY R., *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin avec la Perspective d'Euclide*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662.

FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690.

GRACIAN B., *L'homme de cour*, trad. de l'espagnol par de la Houssaie A., Paris, veuve Martin et Jean Boudot, 1684.

HOLLANDA F., *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. Léo Rouanet, Paris, Librairie Honoré Champion, 1911.

LAIRESSE G. DE, *Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, auquel on a joint les Principes du Dessin*, chez Janssen, 1787.

LIÉBAULT J., *Trois livres de l'embellissement et ornement du corps humains*, Paris, chez Jacques Du Puys, 1582.

PERRAULT C., *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Tome premier, Paris, Coignard, 1688-1697.

PHILALÈTE T., *De la modestie des femmes et des filles chrétiennes dans leur habit et dans tout leur extérieur*, Lyon, chez Leonnard Plaignard, 1646.

PILES R. DE, *Dialogue sur le coloris*, Paris, chez Nicolas Langlois, 1673.

PILES R. DE, *Cours de Peinture par Principes composé par M.. de Piles*, Paris, chez Jacques Estienne, 1708.

POULLAIN DE LA BARRE F., *De l'Égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Paris, Chez Jean du Puis, 1676.

REFUGE, E. DE, *Traicté de la cour ou instructions des courtisans*, Amsterdam, Chez les Elveziez, 1656.

TERTULLIEN, *La toilette des femmes. De cultura feminarum*, Paris, Cerf, 1971.

VAN HOOGSTATEN S., *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, (trad. en français par Jan Blanc), Rotterdam, 1678.

Sources secondaires

AGOSTON C. L., « Male/Female, Italy/Flanders, Michelangelo/Vittoria Colonna », *Renaissance Quaterly*, Vol. 58, No. 4, Hiver 2005, pp. 1175-1219.

ALTES E., « French Prints in Dutch Collections and their Influence on Dutch Painting (1675-1750) », Blanc J., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, s.l., Brepols, 2010, p. 1181-194.

APOSTOLIDÈS J-M., *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

ARASSE D., « L'art et l'illustration du pouvoir » dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, N° thématique Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984), Rome, École Française de Rome, 1985. pp. 231-244.

BARYL A., « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, volume 20, numéro 2, 2007, pp. 61-90.

BASKINS C., « Gender trouble in Italian Renaissance Art History : Two Case studies », *Studies in Iconography*, Vol. 16, 1994, pp. 1-36.

BATCHELOR D., *La Peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2001.

BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

BELTING H., *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017.

BENOIT J-L., « Bonheur terrestre ou bonheur céleste ? Le point de vue des écrivains », Beata Kedzia-Kebleko, Nelli Przybylska, Anna Kricka, Michal Bajer, Pierre-Frédéric Weber, *En quête du bonheur*, Jun 2014, Szczecin, Pologne. pp.77-91.

BENZ C., « L'artifice dans le *Cours de Peinture par principe* (1708) de Roger de Piles », Lavezzi E. et Picard T., *L'artifice dans les lettres et les arts*, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp.313-321.

BERGER J., *Voir le voir*, Paris, B42, 2014.

BIET C., *Du critère de la misogynie appliquée au XVIIe siècle : le cas de La Bruyère*, Les cahiers du GRIF, N°47, 1993, pp. 25-36, (Misogynies).

BLANC J., *Peindre et penser la mémoire au XVIIe siècle : la théorie de l'art de Samuel Van Hoogstraten*, Bern, P. Lang, 2008.

BLANC J., *Le Siècle d'or hollandais. Une révolte culturelle au XVIIe siècle*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2019.

BLANC J., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, s.l., Brepols, 2010.

BLANC J., « Mettre des mots sur l'art », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Vol. 69, Connoisseurship and the Knowledge of Art, 2019, pp. 74-105.

BOLOGNE J.-C., *Histoire de la coquetterie masculine*, Paris, Perrin, 2011.

BOMBART M., TURNOVSKI G., « Anciens et Modernes: la Querelle à l'épreuve de la publication », Reguig D. et Bahier-Porte, C., *Anciens et modernes face aux pouvoirs. L'Eglise, le roi, les académies (1687-1750)*, Champion, 2022, p. 37-55.

BONFAIT O., « La présence des peintres nordiques dans les inventaires d'artistes en France sous Louis XIV », Blanc J., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, s.l., Brepols, 2010, pp. 173-180.

BONFAIT O., *L'art du XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.

BONNIOL J-L., « Beauté et couleur de la peau », *Communications*, 60, 1995. Beauté, laideur. pp. 185-204.

BOURDIEU P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.

BRIX M., « Libertinage et galanterie », *Libertinage des Lumières et guerre des sexes*, s.l., Kimé, 2019, pp.35-45.

BROUDE N. et GARRARD M. D., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*,

BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

CAYE P., « Couleur et composition dans la théorie de la peinture à l'âge humaniste et classique (Ludovico Dolce et Roger de Piles) », *Lo Sguardo Rivista di Filosofia*, No. 10, Vol. III, 2012, pp. 169-182.

CHAMARD-BERGERON J., « Distinguer le flatteur de l'ami. La vertu antique face à la galanterie dans Les Aventures de Télémaque », *Littératures Classiques*, 2012/1 N° 77 , pp. 263-278.

CHAMPION T., « Catherine Perrot: Color, Gender, and Medium in the Seventeenth-Century Académie », *Journal18*, Issue 17 *Color*, Printemps 2024.

CHAOUCHE S., « Introduction », *European Drama and Performance Studies*, n° 10, 2018 – 1, Masculinité et théâtre, p. 11-25.

CHAOUCHE S., « La construction de la masculinité au XVIIIe siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », *Studi Francesi*, 190 (LXIV | I), 2020, ressource en ligne.

CHATTOPADHYAY A., « Androgyny in the Spectrum of Sexuality and Gender: Critical and Literary Possibilities », *The Cult of The Androgyne: Reflections in Life and Literature, Art and Religion*, Authors Press, 2020, pp. 1-9.

CLOSSON M., *L'hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, actes de colloques, Paris, Garnier, 2013.

COJANNOT-LEBLANC M., « Sous le signe d'Aristote : André Félibien et le discours sur la peinture de genre (1672-1688) », Blanc J., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, s.l., Brepols, 2010, pp. 289-302.

CONNELL R. W., *Masculinities*, 2^e éd., Berkeley, University of California Press, 2005.

CORBIN A., COURTINE J.-J., VIGARELLO G., *Histoire de la virilité. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011.

CORBIN A., COURTINE J.-J., VIGARELLO G., *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011.

CORNET C., « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire* [En ligne], 2 | Printemps 2008, mis en ligne le 13 juillet 2008.

COURTINE J.-J., HAROCHE C., *Histoire du visage. XVI^e – début XIX^e*, Paris, Rivages, 1988.

COX V., « The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue », *MLN*, Vol. 128, No. 1, Italian Issue, Janvier 2013, pp. 53-78.

CRELIER D., « Saint-Simon et le « goût italien » : l'homosexualité dans les *Mémoires* », *Cahiers Saint Simon*, n°42, 2014. Eros chez Saint-Simon. Journée d'études du samedi 8 mars 2014. pp. 47-60.

DAGRI DIABATÉ H., *Aniaba. Un Assinien à la cour de Louis XIV*, Paris, ABC, 1975.

D'ANGELO F., « « Libertinage, hermaphrodisme et masculinité », *Les Dossiers du Grihl*, 4, 2010.

DA VINHA M. et al., *Louis XIV, l'image et le mythe*. Presses universitaires de Rennes, Centre de recherche du Château de Versailles, 2014.

DELAPIERRE E., GILLES M. et PORTIGLIA H., *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, Arras, Musée des Beaux-Arts, 6 mars – 14 juin 2004, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 juillet – 27 septembre 2004, Gand, Ludion, 2004.

DELILLE D., *Genre Androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII^e-XX^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2021.

DENZEL V., « Entre le rire et la subversion. Le changement de sexe dans les épopées italiennes et françaises du XIV^e au XVI^e siècle », Closson M., *L'hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, actes de colloques, Paris, Garnier, 2013, pp. 185-208.

DOLAN F., « Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England », *PMLA*, Vol. 108, No. 2, Mars 1993, pp. 224-239.

DOWNING C. et DOLAN F., *Face Painting in Early Modern England*, *PMLA*, Vol. 109, No. 1, janvier 1994, pp. 119-120.

DUPAS M., « La sodomie dans l'affaire Théophile de Viau : questions de genre et de sexualité dans la France du premier XVII^e siècle », *Les Dossiers du Grihl*, 2010.

ELIAS N., *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

FREDOUILLE J-C., « Sur la genèse et la composition du *De cultu feminarum* de Tertullien », *Vita Latina*, N°121, 1991. pp. 37-42.

GAGE J., « Color in Western Art: An Issue ? », *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4, décembre 1990, pp. 518-541.

GAGE J., *Colour in Art*, préface de Kelly Grovier, Londres, Thames & Hudson, 2023.

GAGE J., *Colour and Culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 2024.

GAILLARD A., *L'invention de la couleur par les Lumières. De Newton à Goethe*, s. l., Belles Lettres, 2024.

GAILLARD A., LANOË C., ABRAMOVICI J-C., « Penser la couleur. Entretien avec Michel Pastoureau », *Dix-huitième siècle*, 2019/1 n° 51, 2019, pp. 335- 345.

GARLICK S., « Distinctly Feminine: On the Relationship Between Men and Art », *Berkeley Journal of Sociology*, 2004, Vol. 48, 2004, pp. 108-125.

GARRARD M. D., *Brunelleschi's egg: nature, art and gender in Renaissance Italy*, Berkeley, University of California Press, 2010.

GAZALÉ O., *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

GHIGI R. « Beauté », *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021. p.84-94.

GIRARD, C., « Le mythe de l'androgynisme dans Porporino ou les Mystères de Naples de Dominique Fernandez. », dans A. Bouloumié (éd.), *Les mythes de l'ogre et de l'androgynisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997.

GLORIEUX G., *L'art du XVIIIe*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2021.

GODARD D., *Le goût de Monsieur. L'homosexualité masculine au XVIIe siècle*, s.l., H&O, 2022.

GONNEAUD J., *L'androgynisme dans la littérature britannique contemporaine*. Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.

GUILLOT C., « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIIIe siècle et espace du frontispice », Milon A., et Perelman A., *Le livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.482>.

GUYOT S., « Sur la toile comme en scène, peindre l'amour pour « toucher ». Proposition pour une évolution de la sensibilité à l'âge classique », *Littératures Classiques*, 2009/2 N° 69 , pp. 35-49.

HAASE-DUBOSC D., HENNEAU M-E., *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013.

DE HALLEUX E., « Androgynie, érotisme et ambiguïté de l'image picturale à la Renaissance : un exemple paradigmatique » dans *Seizième Siècle*, N°7, 2011. pp. 37-47.

HECK M.-C., « La réception de Rembrandt en France à travers l'adaptation de la pratique du « hounding » par les peintres de la fin du Grand Siècle », Blanc J., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, s.l., Brepols, 2010, pp. 317-330.

HOCHMANN M. et STEFANIA M., « Histoire de la peinture italienne (XVIe-XVIIe siècle) », dans *École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques*, Livret-Annuaire 21, années 2005-2006, 2007, pp. 299-307.

HOCHMANN M., « Pigments et colorito dans la peinture vénitienne au XVIe siècle », dans M. Menu, J. Schaeffer et R. Thomas *La couleur en questions : Approches interdisciplinaires de la couleur*, Hermann, 2023, p. 135-144.

IMDAHL M., *Couleur: les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996.

- JATON A-M., « Du corps paré au corps lavé : une morale du costume et de la cosmétique », *Dix-huitième Siècle*, n°18, 1986. Littératures françaises. pp. 215-226.
- KREMER N., *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIIIe siècle*, Paris, Kimé, 2008.
- LAFONT A., « How Skin Color Became a Racial Marker », dans *Eighteenth-Century Studies* , Fall 2017, Vol. 51, No. 1, Automne 2017, pp. 89-113.
- LANOË C., « La céruse dans la fabrication des cosmétiques sous l’Ancien Régime (XVIe-XVIIIe siècles) », *Techniques & Culture* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 11 juillet 2006.
- LANOË C., *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, préface de Daniel Roche, Seyssel, Champs Vallon, 2008.
- LANOË C. « Images, masques et visages. Production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N.1, 55-1, 2008, pp. 7-27.
- LANOË C., DA VINHA M., LAURIOUX B., *Cultures de cour, cultures du corps : XIVe – XVIIIe siècle*, Paris, Presse universitaire Panthéon-Sorbonne, 2011.
- LANOË C., « Qui peut nommer de certaines couleurs changeantes... ? » Les fards et la construction des identités au XVIIIe siècle », *Lumières*, N° 36, deuxième numéro, 2020, pp. 95-108.
- LANOË C., « Le rouge des Lumières. Signature de produit et signature de soi dans la France du XVIIIe siècle », *Sociétés & Représentations* 2008/ 1, n° 25, p. 107-117.
- LAQUEUR T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- LECOQ A-M., *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe-XVIIIe siècles*, précédé d’un essai de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001.
- LE MENS M., *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, Editions du Félin, 2019.
- LETT D., « Les régimes de genre dans les sociétés occidentales de l'Antiquité au XVIIe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2012/3 67e année, 2012. pp.563-572.
- LIBRAL F. et NEPOTE F., *Œuvres en rupture entre France et Italie. Arts, sciences et lettres (XVIe – XVIIe siècles)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2018.

LICHTENSTEIN J., « Making Up Representation: The Risks of Femininity », *Representations*, No. 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, Autumn, 1987, pp. 77-87.

LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, (Champs).

LICHTENSTEIN J., *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2006, (NRF essais).

LIPOVETSKY G., *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997.

LOJKINE S., « Peindre en philosophe. Le pari de la vérité », e *Goût de Diderot. Chardin, Greuze, Falconet, Hazan*, 2013, ressource en ligne [<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/archives/diderot/peindre-en-philosophe>]

LYON V. J., « All that depends on colour: Feminizing Rubens in the Seventeenth Century », dans *Figuring Faith and Female Power in the Art of Rubens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

MÉCHOULAN E., *Le livre avalé*, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

MERLIN-KAJMAN H., « Sens contraire, ironie et négation dans le Dictionnaire universel de Furetière », *Langue française*, n°143, La négation en français classique, 2004, pp.111-126.

MICHEL A., « La situation des femmes au XVIIe et au XVIIIe siècle », dans *Le féminisme*, Presses Universitaires de France, 2009, pp. 43-56.

PARKER R. et POLLOCK G., *Maîtresses d'autrefois. Femmes, art et idéologie*, Genève, JRP Editions, 2020.

PASTOUREAU M., SIMMONET D., *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points, 2014, (Points Histoire).

PASTOUREAU M., *Le rose. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2024.

PAUDICE V., *L'opera di essi oltramontani. La réception de la peinture nordique au sein de la littérature artistique italienne du XVIIe siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art présentée à l'UCLouvain, (R. Dekoninck, promoteur), 2022.

PÉLLEGRIN M-F, « Égalité ou supériorité : les ambiguïtés du discours égalitaire chez Poullain de la Barre (1647-1723) », Haase-Dubosc et Henneau M-E., *Revisiter la « querelle des*

femmes ». *Discours sur l'inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, pp. 17-30.

PEREZ S., « Du bon usage des perruques : le cas Louis XIV », *Annales de dermatologie et de vénéréologie*, N°140, 2013, pp.138-142.

PEREZ S., « Nec lubricus impar : les galanteries de Louis XIV en question », *Louis XIV, l'image et le mythe*, édité par Mathieu Da Vinha et al., Presses universitaires de Rennes, 2014, ressource en ligne.

PHILLIPPY P., *Painting Women Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.

PINSET J. et DESLANDRES Y., *Histoire des soins de beauté*, Paris, PUF, 1960, (Que sais-je ? Le point des connaissances actuelles).

POITEVIN K., « Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 11, No. 1, Spring/Summer 2011, pp. 59-89.

POLLET C., *Définir la noblesse*. Presses universitaires de Rennes, 2023, ressource en ligne.

QUELLIER F., « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVIIe siècle », Antoine A. et Michon C., *Les sociétés au XVIIe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

REILLY P., « The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory », dans Broude N. et Garrard M., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, 1992, pp.87-99.

REMAURY B., *Le beau sexe faible. Les images du corps féminin entre cosmétique et santé*, Paris, Bernard Grasset, 2000, (Partage du savoir).

REY J-F., « L'épreuve du genre : que nous apprend le mythe de l'androgynie ? », *Cités*, 2010/4 n° 44, pp. 13-26.

RIBEIRO A., *Facing beauty : painted women and cosmetic art*, Londres, Yale University Press, 2011.

ROCHE D., *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe*, Paris, Fayard, 1989.

ROQUE G., « Portrait de la couleur en femme fatale », *Art & Fact*, No.10, numéro spécial sur Eros et Thanatos, 1991, p. 4-11.

ROHTSTEIN M., « L'androgynisme politique au XVI^e siècle », dans Closson M., *L'hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, actes de colloques, Paris, Garnier, 2013, pp.169-184.

SASLOW J. S., « Homosexuality in the Renaissance. Behaviour, Identity and Artistic Expression », dans Duberman M., Vicinus M. et Chauncey J., *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Canada, Penguin Books, s.d., pp.90-105.

SCOTT J., « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique » *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, pp. 125-153.

SCOTT P., « Masculinité et mode au XVIII^e siècle : L'Histoire des perruques de l'abbé J.-B. Thiers », *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural, mis en ligne le 01 décembre 2008, pp.77-89.

SHERIFF M., « How images got their gender: masculinity and femininity in the visual arts », Merry Wiesner-Hanks et Teresa Meade, *Companion to Gender History*, Oxford: Blackwell, 2004, pp. 146-69.

SHERIFF M., « Seeing beyond the norm: Interpreting Gender in the Visual Arts », dans Butler J. et Weed E. *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, Bloomington, University of Indiana Press, 2011, pp. 161-186.

SOHM P., « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia » *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, No. 4, hiver 1995, pp. 759-808.

SNYDER P., « L'amitié femme-homme entre 1600 et 1750 : dénonciation de l'inégalité et dialogue égalitaire », Haase-Dubosc et Henneau M-E., *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, pp. 107-138.

STEINBERG S., *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

TEYSSÈDRE B., *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, Imprimerie centrale, 1965.

TORFS C., *L'androgynisme, un problème de genre dans la littérature romantique en France*, mémoire de Master présenté à l'UCLouvain, Faculté de philosophie, arts et lettres, (Agnès Guiderdoni, Damien Zanone, promoteurs·ices), 2021.

VIALA A., « Galanterie française ? », *France galante*, Presse universitaire de France, 2008, pp. 356-391.

VIALA A., « Un siècle sensible », *L'Âge classique et les Lumières. Une histoire brève de la littérature française*, Presse universitaire de France, 2015, pp. 375-407.

VIGARELLO G., *Histoire de la Beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

WELCH E., « Engendering Italian Renaissance Art : A Bibliographic Review », *Papers of the British School at Rome*, 2000, Vol. 68, 2000, pp. 201-216.

WESTSTEIJN T., *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

WESTSTEIJN T., « The gender of colors in Dutch art theory », dans Lehmann A.-S., *Meaning in Materials: 1400-1800*, Amsterdam, F. Scholten, & P. Chapman, 2012, pp. 177-201.

Comptes-rendus

ACHESON K., c.-r. de : PHILLIPPY P., *Painting Women. Cosmetics, Canvases & Early Modern Culture : Fashion and Fiction*, RIBEIRO A., *Dress in Art and Literature in Stuart England* ; HOLLINSHEAD HURLEY A., *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, dans *Renaissance and Reformation*, Printemps, Vol. 31, No. 2, Numéro spécial, 2008, pp. 134-140.

[

https://www.jstor.org/stable/43445989?casa_token=BVrdlPV5YcwAAAAA%3AIMZiJoARo4yxl6Nci4xBa2jA1kSSglM8VNtsQIhwNIpRu6NmND1lGxNo5Mc4GpXW-PhfQdVKrrgQXSkNOhsRbu7pu9JdtaErUGF4GWh4v80oIhXYHFQ&seq=4]

DEBROSSE A., c. r. de : Daniel Maira, Freya Baur et Teodoro Patera, *Molleses renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. Daniel Maira, Freya Baur et Teodoro Patera, 2021, dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, , Online since 11 February 2022, connection on 15 December 2022.

EHRARD J., c.-r. de : BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, dans *Etudes littéraires*,

Vol.22, N°3, hiver 1990, pp. 155-159. [<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1990-v22-n3-etudlitt2241/500921ar/>]

GAYNE M. K., c.-r. de : LANOË C., *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, janvier-février 2010, 65e Année, No. 1, Médecine (janvier-février 2010), pp. 224-226. [https://www-jstor-org.proxy.bib.uclouvain.be:2443/stable/pdf/40801567.pdf?refreqid=fastly-default%3Aebeece46b4b616b932f22df58027161d&ab_segments=0%2Fspellcheck_basic_search%2Fcontrol&initiator=search-results&acceptTC=1]

HÉNAFF M. , c.-r. de : LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 99, no. 4, 1994, pp. 559–61.

[https://www.jstor.org/stable/40903378?casa_token=0QoZtW5YXIsAAAAA%3AessZvBsY6aw3efHPx56U1TgtTD1CGnbhxK5TQmRbXn6kzvGXY0tU4zgxy9sWUt5MFIJKrWoQZNZg1z-MUfIbpuRP6ahBYgdcCqBOprooKoxhjsCvIQg&seq=1]

MAYOL P., c.-r. de : J. BUTLER, *Troubles dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, préface d'Éric Fassin, traduit par Cynthia Kraus., dans *Agora débats/jeunesses*, No. 41, 2006, Jeunes, genre et société. pp. 142-145.

[https://www.persee.fr/doc/agora_1268-5666_2006_num_41_1_2292_t13_0142_0000_2?q=trouble%20dans%20le%20genre]

MOREL Cinq-Mars J. c.r. de : C. HABIB, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006, dans *Che vuoi ?* 2007/2 N° 28 , pp. 177-180, [file:///C:/Users/odrie/Downloads/morel-cinq-mars-2007-claude-habib-galanterie-francaise.pdf].

RIOUT D., c.-r. de : J. LICHTENSTEIN, *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2006, (NRF essais), dans *Critique d'art*, 23/Printemps 2004, mis en ligne le 23 février 2012, consulté le 17 novembre 2025. [<http://journals.openedition.org/critiquedart/1750>].

Ressources électroniques

BNF, « La Querelle des Anciens et des Modernes » dans *Focus* dans *Bibliothèque Nationale de France*, 2022 [<https://essentiels.bnf.fr/fr/focus/d4e474a6-c6c7-4c53-a483-c5dd6a33d8b9-querelle-anciens-et-modernes#:~:text=Nicolas%20Boileau&text=C'est%20lui%20qui%20m%C3%A8ne,repr%C3%A9sente%20une%20perfection%20artistique%20ind%C3%A9passable.>], (17-02-2026).

BNF « La Bruyère, écrivain et moraliste » », dans *Articles*, dans *Bibliothèque Nationale de France*, 2022, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/1c21afab-469b-43ef-8f39-d687e3893dd6-bruyere-ecrivain-et-moraliste>], (17-02-2026).

BRIESEMESTER D., « Transformations de la pensée de Baltasar Gracián dans l'Allemagne du XVIII^e siècle », *E-Spania, revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, juin 2026, [<https://journals.openedition.org/e-spania/25595?lang=pt#quotation>], (15-04-2026).

DUFOUR-MAÎTRE M., « La galanterie », dans *Articles*, dans *Bibliothèque Nationale de France*, 2022, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/f70a35b0-da2f-4db6-bb7f-95919c23c588-galanterie>], (15-10-2025).

DUFOUR-MAÎTRE M., « L'invention de la préciosité » dans *Préciosité* dans *Articles* dans *BNF Essentiels*, dans *Bibliothèque nationale de France*, 2022, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/47904be5-24e3-4748-ae7f-f073fd4bc50c-invention-la-preciosite>], (27-03-2026).

DUFOURNAUD N., « La querelle des dames à la Renaissance », dans *Humanistes et Europe*, dans *De l'humanisme aux Lumières*, dans *Thématiques* dans *Encyclopédie*, dans *Accueil*, dans *EHNE*, s.d. [<https://ehne.fr/fr/encyclopedia/th%C3%A9matiques/de-l%27humanisme-aux-lumi%C3%A8res/humanistes-et-europe/la-querelle-des-dames-%C3%A0-la-renaissance>], (13-12-2025).

[<https://plume-dhistoire.fr/mode-mouches-attributs-feminite/>]

JANSON J., « Women in the Seventeenth-Century Netherlands. Virtue and Gender Expectations / Beauty Ideals and Physical Appearance / Pregnancy », dans *Dutch Women*, dans *Netherlands*, dans *Dutch Painters*, dans *Essential Vermeer*, 2001-2025, [https://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/netherlands/dutch-women-06.html?utm_source=chatgpt.com], (12-11-2025).

UT PICTURA 18, « Artis et Naturae Foedus (R. de Piles Cours de peinture par Principes »), dans *Notices*, dans *Séries* dans *Univ-Amu*, s. d., [<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/15782-artis-naturae-foedus-r-piles-cours-peinture-principes-1708>], (13-04-2026).

UT PICTURA 18 , « Peindre en philosophe » dans *Diderot*, dans *Archives*, dans *Rubriques*, dans *Univ-Amu*, s. d., [<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/archives/diderot/peindre-en-philosophe>], (12-10-2025).

Podcast

LICHTENSTEIN J., *Épisode 3/4 : La couleur éloquente de la peinture*, France Culture, [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-couleur-eloquente-de-la-peinture-8088456>], (mercredi 9 janvier 2013)

Illustrations



(Ill. I) *Artis et Naturæ Foedus* (Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*) 1708.

Gravure sur cuivre, Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve.



(III. II) Le Titien, *Portrait équestre de Charles Quint à Mühlberg*, c.1547. Huile sur toile, 332 × 279 cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P000410.



(Ill. III) Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701. Huile sur toile, 277 × 194 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. INV 7492.



(Ill. IV) Louis Elie Ferdinand, *Portrait de Louis XIV en armure*, 1665. Metz, Musée des beaux-arts.

Table des illustrations

Page 7

Ill. 1. *Artis et Naturæ Foedus* (Roger de Piles, Cours de Peinture par Principes) 1708. Gravure sur cuivre, Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve.

Extrait de : UT PICTURA 18, « Artis et Naturæ Foedus (R. de Piles Cours de peinture par Principes) », dans *Notices*, dans *Séries* dans *Univ-Amu*, s. d., [<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/15782-artis-naturae-foedus-r-piles-cours-peinture-principes-1708>], (13-04-2026).

Page 8

Ill. 1. *Artis et Naturæ Foedus* (Roger de Piles, Cours de Peinture par Principes) 1708. Gravure sur cuivre, Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve.

Extrait de : UT PICTURA 18, « Artis et Naturæ Foedus (R. de Piles Cours de peinture par Principes) », dans *Notices*, dans *Séries* dans *Univ-Amu*, s. d., [<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/15782-artis-naturae-foedus-r-piles-cours-peinture-principes-1708>], (13-04-2026).

Page 85

Ill. II. Le Titien, *Portrait équestre de Charles Quint à Mühlberg*, c.1547. Huile sur toile, 332 × 279 cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P000410/

Extrait de : WIKIPÉDIA, « Charles Quint à cheval à Mühlberg » dans *Wikipédia*, 30 mars 2026, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Quint_%C3%A0_cheval_%C3%A0_M%C3%BChlberg], (13-04-2026).

Ill. III. Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701. Huile sur toile, 277 × 194 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. INV 7492.

Extrait de : WIKIPÉDIA, « *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* » dans *Wikipédia*, 7 avril 2026, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Louis_XIV_en_costume_de_sacre], (13-04-2026).

Ill. IV. Louis Elle Ferdinand, *Portrait de Louis XIV en armure*, 1665. Metz, Musée des beaux-arts.

Extrait de : WIKIMÉDIA COMMONS, « Elle the Elder - Louis XIV of France - Musée de la Cour d'Or.jpg » dans *Wikimedia*, 17 mai 2025, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elle_the_Elder_-_Louis_XIV_of_France_-_Mus%C3%A9e_de_la_Cour_d%27Or.jpg], (13-04-2026).

Page 93

Ill. III. Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701. Huile sur toile, 277 × 194 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. INV 7492.

Extrait de : WIKIPÉDIA, « *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* » dans *Wikipédia*, 7 avril 2026, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Louis_XIV_en_costume_de_sacre], (13-04-2026).

