

Le choix d'Hercule: le problème artistique de l'expression du moral dans la tradition Shaftesburienne

Laurent Jaffro

jaffro@univ-paris1.fr

Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), Paris, França

résumé Selon Shaftesbury et ses successeurs (James Harris, Adam Smith, Gotthold Ephraim Lessing), une œuvre de l'art imitatif, correctement produite, exprime un contenu moral dans le sens général du terme (mental, intellectuel, aussi bien qu'éthique). Ce que ces auteurs ont à l'esprit est l'expression non seulement en tant que fonction générale de l'art, mais aussi et surtout en tant que structure particulière de chaque œuvre. L'expression n'est pas seulement le but d'une œuvre d'art, mais aussi la manière dont elle fonctionne. Cet article montre comment les réflexions de Shaftesbury dans *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules* ouvrent la voie d'une nouvelle manière de considérer chaque œuvre d'art individuelle comme une solution à un problème de l'expression qui dépend du médium employé. L'article étudie aussi bien le contexte historique de cet écrit de Shaftesbury que sa postérité dans Harris, Smith, et Lessing.

mots-clés Peinture; poésie; imitation; expression; Paolo de Matteis; Shaftesbury

La position de la question de l'expression dans l'esthétique et la philosophie de l'art est largement déterminée, aujourd'hui — même si c'est, souvent, pour la rejeter — par la théorie dite de Croce-Collingwood¹: dans cette conception, on considère l'œuvre d'art comme une expression dont le contenu est une émotion ou un ensemble d'émotions. Il y a cependant un autre concept de l'expression, prise comme un terme de l'art (au sens de la technique de l'artiste), qui est très présent dans les conceptions classiques: «expression» est un synonyme de «représentation» ou d'«imitation»; et ce qui est exprimé, c'est le moral dans le sens le plus étendu

Recebido em 16 de setembro de 2013. Aceito em 10 de outubro de 2013.

doi:pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.39-65, abril, 2014

du terme. Cette conception classique privilégie, dans ses illustrations, la peinture d'histoire. Elle fait de l'expression la réponse à un problème qui est de nature technique, et non pas strictement esthétique. Pour un col-lingwoodien, cette approche de l'expression tend à confondre l'art avec *le craft*, puisqu'il s'agit de choisir les moyens appropriés à la réalisation d'une fin qui aura été pensée à l'avance. Le présent article étudie cette question en s'appuyant, à divers degrés, sur les écrits sur l'art de Roger de Piles, Shaftesbury, son neveu James Harris, Lessing, et Adam Smith.

Selon Shaftesbury, une œuvre d'art réussie exprime un contenu moral dans le sens le plus général: elle peut exprimer la vertu, mais aussi bien représenter le vice; elle peut exprimer une pensée, un contenu intellectuel. «Moral» désigne ici aussi bien le mental, l'affectif, que l'éthique, ou par métonymie leur représentation, comme Shaftesbury l'explique dans sa *Notion du jugement d'Hercule*: «By the Word MORAL is understood, in this place, all Sorts of judicious Representations of the human Passions²». L'expression, ici, n'est pas seulement une fonction générale de l'art; c'est aussi et surtout une structure de chaque œuvre d'art singulière. L'expression se découvre dans l'expérience de l'œuvre; elle n'est pas tant le but de l'art que la manière dont une œuvre fonctionne et mobilise ses moyens.

Dans le cas de la peinture d'histoire, l'historique qui est le contenu exprimé renvoie notamment au «caractère», c'est-à-dire la disposition morale d'une personne. Cependant, la dimension morale de l'art ne peut pas être réduite à la promotion, ou même à la formulation, de la moralité. Même si Shaftesbury a une préférence pour la morale héroïque quand il s'agit du contenu des œuvres, il emploie néanmoins le terme «morale» dans un sens assez étendu pour inclure les mœurs, les intentions, les pensées, les dispositions les plus diverses. C'est pourquoi ce que l'on peut appeler la thèse de l'expression morale, c'est-à-dire la thèse selon laquelle l'art exprime un contenu moral, conduit à deux questions bien différentes: non seulement à la question des liens entre l'art et l'éthique, mais aussi au problème de la représentation du contenu moral dans une œuvre d'art. Les termes de ce problème technique peuvent varier d'un art à un autre: la poésie, les classiques l'accordent généralement, paraît être plus appropriée que la peinture à l'expression du contenu moral. C'est un des aspects de la controverse sur le thème *ut pictura poesis* qui donne lieu à l'alternative suivante: soit la peinture est capable de suggérer une

succession de pensées et d'émotions de la même façon que la poésie, et dans ce cas les moyens de la peinture sont empruntés à la poésie; soit la peinture a recours seulement à ses moyens propres, mais alors elle paraît incapable d'exprimer un contenu moral ou mental.

Dans l'esthétique contemporaine, quand elle reprend le problème dans les termes qui ont été fixés par Croce et Collingwood, «expression» est compris de telle manière que le point de vue idéal pour appréhender ce qui est exprimé et, peut-être, la manière dont c'est exprimé par l'œuvre, pourrait être atteint si nous étions capables de «scanner», dans l'expérience de la création, le cerveau de l'artiste ou encore, dans l'expérience de la perception, d'un spectateur idéal ou du moins bien informé, selon que l'on conçoit que l'art est une expression des émotions de l'artiste ou des émotions que le public éprouve dans l'expérience de l'œuvre.

Le concept shaftesburien de l'expression et les conceptions expressivistes issues, au vingtième siècle, de l'esthétique idéaliste, vus de très loin, peuvent se ressembler, puisqu'ils ont en commun de faire de la pensée, avec ses couleurs affectives, le contenu de l'art. Cependant, ce que Shaftesbury appelle «expression» est complètement différent. «Scanner» un cerveau ne nous apprendrait pas grand chose sur l'expression ainsi entendue; c'est plutôt l'œuvre qu'il convient de soumettre à l'échographie. Car ce vers quoi il convient de tourner le regard n'est pas ce qui se passe dans la tête de l'artiste ou du spectateur, mais la manière particulière dont telle œuvre d'art est construite. La question psychologique est ici subordonnée à la question ontologique ou structurelle. Cette vue classique n'est pas propre à Shaftesbury. Je propose de la situer au croisement de deux traditions, celle de l'aristotélisme et celle de la réflexion technique sur la peinture à l'Âge classique. Trois questions sont abordées:

— Dans quelle mesure cette notion de l'expression est-elle une reprise de la *mimésis* aristotélicienne?

— Les modalités de l'expression sont-elles indépendantes du choix du médium, ou de l'art, du genre? Ces modalités sont-elles relatives à l'œuvre d'art individuelle?

— Quelle portée faut-il donner à la thèse de l'expression morale?

Ces trois questions sont instruites par l'examen des consignes données par Shaftesbury, en 1712, au peintre Paolo de Matteis, en vue de la réalisation d'un tableau (*tablature*³), *Le Jugement d'Hercule*; cet épisode constitue

un cas paradigmatique des discussions sur la distinction entre poésie et peinture, notamment pour de auteurs comme James Harris ou Lessing.

1. Expression et *mimêsis*

On pourrait objecter à mon propos qu'il est arbitraire de discuter sous la rubrique de l'expression ce qui correspond en fait au problème classique de la *mimêsis*. Il est vrai que les auteurs dont il est question dans cette étude emploient principalement le terme «imitation» et non pas «expression» pour traiter de cette question. Cependant, je crois qu'il est très important de prêter attention à l'usage du terme «expression» comme à un synonyme d'«imitation» dans un contexte particulier, celui de la peinture. Dans ses consignes relatives au *Jugement d'Hercule*, c'est pour cette raison que Shaftesbury emploie aussi fréquemment le terme. «Expression» est un terme de l'art, comme on le voit à l'usage abondant qu'en fait Roger de Piles dans son *Abrégé de la vie des peintres* (1699), au point d'en faire une partie de la peinture, aux côtés de la composition, du dessin et du coloris. Dans les peintures morales ou historiques (par opposition à la peinture des choses de la nature), cela désigne une représentation vive des passions, attitudes, pensées, actions, des figures principales. Cela coïncide souvent avec une expression du visage (c'est ainsi que Dubos l'entendra à propos des peintres de l'Antiquité⁴), un «air», mais cela gagne en force à mobiliser tout le corps de la figure concernée et son environnement⁵. Simultanément, l'expression est aussi la manière de rendre sensible le sujet de cette peinture particulière, son thème. Ces deux aspects convergent: l'expression dans la peinture peut être caractérisée comme la manière de représenter le thème (le plus souvent emprunté à la tradition classique ou biblique) de cette peinture-ci par le moyen des figures humaines. C'est ce que le *Cours de peinture par principes* (1708) appelle l'expression du «raisonnement»⁶. Bref, l'expression ainsi entendue est portée tout spécialement par les attitudes des figures et en particulier leurs expressions faciales que saisit le spectateur convenablement disposé, et la manier correctement suppose une capacité humaine fondamentale, celle de la compréhension d'autrui. Comme l'écrit Roger de Piles dans le chapitre 15 de son «Idée du peintre parfait» (1699):

Les Expressions sont la pierre de touche de l'esprit du Peintre. Il montre par la justesse dont il les distribue sa pénétration et son discernement: mais il faut le même esprit dans le Spectateur pour les bien apercevoir que dans le Peintre pour les bien exécuter.

On doit considérer un Tableau comme une Scène, où chaque Figure joue son rôle. Les Figures bien dessinées et bien coloriées sont admirables à la Vérité, mais la plupart des gens d'esprit, qui n'ont pas encore une Idée bien juste de la Peinture, ne sont sensibles à ces parties qu'autant qu'elles sont accompagnées de la vivacité, de la justesse et de la délicatesse des Expressions. Elles sont un des plus rares talents de la Peinture, et celui qui est assez heureux pour les bien traiter y intéresse non seulement les parties du visage, mais encore toutes celles du corps, et fait concourir à l'Expression générale du sujet les objets les plus inanimés, par la manière dont il les expose⁷.

À l'occasion de commentaires sur le Dominiquin, Roger de Piles parle de «l'expression du sujet en général, et des passions en particulier»⁸. Car c'est bien à un double ajustement de l'expression que le peintre procède: au sujet de la peinture, et aux passions des figures principales. Toutes les parties doivent conspirer afin de véhiculer le sujet de la pièce. C'est ce langage que Shaftesbury reprend. Cela incite à concevoir la lecture d'un tableau comme une circulation du regard entre les expressions des figures principales et l'ensemble du tableau, les premières étant le vecteur de la compréhension du second. Ordinairement, lorsque nous comprenons une expression faciale ou corporelle, nous appréhendons ainsi les attitudes et états mentaux qu'elle signifie; c'est la meilleure façon pour nous d'entrer dans les pensées d'une personne. L'idée d'expression en peinture revient à faire de la signification de l'ensemble du tableau quelque chose qui peut être appréhendé seulement par la compréhension des attitudes des figures. C'est la signification de tout le tableau qui est ainsi exprimée, et pas seulement les pensées que sont supposées avoir les figures. Comme nous allons le voir, les exemples fournis par la tradition autour du *topos* «Hercule à la croisée des chemins» sont, de ce point de vue, très éloquentes.

En outre, Shaftesbury met en rapport direct ce terme de l'art avec le concept aristotélicien d'imitation. La tradition de la *Poétique* était déjà abondamment reprise dans les traités modernes de la peinture⁹. Ce

croisement est explicite dans *Sensus Communis* (1709) et s'opère à l'occasion d'une réflexion sur une caractéristique essentielle des œuvres, à savoir qu'elles sont des totalités:

A Painter, if he has any Genius, understands the *Truth* and Unity of Design; and knows he is even then unnatural, when he follows Nature too close, and strictly copys *Life*. For his Art allows him not to bring *All* Nature into his Piece, but *a Part* only. However, his Piece, if it be beautiful, and carries *Truth*, must be *a Whole*, by itself, compleat, independent, and withal as great and comprehensive as he can make it¹⁰.

Shaftesbury applique la conception aristotélicienne de la *mimésis* poétique au cas de la peinture. Il développe des considérations autour du thème *ut pictura poesis*¹¹. Dans une note, il paraphrase ainsi le chapitre 7 de la *Poétique* (1450b-1451a):

The τὸ Εὐσύνοπτον <ce que l'œil peut embrasser d'un coup>; as the great Master of Arts calls it, in his Poeticks, ch. 23. but particularly ch. 7. where he shews, "That the τὸ Καλόν, the Beautiful, or the Sublime, in these above-mention'd Arts, is from the Expression of *Greatness* with *Order*: that is to say, exhibiting the *Principal* or *Main* of what is design'd, in the very largest Proportions in which it is capable of being view'd. <...> In a poetic System, the same regard must be had to the Memory, as in Painting to the Eye <...>".

Dans le passage d'Aristote que Shaftesbury commente, et dont il dit qu'il ne saurait être égalé, il est question d'une caractérisation de l'œuvre d'art comme une totalité individuelle, composée de parties organiques, qui est cruciale pour la compréhension du problème technique de l'expression du mental. Selon l'enseignement aristotélicien, les œuvres sont analogues à des organismes. Dans les deux cas, la beauté consiste dans l'organisation et la proportion. Pour être appréhendée, l'œuvre ne doit être ni trop menue ni trop grande, faute de quoi sa qualité ne sera plus perceptible. Par exemple, une intrigue dramatique doit pouvoir être conservée dans la mémoire du spectateur, ce qui exclut une longueur démesurée. De la même façon, il faut que l'organisation d'une peinture puisse être saisie d'un seul coup d'œil. Ainsi, selon Aristote, la totalité n'est pas seulement une caractéristique ontologique de l'œuvre, mais elle doit être

aussi comprise du point de vue épistémique: l'organisation est l'objet formel de la perception (ou contemplation, *theôria*) artistique: tout ce qui peut être ainsi perçu tombe sous la catégorie de tout organisé. Être un tout, pour une œuvre, répond à des conditions de perceptibilité. Ce qui compte, c'est la relation entre la perception du tout et la perception des parties. L'art doit éviter le miniaturisme, car il fait perdre la perception des parties¹²; mais il doit aussi éviter le gigantisme qui fait perdre la perception du tout. Car la beauté n'est manifeste que si l'organisation des parties en un tout apparaît, ce qui suppose une focalisation optimale.

Shaftesbury et ses successeurs, notamment Harris et Lessing, exploitent ainsi la compréhension aristotélicienne de l'œuvre comme un certain arrangement de parties en un tout. Cette compréhension est au principe de la distinction que propose Harris entre les arts de l'espace (dont les œuvres sont caractérisées par la coexistence des parties) et les arts du temps (comme la musique ou la poésie, dont les œuvres consistent dans des tous dont les parties sont en succession).

La question de l'expression du moral dans la peinture est ainsi éclairée par le croisement entre la tradition aristotélicienne et l'usage du terme technique par les peintres et les théoriciens de la peinture. Cependant la thèse de l'expression morale est ambiguë: doit-elle être entendue *de dicto* ou bien *de re*? S'agit-il de prétendre que, quelle que soit l'œuvre picturale, et quel que soit son sujet, il doit exister un contenu moral (dans le sens le plus étendu du terme) que cette œuvre exprime et doit exprimer? Ou bien s'agit-il d'affirmer que, étant donné tel contenu moral qui fait partie du sujet de telle œuvre picturale, cette œuvre constitue une solution au problème de l'expression du contenu moral? La thèse de l'expression morale peut être comprise soit comme une thèse générale sur la fonction de l'art, dans son rapport avec le moral, soit comme une thèse qui porte sur des œuvres particulières et dont la portée et la déclinaison varient avec ces œuvres. Avant d'aborder cette question, il convient d'instruire le cas qui est discuté dans ce que j'appelle, pas uniquement par commodité, la tradition shaftesburienne.

2. Le Jugement d'Hercule: théorie et pratique

Commençons l'examen par le document dans lequel Shaftesbury utilise abondamment *expression* comme un terme de l'art, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules* (publié en anglais en 1713). Est étudiée ici non l'intégration, prévue par son auteur, de ce texte dans l'ensemble de ce qui devait s'intituler *Second Characters*, mais sa relation avec les réalisations du peintre. La première version, rédigée en 1712, est en français (elle fut révisée par Pierre Coste et publiée ainsi réécrite par le *Journal des savants* en novembre 1712), car c'est la langue dans laquelle Shaftesbury, lors de son dernier séjour napolitain en 1711-1713, peut échanger avec l'artiste, Paolo de Matteis (1662-1728), qu'il emploie pour la réalisation d'une commande sur un thème classique: un Hercule à la croisée des chemins. Le sujet a un contenu moral: il s'agit du choix moral d'un Hercule adolescent entre deux genres de vie, la vie de plaisir et la vie vertueuse. Ici, «moral» a évidemment son sens usuel: c'est une question éthique qui touche au choix de vie¹³. Mais il faut bien remarquer que le sens étendu du terme est également présent: le choix est une opération de nature mentale; le problème que doit résoudre cette peinture est celui d'une représentation spatiale d'une opération mentale, autant que celui de l'expression d'un contenu éthique. De ce point de vue, la rubrique «éthique et esthétique», sous laquelle nous plaçons aujourd'hui notre intérêt pour ce type de document, ne désigne que partiellement ce dont il est question ici. Et la question de l'autonomie de l'art relativement à la moralité prend une autre physionomie lorsque l'on donne au terme *moral* son sens le plus étendu.

La commande de Shaftesbury constituait un défi impossible pour Paolo de Matteis. Le thème avait été illustré par des maîtres comme Annibale Carracci (1595-6) ou, plus récemment, Sebastiano Ricci (1706), au sein d'une tradition ancienne et très riche¹⁴. Shaftesbury ne formule pas seulement l'idée de l'œuvre, c'est-à-dire l'intention intellectuelle, le schéma conceptuel auquel l'artiste doit donner chair; il donne aussi des consignes détaillées sur les solutions techniques qu'il convient d'adopter¹⁵. Les résultats sont conservés à Leeds, Oxford, et Munich, s'agissant des huiles sur toile; il existe aussi des dessins dont il est question aussi plus loin. Par ailleurs, aux côtés du travail de gravure que Simon Gribelin a produit pour les illustrations de la 2^e édition des *Characteristicks*, principalement à partir des dessins de Henry Trench (actuellement conservés au British Museum),

selon les instructions de Shaftesbury¹⁶, il y a une réalisation signée de Gribelin qui intéresse la série du *Jugement d'Hercule*. Probablement à partir du petit tableau (Leeds) de Paolo de Matteis¹⁷ — même si la correspondance de Shaftesbury montre qu'il espérait qu'un graveur travaillât en présence de de la grande toile —, Gribelin a aussi produit une gravure, également reprise comme illustration dès la 2^e édition des *Characteristicks* où elle figure sur la page de titre du 7^e traité, la *Notion* (voir ci-dessous ill. 7)¹⁸. L'insertion de la *Notion* et de son illustration paraissent être à l'initiative de Thomas Micklethwayte à qui le philosophe avait confié la préparation de cette édition.

Avant d'aller plus loin, prêtons attention au chef-d'œuvre d'Annibal Carrache (Illustration 1, p. 205). Le message moral, à savoir que la vertu est difficile mais doit être préférée au plaisir, ne doit pas dissimuler la prouesse technique qui consiste à représenter une attitude mentale, celle de la réflexion pratique, dans l'organisation spatiale de la toile. Hercule est en train de penser. Il réfléchit aux deux chemins qui s'offrent à lui. La figure de la Vertu et celle du Plaisir ne sont pas des personnages qu'Hercule aurait rencontrés sur une scène réelle ou fictive, mais des images à l'intérieur de son esprit. Bref, il s'agit de peindre une délibération. La prouesse est implicitement comparée à celle de la poésie qui, bien plus facilement, comme le soulignent Shaftesbury et ses successeurs, décrit grâce à la succession verbale la succession de la pensée. Annibal Carrache rappelle que le thème est tiré du récit de Prodicos dans les *Mémorables* (II, 1, 21), en représentant dans l'angle inférieur gauche un lecteur ou, mieux, un scribe qui pourrait être Xénophon (Panofsky, attentif aux lauriers qui le couronnent, le voit comme un «poète lauréat»¹⁹). Cette figure a sous les yeux en quelque sorte l'ecphrase dont le tableau est le symétrique: on ne sait si c'est le livre qui décrit le tableau ou le tableau qui décrit le livre. Certains aspects du contenu moral sont faciles à représenter: la dualité des options proposées à Hercule est parfaitement visible dans la structure de la toile; l'identification des figures, aidée par les connaissances d'arrière-plan du public qui a une culture classique, s'appuie sur leurs allures, mais aussi sur quelques emblèmes (dont l'intervention doit être limitée, car ce type de code pourrait dénaturer la compréhension du tableau, qui doit passer, essentiellement, par les moyens propres de la peinture; Shaftesbury

insistera sur ce point). En revanche, il est très difficile de représenter visuellement le flux de pensée qui habite la figure centrale. Ce flux est dépeint par l'ensemble du tableau, de telle sorte que celui-ci nous place à l'intérieur de l'esprit d'Hercule; si l'on peut dire, le spectateur qui voit cette figure pensive peut comprendre que l'extériorité de la scène est ici la peinture de l'intériorité de ses pensées. Annibal Carrache réussit cela grâce à l'expression qu'il donne à la figure centrale: le regard d'Hercule, qui dévie très légèrement de l'axe d'un spectateur frontal, est tourné vers l'intérieur. Le moment qui est dépeint n'est pas celui de la décision, mais celui d'une délibération en suspens. Sebastiano Ricci (Illustration 2, p. 206), lui, excellera par la verticalité de la décision qui tranche avec l'horizontalité d'une profonde méditation, d'une contemplation qui est suggérée, comme dans le *Songe du chevalier* de Raphaël que conserve la *National Gallery* de Londres²⁰, par les yeux clos du songeur.

Dans ses conseils au peintre, Shaftesbury commence par la question du choix du meilleur moment à représenter: celui de la rencontre? celui de la discussion? celui de la victoire prochaine de la vertu, et du choix probable d'une vie de labeur et de lutte? ou encore celui de la victoire accomplie? Il est entendu que rencontre, discussion, victoire, sont des événements purement mentaux — il faut y insister, et rattacher cela à la doctrine shaftesburienne (stoïcienne) de l'imagination et de la pensée comme dialogue intérieur. Shaftesbury choisit l'avant-dernier moment: le peintre devra représenter le choix en train de se faire, une préférence déjà marquée pour la vertu, juste avant la victoire complète. Un poète pourrait choisir le dernier moment, celui d'un Hercule entièrement gagné à la cause de la vertu, parce que la poésie, à la différence de la peinture, permet de remémorer aussi le combat antérieur dont ce choix est issu. Le peintre ne pourrait, dans les mêmes conditions, donner qu'un Hercule ayant toujours déjà triomphé. Un choix est le terme d'une délibération ou du moins suppose un état antérieur qui constitue son contexte. Il est le dernier épisode d'une succession contrastée d'états mentaux et notamment d'états affectifs. Le problème technique est alors de rendre présent dans la simultanéité du tableau ce passé récent:

How is it therefore possible (says one) to express a Change of Passion in any Subject, since this Change is made by Succession; and that in this case the Passion which is understood as present, will require a

Disposition of Body and Features wholly different from the Passion which is over, and past? To this we answer, That notwithstanding the Ascendancy or Reign of the principal and immediate Passion, The Artist has power to leave still in his Subject the Tracts or Footsteps of its Predecessour <...>²¹.

Dans les trois versions à l'huile sur toile que nous connaissons des réalisations du projet par Paolo de Matteis, ces traces du passé, ces restes d'hésitation, sont fournis par l'attitude corporelle d'Hercule dont le buste reste tourné vers le Plaisir tandis que la tête regarde la Vertu. Considérons d'abord la version conservée à Leeds (Illustration 3, p.207) — bien plus petite que celle d'Oxford (Illustration 4, p.208) —, dont Livio Pestilli montre qu'elle est le «petit tableau» dont parle Shaftesbury dans sa correspondance napolitaine, réalisé *après* la grande toile²².

Il faut signaler que la figure centrale copie le type statuaire de l'Hercule Farnèse, bien reconnaissable à sa massue et à sa peau de lion. C'est ainsi que je comprends l'usage par Shaftesbury du français «statue» dans un «message» à destination de Paolo de Matteis. L'Hercule du tableau est bien pour Shaftesbury une copie picturale d'une statue.²³ C'est confirmé par l'usage d'un autre terme en français, «l'antique», pour désigner le modèle de la figure d'Hercule, dans un billet à Paolo de Matteis du 29 juin 1712: «Pour l'air-de-tête de nôtre <*sic*> Hercule et sa Resemblance à l'antique &c. Nous en parlerons, s'il plaît-à-Dieu, à loisir demain au matin²⁴.» Dans la langue de l'époque, «antique» désigne fréquemment les restes de l'antiquité, et notamment les statues²⁵.

Dans toutes les versions, c'est à l'expression du visage d'Hercule qu'est confiée la tâche de suggérer sa conscience du futur. Son corps conserve, par l'appui de la tête sur le poing, qui accentue une solution déjà envisagée par Sebastiano Ricci, l'attitude du penseur qui est encore dans la réflexion (puisque, dans les instructions de Shaftesbury qui veut marquer un choix déjà déterminé, Hercule regarde la vertu, la pensivité ne peut plus être marquée par les yeux comme chez Annibal Carrache ou chez Ricci); son sourire contredit son front pensif et marque la préférence pour la vie ascétique. Cela correspond à ce que Shaftesbury recommande dans sa *Notion*:

Again, by the same Means which are imploy'd to call to mind *the Past*, we may anticipate *the Future*: as wou'd be seen in the case of an able

Painter, who shou'd undertake to paint this History of HERCULES according to the third Date or Period of Time propos'd for our historical Tablature. For in this momentary Turn of Action, HERCULES remaining still in a situation expressive of Suspense and Doubt, woud discover nevertheless that the Strength of this inward Conflict was over, and that Victory began now to declare herself in favour of Virtue²⁶.

Ce sourire, si présent dans la version qui est aujourd'hui à Leeds, n'a-t-il pas suscité l'insatisfaction, ou du moins l'interrogation, du philosophe? Il n'est pas présent de la version de grand format actuellement conservée à Oxford.

Un passage de la *Notion*, dans lequel la question de l'expression apparaît, peut éclairer cette différence d'accent:

The superiour and commanding Passion of HERCULES may be express'd either by a *strong Admiration*, or by an Admiration which holds chiefly of *Love*. <...> If it be thought fit rather to make use of Admiration, merely to express the *commanding* Passion of HERCULES: then the *reluctant-one* may discover it-self in a kind of Horror, at the thought of the Toyl and Labour, to be sustain'd in the rough rocky Way apparent on the side of VIRTUE. <...> And to these different Attitudes may be apply'd the same Rules for the Expression of the *Turn*, or *Balance of Judgment* in our pensive Hero²⁷.

Dans le petit format de Leeds, l'amour efface complètement l'admiration; dans la version d'Oxford, mais aussi dans le petit format de Munich (Illustration 5, p. 209), le héros est un peu moins confiant et paraît plus conscient des difficultés qui l'attendent. La chronologie des réalisations de P. de Matteis a fait l'objet d'hésitations de la part des historiens de l'art²⁸, mais a été tranchée notamment par les travaux de Sheila O'Connell et de Livio Pestilli; la publication d'extraits de la correspondance entre Shaftesbury et Paolo de Matteis dans la Standard Edition permet de juger sur pièces: le «petit tableau» conservé à Leeds n'est pas une étape préparatoire, mais une seconde réalisation destinée à illustrer le texte de la *Notion* plutôt qu'à répéter le grand tableau (Oxford)²⁹. Comment situer le tableau — si plaisant que certains y ont vu un progrès par rapport à celui de Leeds, comme si le meilleur à notre goût devait être aussi le postérieur

—, qui est conservé à la Alte Pinakotek de Munich, issue de la collection du baron Heinrich von Wiser, et qui est décrit par O'Connell (art. cit.) comme une esquisse à l'huile?

Dans cette version, analysée en détail dans Pestilli, également reproduite par les éditeurs de la Standard Edition (SE, I, 5, p. 69), de plus petit format encore que celle de Leeds, le Plaisir a la poitrine nue; Hercule a une pose plus sévère encore que dans celle qui est conservée à Oxford, tandis que le Plaisir présente une nudité qui étonne pour une esquisse réalisée sous le contrôle du philosophe, dans la mesure où Shaftesbury ne pouvait pas manquer d'exprimer auprès du peintre ses préventions sur cet article. L'usage des emblèmes, qui importent dans la peinture une symbolique étrangère à ses moyens propres, permet dans les versions de Leeds et d'Oxford d'aider à l'identification du Plaisir; on croit voir que la version de Munich s'efforce de s'en affranchir en les plaçant dans l'ombre et préfère confier à la nudité le soin de marquer l'identité du Plaisir. Mais cette lecture doit être nuancée, car la qualité de cette œuvre tient aux détails dont bénéficient les figures au détriment du fond qui n'est que grossièrement ébauché, en comparaison des versions de Leeds et d'Oxford. De fait, le circuit par lequel la version de Munich est arrivé dans ce musée, et celui, anglais, par lequel la version de Leeds a été conservée, indiquent que ce dernier est bien le «petit tableau» transmis par Shaftesbury à John Cropley, tandis que le premier était resté Naples³⁰.

Pour achever l'instruction à partir des pièces dont nous avons connaissance, dans un dessin à la plume et à l'encre brune de Paolo de Matteis conservé au Louvre (depuis 1796-7; Illustration 6, p. 210), qui correspond au stade le plus ancien du travail de l'artiste sous la direction de Shaftesbury³¹, on trouve un Hercule assis, comme celui d'Annibal Carrache, qui discute avec la vertu, tandis que les tableaux nous avons vu un Hercule debout, qui écoute ce que la Vertu a à lui dire, le Plaisir ayant cessé de parler. Cette version illustre une possibilité qui est présentée, et écartée, dans la *Notion*:

HERCULES, in this Agony describ'd, may appear either sitting, or standing: tho' it be more according to probability for him to appear standing; in regard to the presence of the two Goddesses, and by reason the case is far from being the same *here* as in *The Judgment of PARIS*; where the interested Goddesses plead their Cause before their Judge.

Here the Interest of HERCULES himself is at Stake. 'Tis his *own Cause* which is trying. He is in this respect not so much *the Judge*, as he is in reality the *Party judg'd*³².

Ce dessin témoigne ainsi de la manière dont l'artiste a exploré les pistes proposées, ou plutôt imposées, par un philosophe dont il est l'employé. Si le projet des *Second Characters* dans lequel la *Notion* devrait être intégrée n'a pas été achevé, l'aventure du texte et de son illustration, figée dans la gravure de Gribelin, se poursuit à travers les éditions posthumes des *Characteristicks* (Illustration 7, p.211).

3. Dépendance de l'expression à l'égard du médium de l'art et de l'œuvre individuelle

Shaftesbury est un des premiers auteurs à souligner la dissymétrie entre la peinture et la poésie dans la mesure où ces arts doivent affronter le problème technique de l'expression du mental³³. Et si la Vertu parle à Hercule dans l'œuvre qu'il a conçue et commandée à Paolo de Matteis, ce n'est pas parce la peinture serait ici dépendante de la poésie, mais cela tient au sujet abordé: la rhétorique qu'emploie la Vertu est celle de notre vie mentale, selon la conception stoïcienne de l'imagination. Tandis que Shaftesbury tend de manière générale à confondre poésie et peinture pour autant qu'il est question de leur fonction éthique, il prend soin d'opposer peinture et poésie quand il souligne qu'il y a une difficulté toute particulière dans la représentation du mental que la peinture doit surmonter. Ainsi, une œuvre picturale exemplaire est une solution, toujours originale, de cette difficulté; c'est pourquoi un artiste peut encore s'illustrer dans un thème aussi fréquenté. C'est du moins ainsi que James Harris le comprend et le reprend.

La source du problème réside dans l'ontologie des œuvres d'art. La peinture est un art de la vue simultanée, tandis que la poésie et la musique sont des arts de la succession. Bref, la peinture doit compenser le manque d'affinité entre l'art plastique et la vie mentale comme succession d'états intellectuels ou affectifs. Dans le thème d'Hercule à la croisée des chemins, la «transition» (c'est le terme que Shaftesbury emploie) en quoi consiste le choix peut être suggérée par le retard de l'attitude corporelle,

encore tournée vers le Plaisir, et la vivacité symétrique de l'attitude mentale qui s'oriente dans le choix de la vertu, selon des procédés que l'auteur dénomme «anticipation» et «rappel»³⁴.

L'analyse qui vient d'être ébauchée est certainement plus explicite que le texte de Shaftesbury. James Harris, en 1744, dans ses *Three Treatises*, porte ces considérations à la plus grande clarté en proposant une distinction entre les arts dont les productions sont des «énergies», c'est-à-dire ont des parties successives, et ceux dont les productions sont des «œuvres» au sens fort (*works*), c'est-à-dire ont des parties coexistantes³⁵. Comme dans Shaftesbury, que Harris suit de près, l'analyse mobilise la conception aristotélicienne de l'œuvre d'art comme tout composé de parties et la thèse selon laquelle la beauté tient à l'arrangement des partis. Or les parties du tableau existent toutes simultanément en un point du temps: «Of necessity every picture is a *punctum temporis* or instant³⁶». Harris en conclut que la compréhension d'une peinture dépend fortement de la culture historique et ne peut représenter convenablement que les actions qui sont l'objet d'une connaissance commune, qui sont reconnaissables aisément, notamment parce qu'elles sont celles que rapportent les historiens. Il ne nie pas que les affections et passions de l'âme, les actions et les événements, puissent faire partie des sujets de la peinture, au-delà de la nature, des objets visibles, et des corps; mais les premières doivent être assez intenses pour être suggérées aisément par les expressions faciales (ce qui rend difficile, et donc virtuose, la représentation de sentiments qui laissent ordinairement impassible); et les actions doivent soit reposer sur la répétition des mêmes ingrédients, soit comporter les ingrédients qui convergent vers le même point, soit être assez évidentes pour ne pas avoir besoin d'explication.

Il faut noter que, pour compléter ce qu'en dit Elisabeth Décultot³⁷, la distinction que propose Harris n'est pas simplement entre «les arts soumis aux lois de la représentation synchronique» et «les arts soumis aux lois de la représentation diachronique»; c'est aussi une distinction ontologique entre des objets de nature temporelle et des objets de nature spatiale, car c'est la nature du médium emprunté par l'œuvre qui détermine sa capacité représentative.

Lessing répète simplement Harris lorsqu'il dit que la peinture présente un instant. Il reprend la problématique de la *Notion du jugement d'Hercule*

lorsqu'il insiste sur le caractère par conséquent crucial du choix de l'instant dans la présentation de l'histoire (*Laocoon*, 1766, chap. 3); le poète peut dire en un trait ce que le peintre ne peut présenter que dans un tableau complet (chap. 4). C'est pourquoi il ne peut prendre pour sujet que les actions coexistantes, et non successives, ou les corps qui par leurs positions respectives suggèrent ces actions (chap. 15).

Envisagée comme un problème technique, l'expression ne peut pas être une caractéristique générale des œuvres d'art. Elle dépend des spécificités de chaque grand médium, à savoir les arts du temps ou les arts de l'espace, et même de chaque art, voire de chaque œuvre individuelle. Pour cette raison, le concept d'expression ne peut pas s'appliquer de manière univoque à la musique, à la peinture, à la poésie etc. Shaftesbury, Harris, Lessing, montrent la spécificité relativement au médium, autour de la distinction entre les manières temporelle et spatiale donc un tout, selon le concept aristotélicien de l'imitation réussie, peut être organisé en partie. Adam Smith, dans l'essai *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts*, qu'il rédige autour de 1777, insiste sur la spécificité de l'expression relativement à l'art, mais aussi à l'œuvre individuelle: chaque œuvre comporte sa propre explication. Il reprend l'idée traditionnelle de la difficulté surmontée: la peinture accomplit le tour de force de représenter en deux dimensions des objets à trois dimensions; elle n'est pas dépendante comme l'est la sculpture de la perfection des corps qu'elle représente. L'individualité n'est pas une caractéristique de toutes les œuvres, mais des meilleures d'entre elles. Une œuvre est pleinement individuelle lorsque la solution qu'elle apporte au problème de la représentation est singulière, c'est-à-dire n'est disponible qu'avec elle³⁸.

Sans reprendre l'étude de cet essai fascinant, j'aimerais repérer la reprise par Smith de la notion d'expression et de la thèse de la ponctualité, si l'on peut dire, de la peinture, bien que ces deux points ne soient pas les plus importants dans son analyse. Adam Smith aborde explicitement la notion d'expression au sens pictural du terme, et à cette occasion cite Roger de Piles, lorsqu'il critique son usage à propos de la musique:

The effect of instrumental Music upon the mind has been called its expression. In the feeling it is frequently not unlike the effect of what is called the expression of Painting, and is sometimes equally interesting. But the effect of the expression of Painting arises always from the

thought of something which, though distinctly and clearly suggested by the drawing and colouring of the picture, is altogether different from that drawing and colouring. It arises sometimes from sympathy with, sometimes from antipathy and aversion to, the sentiments, emotions, and passions which the countenance, the action, the air and attitude of the persons represented suggest. The melody and harmony of instrumental Music, on the contrary, do not distinctly and clearly suggest any thing that is different from that melody and harmony. Whatever effect it produces is the immediate effect of that melody and harmony, and not of something else which is signified and suggested by them: they in fact signify and suggest nothing³⁹.

L'expression est, comme l'avait vu Roger de Piles, une «partie» de l'art de la peinture: cela signifie qu'elle produit des effets que ne produisent pas les autres parties de l'art de la peinture que sont le coloris, la composition et le dessin⁴⁰. Le fait que l'expression en peinture s'appuie sur les suggestions du coloris et du dessin ne remet pas en cause, mais au contraire justifie, la distinction des parties. En effet, ce qui est suggéré ainsi n'est pas homogène au coloris et au dessin ni directement produit par eux. Dans les cas de musique, ce qu'on appelle expression est entièrement dépendant de la mélodie, consiste dans ses effets, et pour cette raison ne peut constituer une partie.

D'une manière que je crois originale, Smith souligne les limites de la peinture, en reprenant implicitement les remarques de Shaftesbury et de Harris, au profit non de la poésie, mais de la danse sous l'espèce de la pantomime:

All the subjects, either of Statuary or of History Painting, are within the compass of his imitative powers; and in representing them, his art has even some advantage over both the other two. Statuary and History Painting can represent but a single instant of the action which they mean to imitate: the causes which prepared, the consequences which followed, the situation of that single instant are altogether beyond the compass of their imitation. A pantomime dance can represent distinctly those causes and consequences; it is not confined to the situation of a single instant; but, like Epic Poetry, it can represent all the events of a long story, and exhibit a long train and succession of connected and interesting situations. It is capable therefore of affecting us much more

than either Statuary or Painting. The ancient Romans used to shed tears at the representations of their pantomimes, as we do at that of the most interesting tragedies; an effect which is altogether beyond the powers of Statuary or Painting⁴¹.

On pourrait certainement trouver chez d'autres théoriciens du 18^e siècle des discussions semblables; mais peu d'auteurs, je crois, insistent autant que Smith sur les aspects techniques de la question de l'imitation que l'époque, cependant moins que la nôtre, tendait à négliger au profit de considérations normatives, esthétiques et morales.

4. L'ambiguïté de la thèse de l'expression morale

Les auteurs que j'ai rangés dans une tradition Shaftesburienne ont en commun de montrer que le problème est artistique, en un sens du terme qui s'oppose à «esthétique» et à «moral». Adam Smith et Lessing, plus que d'autres, se concentrent sur la spécificité de l'expression non seulement au type d'art, mais aussi à chaque réalisation individuelle dans la mesure où elle relève le défi de la représentation du mental. Il est alors très clair que la thèse de l'expression morale doit être comprise *de re* et non pas *de dicto*. C'est dans cette direction que Shaftesbury avait situé la question de l'expression puisqu'il avait posée à propos du sujet que constitue la délibération morale d'Hercule. Il ne faut pas s'étonner ou regretter que Shaftesbury n'ait pas traité cette question de manière plus générale et en tout cas indépendante du sujet du choix d'Hercule; c'est tout simplement qu'il n'existe pas de problème de l'expression du moral, du point de vue artistique, c'est-à-dire technique, tant que le projet d'une œuvre individuelle, apportant une réponse singulière à une question déterminée, n'est pas esquissé, ou disponible dans la tradition.

Cependant, Shaftesbury souscrivait aussi à l'interprétation *de dicto* de la thèse de l'expression morale. S'il est quelque chose que la poésie peut exprimer, c'est bien la vie morale de l'esprit. Comme il le dit des poètes:

'Tis evident in these Performers, that their chief Theme and Subject,
that which raises their Genius the most, and by which they so effectually
move others, is purely *Manners*, and the *moral Part*. For this is the Effect,

and this the Beauty of their Art; “in vocal Measures of Syllables, and Sounds, to express the Harmony and Numbers of an inward kind; and represent the Beautys of a human Soul, by proper Foils, and Contrarietys, which serve as Graces in this Limning, and render this Musick of the Passions more powerful and enchanting⁴².

Selon cette conception moralisante (qui, dans Shaftesbury, cohabite avec ce que je crois être une conception bien différente, technique, comme on l’a vu), la «science du virtuoso» (qu’il soit artiste ou amateur) et la science de la vertu convergent, parce que le goût moral est une condition nécessaire du goût esthétique en raison de la dépendance ontologique des valeurs esthétiques à l’égard de valeurs morales objectives. Il faut citer un peu longuement l’essai *Soliloquy* (1710):

<...> There can be no kind of Writing which relates to Men and Manners, where it is not necessary for the Author to understand *Poetical* and *Moral* TRUTH, *the Beauty* of Sentiments, *the Sublime* of Characters; and carry in his Eye the Model or Exemplar of that *natural Grace*, which gives to every Action its attractive Charm. If he has naturally no Eye, or Ear, for these *interior Numbers*; ’tis not likely he should be able to judg better of that *exterior Proportion* and *Symmetry* of Composition, which constitutes *a legitimate Piece*. Cou’d we once convince our-selves of what is in it-self so evident; ‘That in the very nature of Things there must of necessity be the Foundation of a right and wrong TASTE, as well in respect of inward Characters and Features, as of outward Person, Behaviour, and Action’; we shou’d be far more asham’d of Ignorance and wrong Judgment in the former, than in the latter of these Subjects. <...> Thus are the *Arts* and *Virtues* mutually Friends: and thus the Science of *Virtuoso’s*, and that of *Virtue* it-self, become, in a manner, one and the same⁴³.

Conclusion

La thèse de l’expression morale peut être interprétée soit comme une thèse sur la fonction de l’art en général, soit comme une thèse relative à la construction d’une œuvre. Dans le second cas, affirmer que l’œuvre a un

contenu moral, c'est la comprendre comme une réponse à une difficulté singulière, dont la position dépend étroitement du médium employé. Les sujets sont légués par une tradition qui les rend identifiables, et nous les identifions en même temps que nous comprenons leur présentation dans l'œuvre. C'est cette interprétation-ci qui est favorisée par l'auteur de la *Notion du jugement d'Hercule* et ses grands lecteurs.

Selon cette conception classique, dans la peinture, et sans doute chaque fois qu'un art visuel (par exemple le théâtre) fait appel aux figures humaines pour leur capacité à signifier facialement et corporellement des états mentaux, l'expression est portée par les attitudes et s'appuie sur l'équipement cognitif élémentaire qui permet l'intercompréhension, même si la lecture de l'œuvre est aidée par un recours qui doit être très limité à des codes, par exemple les emblèmes⁴⁴.

La question des affinités entre la poésie et la peinture doit recevoir des réponses très différentes selon que la thèse de l'expression morale est lue *de dicto* ou *de re*. Signifie-t-elle que, quel que soit le sujet et quelle que soit l'œuvre, la peinture, comme la poésie, exprime quelque chose de moral, d'une manière ou d'une autre? Ou bien que les œuvres picturales réussissent pour autant qu'elles relèvent individuellement le défi de l'expression de ce que leur médium ne saurait présenter directement? On rencontre ces deux approches de la thèse de l'expression morale dans Shaftesbury. Mais elles conduisent à des conclusions opposées quant au débat *ut pictura poesis*. La première approche favorise un «parallèle», pour utiliser le mot de Roger de Piles, entre la peinture et la poésie, puisque leur fonction générale paraît être la même. La seconde conduit à insister plutôt sur la dissymétrie. C'est cette dernière approche qui est approfondie par Harris, Lessing, Smith.

De ce point de vue, l'évaluation esthétique de l'œuvre doit s'appuyer sur l'appréhension plus ou moins distincte de sa construction technique. De plus, des discussions sur les relations entre éthique et esthétique, à propos des réalisations d'un art particulier, ne peuvent pas prendre une tournure générale sans perdre leur objet et doivent s'appuyer sur ce que nous apprenons des œuvres individuelles. L'esthétique philosophique, dans sa discussion avec l'éthique, doit alors se replonger non seulement dans l'histoire de l'art, mais dans la fréquentation des œuvres⁴⁵.

¹ John Hospers, «The Croce-Collingwood Theory of Art», *Philosophy*, 31, 119 (1956), pp. 291-308.

² Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules, according to Prodicus*, in Shaftesbury, Standard Edition (désormais citée SE), I, 5, éd. W. Benda, W. Lottes, F. Uehlein, E. Wolff, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001, p. 118.

³ «*Tablature*», employé en un sens pictural, est un néologisme introduit par Shaftesbury et a un sens intensif puisqu'il désigne une unité réelle, comme le montre en détail Luís Fernandes dos Santos Nascimento, dans *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno*, Alameda Editorial, 2012, pp. 228-242.

⁴ Voir Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, nouvelle édition, 1733, I, p. 373.

⁵ Roger de Piles insiste sur ce point: «Quoique les passions de l'âme se fassent reconnaître plus sensiblement dans les traits du visage qu'ailleurs, elles demandent souvent d'être accompagnées des autres parties du corps.» *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 94.

⁶ Roger de Piles, *ibid.*, p. 223-227.

⁷ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 2e édition, 1715, «Idée du peintre parfait», p. 43-44.

⁸ *Ibid.*, p. 315.

⁹ Sur ce point, voir Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Yale University Press, 1985. Dans son chapitre 3, L'auteur présente aussi en détail la comparaison entre rhétorique et peinture. Puttfarcken n'aborde que très marginalement la question de l'expression, probablement parce que sa présence est moins explicite dans le *Cours* de 1708 sur lequel il s'appuie principalement, alors qu'elle était plus en vue dans le manuel de 1699.

¹⁰ Shaftesbury, *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour, in Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, éd. D. Den Uyl, Indianapolis, Liberty Fund, 2001, 3 vol., vol. 1, pp. 143-144.

¹¹ Sur ce sujet, l'étude de Rensselaer W. Lee, «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, 22, 4 (1940), pp. 197-269, reste une bonne introduction, et comporte des développements importants à propos des vues de Roger de Piles et de Lessing; Shaftesbury fait l'objet de quelques allusions, mais James Harris et Adam Smith sont ignorés.

¹² Sur la critique de la minuteness, voir Harry Mount, «Morality, Microscopy and the Moderns: the Meaning of Minuteness in Shaftesbury's Theory of Painting», *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 21 (1998), pp. 125-141. Cela ne doit pas faire oublier que le défaut symétrique, le gigantisme, est aussi grave.

¹³ Dans l'oratorio de Haendel, *The Choice of Hercules* (1750), la question que se pose Hercule est «Where shall I go?»

¹⁴ Voir Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins* (1930), trad. D. Cohn, chap. 7, «La formulation canonique d'Annibal Carrache et son influence», Paris, Flammarion, 1999. Un outil très commode pour circuler dans la peinture d'histoire est la base de données iconographiques

«Utpictura18», maintenue actuellement par Stéphane Lojkine et Benoît Tane: <http://sites.univ-provence.fr/pictura>

¹⁵ Sur Shaftesbury et P. de Matteis, le commentaire de Panofsky (*op. cit.*, p. 128) est assez approximatif, puisqu'il ne mentionne pas que le peintre a exécuté une commande du philosophe et il laisse entendre que le texte est un essai sur une œuvre déjà existante, comme le souligne Edgar Wind, «Shaftesbury as a Patron of Art», *Journal of the Warburg Institute*, 2, 2 (1938), pp. 185-188.

¹⁶ Voir Félix Paknadé, «Shaftesbury's Illustrations of *Characteristics*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 290-312.

¹⁷ Livio Pestilli, dans son livre récent qui reprend l'ensemble de ses recherches (*Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 144, note 125), remarque que la gravure insiste sur la croisée des chemins, qui est visible plutôt dans la version de Leeds.

¹⁸ Selon Isabel Rivers, c'est seulement dans une partie du tirage de 1714 (2^e édition) que la *Notion* a été intégrée. Voir Isabel Rivers, *Reason, Grace, and Sentiment, II. Shaftesbury to Hume*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 102-103.

¹⁹ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 119.

²⁰ Voir E. Panofsky, *ibid.*, p. 51 sqq.

²¹ SE, I, 5, pp. 82-84.

²² L. Pestilli, *op. cit.*, p. 125: «The small canvas <...> is the sketch or model that Shaftesbury refers to in *A Letter concerning Design* <...>» Un argument est que la version de Munich comporte très peu d'écart relativement au second dessin préparatoire (sur ce dessin qui est conservé dans une collection privée, voir note 31) et des éléments qui ne sont pas conformes à l'exigence de dignité que remplit la grande toile (pp. 126-127). En outre, le degré de composition, en particulier à l'arrière-plan des figures principales, conduit à conclure qu'il s'agit d'une esquisse.

²³ «Je le prie même de ne pas vouloir seulement se donner la peine encore de songer aux traits du visage, mais de s'attacher (pour ainsi dire) au *Tronc de la Statue*, et de laisser même la peau de Lyon <sic> à part pour voir simplement l'effet de l'Attitude.» (SE, I, 5, p. 370) Ce détail disparaît de la traduction que propose la Standard Edition de cette instruction de Shaftesbury à Paolo de Matteis, lorsqu'elle rend le français «statue» par l'anglais *figure* (*ibid.*, p. 371).

²⁴ Voir note 29.

²⁵ C'est pourquoi la traduction anglaise par *ancient*, adoptée dans la Standard Edition (SE, I, 5, p. 379) ne convient pas. Roger de Piles est limpide sur cette question lexicale: «Quoique le mot l'antique, pris dans la force de son origine, signifie tout ce qui est ancien, on ne le prendra ici que pour les ouvrages de sculpture qui ont été faits dans le siècle des grands hommes <...>» *Cours*, *op. cit.*, p. 78.

²⁶ SE, I, 5, p. 84.

²⁷ SE, I, 5, pp. 88-90.

²⁸ Kenneth Garlick (*The Burlington Magazine*, 123, 943 (1981), p. 626) présente la version de Leeds comme le possible *modellò* de celle d'Oxford. Une autre notice, signée B. N., «Neopolitan Art at the Bowes Museum», *The Burlington Magazine*, 104, 712 (1962), p. 317, présente également la version de Leeds comme un «sketch». Cette interprétation est contredite par Sheila O'Connell («Lord Shaftesbury in Naples, 1711–1713», *The Volume of the Walpole Society*, 54 (1988), pp. 149–219, p. 152) et par Livio Pestilli (*op. cit.*, chap. 6); tous deux la considèrent comme une copie et identifient le «sketch» à la version de Munich.

²⁹ Dans un billet à Paolo de Matteis daté du 29 juin 1712 (l'échange avec le peintre est conservé dans les Shaftesbury Papers, PRO 30/24/23/9, et édité dans SE I, 5), Shaftesbury parle d'un «abrégé ou petit Tableau» qui doit être fini par le peintre en présence du philosophe, qui servira de «Companion» de l'essai du philosophe, et est ainsi destiné à illustrer la théorie plutôt que la pratique. Le philosophe accueillera le peintre dans ses appartements le lendemain. Il distingue cette réalisation-ci d'une deuxième œuvre dont la diffusion dans le monde est encore à venir (ce qui ne signifie pas que l'œuvre n'a pas été commencée), une «grande Pièce», dont le petit tableau est «l'Avantcoureur» (*sic*) (SE, I, 5, pp. 378–379). On voit aussi dans le livre de compte tenu pour Shaftesbury par Bryan Wheelock que le 1er juillet 1712, P. de Matteis est payé pour sa «small piece» (Sheila O'Connell, art. cit., p. 185). Ce même 1er juillet, dans un message à P. de Matteis, il est question de la «*nouvelle Creation* d'hier», ce «petit Tableau» qui est rapproché, pour comparaison, par Shaftesbury, du «grand» qui est dans «l'autre chambre» (SE, I, 5, p. 381). Ce grand tableau est évidemment déjà réalisé: il ne fait pas de doute que le grand tableau avait été engagé dès le début de l'année 1712 puisque dans *A Letter concerning Design*, dont la rédaction est datée du 6 mars 1712, et qui est destinée à accompagner la *Notion*, Shaftesbury fait allusion aux étapes préparatoires du tableau (au moyen du dessin; puis par une esquisse qui ajoute, au dessin, le coloris) et signale que le «*great work*» (qui à l'évidence correspond au format d'Oxford), à cette date, est presque terminé. Comme le montre O'Connell, qui s'appuie sur les comptes de Wheelock (p. 182), le grand tableau est livré le 22 mars, et payé le 26 mars, mais il y aura encore des corrections demandées à P. de Matteis. Il ne doit pas être distingué de la grande pièce «qui ne doit suivre qu'un an après» (SE, I, 5, p. 378; billet du 29 juin 1712); formule qui étonne, quand on sait que le tableau est achevé à la fin mars, mais qui pourrait désigner la circulation, plutôt que l'achèvement de l'œuvre (Pestilli, dans son *Paolo de Matteis, op. cit.*, p. 130, comprend qu'il s'agit de l'arrivée de la grande toile en Angleterre). La version d'Oxford est le tableau que la famille Shaftesbury avait conservé à St Giles jusqu'à sa vente chez Christie's et son acquisition par le Ashmolean Museum en juin 1980; elle est évidemment la «grande pièce». Voir sur ce point Garlick, art. cit. Le tableau légué au Temple Newsam House de Leeds par le comte de Halifax en 1948, selon Sheila O'Connell (p. 157), est clairement identique au «petit tableau» transmis par Shaftesbury à John Cropley, puis passé à son héritier Thomas Micklethwayte, puisqu'il y a un lien de descendance entre Micklethwayte et la famille Ingram qui est celle du donateur final. Dans son billet du 1er juillet 1712, déjà mentionné, Shaftesbury réagit ainsi devant le «petit tableau», dont la figure de la volupté le laisse insatisfait par son menton et sa bouche: «Pour moy, je me soucierois gueres de mettre tant de charmes dans *la Volupté*, mais peut-être que les autres ne la trouveront pas assez mignone <*sic*>» (SE, I, 5, p. 381) La copie, par son format moindre, pourra être trouvée plus sévère que l'original; ce défaut sera corrigé dans le grand tableau achevé: «Aussi est-ce veritablement le Devoir et la Fonction de ce petit Prophete de relever la Virtù et la Beauté de celui qui doit suivre, lequel n'en sera que plus agréable et mieux reçu, si la grande

Severité qu'on auroit attendue se trouve radoucie dans ce Model plus achevé et parfait.» (SE, I, 5, p. 379) Shaftesbury dira de la petite copie du grand tableau, faite et refaite en sa présence, qu'il transmet à John Cropley, qu'elle a «peut-être dépassé l'original» (Lettre de Shaftesbury à Thomas Micklethwayte du 30 août 1712, SE, I, 5, p. 388: «'Tis such a sort of *Coppy* (if it may be so call'd) as has perhaps exceeded the Original.» Ce n'est pas ce que je dirais, mais le goût n'est-il pas mauvais conseiller dans l'histoire et la philosophie de l'art?

³⁰ Pestilli, dans *Paolo de Matteis, op. cit.*, p. 140-141, écrit que «this painting could be the one that was sold to 'Errico Saverio Barone del Viter' for 70 ducats on June 26, 1713, by de Matteis along with the *Andromeda and the Marine Monster*.» L'hypothèse de Pestilli est vérifiée par d'autres recherches: Klára Garas et Éva Nyerges («Baron Wiser's picture gallery», *The Burlington Magazine*, 151, 1278 (2009), pp. 584-594) ont publié les «Nota di Quadri colle loro misura» qui sont un inventaire d'œuvres de maîtres italiens et espagnols réalisé à Naples très probablement en 1713. Les auteurs identifient cette collection comme étant celle du baron Heinrich Wiser (le même que «del Viter»), dont on sait qu'il était à Naples à ce moment; il y a un recoupement clair entre l'inventaire et des œuvres dont on sait qu'elles sont arrivées en Allemagne dans les mains de Wiser. L'inventaire mentionne notamment cette œuvre: «Ercole che assalta lacare le gare della Virtù e de' piaceri, mano di Paolo de Matteis, ed è schizzo finito d'un quadro grande che andò in Inghilterra, tela alta piedi. I 2/3. lunga.2.» Cette description colle parfaitement à la version de Munich. En outre, elle nous apprend que l'esquisse à l'huile qui est conservée à la Alte Pinakothek est restée dans les mains de P. de Matteis au-delà du départ de la grande toile pour l'Angleterre; le peintre a pu l'améliorer et lui donner un tour achevé qui, pour les historiens, aurait pu brouiller les pistes.

³¹ Il existe au moins un autre dessin préparatoire, vendu chez Christie's en 1982, puis derechef chez Sotheby's en 2006. Voir Sheila O'Connell, art. cit., p. 152. O'Connell reproduit ce second dessin (fig. 76 dans son étude) d'un format très voisin de celui du Louvre, mais qui montre cette fois un Hercule debout, avec la pose définitive; l'ensemble de ce second dessin est très proche des tableaux (une meilleure reproduction se trouve dans L. Pestilli, *Paolo de Matteis, op. cit.*, p. 124).

³² SE, I, 5, p. 88.

³³ Shaftesbury, même s'il maintient la métaphorisation d'un art par l'autre, se distingue nettement de Roger de Piles sur ce point puisque ce dernier en reste à un «parallèle» de la peinture et de la poésie et insiste sur leurs emprunts réciproques (*Cours de peinture par principes, op. cit.*, p. 219).

³⁴ SE, I, 5, p. 84.

³⁵ James Harris, *Three Treatises*, «A Dialogue concerning Art», in *The Works of James Harris*, 1801, 2 vol., vol. 1, pp. 24-25.

³⁶ James Harris, «A Discourse on Music, Painting, and Poetry», in *The Works of James Harris, op. cit.*, p. 38, note (e).

³⁷ Elisabeth Décultot, «Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique», *Les études philosophiques*, 2 (2003), pp. 197-212.

³⁸ Je me permets de renvoyer à L. Jaffro, «Transformation du concept d'imitation de Francis Hutcheson à Adam Smith», in *Naissance de l'esthétique au XVIIIe siècle*, dir. S. Trottein, Paris, Presses universitaires de France, 2000, pp. 9-51.

³⁹ Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, éd. W. P. D. Wightman et J. C. Bryce, in *Works and Correspondence*, III, Oxford, Oxford University Press, 1980, II, 32, pp. 205-206.

⁴⁰ Les lecteurs du *Cours* de 1708 savent qu'il se termine par une évaluation du mérite des peintres selon les critères constitués par les parties de la peinture (la «balance des peintres»), ce qui suggère que les agences de notation ou d'évaluation n'ont pas tout inventé. Rubens frise le quadruple «A». Michel-Ange aurait un quadruple «C», s'il n'était sauvé par ses performances en dessin.

⁴¹ Adam Smith, *op. cit.*, III, 3, p. 208.

⁴² Shaftesbury, *Sensus Communis*, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁴³ Shaftesbury, *Soliloquy, or, Advice to an Author, in Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 206-208.

⁴⁴ Sur la réticence de Shaftesbury à l'égard de l'emblème, voir Fabienne Brugère, *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris, Champion, 1999, pp. 204-205.

⁴⁵ Cet article s'inscrit dans le projet CAPES-COFEUCUB SH 754-12 «La forme et la sensibilité. Ethique et esthétique», qui associe l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'USP, et l'UFSCAR. Un texte voisin, en anglais, préparé avec le soutien du programme de recherche «Pneuma: L'espace de l'esprit» (ANR-09-SSOC-056) a été discuté lors du congrès 2012 de l'American Society for Aesthetics à St Louis et a bénéficié en particulier des remarques de Paul Guyer.

Bibliographie

BRUGÈRE, F. 1999. *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris: Champion.

DE PILES, R. 1715. *Abrégé de la vie des peintres* (2e édition). Paris.

DE PILES, R. 1989. *Cours de peinture par principes*. Paris: Gallimard.

DÉCULTOT, E. 2003. Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique. *Les études philosophiques*, v. 2, n. 65, pp. 197-212.

DUBOS, J.-B. 1733. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (nouvelle édition). Paris.

GARAS, K, et NYERGES, E. 2009. Baron Wiser's picture gallery. *The Burlington Magazine*, v. 151, n. 1278, pp. 584-594.

- GARLICK, K. 1981. *The Burlington Magazine*, v. 123, n. 943, p. 626.
- HARRIS, J. 1801. *The Works of James Harris*, 2 vol.
- HOSPERS, J. 1956. The Croce-Collingwood Theory of Art. *Philosophy*, v. 31, n. 119, pp. 291-308.
- JAFFRO, L. 2000. Transformation du concept d'imitation de Francis Hutcheson à Adam Smith. In: TROTTEIN, S. (éd.), *Naissance de l'esthétique au XVIII^e siècle*. Paris: Presses universitaires de France, pp. 9-51.
- LEE, R. L. 1940. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, pp. 197-269.
- Luís Fernandes DOS SANTOS NASCIMENTO. 2012. *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno*. São Paulo: Alameda Editorial.
- MOUNT, H. 1998. Morality, Microscopy and the Moderns: the Meaning of Minuteness in Shaftesbury's Theory of Painting. *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, v. 21, n. 2, pp. 125-141.
- NICOLSON, B. 1962. Neopolitan Art at the Bowes Museum. *The Burlington Magazine*, v. 104, n. 712, p. 317.
- O'CONNELL, S. 1988. Lord Shaftesbury in Naples, 1711-1713. *The Volume of the Walpole Society*, v. 54, pp. 149-219.
- PAKNADEL, F. 1974. Shaftesbury's Illustrations of *Characteristics*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 37, pp. 290-312.
- PANOFSKY, E. 1999. *Hercule à la croisée des chemins (1930)*. Traduit par D. Cohn. Paris: Flammarion.
- PESTILLI, L. 2013. *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*. Farnham: Ashgate.
- PUTTFARKEN, T. 1985. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven: Yale University Press.
- RIVERS, I. 2000. *Reason, Grace, and Sentiment, II. Shaftesbury to Hume*. Cambridge: Cambridge University Press.

SHAFTESBURY. 2001. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Edité par D. Den Uyl. Indianapolis: Liberty Fund, 3 vol.

SHAFTESBURY. 2001. *Second Characters*, Standard Edition, I, 5. Edité par W. Benda, C. Jackson-Holzberg, P. Müller et F. A. Uehlein. Stuttgart: Frommann-Holzboog.

SMITH, A. 1980. *Essays on Philosophical Subjects*. Edité par W. P. D. Wightman et J. C. Bryce. In: *Works and Correspondence*, III. Oxford: Oxford University Press.

WIND, E. 1938. Shaftesbury as a Patron of Art. *Journal of the Warburg Institute*, v. 2, n. 2, pp. 185-188.

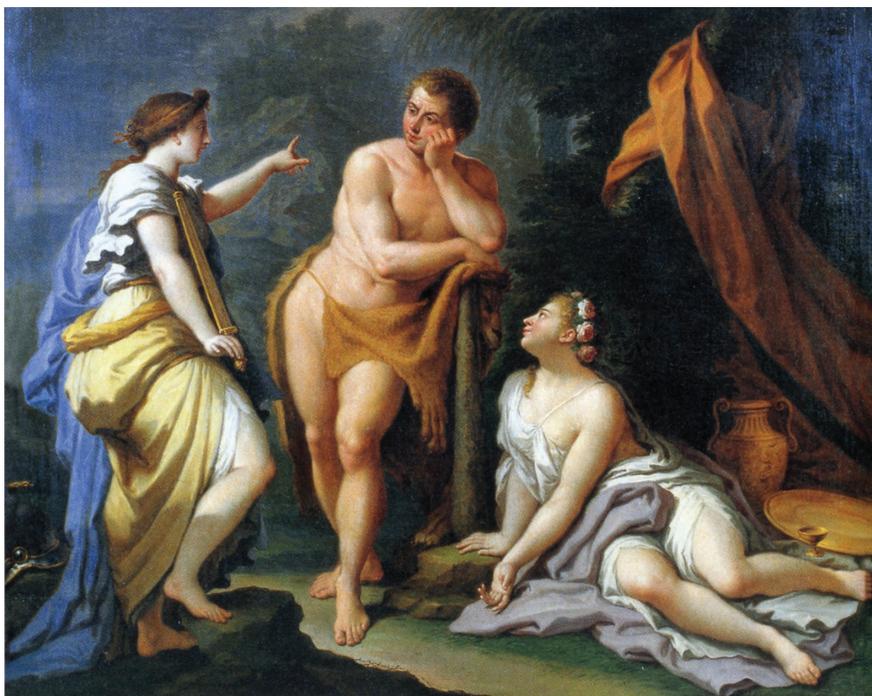
**Ilustração 1**

Annibale Carracci, *Ercole al bivio* (1595–6), óleo sobre tela, 165cm × 239cm, Museo di Capodimonte, Nápoles.



Ilustração 2

Sebastiano Ricci, *Ercole al bivio* (1706), óleo sobre tela, 65cm × 38cm, Galleria degli Uffizi, Florença.

**Ilustração 3**

Paolo de Matteis, *Le Jugement d'Hercule* (1712), óleo sobre tela, 64,1cm × 76,8cm, Temple Newsam House, Leeds.

**Ilustração 4**

Paolo de Matteis, *Le Jugement d'Hercule* (1712), óleo sobre tela, 198,2cm × 256,5cm, The Ashmolean Museum, Oxford.

**Ilustração 5**

Paolo de Matteis, *Le Jugement d'Hercule* (1712) 49cm × 62cm, Alte Pinakothek, Munique.



Ilustração 6

Paolo de Matteis, *Le Jugement d'Hercule* (1712), 32cm × 44,7cm, Musée du Louvre, Paris.

**Ilustração 7**

Simon Gribelin, segundo Paolo de Matteis, *édition de 1727 des Characteristics*.