



HAL
open science

Evolution du sourire dans la peinture occidentale de la Renaissance au Pop'Art

Anne Colson

► **To cite this version:**

Anne Colson. Evolution du sourire dans la peinture occidentale de la Renaissance au Pop'Art. Sciences du Vivant [q-bio]. 2010. hal-01738849

HAL Id: hal-01738849

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01738849v1>

Submitted on 20 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

ACADÉMIE DE NANCY-METZ
UNIVERSITÉ HENRI POINCARÉ-NANCY I
FACULTÉ D'ODONTOLOGIE

Année 2010

N° 3275

THÈSE
pour le
DIPLOME D'ÉTAT DE DOCTEUR
EN CHIRURGIE DENTAIRE

Par **Anne COLSON**

Née le 23 novembre 1977 à Laxou (Meurthe et Moselle 54)

**ÉVOLUTION DU SOURIRE DANS LA PEINTURE
OCCIDENTALE DE LA RENAISSANCE AU POP'ART**

Présentée et soutenue publiquement le 11 juin 2010

Examineurs de la thèse :

Pr. J-P. LOUIS	Professeur des Universités	Président
<u>Dr. E. MORTIER</u>	<u>Maître de Conférences des Universités</u>	<u>Juge</u>
Dr. J-M. MARTRETTE	Maître de Conférences des Universités	Juge
Dr Y. SIMON	Docteur en Chirurgie Dentaire	Juge



Président : Professeur J.P. FINANCE

Doyen : Docteur Pierre BRAVETTI

Vice-Doyens : Pr. Pascal AMBROSINI - Dr. Jean-Marc MARTRETTE

Membres Honoraires : Dr. L. BABEL - Pr. S. DURIVAUX - Pr. G. JACQUART - Pr. D. ROZENCWEIG - Pr. M. VIVIER

Doyen Honoraire : Pr. J. VADOT

Sous-section 56-01 Odontologie pédiatrique	Mme M. M. Mlle M.	<u>DROZ Dominique (Desprez)</u> PREVOST Jacques BOCQUEL Julien PHULPIN Bérengère SABATIER Antoine	Maître de Conférences Maître de Conférences Assistant Assistant Assistant
Sous-section 56-02 Orthopédie Dento-Faciale	Mme M. Mlle M.	<u>FILLEUL Marie Pierryle</u> BOLENDER Yves PY Catherine REDON Nicolas	Professeur des Universités* Maître de Conférences Assistant Assistant
Sous-section 56-03 Prévention, Epidémiologie, Economie de la Santé, Odontologie légale	M. Mme	<i>Par intérim</i> <u>ARTIS Jean Paul</u> JANTZEN-OSSOLA Caroline	Professeur 1 ^{er} grade Assistant
Sous-section 57-01 Parodontologie	M. Mme M. M. M. M.	<u>AMBROSINI Pascal</u> BOUTELLIEZ Catherine (Bisson) MILLER Neal PENAUD Jacques GALLINA Sébastien JOSEPH David	Professeur des Universités* Maître de Conférences Maître de Conférences Maître de Conférences Assistant Assistant
Sous-section 57-02 Chirurgie Buccale, Pathologie et Thérapeutique Anesthésiologie et Réanimation	M. M. M. M. M. M. Mlle	<u>BRAVETTI Pierre</u> ARTIS Jean-Paul VIENNET Daniel WANG Christian BALLY Julien CURIEN Rémi SOURDOT Alexandra	Maître de Conférences Professeur 1 ^{er} grade Maître de Conférences Maître de Conférences* Assistant Assistant Assistante
Sous-section 57-03 Sciences Biologiques (Biochimie, Immunologie, Histologie, Embryologie, Génétique, Anatomie pathologique, Bactériologie, Pharmacologie)	M. M. Mlle	<u>WESTPHAL Alain</u> MARTRETTE Jean-Marc ERBRECH Aude	Maître de Conférences* Maître de Conférences* Assistante Associée au 01/10/2007
Sous-section 58-01 Odontologie Conservatrice, Endodontie	M. M. M. M. M. Mlle	<u>ENGELS-DEUTSCH Marc</u> AMORY Christophe MORTIER Eric CUNY Pierre HESS Stephan PECHOUX Sophie	Maître de Conférences Maître de Conférences Maître de Conférences Assistant Assistant Assistante
Sous-section 58-02 Prothèses (Prothèse conjointe, Prothèse adjointe partielle, Prothèse complète, Prothèse maxillo-faciale)	M. M. M. M. M. Mlle Mlle Mlle M.	<u>SCHOUVER Jacques</u> LOUIS Jean-Paul ARCHIEN Claude DE MARCH Pascal BARONE Serge BEMER Julie RIFFAULT Amélie MONDON Hélène SIMON Franck	Maître de Conférences Professeur des Universités* Maître de Conférences* Maître de Conférences Assistant Assistante Assistante Assistant Assistant
Sous-section 58-03 Sciences Anatomiques et Physiologiques Occlusodontiques, Biomatériaux, Biophysique, Radiologie	Mlle M. Mme M. Mme	<u>STRAZIELLE Catherine</u> RAPIN Christophe (Section 33) MOBY Vanessa (Stutzmann) SALOMON Jean-Pierre JAVELOT Cécile (Jacquelin)	Professeur des Universités* Professeur des Universités Maître de Conférences* Maître de Conférences Assistante Associée au 01/01/2009

souligné : responsable de la sous-section

* temps plein

Mis à jour le 01.02.2010

*Par délibération en date du 11 décembre 1972,
la Faculté de Chirurgie Dentaire a arrêté que
les opinions émises dans les dissertations
qui lui seront présentées
doivent être considérées comme propres à
leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner
aucune approbation ni improbation.*

À notre Président,

Monsieur le Professeur LOUIS Jean-Paul

Officier des Palmes Académiques
Docteur en Chirurgie Dentaire
Docteur en Sciences Odontologiques
Docteur d'Etat en Odontologie
Professeur des Universités
Membre de l'Académie Nationale de Chirurgie Dentaire
Sous-section : Prothèses

Nous vous remercions très sincèrement de nous faire l'honneur de présider notre thèse.

Veillez trouver ici le témoignage de notre profond respect.

À notre Directeur de Thèse,

Monsieur le Docteur MORTIER Eric

Docteur en Chirurgie Dentaire

Maître de conférences des Universités

Sous-section : Odontologie Conservatrice - Endodontie

Nous vous remercions d'avoir accepté de diriger cette thèse ainsi que de la grande disponibilité et ouverture d'esprit dont vous avez fait preuve.

Soyez assuré de notre profonde gratitude et veuillez trouver dans ce travail le témoignage de nos sentiments les plus distingués.

À notre Juge,

Monsieur le Docteur MARTRETTE Jean-Marc

Docteur en Chirurgie Dentaire

Vice Doyen à la pédagogie

Docteur en Sciences Pharmacologiques

Maître de Conférences des Universités

Sous-section : Sciences biologiques (Biochimie, Immunologie, Histologie, Embryologie, Génétique, Anatomie Pathologique, Bactériologie, Pharmacologie).

Nous vous sommes très reconnaissants de nous faire l'honneur de siéger dans notre jury.

Veillez trouver ici le témoignage de notre respect sincère.

À notre Juge,

Monsieur le Docteur SIMON Yorick

Docteur en Chirurgie Dentaire

Nous vous remercions pour la gentillesse avec laquelle vous avez accepté de participer au jury d'examen de notre thèse.

Nous vous sommes reconnaissants de l'intérêt porté à ce sujet.

Veillez trouver, dans ce travail, l'expression de notre gratitude.

Je remercie pour leur soutien ma famille et mes amis.

À ma Maman pour sa bienveillance, mon Père pour sa tolérance, Georges pour sa patience, mon ami Michaël qui m'a beaucoup aidé à la relecture de cette thèse, qui s'est prêté comme modèle pour mon illustration sur le sourire et qui continue de me donner le sourire. À mon frère Nicolas et ma sœur Julie.

À ma Bonne-Maman, qui aurait été fière de me voir en ce jour. À mon Pépé, qui a toujours été présent et disponible pour moi.

Merci de ce que vous m'avez donné.

**ÉVOLUTION DU SOURIRE DANS LA PEINTURE
OCCIDENTALE DE LA RENAISSANCE AU POP'ART**

Préambule

J'avais entendu à la radio ce matin du 9/12/09, sur France Culture dans l'émission « La fabrique de l'histoire », l'idée que l'écriture est une réinvention de l'histoire : faire le choix de ne pas être exhaustif laisse alors la place à l'imagination. L'exhaustivité ne présentant que peu d'intérêt et amenant à la confusion, écrire devient alors un effort d'imagination.

Quels choix fait-on, lesquels ne fait-on pas ?

Il aurait été excessivement difficile à travers ce sujet d'être exhaustif, c'est pourquoi j'ai préféré écrire selon une trajectoire de mon regard sur l'histoire de l'art, sur ce qui m'a paru remarquable à travers ce sujet formidable et pourtant totalement délaissé dans la littérature de l'histoire des Beaux-Arts, qu'est le sourire.

Je voulais rendre compte dans ce préambule de ma prise de conscience de l'énormité de la tâche. Plus j'avancais dans l'écriture de cette thèse, plus je réalisais mes multiples lacunes et l'étendue de mon ignorance...

Et puis de réaliser qu'à une même époque, beaucoup de langages différents se côtoient. Il y a le langage des artistes qui restent sur leurs acquis et qui ne dépasseront jamais le consensus d'une époque et ses valeurs traditionnelles, et il y a ceux qui vont vers l'avant, qui s'émancipent, qui tentent une direction nouvelle. Par exemple, cette réflexion m'est venue en me promenant à la Gemälde Galerie de Berlin. Au début de la Renaissance, on observe encore largement l'influence byzantine avec ses fonds dorés caractéristiques, ces visages inexpressifs, quasi-statutaires, en tout cas très austères, et ceci à peu près chez tous les peintres. Puis en pleine apogée renaissante, alors que souffle ce courant nouveau, qui révolutionne le monde de la peinture, on voit des peintres qui peignent encore à la mode byzantine.

Cela m'a permis de comprendre la considérable importance du temps d'adaptation d'un style : pour le style Renaissance, il a fallu environ trois siècles d'accommodement. Et lorsqu'un style commence à s'imposer, il y a déjà d'autres visionnaires qui vont dans d'autres directions, vers la transgression de ces codes. J'ai choisi ici de m'intéresser à chaque époque aux styles qui se démarquaient de leur passé et des codes de la génération précédente.

J'ai également été surprise de constater qu'à travers le détail du particulier, c'est tout le général de l'histoire humaine qui est lié. Absolument tous les éléments s'enchevêtrent, et il est très difficile d'opérer une coupe selon le cadre de la recherche dans cette *grande histoire*. *Tout est lié à tout et tout est continu* selon la philosophie de Leibniz, c'est au terme de cette recherche ce que je crois aussi.

Cette thèse ne prétend pas à être une histoire de l'art du sourire, je préfère la définir comme une des histoires possible du sourire à travers l'histoire de l'art, en tout cas, celle modeste que j'ai pu entrepercevoir.

« Le sourire est le baiser de l'âme »

Michel Bouthot, Chemins parsemés d'immortelles pensées-I

INTRODUCTION

1. Explication du cadre du sujet

- L'Occident

La première forme de l'Art fut d'abord une communication avec le spirituel. Les peuples primitifs eurent ceci en commun qu'ils se caractérisèrent surtout par leur vision religieuse du monde.

Un des premiers et plus longs sourires de l'histoire de l'art fut le sourire de Bouddha selon Arnaud d'Hauterives (2005). C'est le sourire spirituel et mystique, nous dit-il encore, culminant dans l'art Khmer, gravé dans le grès, qui exprime la communication vers les dieux.

C'est l'ère de l'archétype, auquel le sourire n'échappe pas : il est présent indifféremment sur tous ces visages portant « *le signe infiniment gracieux d'un temps où les hommes et les dieux se confondent.* » (D'Hauterives, 2005)

Sur le visage des statues grecques antiques, il s'agit encore de cette communication spirituelle mais déjà s'amorce le mélange entre l'idéal des cieux et le terrestre : « *il règne encore ici un peu de la morgue des dieux* », décrit Christian de Bartillat (1995) dans son livre consacré au sourire où il évoque son admiration profonde pour le kouros d'Athènes.

Mais toutes ces époques traitaient surtout de la statuaire et bien qu'elles aient laissé de façon incommensurable leur empreinte sur les images, c'est vraiment la chrétienté qui a fait le choix des images comme nous l'explique Régis Debray (1992) :

« *Le patron des peintres a pour nom Saint Luc. Le christianisme a tracé la seule aire monothéiste où le projet de mettre les images au service de la vie intérieure n'était pas dans son principe idiot ou sacrilège.* »

C'est de Byzance que l'occident monothéiste a reçu la permission des images. L'Occident a le *génie des images* parce que de Byzance, il a hérité de cette tradition grecque des idoles et de la chrétienté. Régis Debray (1992) nous dit encore :

« *Athées ou croyants, si nous avons échappé aux ressassements de la célébration calligraphique de Dieu, à la mode islamique, nous le devons à ces " byzantins " »*

C'est à ce moment que la Chrétienté invente à son service le dogme de l'Incarnation. Entre Dieu et les pécheurs, il y a désormais le Christ : « *Une chair pouvait être, ô scandale, le « tabernacle du Saint Esprit »* (Debray, 1992). Alors

que le Judaïsme est resté à l'hégémonie de la parole sur l'image, le Christianisme s'est emparé de l'image et s'en est servi pour son prosélytisme.

L'hybridation, c'est donc l'Incarnation en la personne du Christ, cet Homme-Dieu, à la fois verbe et chair. Ainsi l'Eglise porte en elle le germe de cette contradiction de l'Incarnation, à laquelle elle devra se confronter tout au long de son histoire, ce qui ne fut d'ailleurs pas sans heurt. Il y eut de farouches mouvements iconoclastes au cours de l'histoire, avec notamment le protestantisme et des personnages comme Calvin et Luther.

Dans l'Ancien Testament, se trouve de façon flagrante l'association du regard et du péché :

« *La Bible accouple clairement, néanmoins, la vue au péché. “ La femme vit que l'arbre était bon à manger, agréable à la vue... ” (Genèse 3). Ève en a cru ses yeux, le serpent l'a fascinée, et elle a succombé à la tentation. »*

« *Péché d'image, péché de chair* » nous dit également Régis Debray (1992).

L'idée de l'Ancien Testament réside dans le fait que la chair et tout ce qui se rapporte à l'animal procède du démon, et donc qu'il faut brimer ses instincts pour ne pas pactiser avec le diable. On peut sans peine croire alors « *à quelle force d'inertie cette percée hérétique de la Chair dans le Divin s'est heurtée* » ! (Debray, 1992)

- De la Renaissance au Pop'Art

À l'ère de l'Antiquité, le règne artistique est celui de la statuaire. La véritable émergence de la peinture ne se fait qu'à la Renaissance. Le tableau en tant que tel ne sera indépendant qu'à partir de ce moment privilégié, comme nous le verrons par la suite. Le Moyen-Âge est surtout caractérisé par l'enluminure et la méthode *al fresca* qui conduira aux premières peintures vers la fin du Moyen-Âge mais il n'y a absolument aucun sourire dans ces représentations.

En effet, si le sourire est très présent jusqu'au Vème siècle en Occident (c'est le sourire spirituel dans la statuaire que nous avons évoqué plus haut), par la suite l'art chrétien se détournera de lui, et cela malgré le thème tout indiqué de la nativité. L'art chrétien se tournera vers la contrition et l'abnégation où le sourire n'a pas sa place. Il faudra attendre le Quattrocento en Italie, en réalité dans sa deuxième moitié, pour voir apparaître la représentation des humeurs et des sentiments.

C'est donc pour toutes ces raisons que nous avons choisi de faire débiter notre étude à la Renaissance. Et si nous nous sommes arrêtés au Pop'Art dans la délimitation de notre sujet, c'est parce qu'après ce mouvement la représentation des émotions ne sera plus la préoccupation privilégiée des artistes. De plus, la modernité a entraîné de tels bouleversements dans les pratiques artistiques grâce à l'avènement de nouvelles techniques, que les artistes délaisseront le *médium peinture* pour en explorer d'autres.

2. Exposition du plan

Dans la première partie nous tenterons d'appréhender ce mystère qu'est le sourire, par une approche étymologique, morphologique, socio-psychologique et enfin symbolique, afin d'en poser solidement les bases. Puis de la deuxième partie à la quatrième partie, nous étudierons l'aspect historique, les mœurs, le contexte scientifique et l'approche picturale relatifs à chaque siècle.

Nous aborderons ainsi au plus près l'évolution du sourire dans la peinture, et distinguerons ainsi trois grandes périodes. Une première période où il est présent bien qu'encore réservé, une deuxième période d'épanouissement où se découvre la denture et une troisième période où le sourire large et denté se surexpose comme en une apogée de son évolution.

I. LES BASES DU SOURIRE DANS L'EXPRESSION

1. Définitions du sourire : le sourire comme expression universelle

L'origine étymologique du mot sourire vient du latin *subridere*, nom dérivé (Bloch, Wartburg, 2008). Il s'agit du dessous du rire, soit avant le rire. Il s'agit avant tout de l'expression d'une émotion qui s'avère complexe à définir, mais pourtant universelle.

Dans sa thèse sur la sociologie du sourire, William De Gaston (1999) nous explique comment le sourire est un moyen de communication faciale universel. Il cite Ekman et sa thèse identificatoire des émotions appelée la « *méthode des jugements* » qui permet de conclure à l'universalité des émotions : joie, tristesse, surprise, angoisse, dégoût, colère, peur, etc., chez différents peuples de la planète.

« L'expression faciale des émotions est universelle : une mimique faciale interprétée comme reflétant une émotion particulière par la majorité des sujets d'une certaine culture est identifiée de la même façon par la majorité des sujets des autres cultures. Effectivement, le sourire peint sur les visages, qu'ils soient ceux des indigènes d'une contrée retirée d'Afrique ou de l'Océanie ou ceux des occidentaux (Européens, Américains, etc.), présente la même expression sur le visage, des muscles faciaux détendus à travers l'éclat des yeux, les pommettes saillantes, les lèvres élargies vers les deux angles de la bouche. » (Ekman, 1980)

Cette universalité fut remarquée par Charles Darwin cité par Catala (2000) dans ses recherches sur les émotions faciales, et fut signalée dans son œuvre il y a plus d'un siècle. Il eût l'intuition que la problématique du sourire s'inscrivait dans une logique de communication sans parole qui fait partie du langage silencieux.

Toujours selon De Gaston (1999) : *« Le sourire exprime une interaction langagière humaine, enveloppée par le silence, mais bien visible et significative de sens qui motive une certaine compréhension truffée d'intérêts entre des agents sociaux ».*

Nous pouvons dégager alors que le sourire est universel, du domaine du langage silencieux, mais que signifie-t-il ? Le bien-être, la joie, la grâce, une bonne disposition de l'esprit ? Les dictionnaires définissent celui-ci comme un rire léger, un mouvement peu appuyé et subtil de la bouche et des yeux qui dit la tristesse ou la joie, la bienveillance ou le mépris, la franchise ou la duplicité. Au contraire du rire, aucune brusquerie dans la déformation des traits : selon l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, le sourire peint *« les mouvements de l'âme doux et tranquilles »* et produit *« un agrément dans les jolies personnes »*.

« *Le sourire se marie naturellement au plaisir* », nous dit De Gaston (1999). Il nous dit également que le sourire est un élan, un aller vers, un signe d'amour. Il joue le rôle d'agent de politesse, structurant une société pacifiée. C'est un baume au cœur envoyé comme message à l'autre, de consolation, de connivence, de compréhension mutuelle.

Mais il peut avoir d'autres formes, pouvant signifier strictement l'inverse et se situer alors plutôt du côté de la violence et de la méchanceté. C'est comme une distorsion de sa forme spontanée, ce n'est plus le sourire vrai, sincère. Nous l'évoquerons dans le prochain paragraphe concernant la morphologie à propos du sourire sarcastique ou de défi. En tout cas le sourire est toujours significatif :

« *Le sourire de tout être humain a une dimension sociale qui s'avère importante dans la mesure où cet acte possède une signification profonde qui met en évidence le mouvement de la conscience. En soulevant le problème de la conscience, l'acte de sourire implique une intentionnalité, et c'est cette intentionnalité qui nous met en rapport au monde et à nos semblables.* » (De Gaston, 1999)

2. Morphologie du sourire

Arnaud d'Hauterives, dans son discours ouvrant la séance publique annuelle de l'académie des Beaux-Arts du 23 novembre 2005, nous met d'emblée en garde :

« *Ce mouvement singulier qui anime le visage pose un certain nombre de problèmes. Il est avant tout difficile à caractériser. Il serait vain et fastidieux, vous en conviendrez, de tenter un inventaire de toutes ses formes! Qu'il me suffise de rappeler que le sourire appartient aux anges comme au Malin, et chacun pourra imaginer toutes les nuances nécessaires à qui se risque à vouloir en saisir le mystère...* ».

Il est vrai qu'il paraît difficile de classifier le sourire, tant la palette des nuances est étendue. Nous nous proposons toutefois d'aborder ses différentes phases et formes ainsi que les acteurs mis en jeu dans le visage.

- Les acteurs du sourire dans le visage

Sur le plan formel, c'est une mécanique où la combinaison de l'action des muscles de la face permettent l'étendue des nuances du sourire.

La bouche, le front, les yeux, le nez, les joues, les oreilles sont les différents acteurs contribuant à cette métamorphose du sourire. C'est leur mouvement qui imprime au sourire son expressivité.

La bouche :

« *C'est le rideau de théâtre des dents.* » (Aboucaya, 1973)

La contraction plus ou moins forte des muscles des lèvres va être à l'origine du passage entre les différentes phases du sourire.

La bouche s'entrouvre tandis que les commissures des lèvres sont tirées fortement vers l'arrière et légèrement vers le haut.

Le front :

Le front se déride : il devient lisse et s'agrandit.

Les yeux :

Leur importance est telle qu'à eux seuls ils peuvent suffire à indiquer le sourire. En effet, si l'on cache la partie inférieure du visage et que les yeux se montrent rieurs, on peut deviner que la personne sourit.

Mais, en général, ce sourire des yeux est accompagné d'une mimique faciale souriante, avec léger gonflement des joues et formation de fossettes sur le visage.

(cf. illustration page suivante)

Il s'agit d'un plissement des paupières, donnant une forme plus générale d'amande à l'œil, le blanc de l'œil disparaît au profit de sa partie colorée, le regard semble alors plus vif. De façon générale, la prunelle des yeux s'éclaire voire s'illumine lors d'un sourire, ce qui renforce sa profondeur.

L'analyse du regard, ainsi que le plissement des yeux sont très importants pour exprimer la franchise d'un sourire. Ils traduisent le fond de la pensée cachée derrière l'apparence. En un sens : « *les yeux sont les fenêtres de l'âme* » (Rodenbach, 1998).



Figure 1 :
« Le cavalier rieur », F. Hals, 1624, Huile sur toile, 86 x 69 cm, The Wallace Collection, Londres

Le nez :

Il s'oriente vers le bas et en avant, tandis que de chaque côté les narines se dilatent et s'élargissent.

Les joues :

Elles remontent, deviennent saillantes, élargissant ainsi la partie moyenne du visage et réduisant sa hauteur.

Les oreilles :

Elles participent également au sourire mais de façon plus légère, en étant tirées vers l'arrière.

- L'harmonie du tout

Ainsi, le sourire est composé de trois unités élémentaires : les dents, les lèvres et l'expression faciale. L'ensemble peut être attrayant même si un des éléments pris à part semble inesthétique. Cependant, l'harmonie et l'esthétique du sourire n'existent que par la combinaison agréable de ces différents éléments. Baud cité par Fontana (1985) résume l'harmonie du sourire par une équation mathématique :

Harmonie = Esthétique × Mouvement

C'est l'harmonie dégagée par la mobilité du visage qui entraîne l'expression et qui peut alors combler les lacunes de l'esthétique.

- Les différentes phases du sourire :

Du pré-sourire au sourire franc installé, nous allons vers l'exposition progressive de la denture. Du simple *rictus* au *grand sourire*, on distingue différents degrés, correspondant à une certaine intensité de joie intérieure ainsi exprimée.

Toutefois nous verrons par la suite que le sourire n'exprime pas toujours le sentiment de joie, qu'il peut se révéler plus complexe.

a) Les sourires de joie

Selon Aboucaya (1973) on peut distinguer 4 grandes phases :

Le pré-sourire

C'est le plus faible degré du sourire, son ébauche. Il correspond à un très léger étirement des commissures labiales, entraînant la formation d'un très discret sillon naso-labial et l'affinement léger du menton vers le bas. Les dents ne sont pas visibles.

(cf. illustration page suivante)

Souvent, on observe l'apparition d'une légère rougeur sur les pommettes mais les yeux n'interviennent que très peu.



Figure 2 :
« Les comtesses Caroline et Zoe Thomatis », J.B. Lampi, 1810, Huile sur toile, 98 x 80 cm, Österreichische Galerie, Vienne

Le sourire modéré

Sur le visage, on observe un élargissement de la partie moyenne, qui s'épanouit en réduisant sa hauteur : les joues montent et apparaissent un peu gonflées. Parallèlement, un sillon naso-labial marqué va de l'aile du nez au coin de la lèvre. Le début d'un sillon labio-mentonnier se forme, partant du coin de la lèvre et se dirigeant vers le menton.

(cf. illustration page suivante)



Figure 3 :
« *Portrait de mariage de Isaac Massa et Béatrix van der Laen* » (detail), F. Hals,
vers 1622, Huile sur toile, 167 x 140 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Le sourire franc

Il se distingue du sourire modéré par l'apparition de la denture. Les commissures labiales sont tirées vers l'arrière et le haut. Les yeux se plissent, ils laissent parfois écouler un larmoiement, en tout cas ils sont brillants, leur donnant un aspect vif. Le front est lisse et dégagé, l'élévation des sourcils est légère. Le nez semble se raccourcir et peut également se plisser. Le menton s'allonge, avec une accentuation des sillons labio-mentonniers. Le bord des lèvres s'amincit et s'allonge, permettant l'apparition des dents. Celles-ci sont en général visibles jusqu'au canines maxillaires, elles sont en désocclusion. Plusieurs fossettes se dessinent, le sillon naso-génien s'approfondit.

(cf. illustration page suivante)



Figure 4 :
« *Enfant riant* », F. Hals, 1620–1625, Huile sur bois, diamètre 29,5 cm
Mauritshuis Museum, La Haye

Le grand sourire

Il s'agit d'une forte accentuation des signes précédents. Les yeux brillent, les narines sont épatées, les pommettes sont saillantes, le menton est affiné. Les commissures labiales sont hautes, formant un demi arc de cercle. La désocclusion dentaire est encore plus marquée, les dents peuvent être visibles jusqu'aux deuxièmes prémolaires maxillaires voire jusqu'aux premières molaires maxillaires. Les dents mandibulaires, elles, sont plus rarement visibles notamment celle des secteurs prémolo-molaires.

Contrairement au rire, le grand sourire n'amène pas à l'émission de sons, il appartient au langage silencieux.

(cf. illustration page suivante)



Figure 5 :
« Autoportrait au rire » R. Gerstl, 1908, Huile sur toile, 39 x 30,5 cm
Österreichische Galerie Belvedere, Vienne

b) Les sourires complexes n'exprimant pas la joie

« *Le sourire appartient aux anges comme au Malin* » comme nous le dit d'Hauterives (2005).

Nous présentons une peinture de Goya, (*cf. illustration page suivante*), peintre qui s'intéressa particulièrement à ces visages aux sourires dits « mauvais » (Lambert, 1948). Ces types de sourire expriment plutôt la méchanceté, la cruauté de l'individu, la face sombre de l'être humain, qui se révèlent par une attitude crispée, exagérée, explicitement caricaturale, et témoignant l'antipathie. Cependant, ces derniers types de sourire étant plus rares, nous avons choisi dans notre thèse de nous intéresser exclusivement aux sourires exprimant la joie, qui sont majoritaires dans l'histoire de la peinture.



Figure 6 :
« Vieilles femmes mangeant de la soupe », F. Goya, 1821-1823, Huile sur toile, 53 cm x 85 cm, Prado, Madrid

3. Aspect social et psychologique : du développement de l'enfant à l'adulte

Le développement psychomoteur de l'enfant passe par différents stades. Le premier de ces stades, le stade oral, est considéré comme le plus important. Le nouveau-né découvre le monde qui l'entoure par l'intermédiaire de sa bouche, c'est l'organe nutritionnel mais également celui du plaisir : l'enfant tète goulument le sein maternel. Freud décrira cette période de stade oral dans « *Trois essais sur la théorie de la sexualité* » (Koeppel, 2001).

Le sourire est une des « *premières manifestations active, dirigée et intentionnelle du comportement de l'enfant* » (Spitz, 1968). La toute première étant le suivi par les yeux du nourrisson d'un visage humain, vers le deuxième mois de la vie de l'enfant. C'est vers le troisième mois que l'enfant répondra par le sourire au visage de l'adulte. Ceci correspond à une étape importante, où le nourrisson passe de la passivité complète à un commencement de comportement actif.

Voici l'évolution de ce comportement :

- Entre 2 et 6 mois, l'enfant sourit quel que soit le visage qui lui est présenté, familier ou non, de face et en mouvement (*gestalt-signe*).
- À partir de 6 mois, le bébé cessera de sourire devant un inconnu, il ne sourira désormais qu'aux objets de son amour : ses parents et son entourage proche.
- Ce n'est qu'au 10^{ème} mois que l'enfant développe réellement sa capacité d'imitation : il essaiera d'imiter le sourire en tentant d'élargir la bouche.

Comme nous venons de le voir le sourire est une réponse innée chez l'homme, répondant au *gestalt-signe*, et qui peu à peu se complexifie avec l'acquis, devenant une réponse spécifique à une communication privilégiée.

Bower et Graulich (1997) ont d'ailleurs émis l'hypothèse que l'enfant ne dispose pas d'un seul, mais de plusieurs sourires, en fonction du type de situation :

- le sourire social à destination des humains.
- le sourire d'étonnement, face à un événement inattendu.
- le sourire de triomphe, lié à la maîtrise cognitive que l'enfant acquiert progressivement.



Figure 7 :
« Nourrice avec son enfant », F. Hals, vers 1620, Huile sur toile, 86 × 65 cm,
Gemäldegalerie, Berlin

La transformation de ce sourire vers quelque chose de plus complexe se fera aussi et surtout avec l'apparition des dents. Cette étape capitale dans le développement de l'enfant coïncide en général avec la séparation de l'enfant du sein de sa mère. C'est une période de sevrage, qui correspond selon Freud cité par Quemard (2002) au stade oral-sadique. En effet, vers le sixième mois, se fait l'éruption de la première dent, et le bébé passe alors de la succion à la mordication, où il essaie d'assimiler le corps de sa mère par ce premier instrument de pénétration. Selon Freud, la dent évoque symboliquement le pénis, c'est un symbole phallique de part son caractère pénétrant.

Jusqu'au XVème siècle, nous dit encore Quemard (2002), la dent est un nom du genre masculin, soulignant ce premier aspect phallique. Concernant cette tendance à l'assimilation, il semble que les fantasmes de dévoration aient toujours fait partie de la littérature : de l'histoire du loup du « Petit Chaperon Rouge », en passant par le mythe de « l'Ogre » jusqu'à « Dracula ».

C'est pourquoi la chute de ces dents phalliques est interprétée comme une castration chez l'enfant comme chez l'adulte, qu'elle soit naturelle comme la perte des dents de lait, ou provoquée lors d'un geste d'extraction. Chez l'enfant, la perte de ses dents de lait est un traumatisme narcissique que des coutumes telles que « la petite souris » ou encore « la petite fée » ont pour rôle d'atténuer. Mais à la souffrance de cette dent perdue fait suite rapidement le triomphe de la rephallisation, lors de l'éruption de la dent définitive. Alors que chez l'adulte, comme nous le verrons plus tard, cette perte est vécue comme une déchéance inéluctable.

En tout cas, chez l'adolescent et le jeune adulte, lors de la mise en place définitive de l'occlusion, la sphère orale concentre l'ensemble des manifestations de la vie organique et psychologique. Toute altération à ce niveau aura alors une répercussion sur l'individu :

« L'expression de toutes les pulsions et l'évolution inconsciente de l'attitude mentale du sujet pourront être perturbées. » (Le Joyeux, 1991)

4. Aspect symbolique

- Les dents : symbole d'agressivité et d'animalité

Dans l'histoire de l'humanité, les dents sont en premier lieu une arme, au même titre que la griffe. C'est le moyen de survie de l'homme, fait pour mordre et tuer, saisir et dépecer la proie. Cette histoire garde trace encore aujourd'hui dans des expressions populaires telles que :

« être armé jusqu'aux dents »

« avoir une dent contre quelqu'un »

Dans le règne animal, « *montrer les dents* » est le témoignage de l'expression d'une agressivité et nous en retrouvons également des manifestations chez l'homme. Stylisées dans des représentations de scènes de guerre, les dents montrées dans des mimiques grimaçantes sont l'apanage de la souffrance, de la haine et de la férocité.

Shakespeare dans l'acte III d'Henri VI écrivait :

« *Si on nous interdit ces pierres, nous combattons avec nos dents* »
(Le Tourneur, 1781).

N'est-ce pas la parfaite illustration de ce recours ultime à l'arme inhérente à nos origines ?

En effet, la dent est le lien le plus évident avec nos origines animales. La canine en particulier, nous permet de faire l'analogie avec les crocs des chiens, des loups et même des fauves. Huyghe (1967) écrit à ce propos :

« *Notre corps physique, nous l'avons en commun avec la bête. L'homme est rassurant parce qu'il possède un visage où affleurent les sentiments et pensées qui deviennent perceptibles, intelligibles. La bête au contraire présente une face ou une gueule qui nous menace.* »

(cf. illustration page suivante)



Figure 8 :
« Tête de Méduse », Le Caravage, 1598, Huile sur cuir marouflé sur bouclier en peuplier, 60 × 55 cm, Galerie des Offices, Florence

- Les dents : symbole de vie et de mort

« *Les dents, leur apparition, puis leur disparition progressive, rythment le cycle de la vie humaine.* » (Loux, 1981)

La dent naît, vit et meurt, tout comme un être vivant, elle représente une miniaturisation de l'existence humaine. Voltaire, concernant la perte des dents, eut ce mot célèbre :

« *On m'enlève une dent, je meurs à crédit.* » (Descamps, 1976)

Les dents sont les seuls organes qui peuvent mourir durant la vie de l'individu et tout aussi bien lui survivre ou du moins rester visibles après sa mort. Elles ont cette double symbolique de vie et de mort et illustrent la valeur périssable de l'individu. Ce caractère périssable est représenté en peinture par le thème de la vanité : la mort est stylisée par un crâne où les dents, la plupart du temps, siègent encore fièrement, vestiges de cette vie passée.

(cf. illustration page suivante)

Dans les expressions populaires, ne dit-on pas :

« *croquer la vie à pleines dents* »

« *avoir vingt ans et toutes ses dents* »

Ces expressions suggèrent encore une fois leur caractère éphémère, et qu'à la vie est inextricablement liée la mort. À contrario, l'image des dents blanches et éclatantes est symbole de jeunesse et de bonne santé, tenant à bonne distance le spectre de la mort. Traduisant le fantasme de l'éternelle jeunesse, cette image sera récurrente de manière obsessionnelle dans nos sociétés modernes au travers de la publicité, du cinéma et de la télévision.

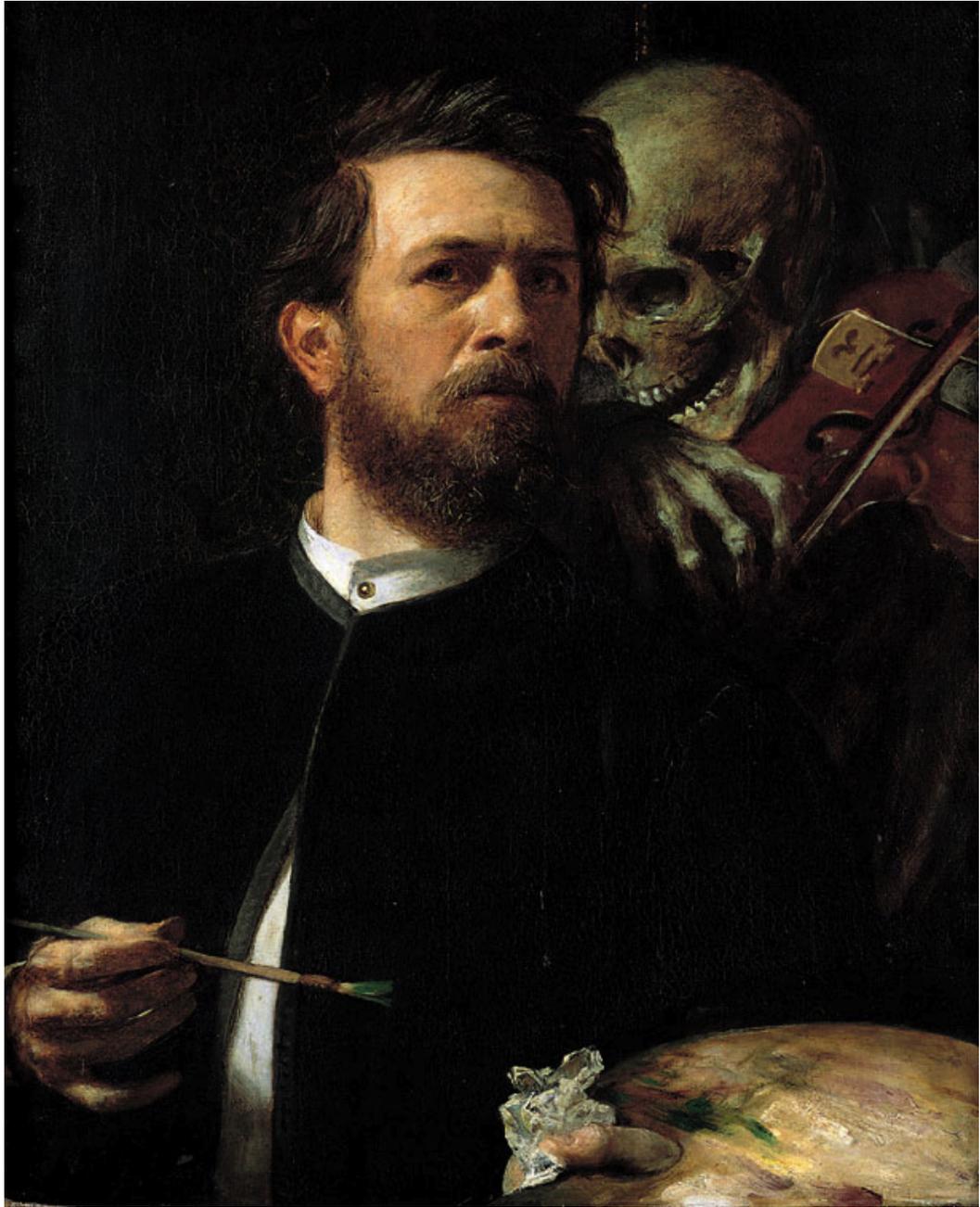


Figure 9 :
« Autoportrait à la mort violoniste », A. Böcklin, 1872, Huile sur toile, 75x61 cm,
Nationalgalerie, Berlin

- La bouche et la sexualité : carrefour du péché originel

La bouche est un carrefour où se jouent différents aspects essentiels de notre vie, comme la nourriture, la parole, les baisers, le premier et dernier souffle. C'est l'orifice *in* et *out*, permettant les échanges de l'intérieur vers l'extérieur et vice versa. C'est le carrefour des échanges et des plaisirs, mais aussi celui des souffrances, soit le carrefour des émotions du corps. Et l'on connaît l'aversion de la religion catholique envers le corps. La bouche est considérée comme la source de tous les maux de l'humanité : n'est-ce-pas en croquant le fruit défendu qu'Ève entraîna l'humanité à sa perte comme nous l'avons déjà-vu dans l'introduction ?

(cf. illustration page suivante)

Citons Régis Debray (1992) évoquant au sujet de cette image :

« *Attention, piège ! Vagina dentata.* »

Cette injonction exprime parfaitement l'association du sexe et de la bouche, relié également aux angoisses de castration de l'homme.



Figure 10 :
« Adam et Ève », L. Cranach l'Ancien, 1526, Huile sur bois, 117 x 80,5 cm,
Courtauld Institute Galleries, Londres

Et Magritte d'oser peindre « *Le viol* », où il exprime clairement l'inversion dans l'inconscient des orifices du haut et du bas. Un buste de femme est transformé en visage, les seins devenant les yeux, le pubis représentant la bouche. Celui-ci peut alors être appréhendé comme objet de désir sexuel, le visage n'existant plus en tant que tel.

(cf. illustration page suivante)

Ronald D. Laing (1977) affirme dans son ouvrage :

« *La bouche est un utérus* » et poursuit par « *Vous savez à quel point ce symbolisme est enraciné chez l'être humain ; autrement il n'aurait jamais songé aux expressions " lèvres " du vagin, " lèvres de la vulve " ».*

En parlant de Brigitte Bardot, Hitchcock disait :

« *Je n'aime pas les actrices qui portent leur sexe sur leur visage.* » (Collet, 1971)



Figure 11 :
« Le viol », R. Magritte, 1934, Huile sur toile, 72x54 cm, The Menil Collection,
Houston

II. LE SOURIRE DANS LA PEINTURE AVANT LE XVII^{ème} SIÈCLE : L'ÈRE DES DENTS INVISIBLES

1. Le contexte historique : la religion chrétienne

« *L'histoire de la peinture est, dans une large mesure, l'histoire de la peinture religieuse.* » (Arasse, 1986)

Du Moyen-Âge jusqu'au XVII^{ème} siècle environ, la peinture fut essentiellement associée à la religion chrétienne, non seulement dans le choix de ses sujets mais également dans son esprit. L'Église a étendu sur les hommes la bannière de la pudeur, faisant d'elle encore aujourd'hui une composante majeure de notre civilisation. L'Église cherche à élever l'homme, afin de le distinguer de ce qu'elle considère comme le bas règne animal. Dans ce but, elle impose la censure des pulsions, les jugeant trop bestiales. C'est la dialectique de la séparation de l'âme et du corps :

« *Que l'âme soit d'essence divine et que son individualisation dans le corps soit une déchéance, exil après la chute, qu'elle demeure en lui comme le prisonnier en sa geôle, que son salut exige une ascèse au terme de laquelle elle retournera enfin à son origine, ces thèmes sont communs aux anciennes religions de l'Orient et de l'Occident.* » (Perrin, 2008)

Puis, à la Renaissance, on assiste à un retour aux sources antiques antérieures à l'arrivée du christianisme. La réhabilitation du classicisme grec permit l'abandon progressif du religieux, à la fois dans les thèmes choisis mais aussi dans le traitement des personnages :

« *Le peintre ne cherche plus à provoquer la sainteté, mais célèbre la beauté, voici venir la renaissance.* » (Hautecoeur, 1948)

Cette période qui s'étend du XIV^{ème} siècle au XVII^{ème} siècle est souvent considérée comme capitale dans l'histoire de la peinture. Les bases fondatrices de toute la peinture y sont posées. Cette époque est le reflet de l'évolution des idées et de la science, notamment de l'astronomie et de la géographie, celles qui ont permis de s'acheminer progressivement vers de nouvelles techniques. Les peintres ne sont plus uniquement des artisans, mais ils sont aussi des penseurs, et pour Léonard De Vinci, la peinture est d'abord chose mentale. Sous l'impulsion de ces nouvelles idées s'opèrent de nouvelles expérimentations. En effet, c'est à cette époque que la peinture s'est détachée de son support mural, la fameuse technique *al fresco* (la fresque), pour devenir mobile grâce au chevalet et à la peinture sur panneaux de bois. Elle commence à s'affranchir de l'architecture, et du fait de leur nouvelle mobilité, les artistes peuvent dès lors inclure avec plus de liberté les représentations du monde qui les entourent.

L'apparition de la Renaissance en Italie, caractérisée par l'utilisation de thèmes empruntés à la Grèce et à la Rome antiques, se poursuit dans le Nord de l'Europe d'une autre manière : les peintres hollandais, allemands et flamands resteront plus longtemps influencés par la religion. Les enluminures du Moyen-Âge, puis la réforme protestante, amèneront leur peinture à plus de réalisme et à moins d'idéalisation. C'est pourquoi ils ne seront que peu représentés dans cette partie du fait de leur austérité qui laisse peu de place au sourire comme le montre par exemple l'illustration page 35.

De plus, lorsque les sourires sont représentés chez ces peintres nordiques, il s'agit de sourires maléfiques, voire sadiques. Notons à ce propos que leur cruauté s'exprime aussi par une mise en valeur du caractère agressif des dents découvertes comme dans ce tableau de Jérôme Bosch reproduit page 36.



Figure 12 :
« Portrait de l'artiste tenant un chardon », A. Dürer, 1493, Parchemin collé sur
toile, 56 x 44 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 13 :
« Le Portement de Croix avec Sainte Véronique », J. Bosch, 1490, Huile sur bois, 76,7 x 83,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Gand

Revenons donc à la Renaissance et à ses débuts, lorsqu'en Italie souffla ce nouvel élan d'humanisme. Nous assistons alors au triomphe de la beauté, par la manifestation du sourire sincère. C'est l'apothéose de la recherche des formes et des couleurs, des harmonies, des justes proportions par l'invention de la perspective. C'est un mélange de sacré et de profane, et si la plupart des sujets traitent encore du religieux, ils s'appliquent de plus en plus à être au plus proche de l'humain. On arrive alors à une incarnation de la peinture, réalisée à l'aide de la grande révolution picturale de la Renaissance : la perspective.

« La perspective, comme l'a très bien dit Hubert Damisch, ça ne montre pas seulement, ça pense. [...] Plus simplement, la perspective est la forme symbolique d'un monde d'où Dieu se serait absenté, et qui devient un monde cartésien, celui de la matière infinie. [...] La perspective est la forme symbolique d'un univers déthéologisé, où l'infini n'est plus seulement en Dieu, mais réalisé dans la matière en acte sur terre. » (Arasse, 2005)

L'incarnation ne concerne plus seulement l'idée que Dieu se fait à l'image des hommes, mais rejoint l'idée que la peinture se fait aussi à l'image humaine. Toutefois cette incarnation demeure limitée : elle ne concerne pas celles des dents, qui demeurent invisibles, comme nous l'explique Chercheve (1954) :

« La grâce idéale des figures angéliques se garde de laisser apparaître les dents, trop riches d'une signification qui tourmente le subconscient de l'artiste ».

Il y a dans ce subconscient, nous l'avons vu en première partie, ce que rejette l'Eglise : la vie des pulsions. L'Eglise s'est employée à inculquer la culpabilité envers toutes les pulsions de l'être humain. Ève croqua le fruit défendu, acte reflétant le désir de transgression propre à chaque individu. L'attrait de cette pulsion fait valeur de symbole : la violation de l'interdit, de la règle, menant à l'exclusion du Paradis terrestre. Nous sommes punis pour nos désirs, et les civilisations occidentales porteront à jamais les stigmates de cette culpabilité originelle. Les symboliques de la bouche à la Renaissance sont encore trop gênantes : bestialité et sexualité ne sont pas prêtes pour figurer dans les toiles.

2. Les mœurs

- Le sujet du tableau

En l'absence de représentation des émotions fines, on ne trouve pas de sourire dans la peinture et ceci est vrai tant qu'il n'y a pas suffisamment d'intérêt pour le genre humain. Il faut se détacher du religieux pour s'intéresser à l'humain :

« Tant que l'homme fixe le Ciel, il ne regarde pas la terre ni les autres hommes. » (Debray, 1992)

C'est le contexte de la Renaissance qui favorise la représentation des paysages et des visages. « *Le spectacle d'une chose n'est pas donné avec son existence* » (Debray, 1992), c'est-à-dire que l'homme ne voit pas forcément ce qui est à sa portée mais il a besoin de l'intellect pour s'en saisir. Il a besoin d'ordre et de hiérarchiser les informations pour qu'elles fassent sens. Il a eu besoin de domestiquer la nature, de se libérer de son joug, avant de pouvoir y contempler de la beauté.

« *Un même geste de recul, une même découverte non de l'Amérique mais du plus familier [...] ont esthétisé le milieu naturel et culturel par une mise à distance du plus usuel.* » (Debray, 1992)

C'est à cet instant qu'apparaît la notion de « fenêtre », comme une accommodation de la lorgnette de notre intellect sur le monde. C'est notre façon de regarder le monde qui, en somme, fait le monde : « *le regard sur la nature est un fait de culture* » (Debray, 1992). Il a fallu attendre la Renaissance, pour que l'on s'intéresse de façon concomitante au paysage et au visage. Le paysage humain qu'est le visage, sur lequel affleurent les émotions, n'a été dépeint que finement à cette époque. Dans cette description soignée figure bien entendu le sourire, qui demeurera cependant réservé, et nous verrons dans la partie suivante pour quelles raisons.

- Les comportements

Au Moyen-Âge, la vie terrestre ne signifiait que peu de choses, seul importait l'au-delà car c'était la promesse d'une éternité heureuse. La vie corporelle n'était qu'un passage obligé pour accéder ensuite à la vie éternelle aux côtés de Dieu. La société n'est en réalité que le reflet de la volonté divine, laquelle est à l'origine de toute chose en ce monde. La fatalité s'abat alors sur les têtes des croyants et toute extériorisation de sentiment est prohibée, excluant de ce fait le sourire. En ce qui concerne la femme, qui, comme nous le verrons sera un témoin privilégié pour rendre compte de l'évolution du sourire, ses dents ne se découvriront pas plus que ses chevilles et ce ne sera que plus tard que se détendront les esprits et les bouches.

Il reste des traces de cet esprit « boudeur » jusqu'à la Renaissance. L'impression que devait renvoyer l'image d'une âme pieuse était celle de la domination sur le corps où le visage a l'air apaisé. Cela imposait alors au peintre de supprimer du visage toute expression de matérialisme pour ne laisser subsister que la communication transcendante avec l'au-delà. Le visage se devait d'être impassible, contrit et pénétré de profondes pensées. Alors les yeux pouvaient s'agrandir, mais bien entendu la bouche devait rester close. C'était cet air inspiré que les commanditaires voulaient voir sur les toiles. Comme le souligne Tilman (1976) à propos de la société du mécénat :

« *Ajoutons que pour les nobles et les bourgeois qui vont commander leur portraits aux artistes, il s'agit évidemment d'être du côté de la pureté, de la beauté chrétienne ; ils paient ; ils veulent être servis, ils le sont.* »

- La société du Mécénat

Ce sont les mécènes qui permettent aux artistes d'exercer leur art. Ils passent des commandes, constituent des collections et sont souvent de grands amateurs d'art. Cependant ils appartiennent tous à l'aristocratie du pouvoir : princes, ducs, papes, à l'exception de quelques grands marchands. L'image a pour eux avant tout l'avantage d'exposer de manière ostentatoire le caractère grandiose de leur suprématie. En voici quelques exemples :

- Les Médicis et Botticelli.
- Ludovic Sforza, duc de Milan, qui fit travailler Léonard de Vinci.
- Les papes à Rome : Michel-Ange et la chapelle Sixtine.
- En France : les guerres d'Italie sont l'occasion pour les rois d'entrer en contact avec l'art de la Renaissance et de piller quelques uns de ses chefs d'œuvre. François 1^{er} invite des artistes italiens, et notamment Léonard de Vinci à Amboise.
- Les marchands deviennent aussi des amateurs d'art : Jacques Cœur dans la France du XV^{ème} siècle.

- Le jugement esthétique des dents

Il apparaît que ce n'est pas parce que les dents sont considérées comme laides en soit qu'elles sont cachées, mais plutôt pour leur valeur symbolique. En effet, de tout temps le concept occidental de beauté associe la santé et la jeunesse à la blancheur des dents. Mais cela n'est pas universel et ne va pas de soi ; il faut savoir que dans le Japon ancien les concepts esthétiques furent tout autres, la beauté féminine se concevant ainsi :

« Le maquillage comprenait entre autres, le noircissement des dents ; on peut se demander si le but de cette opération n'était point, une fois comblé d'obscurité tout l'espace hormis le visage, de mettre une touche d'ombre jusque dans la bouche. » (Tanizaki, 1993)

Pour les japonais, seule l'apparence de l'extrême blancheur du visage comptait et donc il fallait par contraste, si besoin à l'aide d'un artifice comme le maquillage, renforcer cette diaphanéité, quitte à nier la nature et à noircir les dents. À l'inverse, en Occident, la noirceur et le vide sont des concepts morbides, et si la denture n'est pas saine, elle est alors considérée comme inesthétique. Ovide cité par Petit (2006) donne ce conseil en s'adressant aux jeunes filles :

« Je vous recommande de ne point laisser par négligence noircir l'émail de vos dents, et de laver tous les matins votre bouche avec une eau limpide. »

Mais il était fort rare que les gens possèdent une jolie bouche à cette époque comme nous allons le voir dans la partie suivante, et c'est vraisemblablement aussi pour cette raison que les dents sont restées cachées pendant aussi longtemps.

3. Le contexte scientifique

- L'absence de science dentaire et le manque d'hygiène

L'évolution de la société conduit les hommes à s'organiser. Dans les anciennes civilisations où magie, religion et médecine sont mélangées, des catégories s'établissent peu à peu. À la fin du Moyen-Âge, bien que la magie domine leur pratique, les prêtres assurent le rôle d'hommes de science et permettent ainsi le maintien des connaissances médicales dans une période d'obscurantisme. Si le savoir est principalement transmis oralement, il existe néanmoins quelques écrits décrivant certaines maladies et remèdes appropriés connus depuis l'Antiquité.

C'est Hippocrate (460-377 av. J.C.), qui fût le premier à répertorier l'ensemble du savoir médical connu de l'Antiquité. Il tenta également de séparer médecine et religion, mais il faudra plusieurs siècles avant que cette idée ne prenne forme.

Galien (131-201ap. J.C.), qui fut médecin, proposa pour la première fois l'usage d'une sorte de brosse à dents et de cure-dents pour l'hygiène buccale. Il fut également l'inventeur de nombreuses poudres et dentifrice à base de racine de plantes, de corne de cerf brûlée et de cendres d'écailles d'huîtres.

Au Moyen-Âge, on compte encore bon nombre d'inepties en matière d'hygiène : par exemple, les recours à l'urine pour des bains de bouche ou au miel pour les pâtes dentaires étaient couramment pratiqués!

L'adoption des idées hippocratiques en Europe n'en est encore qu'à son balbutiement à la sortie de la période de stagnation qu'est le Moyen-Âge. S'intéresser au corps est un péché et seul le salut de l'âme importe. Le rôle d'arracheur de dents revient alors à cette époque à un peu tout le monde : barbier, médecin ou encore charlatan.

Il faut attendre la Renaissance qui est l'occasion d'un bouleversement intellectuel et social pour que l'être humain s'accorde enfin le droit de devenir objet d'observation et de connaissance. La maladie et la douleur ne sont plus une fatalité, ni l'expiation d'une faute par châtement divin. L'homme se doit de raisonner par l'observation et l'analyse des faits. Et si cette attitude inédite n'engendre pas de connaissances médicales nouvelles dans un premier temps, elle permet cependant une curiosité qui entrainera l'essor de l'anatomie dont profitera également l'art dentaire.

« C'est à l'école de médecine de Padoue que se développa avec une intensité inconnue, l'anatomie. » (Lefébure, 2001)

Il faut toutefois noter que ces recherches anatomiques restent difficiles à mener en raison de la forte interdiction de la religion. C'est Léonard De Vinci qui s'intéresse avec précision au corps humain le premier. Il dessine notamment les maxillaires dans deux pages complètes de son *Anatomie*, et y décrira également avec précision la composition de la dentition. Mais l'art dentaire en tant que tel ne connaît pas un grand essor au XVI^{ème} siècle, quoique marqué tout de même par le travail de quelques personnalités : Francisco Martinez de Castillo publie un traité fondamental, *L'Anatomie de dents et le moyen de les conserver*. Il est remarquable que cet ouvrage se destine aussi bien aux avertis qu'à un large public. Voici le type de conseils qu'il y donne : « *Chaque matin, les dents devront être lavées avec du thé ou du vin blanc ; tous les quinze jours, elles seront frottées avec des poudres composées notamment de pierre ponce, de corne de cerf, de corail et d'oxyde de zinc ; deux fois l'an, il serait bon de procéder à un détartrage complet.* » (Lefébure, 2001)

Le célèbre Ambroise Paré dans ses *Œuvres complètes* publiées en 1575, nous renseigne sur une description d'extraction d'un grand intérêt, sa célébrité étant due à ses connaissances chirurgicales et à ses qualités d'opérateur hors pair. Il nous renseigne également sur le jugement esthétique d'une bouche mal en point :

« *Il arrive quelquefois que les dents de devant soient rompues ce qui fait que le patient, peu de temps après, reste édenté et défiguré avec une dépravation de la parole.* »

Cela renforce l'hypothèse que le mauvais état bucco-dentaire est dès cette époque un critère de laideur et peut laisser penser que c'est pour cette raison que les bouches ouvertes ne sont pas peintes.

4. Les techniques picturales

- L'invention de la perspective

Daniel Arasse (2005) a fait une très brillante description et interprétation de ce phénomène révolutionnaire dans l'histoire de la peinture, que fut la perspective. En voici quelques extraits :

« *Avant de s'appeler perspective, elle s'appelait commensuratio, c'est-à-dire que la perspective est la construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde, le spectateur. Le monde devient donc commensurable à l'homme.* »

« Je signale à l'appui de cette interprétation qu'en même temps qu'on mesure l'espace dans la peinture, on mesure l'espace dans la cartographie et l'on mesure également le temps avec l'horloge mécanique. Brunelleschi, qui inventa la perspective, était aussi un grand fabricant d'horloges mécaniques. À cette époque-là intervient donc une nouvelle conception de la mesure de l'espace et du temps. Cette géométrisation de l'espace et du temps (l'horloge mécanique n'étant rien d'autre qu'un engrenage qui géométrise le temps et qu'on peut remonter indéfiniment sans qu'elle s'arrête jamais, à la différence du sablier qui compte le temps qui s'écoule et qui sera fini), c'est là qu'est je crois l'innovation fondamentale et bouleversante de l'invention de la perspective. »

La perspective est avant tout une révolution dans la façon de voir le monde, de le penser. C'est une technique qui traduit le nouveau point de vue de l'homme sur l'univers, et surtout sur la place qu'il s'y octroie. L'être humain appréhende le monde à partir de lui et non plus à partir du ciel, il s'intéresse à lui même et à ses émotions : enfin, alors, le sourire peut apparaître.

- Le nombre d'or

L'introduction des mathématiques dans le domaine de l'esthétique est attribuée à Pythagore pour qui le nombre était l'essence de toute chose. Le nombre d'or fait son apparition pour la première fois dans le traité d'Euclide : *« Les éléments »* (Lamy, 1701), mais c'est l'architecte romain Vitruve qui met la règle d'Euclide en évidence :

- la plus petite partie est à la grande ce que la plus grande est au tout.
- Soit la relation mathématique : $a / b = (a + b) / a$
avec $a = 1$ et $b = 1,618$

Cependant le divin n'est pas encore complètement éradiqué, et la tâche n'est pas si simple. Bien sûr la Renaissance est le début d'un monde commensurable à l'homme, mais pour le nombre d'or on parle encore de « divine proportion ». Léonard De Vinci s'est intéressé à cette règle et a réalisé les proportions humaines d'après Vitruve. Et il s'interroge également sur les critères d'équilibre et d'harmonie d'un visage, qu'il a ainsi divisé en trois étages.

(cf. illustrations pages suivantes)

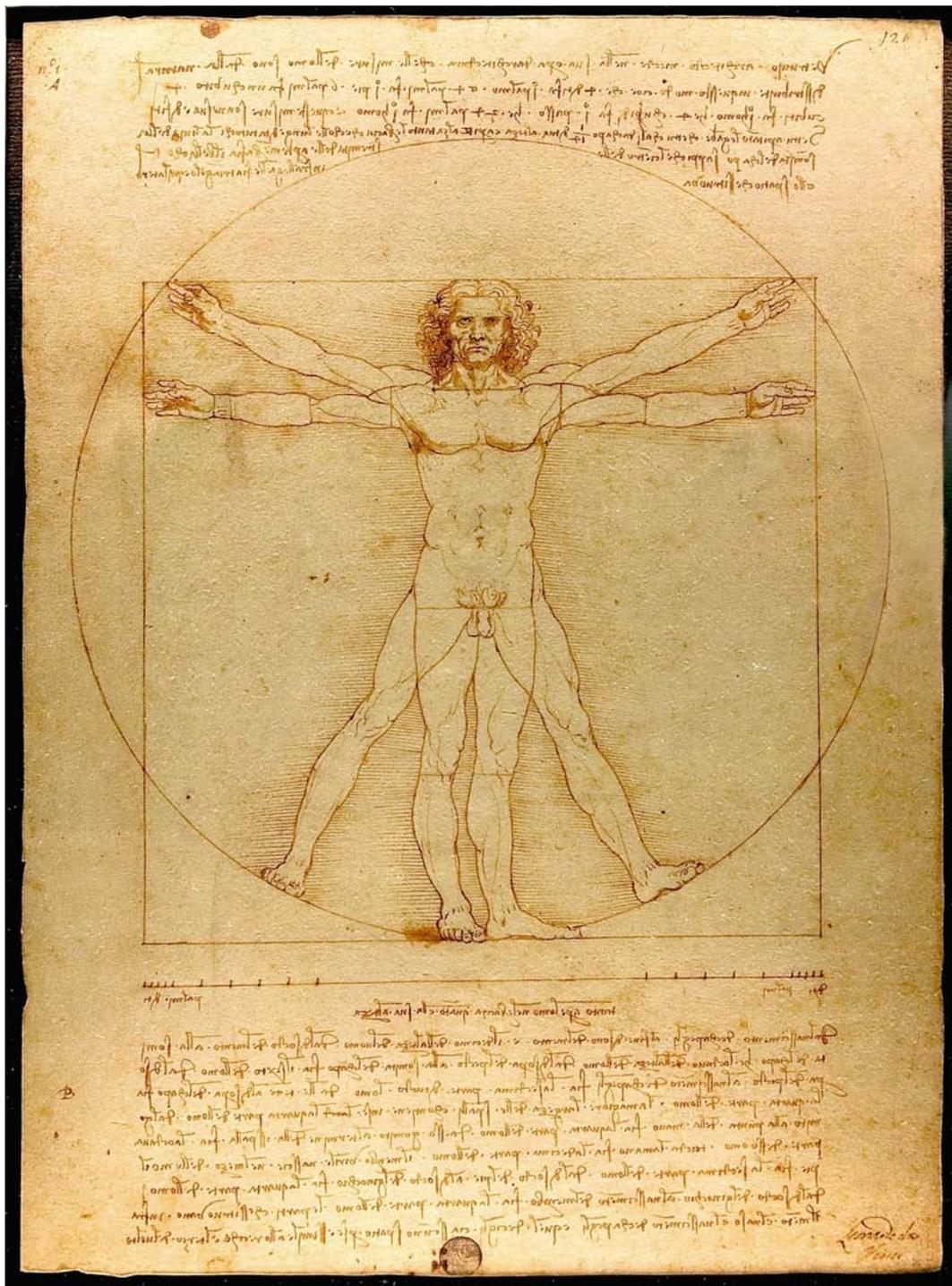


Figure 14 :
« Etude de proportions du corps humain selon Vitruve », L. de Vinci, vers 1492,
Dessin original, 34,4 × 25,5 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise

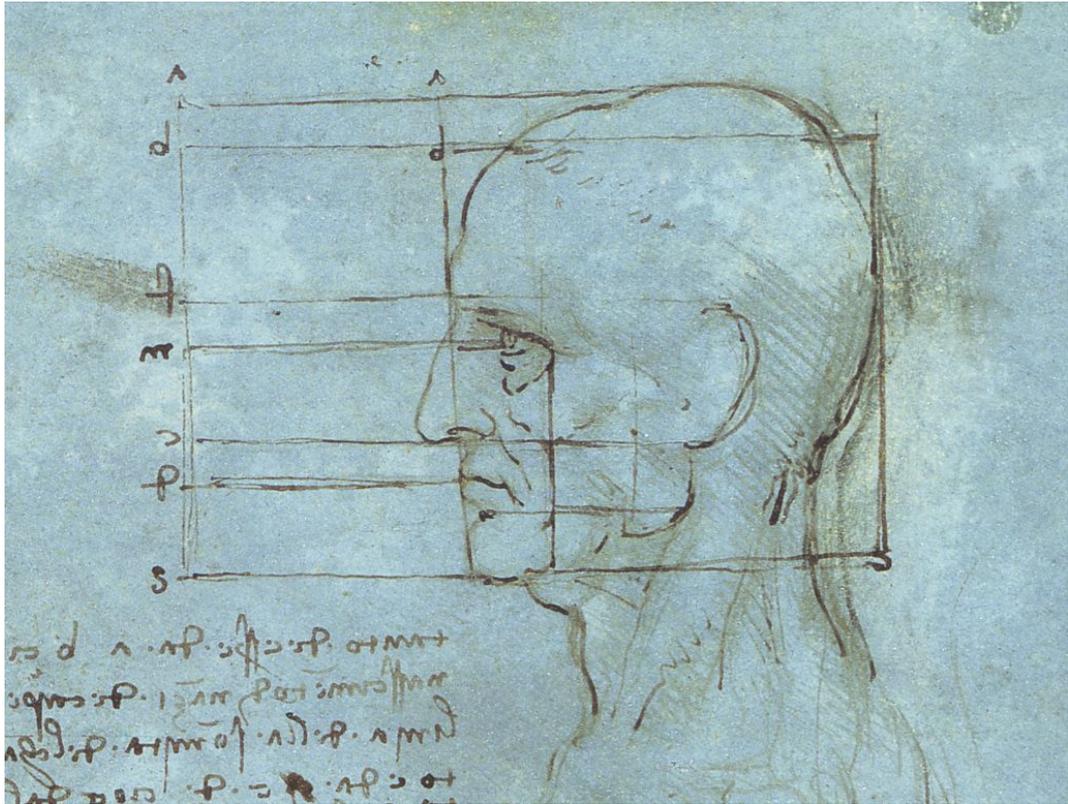


Figure 15 :
« Les proportions du visage » (détail), L. de Vinci, vers 1490, Dessin original,
21,3 x 15,3 cm, Windsor Castle, Royal Library, Londres

- Le canon de beauté

Ces références renaissantes sont toujours d'actualité aujourd'hui dans la définition scientifique des critères de beauté du visage. L'apparence agréable de l'ensemble du visage résulte d'un effet global de parallélisme et de symétrie, un beau visage est « *celui dont les proportions harmonieuses s'écartent de la moyenne par quelques variations perçues comme expressives.* » (Philippe, 1987)

Notons que la beauté du sourire intervient aussi dans la définition du « beau visage » : il dépend de la denture harmonieuse découverte et du mouvement des lèvres qui doit également être équilibré. Nous en avons déjà parlé dans la première partie (*cf. morphologie du sourire*).

La Renaissance est une mise en place de critères précis et pérennes dans les concepts esthétiques de l'occident, qui bouleverse les canons de la beauté par la référence à la statuaire antique, et la recherche des « divines proportions ». On invente réellement à cette époque de nouvelles règles pour un canon de beauté. En reconstruisant le visage selon certaines normes, ainsi que le corps, les artistes vont totalement fausser le naturel.

Huygue (1967) distingue la raison *a priori* qui force l'artiste à donner une représentation physique correspondant à ses principes théoriques, et la raison *a posteriori* qui sait d'abord observer, puis adapter ses principes au cas particulier :

« La raison a priori fut préférée par les Renaissants : disciples des philosophes antiques, ils ne s'ouvraient pas encore à la science et maintenaient en art la loi du "beau" idéal. Elle exige de plier la nature, telle qu'elle est, à des lois conçues par la pensée, par voie d'abstraction. »

On plie donc à la Renaissance la nature à un idéal esthétique, on sacrifie la réalité à un idéal. Toute la tragédie du genre humain ne se contient-elle pas là, dans ce mouvement qui tend vers autre chose que ce qu'il est ? Dans cette quête de sa propre perfection qu'il se doit en plus de définir lui-même : le goût du genre humain pour la métamorphose ?

- La difficulté du rendu de la teinte d'une dent

Peut-être cette invisibilité dentaire est-elle également le fait de la difficulté technique de sa représentation.

« [La dent naturelle] réunit dans un petit volume une sommation de complexités au point de vue de sa teinte. Elle est composée de deux tissus durs de couleurs, de translucidité différentes, qui se répartissent tridimensionnellement de façon variable en fonction des individus. De plus elle est fluorescente : c'est en fait, bien qu'il n'y paraisse pas à première vue, une source de lumière froide, ce qui lui confère un "éclat" particulier. » (Perelmuter et Coustaing, 1979)

Les peintres étant en premier lieu des observateurs, nul doute qu'ils aient remarqué cet éclat particulier, mais peut-être n'avaient-ils pas les moyens

appropriés pour le rendre. Quelle que soit la technique de peinture entrent toujours en jeu cinq éléments : le support, les pigments de couleur enrobés dans un liant, lequel est étendu grâce à un diluant sur un enduit (Rudel, 1968). Les techniques les plus anciennes en Occident furent à base d'eau, l'eau étant le véhicule du pigment qu'il faut encore réussir à fixer sur le support à l'aide du liant. C'est le liant qui qualifie alors la technique. Ainsi il existe avant l'invention de la peinture à l'huile :

- l'aquarelle qui contient peu de liant et qui exige un geste d'une grande franchise, maîtrisé. De plus, elle n'est pas appropriée à la représentation de la dent nécessitant beaucoup de nuances, de superposition.
- la gouache qui contient beaucoup plus de liant mais qui donne alors un aspect très mat de la peinture, ce qui ne correspond pas non plus aux caractéristiques translucides de la dent.
- le pastel qui est à mi-chemin entre la peinture et le dessin ; il s'applique par l'intermédiaire de bâtonnets et nécessite un travail de hachures et d'écrasements, peu propice là encore à rendre la finesse de l'émail.
- la tempera contenant un liant à la colle ou à l'œuf, est utilisée depuis le Moyen-Âge, mais ne permet pas de travailler en superposition de couches propre à rendre cet effet de translucidité dentaire.

Ces techniques révèlent par leur analyse être plutôt impropres à rendre un aspect ressemblant à celui de la nature dentaire. « L'avènement du pictural » comme le précise Huyghe (1961) vient avec les techniques à l'huile, qui sont celles qu'ont utilisés les grands maîtres et ce à partir du XV^{ème} siècle. Ces techniques sont une révolution, elles permettent de lever toutes les limitations que nous avons évoquées précédemment : l'association de deux tonalités voisines, les effets de superposition permettant un aspect translucide et brillant de la matière. Les Flamands allient deux techniques (huile et tempera) et obtiennent le glacis, permettant ainsi la création de nouvelles couleurs. Les Italiens inventent d'autres façons dans l'association des couleurs, comme le *sfumato*.



Figure 16 :
« La Joconde », L. de Vinci, 1503-1506, Huile sur panneau de bois de peuplier, 77 × 53 cm, Musée du Louvre, Paris

Avec le très fameux tableau de Vinci, « *la Joconde* », nous avons le sourire le plus énigmatique de l'histoire de l'art occidental, et le *sfumato* n'est pas étranger à son mystère. En effet, cette technique permet d'avoir un contour enveloppé, des couleurs adoucies, où les formes se perdent les unes dans les autres, laissant ainsi travailler l'imagination. Ce résultat confère comme une pénombre, un vague qui ajoute une sorte de réalisme à la scène, à l'insaisissabilité dans son ensemble. Ce qui lui donne son caractère mouvant, propre à la vie de cette scène.

Vasari (1981) écrit : « *Il y avait [dans ce portrait] un sourire si attrayant qu'il donnait au spectateur le sentiment d'une chose divine plutôt qu'humaine ; on le tenait pour une merveille car il était la vie même.* »

En effet, dès le début, ce portrait fascina ses contemporains par ce sourire esquissé, à peine présent, la discrétion même pourrait-on ajouter. D'ailleurs y a-t-il un sourire ou le rêve-t-on ? Si l'on s'amuse à cacher la bouche de ce portrait, le sourire des yeux n'apparaît pas de façon flagrante, mais si l'on cache les yeux, alors l'arc du sourire est là et l'on ne peut le nier. C'est ce procédé de *sfumato* qui parvient à nous faire douter de la véritable chose représentée, elle nous échappe, et de ce fait nous fascine :

« *Que n'a-t-on dit, écrit sur ce sourire “ plein de nuit ” selon la si jolie formule des Goncourt !* » (D'Hauterives, 2005)

Ce tableau est si célèbre et tant de gens s'y sont penchés qu'il pourrait être à lui seul l'objet d'une thèse. C'est pour cette raison que nous ne nous y attarderons pas plus longtemps, le but proposé ici étant de rendre compte de la technique inventée au XVI^{ème} siècle et de son influence sur la capture d'un sourire.

Avec ces nouvelles techniques les peintres semblent tout à fait en capacité de peindre les dents dans toutes leurs nuances et leur délicatesse. Pourtant ils ne le font pas tout de suite : nous sommes encore à l'ère de l'invisibilité dentaire, et il faudra attendre quelques siècles encore pour les voir apparaître. La technique de peinture à l'huile restera à peu près la même, c'est seulement dans les esprits que l'opération de dévoilement des dents aura besoin d'une certaine maturité.

- La fugacité du sourire

Le sourire est fugace et la peinture n'en est pas encore au véritable mouvement, elle commence tout juste à avoir un peu de souffle. Elle vient de sortir de sa fixité, et sous Léonard par exemple, on est encore occupé au monumental :

« *Il s'est tourné vers un autre idéal, celui de la plastique monumentale. [...]. Au seuil du XVI^{ème} siècle, Léonard comprend que le caractère fondamental du siècle sera le monumental, et il invente les moyens propres à le réaliser.* » (Venturi, 1956)

Il nous faudra encore attendre pour que la peinture ait une véritable fluidité dans le mouvement, donne une impression d'instantané. Le but que se propose la peinture depuis presque toujours, n'est-il pas de fixer l'instant ?

III. LE SOURIRE DANS LA PEINTURE DU XVII^{ème} SIECLE AU XIX^{ème} SIECLE : VERS L'EXPRESSION PLEINE DU SOURIRE

III. I Le XVII^{ème} siècle

1. Le contexte historique

- Les crises du catholicisme

Le XVII^{ème} siècle est marqué par un climat d'incertitude, d'inquiétude. L'Europe est toujours déchirée par ses guerres : la Guerre de Trente Ans, les guerres anglo-néerlandaises, la guerre de Dévolution entre la France et l'Espagne, etc. Ce que l'on tenait pour certain et éternel vacille. On pensait par exemple que la Terre était le centre de l'univers, avant de découvrir que c'est en fait le soleil qui en est le centre (théorie de l'héliocentrisme avec Galilée et avant lui Copernic). Les intellectuels et même les religieux s'interrogent sur de nouvelles grandes questions : au XVII^{ème} siècle la recherche scientifique commence à s'ordonner, les savants correspondant fréquemment entre eux. Les méthodes de travail s'améliorent et le progrès de la technique à cette époque, favorise le développement scientifique.

En France, Louis XIV encourage et pensionne notamment les chercheurs. Afin d'accroître son prestige, il crée des nouveaux lieux de travail qui viennent s'ajouter à l'Académie Française (1634) et à l'Académie Royale de Peintures et de Sculptures (1655), tels que l'Académie Royale des Sciences (1666), l'Observatoire de Paris (1667), et l'Académie Royale de Musique (1669). C'est l'époque de Galilée (fondateur de la physique moderne), de Malpighi (inventeur de l'histologie) et de Newton (théorie de la gravitation universelle).

L'Eglise catholique connaît une période de grande crise politique : les Églises protestantes voient le jour sous l'influence de Luther et Calvin. En réaction, l'Église catholique lance la contre-réforme et organise une reconquête des territoires convertis au protestantisme. L'autorité de la papauté se doit de se renforcer, ce qu'elle fait en s'aidant des images.

C'est l'avènement de l'art baroque, art catholique par excellence, qui se caractérise par l'exagération du mouvement, la surcharge décorative, les effets dramatiques, la tension, l'exubérance et une grandeur parfois pompeuse (Prater et Bauer, 1997). Le baroque est un style très populaire et l'Église catholique comprend que son côté dramatique a le pouvoir de promouvoir les thèmes

religieux avec une implication émotionnelle directe. Ainsi, encourage-t-elle fortement ce mouvement qui présente une image séduisante du catholicisme.

2. Les mœurs

- La préciosité

C'est l'époque d'écrivains et hommes de théâtre comme Molière, Cervantes, La Fontaine, Racine, Corneille, La Bruyère et de philosophes comme Spinoza, Bacon... De grandes idées naissent et parallèlement les comportements s'assouplissent progressivement.

En témoigne le rôle de la femme, qui au XVII^{ème} siècle est en mutation : tandis que l'Église souhaite voir la jeune femme fonder un foyer et apprendre les futures tâches familiales dans un couvent, les moralistes, eux, veulent qu'elle soit présente dans les salons et qu'elle apprenne à recevoir du monde, à danser, à jouer un instrument de musique. Dans les salons, les femmes commencent à se retrouver pour parler de curiosités et de disciplines intellectuelles. Elles s'intéressent de plus en plus aux sciences, aux inventions, aux découvertes, assistent à des conférences, et veulent devenir « savantes ».

Avec la « préciosité », elles gagneront en influence : la « préciosité » est le mouvement intellectuel et sentimental qui naît au début du XVII^{ème} siècle. Il se développe dans les salons qui sont essentiellement dirigés par des veuves, celles-ci ayant plus de droits, et d'abord en France dans le salon de Mme de Rambouillet. Très à la mode chez les dames, la « préciosité » prône le culte de l'héroïsme, des bonnes manières et de la distinction, en réaction aux mœurs de l'époque jugées brutales et grossières. De manière générale les femmes cherchent plus de liberté au sein de la famille. Cependant, n'ayant pas les moyens de leur indépendance, elles sont peu prises au sérieux par les hommes et Molière ne s'est pas privé de s'en moquer dans ses fameuses « *Précieuses Ridicules* ».

L'esprit précieux se propage dans toute l'Europe, et en peinture il se reflète dans le courant artistique maniériste.

- Le maniérisme

Le maniérisme apparaît à Rome dans le contexte de la Haute Renaissance et s'adresse à des amateurs lettrés. Dans une société épicurienne et précieuse, il devient rapidement l'apanage des cours européennes raffinées.

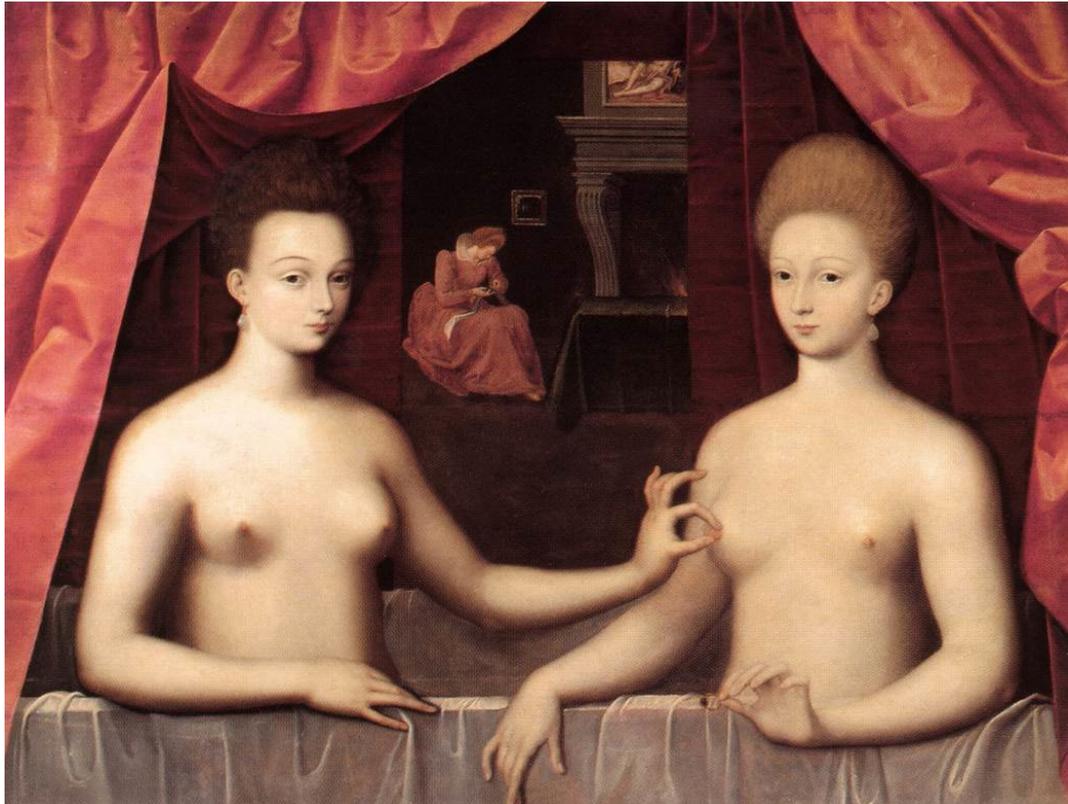


Figure 17 :
« Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs », Ecole de Fontainebleau, vers 1595
huile sur toile, 96 x 125 cm, Musée du Louvre, Paris

Voici un célèbre tableau maniériste. Malgré la présence de la nudité et la cocasserie de la scène, on peut y observer une manière encore figée des visages et des sourires.

À l'inverse, dans ce tableau d'Arcimboldo (*cf. illustration page suivante*), beaucoup plus sophistiqué, on y voit figurer un large sourire. Chose remarquable si tôt dans l'histoire de l'art, on y découvre une rangée de dents. Mais notons que ce ne sont pas encore de vraies dents humaines et que c'est la légèreté de cette composition qui autorise ici leur représentation.



Figure 18 :
« Vertumne », G. Arcimboldo, vers 1590, Huile sur toile, 70,5 x 57,5 cm,
Skoklosters Slott, Suède

- Le libertinage intellectuel

Le « libertinage intellectuel » est une relecture des théories du philosophe grec Épicure. C'est un courant de pensée né au XVI^{ème} siècle en Italie, avec par exemple « *Le Prince* » de Machiavel, et qui s'épanouira en France au siècle suivant.

Affirmant l'autonomie morale de l'homme face à l'autorité religieuse, le « libertinage intellectuel » est une spéculation sur la liberté d'esprit. Refusant tout système philosophique ou religieux dogmatique, il débouche au XVIII^{ème} siècle sur la forme moderne de l'esprit critique.

- Le baroque

Nous avons parlé plus haut de l'asservissement du baroque au dogme et à la religion. Néanmoins ce courant subira lui aussi un peu plus tard l'influence du « libertinage intellectuel ». Le charme du style baroque se transforme alors, passant de l'intellectualisme maniériste au goût pour la beauté sensuelle. Celle-ci apporte une composition plus libre au caractère systématique du baroque des débuts. L'ornementation se multiplie, devient plus riche et fantaisiste. Le plaisir des yeux est impératif dans cet art de la démultiplication.

(cf. illustration page suivante)



Figure 19 :
« *Silène ivre* », P. P. Rubens, 1618, Huile sur bois, 205 x 211 cm, Alte Pinakothek, München.

Le tableau « *Silène ivre* » nous offre un bel exemple de sourires baroques. Chez Rubens la chair déborde, le rose de la peau s'emploie à susciter l'envie charnelle et le sourire est là pour accompagner l'ambiance d'une émotivité diffuse. C'est une scène où il est question de débauche, puisque Silène est ivre, peut-être même s'agit-il d'orgie. On ressent toute la pesanteur du corps de Silène dans cet amas de chair, et les personnages qui l'entourent, semblent s'en moquer. Un sourire se promène sur leurs lèvres, mais observons que le seul personnage qui sourit à pleines dents n'est pas n'importe lequel : il est noir. À cette époque, les Maures sont encore considérés comme des sauvages et c'est pourquoi il est admissible de représenter leurs dents. C'est là encore une exception par rapport à la norme de l'époque qui veut que la denture soit cachée, car dans les esprits, elle symbolise toujours une certaine sauvagerie.

3. Le contexte scientifique

- Le charlatanisme

« Cette époque marque le règne des charlatans et autres “ arracheurs de dents ”, figures populaires qui hantent les places publiques de toutes les grandes villes d'Europe. » (Lefébure, 2001)

Ces charlatans font partie de la vie citadine, ils sont des personnages à part entière, populaires et excentriques, et sont un sujet d'inspiration inépuisable pour les peintres : des sujets « hauts-en-couleur ».

Tout est bon pour attirer le client : les charlatans se font remarquer à grand renfort de musique allant jusqu'à utiliser la trompette et le tambour. Ils jouent la comédie, racontent leurs boniments sur leurs élixirs incomparables qui rendent soi-disant indolore l'extraction des dents. Leur supercherie opère comme un tour de magie : ils tiennent une dent déjà extraite dans leur main, celle-ci entourée d'une membrane contenant du sang de poulet, et à l'aide d'un complice jouant le faux patient, font croire à une extraction facile devant l'assistance. Mais leur méthode d'extraction, lorsqu'il s'agit d'un vrai patient, peut se terminer par des coups avec une pierre sur la pince tenant la dent, et entraîner de graves blessures comme de multiples fractures de la mâchoire ou des sinus.



Figure 20 :
« *L'arracheur de dents* », G. Van Honthorst, vers 1627, Huile sur toile, 137 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris

On peut donc dire que le métier de dentiste tarda à s'organiser. Cependant, il ne faut pas pour autant minimiser les progrès qui eurent lieu dans la recherche médicale, la découverte du corps et de son fonctionnement.

C'est l'époque de l'émergence des pays du Nord, avec lesquels il faut désormais compter. L'université des Pays-Bas accueille d'éminents précurseurs comme Malpighi notamment. Les progrès concernant l'optique, permettent la conquête de terres inconnues, et grâce au microscope Malpighi fait ses grandes découvertes histologiques. C'est également la découverte de l'existence des canaux dentaires. Le naturaliste hollandais Anton Von Leeuwenhoek en fera une première description devant la Société Royale de Londres en 1678.

À la fin du siècle, l'émail dentaire sera le sujet d'études approfondies et la connaissance de la structure de la dent en bénéficiera. Les prothèses feront l'objet de perfectionnements majeurs, mais c'est surtout au XVIII^{ème} siècle que l'art dentaire obtiendra ses premières lettres de noblesse.

4. Les techniques picturales

- Le clair-obscur

À la fin du XVII^{ème} siècle, on exigera des peintres qu'ils connaissent parfaitement l'homme et son anatomie :

« Chaque mouvement a une attitude propre, chaque passion sur le visage un caractère, chaque âge, chaque condition un certain air qu'il faut connaître et savoir exprimer. » (Courtine et Haroche, 1988)

Ces connaissances permettent aux artistes de donner plus de réalité à l'expression faciale de leurs personnages et particulièrement à leur sourire. Pour cela, ils utilisent le brillant des yeux et celui des dents lorsqu'elles sont visibles, afin d'éclairer le sourire et de le rendre vivant. Notons aussi que les couleurs qui matérialisent la peau du visage sont fondamentales : le rosé des joues, qui doit paraître naturel et non donner l'effet d'un fard, doit se fondre avec le reste du visage, donnant ainsi l'impression d'une présence.

En Italie, les peintres confèrent à la ferveur religieuse régnante une image humaine et réaliste. Il nous faut citer le plus grand d'entre eux : Caravage (Moisy, 1948). Caravage est un héritier de la peinture humaniste de la Haute Renaissance. Son approche réaliste des personnages humains a choqué ses contemporains et ouvert un nouveau chapitre de l'histoire de la peinture.

Ce qui est révolutionnaire chez Caravage est son utilisation de l'éclairage donnant un impact dramatique à ses mises en scène. Il est l'inventeur de cette manière particulière de représenter la lumière : c'est la « technique du clair-obscur », qui sera reprise par de La Tour notamment et bien d'autres encore.

Caravage est le peintre de la vie populaire :

« *Il transforme le religieux en une simple scène familière, sans idéalisation, ni symbole.* » (Barilleau et Giboulet, 1996)

Le sourire malicieux de cet ange et la force de son expression ne sont-ils pas plus humains que divins ?

(cf. illustration page suivante)

Ce qui est particulièrement troublant ici, est la force érotique contenue dans ce tableau. Ce qui se dégage de ce corps est à la fois enfantin et imposant. Il faut dire que c'est une œuvre d'assez grande dimension, ce qui renforce le sentiment de présence du corps.

Caravage eut des mœurs sexuelles mouvementées, notamment homosexuelles, jugées infâmes à son époque et vivement condamnées par l'Église. Cela lui valu beaucoup de démêlés avec la justice : il fut impliqué dans de nombreuses affaires de mœurs et dû même s'exiler à Malte suite à une sombre histoire de meurtre. Caravage vécut sans compromis, en artiste révolté et beaucoup de ses tableaux furent mis à l'index pour leur érotisme ambigu. Et c'est peut-être un peu de sa propre personnalité qui se dégage de ce sourire, ce sourire comme une invite, nous narguant par l'impertinence de sa liberté d'être.

Aujourd'hui encore, plus de 400 ans après, l'érotisme du Caravage n'a pas perdu son caractère dérangeant et subversif : nos contemporains ont encore du mal à observer des tableaux comme « *L'Amour victorieux* » sans ressentir une certaine gêne. Il nous faut reconnaître que ce tableau a gardé de nos jours un parfum sulfureux, preuve de la puissance d'évocation de ce grand peintre.



Figure 21 :
« *L'Amour victorieux* », Le Caravage, 1601, Huile sur toile, 154 x 110 cm,
Gemäldegalerie, Berlin

- Les sourires populaires pré-naturalistes

Nous avons déjà vu dans la première partie, concernant les bases du sourire, quelques tableaux de ce peintre. Franz Hals appartenait à la bourgeoisie hollandaise, mais il a peint toutes sortes de gens, bourgeois et gens du peuple (Foucart, 1968). Il s'est beaucoup appliqué à représenter les expressions du sourire et du rire sur certains visages : il est un peu le peintre du sourire. Lorsque nous nous penchons sur ses sujets souriants, nous constatons que les figures dites nobles sont dans la majorité dépourvues de sourires dentés. Les seuls personnages qui ont des sourires laissant voir leurs dents sont des personnages appartenant aux classes sociales basses.

(cf. illustration page suivante)



Figure 22 :
« Malle Babbe », F. Hals, 1629-30, Huile sur toile, 74 x 64 cm, Gemäldegalerie,
Berlin

« *Malle Babbe* », nous laisse imaginer à son allure, au dépouillement de la robe et du bonnet et à la simple collerette qu'elle est probablement servante. Son sourire est presque grimaçant, mais bien loin de révéler une méchanceté, nous y voyons plutôt le trait de caractère d'une femme sans bonnes convenances, simple et qui nous est présentée sans nul doute ivre. La choppe de bière occupe une bonne partie du tableau, mettant en évidence l'activité de boire. Cette femme lance alors sans doute un sourire de complicité à son compagnon de boisson. La chouette sur son épaule lui donne un faux air de corsaire, accentuant l'espièglerie de cette ivrognerie.

Ce sourire est celui de l'ivrogne, il accompagne d'ailleurs les traits de ce visage qui est caractéristique de l'alcoolisme, c'est-à-dire quelques peu bouffis, avec du rouge sur les joues (de la couperose ?). Franz Hals, avec ce tableau, a su merveilleusement saisir l'instant de ce sourire, qui nous apparaît joyeux en même temps qu'un peu pathétique.

En Espagne, c'est le siècle d'or, caractérisé par une période de suprématie militaire ainsi que par un incroyable épanouissement des arts (Buschbeck, 1948). Les peintres se concentrent sur la personne, sur la dramaturgie de l'identité au détriment de l'environnement et du fond du tableau et s'inspirent du naturalisme caravagesque, tel dans ce tableau de Ribera, « *Le pied-bot* ».

(cf. illustration page suivante)



Figure 23 :
« Le pied-bot », J. de Ribera, 1642, Huile sur toile, 164 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris

« Fièremment campé sur sa jambe la plus sûre, un jeune garçon atteint d'un pied-bot pose de trois-quarts, habillé de guenilles. Il serre fermement sa besace sous le bras, et porte sa béquille sur l'épaule. "Donnez-moi l'aumône pour l'amour de Dieu" dit le billet qu'il tient dans la main. Une ébauche de pose martiale semble se dessiner dans la posture de ce jeune mendiant qui tient sa canne comme une arme, un sourire aux lèvres.

Cette peinture s'ordonne selon une composition verticale, simple et austère. La pauvreté du garçon s'exhibe sans pudeur : la misère du costume, la saleté des pieds nus, les dents gâtées. L'horizon placé en bas de la composition met en valeur les pieds du garçon, insigne de la plèbe et donne un aspect monumental à son corps, en contraste avec le paysage en arrière-plan qui est peint par touches légères et rapides, avec un traitement aussi vapoureux que l'est celui des nuages.

Dans la posture du garçon, nous pouvons repérer une parodie de soldat avec la béquille qui se présente comme une arme et qui n'est, au contraire, que le signe d'une infirmité. Dans cette même main qui tient la béquille, le manuscrit se donne à lire, il indique la possible aphasie du jeune garçon et sa situation de mendiant. » (Renvegal, 2009)

Malgré sa tare cet enfant sourit de toutes ses dents avec fierté et il nous montre qu'il peut être heureux malgré tout, apprécier la vie et en jouir. Ribera est d'une précision infaillible pour dépeindre la misère de cet enfant, et il n'hésite pas à représenter son sourire imparfait qui trahit, tout autant que ses pieds nus et sales et son habit fait de guenilles, l'âpreté de sa condition. Ce sourire gâté mais digne accentue le réalisme de ce portrait, il lui donne tout son sens, la pleine dimension d'un humanisme criant de vérité.

III. II Le XVIII^{ème} siècle

1. Le contexte historique

- L'humanisme et les colonies

Ce siècle est appelé le « Siècle des Lumières » du fait de ses importantes transformations philosophiques en Europe. Elles conduisent à l'avènement de la démocratie, en Angleterre et aux États-Unis avec la Révolution américaine, et en France avec la Révolution française de 1789.

C'est aussi l'époque où ces grandes idées philosophiques d'humanisme et d'égalité côtoient la réalité de l'esclavage dans les colonies. C'est l'apogée d'un commerce qui a lieu entre l'Europe, l'Afrique occidentale et équatoriale, les Antilles, et les Amériques. Six à sept millions d'esclaves noirs sont déportés par

les Européens vers l'Amérique au XVIII^{ème} siècle et l'on estime que pour un esclave arrivé vivant en Amérique, cinq hommes sont tués en Afrique au cours des razzias ou mort en mer.

C'est la guerre de Sept Ans (1756-1763) entre la France et l'Angleterre. Cette dernière, qui commence à prendre un avantage certain en Europe perd de l'influence dans le nouveau monde. En raison des frais occasionnés par la guerre de Sept Ans, la couronne britannique cherche à rembourser ses dettes de guerre en taxant lourdement les propriétaires terriens installés en Amérique. Ceux-ci refusent et engagent la Guerre d'indépendance des Etats-Unis d'Amérique (1775-1783). La Constitution américaine est établie en 1787.

La France est politiquement en retrait après la mort de Louis XIV, sa puissance s'exprime plutôt par le biais de la culture : la langue et la culture française vont devenir le trait d'union intellectuel de l'Europe instruite. C'est à Paris que les comportements et les modes européennes voient le jour. Les frontières s'ouvrent, favorisant et facilitant la circulation des artistes : on échange des idées, des textes et les mentalités s'enrichissent des cultures européennes voisines.

2. Les mœurs

- La décontraction des codes comportementaux

Au XVII^{ème} siècle le « libertinage » était le courant de pensée de tous ceux qui voulaient conquérir la liberté, et vivre selon les règles de la nature : c'est l'esprit frondeur, ou « libertinage intellectuel ». Ce n'est qu'au XVIII^{ème} siècle que l'écriture libertine proprement dite prend une autre dimension, celle de la quête des plaisirs de la vie. Ces libertins se réfèrent alors à un certain « libertinisme » ou « libertinage savant », développant l'idée que l'on peut être athée et vivre avec sa propre morale.

En même temps que les philosophes des Lumières voient dans la liberté un idéal à atteindre dans la quête du bonheur, le roman libertin apparaît et devient un genre littéraire à part entière. Les œuvres libertines du XVIII^{ème} siècle sont ouvertement érotiques. Mais il s'agit également de récits initiatiques, comme dans « *Les liaisons dangereuses* » de Choderlos de Laclos qui fait référence, où un jeune aristocrate entre dans la société pour y apprendre ce qu'elle cache de plus licencieux. La vie en société y est présentée comme un jeu de dupe dont les libertins maîtrisent à la perfection les codes et enjeux. La séduction y est un art complexe que l'on entreprend par défi, désir ou amour-propre.

L'écriture libertine met en scène, à travers le roman, une liberté de penser et d'agir qui se caractérise le plus souvent par une dépravation morale, une quête égoïste du plaisir. Le « libertinage » se retrouve également jusque dans les peintures de cette époque. Les maîtres français Boucher, Watteau et Fragonard, s'illustrent dans le style rococo. Succédant au baroque, ce style plus décadent,

léger, frivole et érotique, correspond bien à l'atmosphère sulfureuse décrite dans les romans de cette période.

(cf. illustrations pages suivantes)

Dans ces tableaux, nous voyons des sourires légers, comme esquissés, chargés d'autant d'érotisme que la nudité dévoilée. Ce sont des sourires de plaisir qui ne sont pas ostentatoires, sourires en coin et pré-sourires, manifestations de cette emprise des sens où tout le corps est absorbé par l'extase.

Le corps prend une certaine liberté dans l'intimité qui devient légitime au sein des sphères intellectuelles de l'époque. La fin du XVIII^{ème} siècle est l'apogée libertine avec des auteurs tels que le comte de Mirabeau, Restif de la Bretonne ou Sade, le Divin Marquis, qui est sans doute l'auteur le plus extrême de ce courant.

Avec la Révolution française la société se transforme et les libertins ne font plus figure de libres penseurs. À partir de ce moment, le « libertinage » ne sera plus associé qu'à la dépravation et au relâchement moral, ayant perdu toute connotation intellectuelle.



Figure 24 :
« *L'odalisque brune* », F. Boucher, 1745, Huile sur toile, 53,5 x 64,5 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 25 :
*« Jeune femme jouant avec un chien », J. H. Fragonard, 1765-1772, Huile sur
toile, 70 x 87 cm, Fondation Cailleux, Paris*

3. Le contexte scientifique

- L'organisation de la profession dentaire

C'est au XVIII^{ème} siècle, nous l'avons vu précédemment, que la dentisterie acquiert ses lettres de noblesse avec notamment le « père de la dentisterie moderne » : Pierre Fauchard (Lefébure, 2001). La dentisterie est alors sur le point de devenir une spécialité, lorsqu'en 1728 il publie son traité :

« Le Chirurgien-Dentiste ou traité des dents ou l'on enseigne les moyens de les entretenir propres et saines, de les embellir, d'en réparer la perte et de remédier à leur maladies, à celles des gencives et aux accidents qui peuvent survenir aux autres parties voisines de la dent. » (Lefébure, 2001)

C'est dire l'ambition d'organiser enfin une spécialité propre à la cavité buccale. Fauchard doit beaucoup à son expérience de médecin de la Marine royale où il a pu observer les manifestations du scorbut, qui occasionne comme on le sait aujourd'hui de graves lésions au niveau des gencives et des dents. Il a développé des grandes compétences en chirurgie : il connaissait les transplantations, l'extraction des dents de sagesse et des kystes. Il soignait fistules et névralgies, et on lui doit les prémisses de l'orthodontie : il pratiquait les redressements soit par luxation brusque, soit par rotation de la dent isolée.

On retrouve dans son traité de nombreuses planches d'illustrations expliquant la nature de ses instruments. Il est l'inventeur de l'archet à corde, ancêtre des instruments rotatifs, qui servira aux trépanations. Il s'intéresse également aux conditions opératoires nécessaires à une pratique de qualité : le patient doit être assis sur un fauteuil *« ferme et stable, propre et commode dont le dossier sera garni de crin ou d'un oreiller mollet plus ou moins élevé et renversé selon la taille de la personne et surtout suivant celle du dentiste. »* (Lefébure, 2001)

On retient surtout de son œuvre aujourd'hui ses informations sur l'hygiène et sur les prothèses. C'est à cette époque que l'hygiène prend enfin la place qui lui revient, plusieurs figures de l'époque s'accordent à défendre la nécessité de l'hygiène, bien qu'ils ne soient pas encore tous d'accord sur les instruments à employer. Les uns préconisent encore des petites éponges, d'autres pensent déjà au concept de la brosse à dents avec leurs brosses de crin ou en poils de sangliers, ou à celui de la brosette avec les mêmes matériaux mais effilée pour passer dans les interstices des dents. Les poudres dentifrices doivent être suffisamment pulvérisées pour ne pas risquer d'attaquer l'émail des dents, il faut veiller à ce que les produits ne soient pas trop corrosifs : en effet, ils sont souvent faits de composés en porcelaine ou de pierre ponce.

Les prothèses doivent être nettoyées régulièrement, et pour Fauchard, elles réclament le même soin que les dents naturelles. Les prothèses sont alors l'objet de nombreuses recherches. Pour le moment, les dents artificielles proviennent surtout de dents animales : les tabletiers taillent dans l'ivoire pour leur fabrication, mais il y a également des dents de morse, de bœuf, d'hippopotame, sans oublier

les dents des défunts. Ces procédés ne sont malheureusement ni hygiéniques, ni esthétiques et de moralité douteuse.

Fauchard essayera de suppléer le défaut esthétique des prothèses, par le dessin des contours des dents et en figurant la teinte de l'émail et de la gencive grâce à un émailleur. En effet en cette fin de XVIII^{ème} siècle, on commence à découvrir l'importance de la porcelaine. C'est Duchateau, apothicaire de Saint-Germain en Laye qui a le premier l'idée de recourir à la porcelaine car ce matériau résiste aux agents salivaires et peut imiter les couleurs de la dent. Mais en dépit de ces évolutions, il faudra encore attendre pour que la prothèse dentaire soit réellement stable et fonctionnelle, ne gêne pas l'élocution et soit suffisamment solide.

4. Les techniques picturales

- Le naturalisme et les canons esthétiques

Si à la Renaissance, ce sont les artistes qui imposent à leurs modèles un idéal, par la suite ce sont les modèles eux-mêmes qui exigeront que leur représentation réponde à certains canons. Le plus souvent les portraits étaient avantageusement faussés afin de plaire à leurs commanditaires. Il faut noter que cette idéalisation ne se fait plus dans un but esthétique divin, elle n'est plus soumise aux « divines proportions », mais a pour seul but de rendre aimable les sujets qui demandent à être peints. Fromentin, cité par Jacobs (1981) précise :

« A travers tout le XVII^{ème} siècle et une grande partie du XVIII^{ème} siècle, ce n'était que beaux teints, jolies bouches, dents superbes, épaules, bras et gorges admirables. »

Fromentin nous parle des portraits de cour, des portraits réalisés pour les nobles, qui entendaient bien que l'on flatte leurs égos narcissiques. Ainsi il y a comme une uniformisation des modèles représentés qui auront tous les mêmes qualités.

Mais bientôt un nouvel esprit va naître, les peintres comprendront le charme de l'originalité et peindront pour eux-mêmes en dehors du cadre de la commande. Le style renaissant sera délibérément rejeté, à la recherche d'un naturalisme où l'idéalisation esthétique et religieuse n'a plus sa place. C'est le siècle où les émotions affleurent, et les passions et les drames de la vie quotidienne deviennent de plus en plus les sujets de la peinture. On ne veut plus se contenter du masque antique dont la Renaissance avait recouvert ses sujets.

Voici une comparaison de deux tableaux peints par le même peintre : le premier nous montre un exemple de naturalisme, tandis que le second, plus classique, répond aux exigences de la commande. Avec ces deux tableaux, nous mettons en parallèle également ce qui nous a paru significatif de l'influence sociale sur l'évolution du sourire : en fonction de la position sociale et de l'âge d'un individu, son sourire n'est pas du tout le même. (*cf. illustration page suivante*)



Figure 26 :
« La Marchande de crevettes » W. Hogarth, 1740-1745, Huile sur toile, 52,5 x 63,5 cm, National Gallery, Londres

Cette étude à l'huile nous montre tout le talent d'Hogarth. Le peintre parvient à rendre son observation avec spontanéité, comme prise sur le vif, cet instant fugace du sourire. Elie Faure (1987) a beaucoup apprécié ce tableau, le considérant comme la pièce maîtresse de toute l'œuvre d'Hogarth. Voici ce qu'il nous en dit :

« Il a peint [...] un morceau qui contient tout l'esprit et toute la fleur de toute la peinture anglaise. Il a saisi, un jour, dans l'éclat du rire et des dents et des yeux clairs et des fossettes d'une fille du peuple pétrie de lait, de suc de viande, d'air et d'eau, toutes les harmonies errantes du pays de la campagne et du frais de l'océan. »

Hogarth est d'extraction assez modeste et c'est son milieu qu'il représentera sans complaisance, mais avec cette touche au plus juste dans les profondeurs de la nature humaine. On voit cette marchande très enjouée, avec un regard simple, presque sot, qui rend sa mine un peu grossière, mais néanmoins touchante. Son sourire l'illumine, et réveille en elle quelque chose de mouvant, d'attirant, avec ce charme particulier, celui du terroir pour reprendre l'idée de Faure. Ce tableau est comme un instantané, tant il nous paraît saisir au plus près ce geste si fugace qu'est le sourire. Les dents trouvent ici leur place par souci de naturel, s'inscrivant dans le mouvement réaliste des artistes qui peignent des scènes de la vie quotidienne.

Étudions de plus près cet autre tableau réalisé par le même peintre.

(cf. illustration page suivante)



Figure 27 :
« Les enfants du Dr Graham », W. Hogarth, 1742, Huile sur toile, 160,5 x 181 cm, National Gallery, Londres

Ce tableau est une commande au peintre par le Docteur Graham, apothicaire au Chelsea Hospital de Londres et parvenu à un certain seuil d'aisance. Pour en faire étalage, il demande à Hogarth un portrait de ses quatre enfants. L'idée de louer l'aisance bourgeoise s'exprime dans la finesse des tissus en soie des habits du dimanche, l'opulence de la draperie, l'abondance de fleurs et de fruits et la préciosité des meubles. Les enfants, représentés selon une disposition quasi cérémonieuse, sourient. Habituellement, lorsque les classes aisées sont représentées, elles ont une mine plus sérieuse, mais il semble ici que l'on laisse aux enfants s'exprimer leur innocence et leur spontanéité.

Cependant en observant cette toile de plus près, on peut y voir une sorte de hiérarchie du sourire correspondant au niveau d'éducation : il y a comme une gradation en éventail de la largeur du sourire en fonction de l'âge et de la taille de l'enfant. A droite, le garçon assis a un large sourire inspiré, levant les yeux au ciel et dévoilant ses dents. La jeune fille au centre porte un sourire labial et généreux. La plus grande sur la gauche nous regarde, mais ce n'est plus qu'un pré-sourire crispé sur ses lèvres et une attitude bien plus figée du corps. Les émotions de cette dernière sont retenues par le carcan de la bonne conduite et de la bonne éducation anglaise. Elle serre par le poignet sa petite sœur, comme si en tant qu'ainée, elle se devait de veiller à ce que l'impétuosité du jeune âge ne vienne perturber le bon ordre de la petite troupe.

Ces deux tableaux se révèlent de style très différent bien que du même artiste. Lorsque W. Hogarth est sollicité pour dépeindre la classe montante bourgeoise, il s'embarrasse d'un certain maniérisme propre à cette classe qui se retrouve jusque dans les sourires guindés. À l'inverse le portrait de cette marchande produit une impression d'une extraordinaire réalité où le sourire est naturel et simple. Il n'y a en vérité que dans les classes sociales basses, que cette licence est permise à cette époque : le sourire n'y est pas proscrit car il est l'expression d'un élan propre à ce milieu ignorant des bonnes convenances et des restrictions pulsionnelles.

III. III Le XIX^{ème} SIÈCLE

1. Le contexte historique

- L'époque « moderne »

Trois grandes tendances marquent ce siècle :

- L'industrialisation

- La démocratisation

- Le nationalisme

Ce siècle connaît une explosion démographique considérable. On peut dire que le XIX^{ème} siècle est le siècle de l'Europe. Après les guerres de la Révolution française (1792-1799) et les guerres de l'épopée napoléonienne (1799-1815), l'Europe subit de nombreuses autres guerres qui dessinent sa nouvelle carte géopolitique, avec l'émergence de consciences nationales et de sentiments patriotiques très puissants.

C'est aussi le siècle de la révolution industrielle, qui va bouleverser le paysage européen et apporter d'immenses richesses, mais aussi casser les anciennes structures sociales. Les élites intellectuelles vont transformer la société en un immense chaudron, dans lequel vont bouillonner toutes les idées et tous les arts. Les savants, artistes et intellectuels vont porter la recherche technologique, scientifique et artistique, et la recherche des idées en général, à un niveau jamais atteint auparavant. C'est l'ère du train à vapeur, et grâce à la machine, des premières sensations de vitesse et de puissance. La société jusqu'alors dominée par une aristocratie terrienne, voit l'ascension d'une bourgeoisie industrielle.

Les artistes prennent part activement à cette mutation qui traverse l'Europe, leur statut a profondément changé depuis l'ancien Régime : auparavant, ils travaillaient essentiellement à satisfaire les besoins du pouvoir, c'est-à-dire de l'Église et de l'Aristocratie. À cette heure républicaine, ils peuvent jouer un rôle beaucoup plus civique, mettre leur créativité au service des nouvelles idées démocratiques et patriotiques (Dorival, 1948).

2. Les mœurs

- L'émancipation de la femme

Si au XVIII^{ème} siècle la femme de l'époque libertine était encore réduite à un objet de plaisir et de fantasme, le XIX^{ème} siècle voit le début de son émancipation. Nous allons voir qu'à partir de ce moment seulement, la femme assume le plaisir en tant que personne (et non plus en tant qu'objet), et que le sourire n'est alors plus tout à fait le même : il est moins timide et moins centré, il ose irradier vers l'extérieur.



Figure 28 :
« *Le déjeuner sur l'herbe* », E. Manet, 1863, Huile sur toile, 208 x 264,5 cm,
Musée d'Orsay, Paris

« *Le déjeuner sur l'herbe* » de Manet fit sensation en son temps. Le public et la critique furent scandalisés par cette femme nue, au milieu de ces hommes habillés et qui regarde le spectateur droit dans les yeux en osant sourire. Le scandale a porté sur deux points, la facture et le sujet. La facture fut jugée négligée, à cause de sa mauvaise perspective et du fait que la couleur y soit posée sans nuance ni modelé. Mais le principal reproche fut le décalage avec l'académisme de son temps, concernant l'absence de véritable sujet pour le nu. En effet, celui-ci fut toujours toléré pour des scènes religieuses, mythologiques ou encore politiques.

Ainsi c'est la présence d'une femme nue ordinaire qui choque : ce n'est plus « *ni Diane ni Vénus, dont la nudité conventionnelle aurait été acceptable mais peu vraisemblable dans une scène " de genre "* » (Marcele, 2009). Mais surtout le fait qu'elle soit en compagnie de deux hommes habillés, ce qui est impensable pour l'époque. Il y a là comme une crudité du nu transporté dans le quotidien d'un déjeuner à la campagne qui, dévoilée sans mystère, n'est pas pour plaire à tout le monde.

Cité par Philippe Marcelle (2009), voici l'exemple d'un contemporain de Manet choqué par ce tableau :

« *M. Hamerton par exemple établissait un rapprochement, justifié d'ailleurs, avec le Concert champêtre de Giorgione (aujourd'hui attribué à Titien). " On passe — écrivait-il — sur la moralité douteuse de cette toile en raison de ses magnifiques couleurs ", mais " voilà qu'un misérable Français vient rendre dans le langage du réalisme français moderne, sur une plus vaste échelle et en substituant l'horrible vêtement français actuel au gracieux costume vénitien "* ».

Ce que ne tolérait pas M. Hamerton c'était la "modernité " au sens baudelairien du terme, le " réalisme ", " l'horrible vêtement français actuel "... Sans cela, il se serait fait une raison — il le disait lui-même — de " la moralité douteuse ". »

C'est toute l'arrogance de ce sourire qui soulève une vague de protestation. On est enfin à l'époque où la femme décide de se permettre cette attitude, celle de la moralité douteuse qui s'assume, défiant les apparences des bonnes mœurs, en un mot, bravant les consensus.



Figure 29 :
« Danse à la campagne », A. Renoir, 1883, Huile sur toile, 180 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris

Dans ce tableau de Renoir, la scène se passe sur une terrasse, légèrement surélevée, permettant à une femme située en contrebas d'observer ce qui se passe. La cadre est si serré sur les personnages que rien n'indique vraiment la campagne si ce n'est le titre du tableau, « *Danse à la campagne* » et un bosquet servant de toile de fond aux danseurs. L'impression générale donnée est un mouvement de tourbillon, le tourbillon de la danse et des sens. Ils semblent danser la valse. Ce mouvement est accentué par la touche particulière, moirée, de Renoir. « *Ce tourbillon est représenté par les pieds de l'homme, avançant le gauche et faisant tourner le droit* », par les plis de la robe de la jeune femme et le flou de ses froufrous. (Catala, 2000)

La composition, avec le chapeau à terre comme s'il venait de tomber sous la poussée de la giration, l'éventail légèrement flou en haut à gauche et la tête légèrement penchée de la femme, rappelle cette spirale de la danse qui part des pieds et va jusqu'à l'éventail, tournant de la gauche vers la droite, traduisant ainsi la torsion des corps. L'homme est habillé de noir, ce qui tranche avec la robe claire de la jeune femme. Ce contraste vient renforcer le rôle de l'homme dans la danse. Il sert de guide, de pilier, il tient fermement le bras droit de sa cavalière avec son bras gauche, et avec son autre bras l'enchâsse complètement. Elle, ainsi soutenue, peut ainsi s'abandonner à son plaisir, qui au vu de son sourire n'est pas boudé !

« *Notons la fraîcheur de la robe campagnarde, par opposition au costume sobre et sombre de l'homme, [l'élégance de leur mise] : la jeune femme n'a pas ôté ses gants pour danser. Les couleurs utilisées par Renoir sont fraîches et harmonieuses, [formant une jolie palette] de tons doux.* » (Catala, 2000). Le rouge-orangé pour les fleurs mouchetant la robe de la femme et pour sa capote. Le jaune paille pour le chapeau tombé à terre et les gants de la danseuse. Cette élégante capote rouge, maintenue sur le cou par une bride met en évidence le visage de la femme. Son expression a un brin d'espièglerie. Elle ferme presque les yeux, son regard est vague et malicieux, soulignant son abandon dans ce moment où son cavalier semble lui susurrer des mots doux à l'oreille. Son visage s'éclaire alors de ce merveilleux sourire à la fois naïf et tendre et ses pommettes rosissent de plaisir. La souplesse des vêtements, de la capote, nous renvoie à une certaine nonchalance de cette femme, évoquant jusqu'à une certaine tendreté de la chair, offrant sa sensualité.

Renoir nous présente ici une scène très vivante, une *Dolce Vita*, l'allégresse de la vie dans un mouvement de danse, « *le sourire de la jeune femme constituant en définitive le seul point fixe de cette spirale [animée].* » (Catala, 2000).

3. Le contexte scientifique

- Le progrès de l'hygiène et des soins dentaires

« *À la fin du XVIII^{ème} siècle, l'art dentaire avait commencé à s'émanciper de la médecine générale.* » (Lefébure, 2001)

Il y a en effet enfin une véritable organisation de la profession, mais c'est surtout aux États-Unis qu'elle sera la plus efficace. À la fin du siècle, ce pays compte plus de soixante instituts de formation et voit la création de plusieurs organismes et revues professionnels. On parle de modèle américain : nombre de dentistes européens viendront y compléter leur formation. C'est l'heure des premiers échanges internationaux, les premiers congrès ont lieu, permettant avec leurs comptes rendus le progrès de l'art dentaire. Parmi eux, il nous faut citer le très célèbre Greene Vardiman Black et son principe « d'extension pour la prévention », relatif à la préparation des cavités dentaires.

Cette organisation suivra en Europe, et la profession se verra même éclatée en plusieurs spécialités (orthodontie, parodontologie, endodontie, etc.). La discipline dentaire, en ces temps nouveaux, connaît des évolutions rapides grâce à de nombreuses recherches dans plusieurs pays. Il devient absolument nécessaire d'échanger et d'avoir une concertation internationale.

Une véritable métamorphose a lieu dans le cabinet dentaire en ces temps de lumière électrique. Adieu le cabinet aux « *faux-airs de musée d'antiquités* » (Boissier, 1927). À la belle époque, les cabinets sont carrelés, lumineux, et l'hygiène n'est plus douteuse comme ce fut le cas auparavant. Les premières sociétés spécialisées dans la conception et la fabrication de matériel dentaire voient le jour comme par exemple S.S.White à Philadelphie en 1844. Ils proposent même déjà les premiers catalogues de matériel ou de fauteuils.

Les cabinets dentaires sont donc ainsi de plus en plus fonctionnels, situés en ville de préférence. Des enseignes sur la rue les indiquent, ainsi que des panneaux muraux affichés à l'extérieur renseignant aussi sur les heures de consultation pratiquées. Une assistante accueille les patients, une salle d'attente est à disposition. Mais c'est encore du bois que l'on trouve dans la salle de consultation pour les meubles. Les fauteuils connaissent une grande évolution : le premier fauteuil hydraulique à pompe, le « *Wilkerson* » naît en Amérique en 1877. Il deviendra bientôt totalement électrique. Les fraises manuelles se perfectionnent : en 1871 la première roulette à pédale est créée où une seule main suffit à sa manipulation, les tours à pied feront d'ailleurs l'objet d'innovations permanentes, tout comme les instruments en général. Avec les découvertes de Pasteur et les progrès de l'asepsie, les matériaux changent et il faut dire adieu à l'ivoire, l'écaille et aux bois précieux.

En cette fin de XIX^{ème} siècle, la médecine voit apparaître deux autres révolutions majeures : l'anesthésie et la radiographie. L'anesthésie commence avec les découvertes de gaz comme l'éther et le protoxyde d'azote vers 1850. En 1894, le chlorure d'éthyle est employé en chirurgie générale. On essaiera les premières anesthésies locales vers 1857, avec du courant galvanisé puis du chlorure d'éthyle. C'est véritablement au XX^{ème} siècle qu'elles seront efficaces. On doit l'invention de la radiographie à Wilhelm Röntgen en 1895 et Walkhoff est le premier à procéder à la radiographie de ses propres dents. Notons que le temps d'exposition est alors de vingt-cinq minutes ! Il faudra attendre le début du XX^{ème} siècle pour les premières radiographies intra-orales et des temps d'expositions beaucoup plus courts.

4. Les techniques picturales

- La photographie, l'impressionnisme

Nous avons vu que la peinture, dès la Renaissance, fut à la recherche de l'instantané, de la capture de la magie de l'instant. Et le sourire, de par sa nature, comme nous l'avons déjà vu est propre à l'instant.

Avec l'apparition de la photographie en 1839 par Daguerre avec son daguerréotype (amélioration de l'invention de Niepce), l'instant va vraiment pouvoir être capturé. Avec cette invention, c'est toute une époque de crise de la représentation qui s'annonce : la peinture s'est faite dépasser dans le but de la représentation fidèle du réel et de la copie de la nature. Ceci dit, dans ces débuts la photographie ne permet encore que de très longs temps de pose, et la notion d'instant reste somme toute relative : tout comme pour les radiographies dont nous avons parlé plus haut, le temps de pose pour une photographie était d'une trentaine de minutes au minimum. Pour ces raisons techniques on a peu de sourire dans les toutes premières photographies et les expériences donnaient plutôt des grimaces. On peut aisément comprendre la difficulté des modèles à tenir aussi longtemps un sourire.

C'est la période d'un conflit de la représentation entre peinture et photographie qui se révélera utile au peintre, la photographie lui servant de support dans l'affinement de son image mentale de l'instant. Par définition le sourire appartient à l'instant, comme nous le précise d'Hauterives (2005) :

« En effet, avec la propagation de la photographie, moyen de reproduction plus commode, plus rapide, plus exact, le portrait peint disparaît. Or, le photographe amateur ne sait pas reconstruire l'air du modèle comme le fait le peintre. Eviter les sourires factices devient dès lors une quête "exorbitante" comme le dit Barthes dans La Chambre claire. Il évoque à ce propos une expérience de pose qui nous permet de mieux comprendre l'ampleur de l'entreprise : " Je décide de laisser flotter sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais indéfinissable, où je donnerais à lire [...] les qualités de ma nature [...]. Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon moi..." Or, malgré ces efforts explique-t-il, le résultat le déçoit le plus souvent parce que la photographie emprisonne en une image unique cette expression, par essence fugitive, de la bouche et des yeux. Ce faisant, le sourire, privé du mouvement qui l'accompagne, se fige en caricature. Autrement dit, la photographie d'amateur révèle une " mimique " là où il faudrait restituer, dans toutes ses nuances, " une texture morale ". Le grand portraitiste serait, selon Barthes, celui qui saurait "peindre comme Le Titien" " l'air " du modèle, "dessiner comme Clouet" "l'essence précieuse de (son individu)" et saisir ainsi l'évanescence de son

sourire. Evidemment - et avec quel éclat !- les grands maîtres de la photographie échappent à cette critique. »

Cet extrait nous explique comment il est tellement plus aisé de représenter une expression figée et donc reproductible, qu'une attitude passagère et mouvante aussi complexe que le sourire. Et cela même pour la photographie. On peut donc se figurer à quelles difficultés les peintres ont pu se confronter face au sourire, et Huyghe (1967) nous l'explique fort bien :

« L'homme, au cours de son évolution, s'attache d'abord au permanent, et c'est seulement par un progrès lent qu'il réussit à percevoir et à enregistrer le mobile et le transformable [...]. Le mobile est fugitif et échappe, par définition. »

Représenter le sourire, c'est tenter de saisir ce « mobile ». Et dans ce sens, l'apparition de la reproduction photographique va aider la peinture à saisir, par exemple, les lèvres ouvertes, et au-delà : l'impressionnisme, contemporain de la photographie, se détachera de la représentation pour sublimer la sensation laissée par la trace de « l'impression ».

Reconnaissons que lorsque nous pensons au sourire de quelqu'un, chaque dent ne se détache pas avec netteté, mais nous avons plutôt une impression d'ensemble, d'une courbe, d'une couleur, d'un éclat :

« Cela formera dans le cerveau du spectateur un "document dentaire" qu'il utilisera quand il aura à juger une œuvre où la dent joue un rôle » nous dit Soyier (1970).

Notre système visuel extrapole, à partir de données simples, et l'on retient plus l'ensemble que la multitude des détails. Prenons ainsi pour exemple cette peinture de Toulouse-Lautrec.

(cf. illustration page suivante)

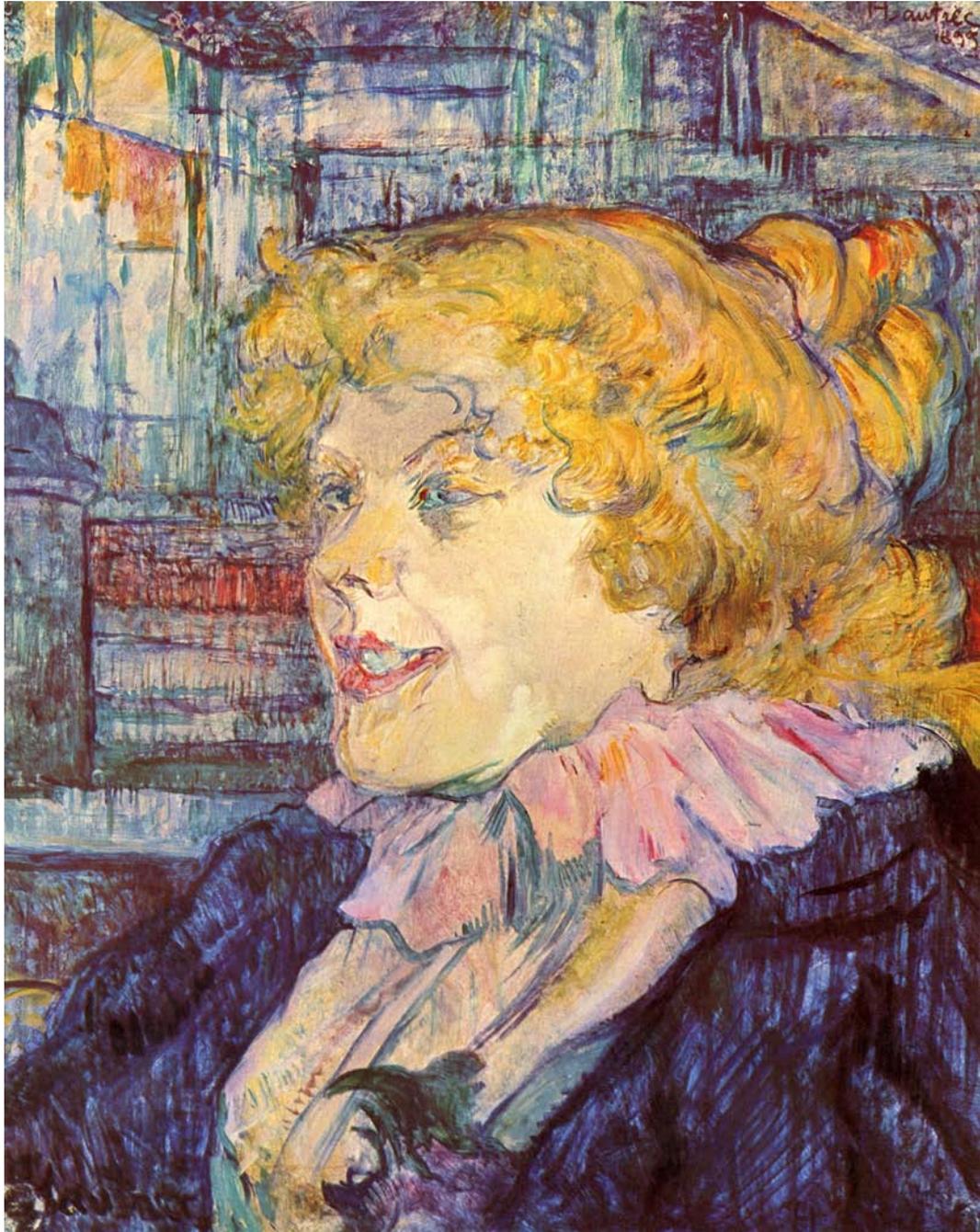


Figure 30 :
« L'Anglaise du star du Havre », H. de Toulouse-Lautrec, 1899, Huile sur bois, 41 x 32,8 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi

Sous les yeux étirés et le nez en trompette, la bouche ouverte nous montre un sourire imprécis dans sa réalisation (Novotny, 1948). La denture est symbolisée par un trait blanc, et loin de nous choquer, cela nous permet d'aller à l'essentiel. Il serait absurde de dessiner méticuleusement, scolairement, le sourire de cette femme qui paraît si pétillante. Alors qu'ainsi schématisé, brossé en traits rapides, il rend bien mieux compte de sa vitalité. Prise dans un tourbillon de vie, elle ne laisse voir de ses dents que l'éclat qui passe entre ses lèvres, et son visage devient alors vrai et vivant. Bernard, cité par Jacobs (1981), disait de ce peintre :

« à force d'être naturel à l'extrême, Lautrec devient surnaturel. »

Ce que Lautrec a saisi, ce qu'il a exprimé d'un trait chatoyant, c'est cette empreinte visuelle dont nous parlions plus haut, ce « document dentaire » qui nous renseigne sur la force vitale du personnage, sans doute mieux que n'aurait pu le faire une peinture trop fidèle. Dans certains cas, on ne peut ressentir véritablement l'émotion d'un sourire que par la vivacité de son esquisse, si légère soit-elle, parce que c'est justement dans sa fragilité que réside le mystère de l'instant.

Ce fut là tout le génie de l'impressionnisme : se détacher de la ressemblance avec le modèle, avec laquelle la peinture a toujours été en butte, pour plutôt rendre compte du sentiment suscité dans notre cœur par une attitude, de la trace persistante qu'elle laisse en nous.

IV. LE SOURIRE DANS LA PEINTURE MODERNE : DE L'HYPERMONSTRATION DE LA DENTURE VERS LE DIKTAT DU SOURIRE

1. Le contexte historique

- La société de consommation

Il est très difficile de résumer le XX^{ème} siècle, ayant de toute évidence un manque de recul historique nous empêchant d'en faire la synthèse. De surcroît, ce siècle fut bouleversé par les avancées techniques, les événements politiques, économiques, artistiques et donna lieu aux premiers conflits mondiaux. Les historiens font commencer ce siècle en 1914 avec le début de la première guerre mondiale et le font terminer avec la chute du mur de Berlin en 1989 qui aboutira à la dissolution de l'URSS en 1991.

D'un point de vue politique, le XX^{ème} siècle se caractérise dans sa première moitié par les deux guerres mondiales, puis dans sa deuxième moitié par la guerre froide (entre l'URSS et ses alliés d'une part, et les Etats-Unis et leurs alliés d'autre part). Les grandes puissances européennes très affaiblies par ces deux guerres sont poussées par la nécessité au processus de décolonisation, ainsi qu'à une entente commune au travers de la construction européenne.

D'un point de vue artistique, c'est l'éclatement de toutes les anciennes règles, une redéfinition de ce qu'est l'art : l'art n'est plus seulement le beau, c'est aussi le laid, c'est le tout. La place de l'artiste s'en trouve considérablement modifiée et c'est Duchamp qui brouilla les pistes le premier :

« Duchamp conçoit chaque œuvre comme une “ aventure de l'esprit ”, partagée avec le public : “ c'est le regardeur qui fait le tableau ”, qui lui donne son sens et qui le légitime tout à la fois. » (Frontisi, 2002)

Nous verrons que face à ces nouvelles règles, le public non averti se sentira quelque peu désarçonné, voire perdu au milieu de signes qui ne font plus sens. Le sourire, nous l'aborderons plus loin, ne sera pas non plus épargné.

2. Les mœurs

- L'ère de la séduction puis de la sexualité libérée

Pendant les deux guerres mondiales, les femmes dont les maris étaient partis au front durent prendre de nombreuses responsabilités, telles qu'assurer le fonctionnement des usines et de l'économie de leur pays. Ces guerres ne sont pas étrangères à l'évolution très importante de la condition féminine au cours du XX^{ème} siècle.

Toutefois un souffle d'indépendance féminine était déjà dans l'air du temps dès le début de ce siècle, germe de la modernité à venir, et nous allons voir que son chemin passe par le sourire.

Ce tableau de Klimt (*cf. illustration page suivante*) représente Judith qui, dans la Bible, a décapité Holopherne, son amant d'une nuit. Ce dernier était l'opresseur de son peuple, elle le séduisit afin de s'en approcher et de l'assassiner.

Nous voyons la main de Judith s'appuyant sur un trophée qu'on ne remarque pas au premier abord : il s'agit de la tête coupée d'Holopherne dont on ne voit qu'une partie, suggérée dans le coin en bas à droite. Judith est représentée avec une sorte de chemise ouverte, laissant apparaître son ventre et un sein, sa tête est rejetée légèrement vers l'arrière, les yeux à demi-fermé, la bouche entrouverte mais néanmoins ornée d'un sourire. C'est une posture lascive, à forte connotation sexuelle, et son sourire évoque celui de la domination des vainqueurs : ici le sourire, associé à la main agrippée sur cette tête, suggère la dangerosité du personnage. L'ornement qui accompagne le portrait donne à cette femme une aura, il la figure comme une icône byzantine. C'est l'aura de la « *vamp, tueuse d'hommes, la femme fatale de la fin de siècle. Il s'agit d'un type de courtisane sensuelle, plongée dans une riche ornementation, et qui s'est surtout répandu par le biais du cinéma.* » (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2000)

Dans ce portrait, Klimt nous dévoile sa vision du mystérieux féminin, où l'attraction et la répulsion se mélangent, mais toutes deux restant suaves, presque tendres. Nous sommes avec ce tableau à l'ère, où les femmes ont le pouvoir de leur attraction et en jouent. Les hommes se sentent victimes de leur fascination tout comme au temps d'Adam et Ève, à cette différence près que la séduction n'est plus reliée ni à l'innocence, ni à la naïveté, mais devient une arme puissante.

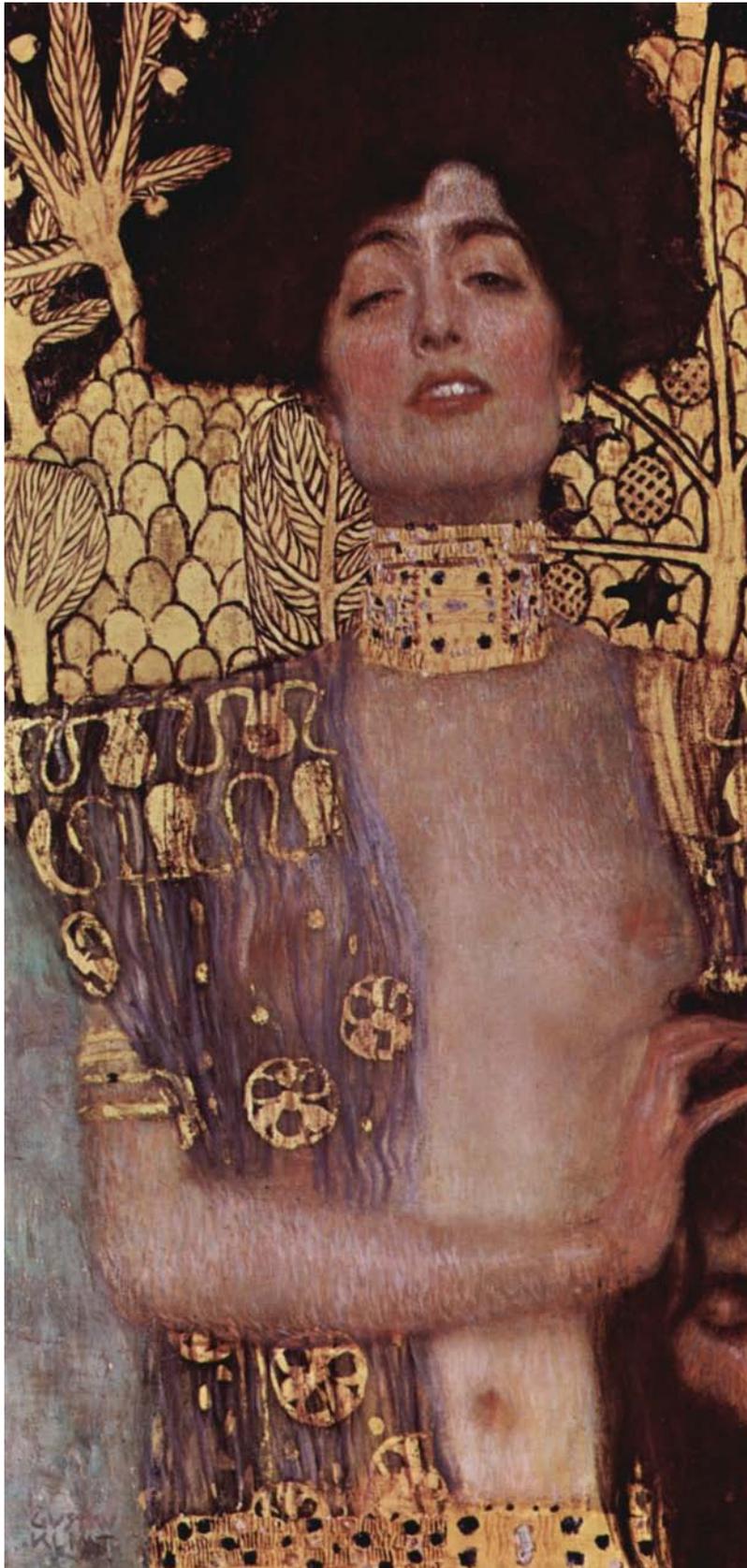


Figure 31 :
« Judith », G. Klimt, 1901, Huile sur toile, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie,
Vienne



Figure 32 :
« Femme à la balustrade » K. Van Dongen, 1911, Huile sur toile, 81 x 100 cm,
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

Avec Van Dongen, (cf. *illustration page précédente*), la femme est belle, longiligne, et aimée, son sourire épanoui en témoignant. Son grand chapeau et sa robe claire mettent en valeur son visage doux. Ses dents sont resplendissantes, d'un blanc uniforme et éclatant, irradiant le bonheur. Voilà le premier sourire franc installé comme il n'en existe pas d'autre avant lui dans l'histoire de la peinture. C'est le sourire assumé, dépourvu des conventions de pudeur. À ce propos, Jacobs (1981) nous dit :

«Voilà le premier signe de l'épanouissement de la femme moderne. Il faut voir à travers cette blancheur lumineuse l'avènement d'un phénomène social, l'affirmation soudaine de l'identité féminine.»

C'est le temps de la plénitude où les émotions s'affichent sans honte ni gêne, sans précaution à l'égard de l'appartenance à une classe sociale. Il s'agit ici d'une femme bien née si l'on en juge à l'élégance de la robe et du chapeau. Son sourire ravissant s'adresse probablement à celui qu'elle aime, et elle porte sa beauté et son bonheur avec fierté. Le temps où afficher ses dents dans le sourire ne concernait que les filles de « petites vies », c'est-à-dire les marchandes et les serveuses, est révolu.

« Voilà le signe de l'appétit de vivre ; les dents éblouissantes, les lèvres magnifiques, la grande bouche, les yeux longs et noirs. Nouvelle image de la présence féminine que le grand Van Dongen va largement diffuser dans le monde... » (Tilman, 1976)

À partir de cet instant, le corps prend une place plus importante dans les consciences. Il va progressivement se débarrasser de ses tabous, partir à la conquête de sa liberté, et avec lui l'expressivité de la bouche aura son heure de gloire. Ce sera tant mieux si les dents peuvent mordre ou charmer, et si les femmes peuvent combattre ou séduire. Les désirs pourront s'afficher et s'accomplir, et ces dents d'une blancheur éclatante en sont la manifestation.

3. Le contexte scientifique

- Les performances de l'hygiène et des soins

Avant la deuxième guerre mondiale

L'anesthésie locale se perfectionne et en 1906 la novocaïne est mise au point. Ce produit injectable bénéficiera des progrès constants des seringues. L'anesthésie locale par réfrigération est inventée en 1920 : le gazotherme permet de pulvériser de l'air froid sur la zone à soigner.

La radiographie ne cessera de progresser tout au long du XX^{ème} siècle. Le premier appareil à l'usage des cabinets dentaires est le « Dentatrix », mis sur le marché en 1902, celui-ci présentant d'importants risques d'électrocution. En 1937, Siemens

propose un appareil aux dimensions réduites, et le temps de pose varie maintenant entre 2 et 4 secondes.

Les pulpectomies effectuées avec de l'anhydride arsénieux sont très en vogue entre 1890 et 1910. Les pâtes à base d'oxyde de zinc et d'eugénol existent, mais les cônes d'argent n'apparaissent qu'en 1930. L'alginate pour les techniques d'empreintes est utilisé dès 1916.

Mais au niveau thérapeutique, l'heure n'est pas à la conservation : les propos de William Hunter lors d'une intervention à l'université de Montréal au lendemain de la première guerre mondiale, eurent un effet retentissant : ils incitèrent les chirurgiens dentistes américains à extraire quasiment systématiquement toute dent infectée ! Nous pouvons facilement en déduire les ravages que ce genre de politique fit sur le sourire pendant cette période heureusement courte. Les couronnes et bridges ne cessent de s'améliorer, et en 1889, la couronne « Jacket », sans kaolin à partir de 1925, améliore les qualités esthétiques de la dent artificielle qui était avant elle un peu trop blanche et opaque.

Après la deuxième guerre mondiale

Dès 1952, il est possible de réaliser des radiographies panoramiques dentaires, et l'on peut ainsi avoir un aperçu global de la denture radiographiée, ce qui facilite ainsi la conception du plan de traitement.

Les traitements conservateurs l'emportent dès 1950, l'avulsion ne devenant que l'ultime recours de la dentisterie moderne. Désormais, on restaure le sourire avec des moyens techniques sans cesse plus pointus :

- Les couronnes seront constituées de porcelaine haute fusion à 2400° au lendemain de la seconde guerre mondiale, les années 60 verront l'essor des couronnes céramo-métalliques et aussi des couronnes en céramique pure système « Vitadur » (Lefébure, 2001). Ces avancées permettent l'ajout de poudres qui opèrent un véritable maquillage de la dent artificielle, cela afin d'aller toujours au plus près du rendu naturel des dents, pour cette restauration du sourire.
- Les implants ne se révéleront efficace que dans les années 60 avec les implants aiguilles, les premières expérimentations datant pourtant du début du siècle.
- La prévention de la carie ne se limite plus à l'hygiène personnelle : elle devient publique. L'apparition de la fluoruration des eaux de boisson et des eaux publiques date du début des années 1960. Il y a alors plus de deux mille villes américaines qui distribuent une eau fluorée.
- Et bien sûr, l'orthodontie, qui aura subit beaucoup d'évolutions, jusqu'à devenir quasiment une norme chez les jeunes adolescents de nos jours afin qu'ils puissent exhiber des dents absolument alignées, pour un sourire parfait, tant du point de vue fonctionnel que du point de vue esthétique.

Il semble d'ailleurs, que cette « mode orthodontique » soit révélatrice d'une certaine obsession de l'apparence dans nos sociétés post-modernes. Mode et publicité ont fortement contribué à la quête de perfection du corps, une quête qui serait peut-être l'apanage de sociétés consuméristes où plus rien ne semble inaccessible aux désirs du genre humain. Dans les années 60, c'est aussi la démocratisation du recours à la chirurgie esthétique, et d'après les critères de la beauté, on recourt volontairement à des opérations comprenant à cette époque encore beaucoup de risques.

La société toute entière semble converger vers un idéal de beauté, mais le public n'est-il pas parfois induit en erreur par des icônes médiatiques dans la définition de ce qu'est un beau sourire ? Comme nous l'avons vu dans notre première partie, un sourire qui présente des dents parfaitement alignées, blanches et éclatantes, peut se révéler bien monotone, et même donner une impression d'artifice. Nous savons que ce n'est pas la blancheur des dents qui constitue un facteur de beauté, mais plutôt l'harmonie dans leur teintes, et que parfois un léger désalignement peut donner un « charme », c'est-à-dire une personnalité au sourire. Ainsi, la multiplication des techniques et des possibilités d'intervention apportera-t-elle au chirurgien-dentiste moderne la responsabilité de bien conseiller son patient.

4. Les techniques picturales

- Le cubisme

Avant la première guerre mondiale, la peinture connaît une révolution plastique avec le cubisme, et l'un de ses grands maîtres : Picasso. Poursuivant ses recherches dans ce domaine de rupture, bien des années après l'extinction de ce mouvement, Picasso a continué dans cette voie et en a signé son style, comme en témoigne cette toile.

(cf. illustration page suivante)

Ce portrait a des allures de fête étrange, c'est peut-être une sorte de carnaval. Le chapeau que porte Dora pourrait être celui d'une sorcière. Légèrement penchée en avant sur sa chaise, elle semble prête à bondir. Son sourire large laisse découvrir ses dents et est presque grimaçant. Si l'on ne considérait que cela, Dora aurait des allures inquiétantes, agressives. Mais le fond bariolé d'étoiles aux tons pastel de rose et de bleu est là pour nous rassurer. Avec cette étoile sur sa joue comme un clin d'œil, Dora semble nous dire « Tout cela est faux, je ne suis pas une sorcière. J'ai la bouche colorée en bleu, cela fait ressortir mes dents, mais je ne mords pas pour autant. »



Figure 33:
« Dora Maar assise », Pablo Picasso, 1939, huile sur toile, 72,5 x 59,7 cm,
Royan, collection privée

Les couleurs utilisées pour la tête sont le rouge, le vert, ainsi qu'un jaune assez agressif. L'œil à la pupille jaune est en lui même assez terrifiant, ainsi que le vert qui tient lieu de blanc de l'œil. Et que dire de l'effet produit par l'autre œil stigmatisé par ce losange rouge et noir ? N'est-il pas plus effrayant encore ? Et ce nez sans finesse, aux lignes également rouges et noires, serait-ce pour ôter tout charme à cette créature ?

Pourtant l'allure générale du tableau semble à l'enseigne de la bonne humeur, car un ensemble de couleurs pastel vient contraster et adoucir les tons vifs du visage. De même, les lignes rondes du reste du corps de la robe sont dynamiques et semblent bouillonner de vie. Cependant, si l'on examine ce tableau un peu plus longtemps, on ressent comme une singularité qui nous met mal à l'aise. Est-ce le produit de l'effet cubiste du tableau ?

La convention du cubisme (analytique) est de représenter la simultanéité des points des vues : la face et le profil peints sur la même surface. Ce tableau n'est pas le premier de ce genre puisqu'il date de 1939 (les premières toiles cubistes datent de 1907, Picasso étant avec Braque, l'initiateur de ce genre nouveau). Malgré tout le cubisme reste chose déconcertante, par son effet à la fois d'intensité dramatique et de force archaïque, rappelant les masques africains primitifs dont il s'est inspiré.

Dora Maar est la compagne de Picasso au moment où il peint cette toile. Peut-être a-t-il voulu la représenter sous son aspect le plus vivant où se mélangent la joie et les forces de la nature, ce qui n'est pas sans rappeler la vamp de Klimt, les femmes dévoreuses d'homme. Ou bien alors peut-on considérer que la tête est double, et que dans le visage de Dora il y a aussi celui de l'homme avec ce nez et son œil rouges dans la partie droite du tableau. C'est Picasso qui fusionne avec elle, et dans ce cas le sourire n'est pas loin de signifier la dévoration, qui est la trame de l'amour fusionnel. Il faut savoir qu'à l'origine Dora Maar était photographe. Lorsqu'elle rencontre Picasso, elle se met à peindre à ses côtés, délaissant ainsi la photographie. L'écrasante présence du maître lui impose un style cubisant qui souffre de la comparaison avec son modèle. Dora fut encouragée par Picasso à s'exprimer dans cette technique et l'on peut légitimement s'interroger sur la volonté de celui-ci d'éloigner son amante du domaine où elle excelle pour la contraindre dans la peinture que lui maîtrise depuis longtemps.

Ou bien encore l'inquiétude qui se révèle dans ce tableau est-elle celle de l'intuition du triste futur qui se profile alors : la seconde mondiale sera déclarée un an plus tard. Nous parlions de carnaval, il semble bien que l'ambiance de cette fête avance masquée. Et il est vrai que chez Picasso, si nous pouvons retrouver une constante parmi son œuvre immense, c'est celle de l'angoisse :

« L'inquiétude de Picasso est l'un des plus ardents levains de la fièvre contemporaine. Inquiétude normale mais féconde, qui agite toutes les sources et leurs vases, et leurs algues fleuries, danse périlleuse de l'intelligence cherchant des équilibres inouïs sur les sommets les plus aigus de la sensation, renonçant soudain à tel jeu pour se lancer dans tel autre, œuvre incertaine et par là même dramatique, admirable par éclairs... » (Faure, 1965)

« En 1938-39, Dora devient le “ modèle ” de très importants ensembles de toiles sur le thème des Femmes assises et des Femmes au chapeau où Picasso affirme une virulence et une acidité de la couleur sans précédent. L'artiste y revisite avec virtuosité ses rapports avec Cézanne, Van Gogh ou encore Matisse. Si les prémisses de la guerre constituent la toile de fond des œuvres de la période 1939-41, les portraits de Dora Maar et les natures mortes au crâne croisent explicitement leurs sujets dans des études d'une inquiétante étrangeté où la mort et la vie se miment réciproquement. » (Romillat, 2006)

C'est là tout le génie de Picasso, d'avoir su par l'effet plastique du cubisme si déstabilisant et qui nous ramène aux sources du primitif, restituer à la figuration sa capacité de puissance dramaturgique et ce jusque dans le sourire. On constate alors à cette époque comment celui-ci est présent, montré dans sa forme large dévoilant la denture, et que pendant ces années sombres, il exprime malgré tout la force de vie.

- Les moyens de communication, de massification

Le XX^{ème} siècle est l'ère de la communication, voici pour mieux s'en rendre compte quelques dates :

- 1876 : invention du téléphone par l'américain Alexander Bell. Cependant son développement ne commence réellement qu'à partir de 1910.

- 1891 : invention de la radio par Nikola Tesla, ingénieur américain. La première station de radio – KDKA, à Pittsburgh – commence à émettre dans les années 20.

-1895 : invention du cinématographe par les frères Lumières. C'est dans les années 30 que le cinéma devient parlant.

-1924 : invention de la télévision par le londonien Baird. Les premières émissions sont diffusées dans les années 30. Il faut attendre les années 1950 pour que les premiers programmes couleurs soient diffusés aux Etats-Unis.

La culture populaire se définit au travers de ces différents médias que sont la radio, le cinéma et la télévision. Elle n'est plus réservée à une élite privilégiée mais s'adresse à tous et pour tous. Elle est accessible, et avec elle, on voit l'avènement de nouveaux genres tels que la mode et la publicité.

Nous poursuivons notre étude en nous limitant aux événements qui eurent lieu après la deuxième guerre mondiale, car cette période où la société est en passe de plonger dans « l'hypercommunication », nous a semblé plus pertinente quant à l'évolution du sourire.

Pour le monde artistique, et pour la peinture en particulier, la seconde moitié du XX^{ème} siècle a été une période de multiplication des courants, parmi lesquels le *Pop'Art*, qui fut le mouvement d'après guerre le plus marquant. Né dans les années 50 en Angleterre, puis se développant aux États-Unis dans les années 60, le *Pop'Art* cherche à fusionner la culture populaire de masse avec l'art le plus raffiné, et il s'y emploie avec une certaine dose d'humour, voire d'auto-dérision. C'est un art qui célèbre le consumérisme de cette société d'après guerre à l'aide d'images issues de la publicité, de toute l'iconographie de la consommation de masse et qui met en évidence les déformations que celle-ci engendre dans notre comportement quotidien. Avec cette démarche, les artistes américains révèlent l'influence que peuvent avoir la publicité, les magazines, les bandes dessinées et la télévision sur nos décisions de consommateurs.

Voici un exemple de publicité dans laquelle le sourire éclatant de blancheur est utilisé comme un élément persuasif dans la conquête du bien-être et de la santé.

(cf. illustration page suivante)



Figure 34 :
« Florida oranges », publicité américaine des années 50.

La critique réserve un très bon accueil au *Pop'Art* dès ses débuts, ce mouvement étant a priori simple et accessible. Par la suite il s'étendra et l'esprit *Pop* gagnera d'autres domaines tels que la mode, l'architecture et le dessin. Les procédés utilisés par ces artistes sont souvent de nouveaux produits et techniques issus tout droit de cette société de consommation, comme l'acrylique ou la sérigraphie par exemple, qui donneront une vivacité des couleurs propres à ce mouvement.

Le *Pop'Art* utilise donc des symboles populaires, ceux qui marquent l'inconscient dès l'enfance. L'œuvre d'art jadis réservée à une élite et ne couvrant que des sujets dits « importants » est désacralisée. De Mickey Mouse à Marilyn Monroe, en passant par Mick Jagger, l'admiration quasi généralisée de certaines idoles y est exaltée de manière neutre ou non, selon l'artiste.

Nous allons voir deux tableaux particulièrement significatifs quant à l'importance du sourire. Ils sont signés par deux artistes parmi les plus importants de ce mouvement : James Rosenquist et Andy Warhol.

(cf. illustrations pages suivantes)

Dans ce tableau de Rosenquist : « Le Président élu », il s'agit d'un portrait immense de John F. Kennedy, présentant en arrière plan une luxueuse voiture, et par surimpression, une tranche de cake brisée par deux mains féminines. Les dents du président occupent une large place à l'intérieur de son visage : à cette époque de l'histoire, les États-Unis sont les pionniers en matière d'utilisation du sourire en politique. Les candidats aux élections cherchent à dégager une impression de franchise, ils semblent se livrer entièrement, et par ce sourire « vendeur », tentent d'amadouer leur électorat. La blancheur du sourire est un gage de « réussite », elle véhicule l'image d'un homme dynamique et sans complexe. C'est une stratégie de communication qui vante les mythes de santé, jeunesse, force et confiance à son auditoire. En un mot : l'image du pouvoir.

Remarquons comme la perfection de ce sourire s'harmonise avec le confort promis par cette société de consommation : le luxe de la voiture, la présence féminine de la femme au foyer, la nourriture à profusion symbolisée par la tranche de cake, bien que celle-ci ne soit pas très appétissante (peut-être est-ce là une critique du peintre concernant cette société ?). C'est la sécurité que l'on nous propose dans les valeurs auxquelles les États-Unis sont attachées : blancheur, pureté, force, énergie, confort, et plus que la caractéristique d'un visage, ce sourire est le symbole des aspirations de tout un peuple.

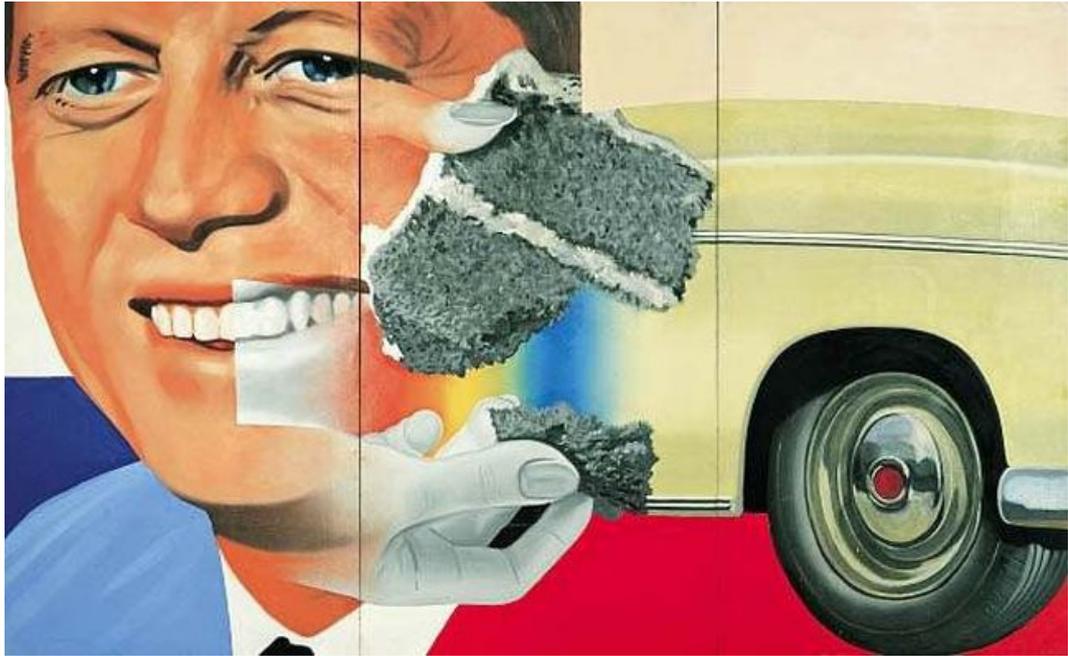


Figure 35 :
« Le Président élu », J. Rosenquist, 1960-1961, Triptyque, Huile sur isorel, 228 x 366 cm, Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou, Paris



Figure 36 :
« Marilyn Diptych », A. Warhol, 1962, Diptyque, Acrylique sur toile, 205,4 x 144,8 chacun, Tate Gallery, Londres

Considéré comme l'un des pères du pop art, Warhol a usé de techniques picturales qui n'étaient auparavant pas considérées comme proprement artistiques, mais industrielles. Cela a fortement perturbé le monde artistique et remis en cause le principe d'unicité de l'œuvre d'art. Andy Warhol, en effet, reproduisait les siennes par centaines, parfois même par milliers, ce qui heurtaient les idées classiques attribuant à une œuvre la valeur d'être unique. Mais ce qu'il a fait eu justement lieu dans un contexte où la multiplicité des images faisait autorité. Citons à ce propos un fragment du discours d'Hauterives (2005) :

« La photographie médiatique a pour effet, le plus souvent, de dévaloriser le sourire. Avec la multiplication des tirages, il n'est plus question de transmettre un objet unique. La standardisation, en permettant de dévoiler en tout lieu, sous les yeux de tous, ce qui à l'origine devait n'être que rarement révélé, fait disparaître la valeur unique de l'œuvre d'art authentique. Cela favorise ce que Walter Benjamin appelle "la déchéance de l'aura", cette valeur magique de représentation sacrée qui transparait encore dans "les formes les plus profanes de la beauté" développées à la Renaissance.

Si nous ajoutons à cela les injonctions fortes de la société contemporaine — il faut sourire au travail, dans la vie publique, à la télévision — nous comprenons que, via la médiatisation, ce reflet secret de nous-mêmes ne fasse plus signe. Expression désormais imposée de la vie sociale, le sourire intime et authentique a cédé la place au sourire factice et promotionnel. Comment, dans un tel contexte de banalisation, l'art peut-il continuer de représenter le sourire et de rendre compte de la singularité des états d'âme ? »

Dans son discours, d'Hauterives insiste sur le *diktat* du sourire, où comment la société impose une norme par voie médiatique : la norme du bien-être qui se traduit de façon systématique par le sourire et sous lequel se dissimule alors le manque d'authenticité. Et encore d'ajouter :

« D'autres peintres, au contraire, répondent à la standardisation en détournant celle-ci au profit de l'art. C'est par la répétition du motif qu'Andy Warhol parvient à restituer au portrait sa force magique. Le suicide de Marilyn Monroe incite l'artiste à utiliser le procédé de la duplication. Il convertit une photographie des années 50 en sérigraphie et reproduit plusieurs centaines de fois le sourire rouge ou bleu. Ce faisant, l'artiste métamorphose le portrait de la star en effigie et restitue à celui-ci sa fonction commémorative. »

En effet, Andy Warhol commence à travailler sur le portrait de Marilyn (cf. *illustration page précédente*) peu après la mort de celle-ci en août 1962. Il recadre une photo, qu'il reporte ensuite sur la toile grâce à un procédé d'agrandissement en série et choisit de souligner le caractère idolâtre de la star par la multiplication de son image. Marilyn devient ainsi une icône omniprésente. Nous sommes interpellés par un sourire à la denture parfaite, mis en valeur par des lèvres ostensiblement maquillées et des boucles blondes encadrant un visage et des yeux stylisés, le tout étant renforcé par les couleurs vives, *pop*, propres à la peinture de Warhol.

Ce tableau montre l'importance qu'a commencé à prendre à cette époque un grand et beau sourire à l'intérieur du visage. Il devient un remarquable outil de séduction, ce que Marylin avait bien compris et elle en usait autant que possible. Son sourire est le symbole du *sex-appeal*. Et lorsque la femme, érigée en symbole de sensualité, porte le sourire aux lèvres, le sexe n'est alors jamais très loin. Il peut même prendre un caractère de revendication, appelant littéralement à la sexualité. Cette attitude deviendra l'image de marque du cinéma d'Hollywood et fera le tour du monde.

Par contraste avec le rouge des lèvres, l'éclatante blancheur de ce sourire est mise en valeur. Le blanc nous est présenté comme un symbole de réussite, de santé, et de jeunesse : l'eldorado américain. Ces techniques modernes à base de résines acryliques permettent une coloration très intense. Volontairement vivaces, criardes, voire violentes, les couleurs du *Pop'Art*, sont véritablement issues de leur époque. Et dans l'exemple de Marylin elles ont quelque chose d'artificiel, quelque chose qui accentue explicitement l'artificialité de son sourire.

La partie droite de ce diptyque est composée d'une juxtaposition de *photocopies* en noir et blanc rappelant du papier journal : la démultiplication est donc *cheap*, pour être accessible au plus grand nombre et donne une impression de monstruosité. Il n'y plus un unique auquel on accorde soin et attention, mais le multiple qui envahit et qui n'est plus fidèle. La peinture sérigraphique déborde sur les contours de la photo, le rouge sort de son cadre, le bleu des paupières s'ajuste dans les yeux, le noir de la reproduction bave, ce qui déforme alors l'ensemble du visage. C'est la trace du temps médiatique, la salissure de la mythification, allant de paire avec cette image distordue et ce sourire étrange, comme un questionnement ultime de sa signification.

Andy Warhol a réussi à être le photographe-reporter d'une époque qui n'est pas si lointaine de nous, où la marchandisation multiplicatrice entraîne nécessairement la perte et la déformation des symboles de communication. Le sourire ainsi imposé et banalisé semble vidé de son sens.

CONCLUSION

Nous avons vu que le sourire comportait plusieurs acteurs dans le visage et qu'il pouvait présenter quatre grands types : le pré-sourire, le sourire modéré, le sourire franc, et le grand sourire. Le sourire est ainsi une donnée complexe que nous nous sommes tenté de délimiter dans la première partie. Il est à la fois le dessous du rire, signe de communication et expression universelle. Il se marie naturellement au plaisir et est aussi messager d'une connivence qui s'illustre particulièrement par son caractère insaisissable. Le sourire est une réponse innée chez l'homme et qui peu à peu se complexifie avec l'acquis. Devenant une réponse spécifique à une communication privilégiée, il est avant tout un facteur d'apaisement des relations sociales et l'apparition des dents renforce ce mécanisme. Celles-ci, porteuses de symboles tels que l'agressivité et l'animalité, la vie, la mort et la sexualité, confèrent une charge au sourire. Nous avons vu que leur découverte n'est jamais anodin et que l'évolution du sourire dans la peinture s'est faite en fonction de ces multiples données et du degré de civilisation de l'homme.

En premier lieu, nous avons été surpris de constater l'absence de sourires expressifs, c'est-à-dire découvrant la denture, dans toute une première période de l'histoire de la peinture occidentale (ce que nous avons appelé l'ère des dents invisibles). Les artistes de la Renaissance, qui sont aussi les scientifiques de leur époque, commencent à s'intéresser à l'humain et à ses passions, et notamment au sourire. Mais les mœurs et la religion imposent la retenue des émotions, la culpabilité et la pudeur, le divin devant l'emporter sur les pulsions. Dans ce contexte, les dents ne furent pas représentées à cause de leur charge symbolique déplaisante. Elles rappellent la corporalité de l'homme et d'autant plus si elles sont noircies, en mauvaise santé : leur laideur a une connotation morbide, ramenant à cette périssabilité du corps, ce qui est inacceptable pour le triomphe du spirituel. À la Renaissance, la médecine n'est encore pas très évoluée et l'état des bouches ne permet sans doute pas d'exposer de larges sourires. Techniquement, la représentation des dents et le rendu de leur teinte deviennent possibles avec l'apparition de la peinture à l'huile. Mais la peinture n'en est encore qu'à ses débuts, et la représentation d'une émotion aussi fugace que le sourire reste difficile. Les peintres s'attachent d'abord à l'aspect monumental des personnages, ce qui se traduit par une certaine fixité, plus facilement reproductible, avant que de pouvoir se rapprocher de l'instantanéité.

Puis avec les siècles, le sourire va à son « expression pleine », c'est-à-dire qu'il progresse vers une émotion plus spontanée, laissant alors apparaître les dents. Cette transformation est très lente, et s'accompagne de profondes modifications de la pensée. Le « libertinage intellectuel » inspire à la société d'importants changements dans ses comportements, puis l'émancipation de la femme participe de la décontraction des mœurs. Modèle des peintres par excellence, la femme témoigne de cette évolution au travers de l'épanouissement du sourire sur son visage. Il est intéressant de constater que c'est d'abord en peignant les classes sociales dites « basses », que les artistes figurent les dentures. Les sourires de ces

personnages dépourvus d'éducation et de manières nobles, expriment une certaine innocence, une naïveté dans leur jouissance de vivre.

On voit par la suite le sourire denté dans toutes les couches sociales, cependant il faut attendre le début du XX^{ème} siècle pour qu'une femme appartenant à la bonne société soit peinte avec un grand sourire décomplexé, comme dans ce magnifique tableau de Von Dongen « *Jeune femme à la balustrade* ». Avec le tableau de Picasso, « *Dora Maar assise* », nous avons vu comment il était encore présent et assumé, cela même à cette période, précédant juste la seconde guerre mondiale, pleine d'inquiétude. Quelques années plus tard, c'est le « diktat du sourire », apogée d'un long processus d'affranchissement du sourire. La science dentaire, ayant considérablement gagné en technicité, est enfin à même de réhabiliter toutes les bouches, et de garantir un sourire parfait. John Arnhold (peintre du XX^{ème} siècle) cité par Jacobs (1981) rappelait :

« Avec l'art du dentiste, l'humanité a découvert la beauté additionnelle des dents. »

La découverte de cette beauté additionnelle et la promesse de sa perfection, conduisent la société moderne à œuvrer fortement pour sa promotion, et les médias tels que la publicité et la télévision, présents dans tous les foyers, martèlent les consciences avec ce nouveau canon de beauté. Le grand sourire promotionnel est gage de confiance et de sécurité, comme dans ce tableau de Rosenquist où Kennedy renvoie à l'image du politicien affable et rassurant. Enfin, le grand sourire hollywoodien qui incarne la séduction, connaît un fort succès. C'est le sex-appeal, tel qu'il est revendiqué dans ce portrait de Marilyn Monroe peint par Andy Warhol. Ce dernier comprend le mécanisme de conditionnement du public opéré par les mass-médias, et son action sur l'inconscient collectif. Ses procédés de multiplication semblent vouloir mettre en évidence le caractère obsessionnel de l'image de la star qui porte haut son sourire parfait. Ceci est à mettre en relation avec les préoccupations de la société d'après-guerre, où dominent les images joyeuses et rassurantes de jeunesse et de séduction, la société cherchant à oublier les atrocités de la guerre. Il faut vendre du bonheur quitte à ce que cela ne soit qu'une illusion.

Ce « diktat du sourire » devient l'« *expression désormais imposée de la vie sociale* » comme nous le rappelle d'Hauterives (2005). Il nous dit encore :

« Si nous ajoutons à cela les injonctions fortes de la société contemporaine — il faut sourire au travail, dans la vie publique, à la télévision — nous comprenons que, via la médiatisation, ce reflet secret de nous-même ne fasse plus signe [...]. Comment, dans un tel contexte de banalisation, l'art peut-il continuer de représenter le sourire et de rendre compte de la singularité des états d'âme ? »

Ainsi généralisé, ce signe dont le monde est saturé ne fait alors plus sens et l'on est en droit de se demander quels sont les signes qui peuvent encore faire sens aujourd'hui. Et que dire de cette « vanité » ultra-contemporaine réalisée par Damien Hirst, et présentée comme l'œuvre d'art la plus chère du monde ? Ce crâne incrusté de diamants ne semble-t-il pas nous sourire et se moquer de nos manques de repères ?

(cf. illustration page suivante)

À travers ce détail particulier qu'est le sourire, et son évolution dans la peinture, cette étude nous a permis de suivre le formidable trajet de la conscience humaine dans les sociétés occidentales. Cette histoire de la figuration du sourire peut être lue comme un reflet des tendances imprimées à l'Art par les motivations de l'esprit humain. Celui-ci, en constante mouvance, semble avoir tendu de tout temps vers une perfection, une image de lui-même qu'il cherche sans cesse à dépasser. Mais dans cette folle quête à l'idéal, n'y a-t-il pas un danger qui nous menace : celui de l'uniformisation des désirs et donc de ses représentations ?

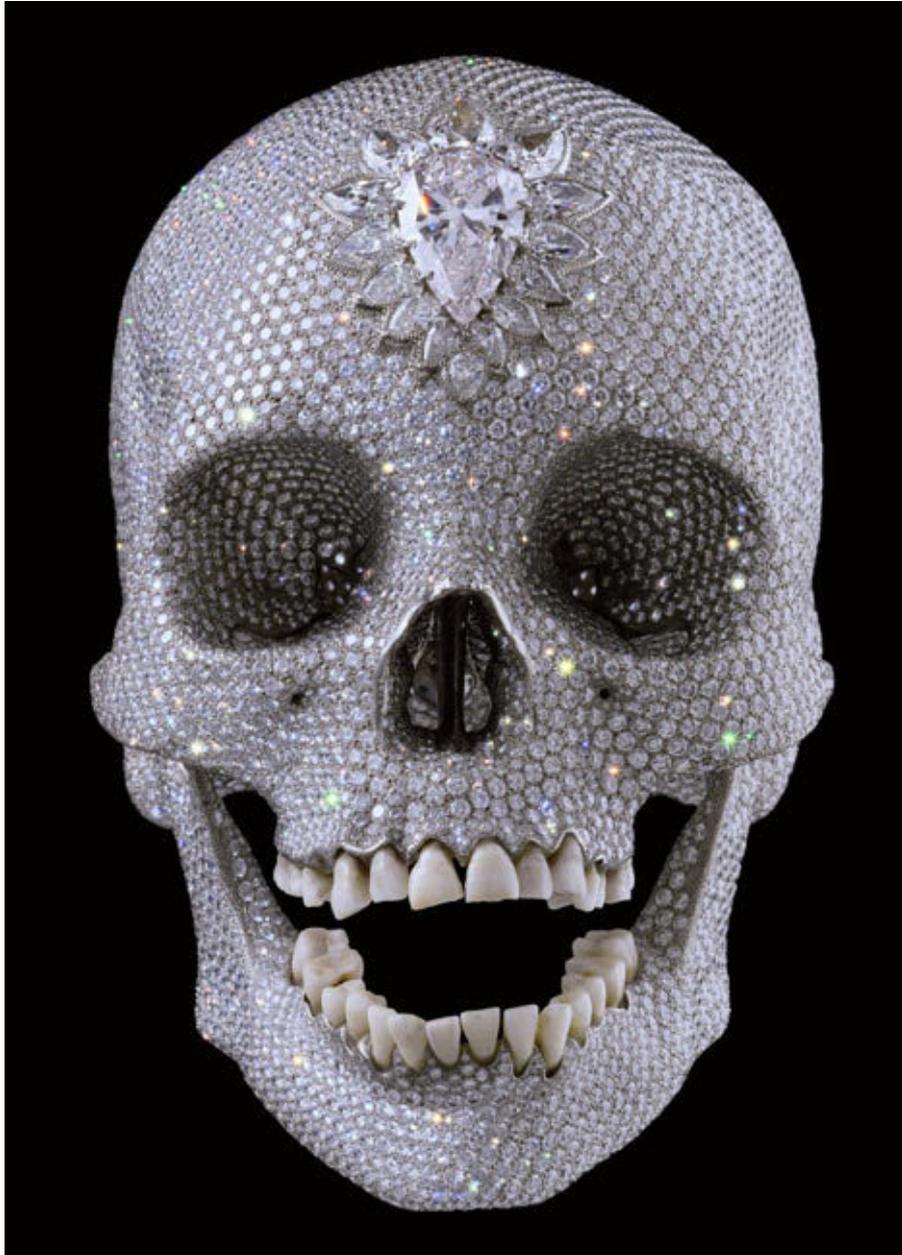


Figure 37 :
« For the Love of God », D. Hirst (artiste anglais né en 1965), 2007, réplique en platine du crâne d'un homme décédé au XVIIIe siècle et incrustée de 8601 diamants

ANNEXE I

- Mon interprétation du sourire.

Mais quel sourire ? Je vais essayer de commenter mon croquis et de cerner quel est ce sourire que je traque.

(cf. illustration page suivante)

Le sourire comme un rayonnement. Le court instant de toute confiance, il émane de la personne et la fait briller comme un soleil. Dans cette image, cette impression de soleil se caractérise par le visage rond et le mouvement des traits centrifuge comme les rayons de l'astre. Les dents de ce sourire dansent par cette joie vive qui se déverse sans barrière, sans contenant. C'est la spontanéité de l'émotion et surtout sa liberté sans entrave de s'exprimer qui donnent cette impression d'irradiation.

Le sourire comme une extase fulgurante, étoile filante qui rend la personne qui le porte la plus belle du monde et celle qui le reçoit la plus comblée du monde. Cela lors de ces toutes petites secondes ayant pourtant valeur d'éternité tant elles peuvent nous marquer au plus profond de nous-mêmes.



Figure 38 :
« *Sourire à Cologne* », dessin P. A. O. , Anne Colson

ANNEXE II

Discours de Monsieur Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pour la Séance publique annuelle du 23 novembre 2005.

Le sourire dans l'Art

« Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va, la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire erre peut-être sur son visage. »

André Breton, Nadja

La représentation des dispositions de l'âme, des sentiments et des passions constitue l'une des quêtes majeures de l'art. Le sourire, comme expression privilégiée de l'humeur et de l'esprit occupe donc une place particulière dans son histoire et dans ses œuvres.

Ce mouvement singulier qui anime le visage pose cependant un certain nombre de problèmes. Il est, avant tout, difficile à caractériser. Il serait vain et fastidieux, vous en conviendrez, de tenter un inventaire de toutes ses formes ! Qu'il me suffise de rappeler que le sourire appartient aux anges comme au Malin, et chacun pourra imaginer toutes les nuances nécessaires à qui se risque à vouloir en saisir le mystère...

Il est, par ailleurs, difficile à représenter. Comment en effet ne pas en trahir la subtilité ? Comment en matérialiser la fugacité ? Comment, autrement dit, tailler cet imperceptible mouvement dans la pierre, le fixer au moyen de lignes et de couleurs ?

Autant reprendre le programme poétique de Rimbaud et se donner pour objectif de « fixer des vertiges. » Et n'en déplaise à Charles Blanc, sa Grammaire des arts du dessin montrant comment utiliser la direction symbolique des lignes pour représenter les expressions du visage n'y suffit pas ! En effet, le sourire, contrairement au rire, ne se laisse pas apprivoiser si facilement. Ce presque rien, ce signe éphémère de l'harmonie et du trouble, du sacré et du profane ne fait qu'illuminer un instant le visage du modèle. Et si l'artiste a l'ambition de capturer

ce mouvement vivant, c'est qu'il veut l'impossible comme le dit si justement Berthe Morisot : « Fixer quelque chose de ce qui passe, oh ! Quelque chose, la moindre des choses, un sourire, une fleur (...) Cette ambition-là est encore démesurée. » Ce que Francis Bacon confirme, révélant au cours d'un entretien n'être jamais parvenu, malgré son désir, à « peindre le sourire »...

Pour autant, les artistes n'ont pas renoncé à cette quête car le sourire est sans doute le signe qui résume le mieux toutes les émotions humaines. Donnée sensible, comme la rougeur ou les larmes, le sourire constitue l'expression immédiate et nuancée du vécu. Les dictionnaires définissent celui-ci comme un rire léger (1), un mouvement peu appuyé et subtil de la bouche et des yeux qui dit la tristesse ou la joie, la bienveillance ou le mépris, la franchise ou la duplicité...Au contraire du rire, aucune brusquerie dans le sourire, aucune déformation des traits : le sourire peint, selon l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert, « les mouvements de l'âme doux et tranquilles » et « produit, un agrément dans les jolies personnes».

Cette définition a l'intérêt de mettre immédiatement en évidence les deux dimensions du sourire : d'abord centré sur soi-même il exprime ce que l'on ressent ; susceptible d'être reçu par autrui, il devient l'instrument privilégié de la communication humaine. Nous savons qu'il est spontané chez le nourrisson qui possède dans son patrimoine génétique cette capacité à faire réagir les muscles faciaux. Dès le premier trimestre de vie, le sourire est motivé par la vue du visage humain, la configuration yeux, nez, bouche constituant selon René Spitz (2) un « déclencheur » de ce « comportement ». Le sourire ne se contente plus alors de traduire un état de bien-être mais dessine les prémices de la relation et de l'échange. Réponse sociale de sourire au sourire de l'autre qui s'affirme dès le huitième mois avec la reconnaissance de la mère à qui ce sourire est désormais plus particulièrement destiné (3).

L'un des premiers et des plus longs sourires de l'histoire de l'art, le sourire de Bouddha, présente bien ces deux facettes : sourire intérieur, signe de sérénité mais aussi sourire adressé à autrui, à l'image de son poing fermé sur la sagesse universelle et de sa main ouverte prodiguant les vérités nécessaires aux hommes (4).

Le sourire spirituel et mystique du Bienheureux, assis en position de méditation ou couché sous le figuier sacré, dit l'illumination de celui qui, derrière ses yeux clos, entrevoit les béatitudes éternelles du nirvana. La représentation de ce sourire culmine dans l'art khmer comme en témoignent les deux chefs d'œuvre dans le style du Bayon conservés au musée Guimet : le sourire doux et paisible du roi Jayavarman ou celui magnifique, serein et épanoui, du Bouddha protégé par le Nâga sont d'une beauté remarquable. Le dessin des lèvres pleines et légèrement relevées contrarie la ligne des lobes d'oreilles, étirés par le poids d'ornements désormais abandonnés. Le sourire semble communiquer son mouvement aérien aux yeux, finement plissés dans le grès comme des flammes ; un souffle extatique

anime le visage comme si la source lumineuse provenait de l'intérieur de la statue. Ces œuvres d'exception exercent un pouvoir de fascination qui ne se dément pas, comme en témoigne par exemple la série de photographies rapportées d'Angkor par François Fontaine.

La flamme intérieure et mystique anime donc les statues du Bouddha mais c'est pour mieux éclairer les hommes. La splendeur de ce sourire exprime en effet la sagesse d'un homme de ce monde. En route vers l'éveil, le Bouddha se garde de mépriser pour autant un bonheur terrestre, tranquille et mesuré, une voie moyenne et douce. Après tout, la condition d'homme est la plus difficile à atteindre et seuls les hommes peuvent accéder au nirvana. Il s'agit de communiquer par le sourire le détachement et la voie de la méditation. C'est en tout cas ce que nous enseigne cette légende : devant une assemblée de moines réunis pour l'écouter prêcher, L'Eveillé garde le silence et se contente de cueillir une fleur. Je vous laisse imaginer la surprise des moines, rapidement désarmés par cette attitude. L'un d'eux fait pourtant exception en souriant pour répondre au geste du Bouddha. Le maître remarque ce sourire et considère aussitôt qu'il a atteint son but. Il déclare devant l'assemblée que le moine a suivi l'enseignement (5).

Sourire spirituel, sourire humain, c'est cette même expression que nous lisons sur le visage des statues grecques archaïques. Christian de Bartillat confie dans son livre consacré au sourire (6) être revenu à de nombreuses reprises admirer le kouros d'Athènes, fasciné par l'intime mélange idéal et terrestre qui se dégage de la statue : « il règne encore ici un peu de la morgue des dieux » dit-il mais c'est « la sérénité de l'homme qui a vaincu les puissances de la nuit » qui s'exprime. Le sourire de la statue, en « se diffusant dans le corps tout entier, recèle encore l'assise du mysticisme et déjà beaucoup de grâce. » Elie Faure confirme : « ces Apollons sont des athlètes [qui] ont le sourire de la victoire ». Ce que nous vérifions en admirant la tête Rayet de Copenhague ou encore le visage du cavalier Rampin conservé au Louvre : cheveux et barbe finement sculptés, délicatesse des traits, contraste des plans autour des yeux et de la bouche qui mettent en valeur le sourire. Quant aux korai qui escortent Athéna ou Déméter, elles ont, toujours selon Elie Faure, « le sourire de l'amour (...) une force invincible rayonne d'elles, les environne et les accompagne d'une rumeur de désir (...) Elles sont belles » affirme-t-il et il ajoute : « Nous les aimons d'une tendresse qui ne peut s'épuiser. » (7). Et comme lui, nous sommes charmés par la ravissante korê au Peplos de l'Acropole, par ses longs cheveux ondulés, par son « sourire de miel. » (8)

Et pourtant il a été souvent reproché à ces statues archaïques leur sourire générique. C'est Renan par exemple qui confie dans son Voyage d'Athènes avoir « fui » avec « chagrin » ces « yeux bridés, (...) ce sourire uniforme et indéfini » ! En fait, l'écrivain, comme bien d'autres, commet l'erreur de mesurer les qualités artistiques des œuvres de la seconde moitié du VI^e siècle à l'aune de la sculpture classique. Or, il ne s'agit pas pour les artistes de cette époque de reproduire des traits physiques précis, de rechercher la ressemblance, autrement dit

d'individualiser les figures humaines. Au contraire, il s'agit, à travers la sculpture, de reconstruire l'idéal d'un corps, d'un visage en accord avec les dieux. C'est pourquoi l'Apollon du Pirée se confond avec les jeunes athlètes qui peuplent son sanctuaire et Artémis avec ses servantes. Et le sourire archaïque qui éclaire indifféremment tous ces visages est le signe infiniment gracieux d'un temps où les hommes et les dieux se confondent.

De même le sourire du Bouddha est-il un archétype, un signe de spiritualité, universel à travers le monde bouddhique. L'artiste ne se pose pas davantage le problème de la ressemblance et les traits généraux du Bouddha, fixés dès le VI^e siècle, ont donc peu varié dans le temps ou dans l'espace. Le portrait du maître est simplement traité de manière à conférer l'attitude, les gestes, l'expression convenant à son rôle dans une situation donnée. Comme sur le visage des statues grecques archaïques, il n'est pas question de retrouver l'expression d'une personne en particulier, ce que résume magistralement Malraux dans *Le Musée imaginaire* : « L'artiste des grands styles religieux, presque toujours anonyme, semble plus possédé par ses dieux, que maître de son œuvre ; surtout, la signification capitale de son art lui appartient à peine, car elle appartient d'abord à sa foi (...) [son] art n'est pas l'expression d'une vision mais de l'invisible. »

A partir de l'époque classique en Grèce, la sculpture ou la peinture ne prétendent plus symboliser l'Idéal mais imiter la nature. Dès lors se pose pour l'artiste le problème de la ressemblance : l'éphèbe de Kritios inaugure cette nouvelle esthétique par une pose plus souple, une esquisse de mouvement, le réalisme des traits du visage. L'intention est claire : il s'agit désormais d'imiter l'athlète de la palestra, de suggérer un caractère, d'explorer la palette des sentiments humains. Or, comme nous l'avons vu, le sourire en est l'expression la plus subtile. Comment sculpter, sans la trahir, la réalité de ce mouvement ineffable et unique ? Peut-être cette difficulté constitue-t-elle une explication ? Constatons en tous cas que la tendance au réalisme coïncide dès le Ve siècle avec le style sévère et avec la disparition du sourire. Délicat et fragile, celui-ci s'évanouit en effet vers 480 sur les lèvres de la boudeuse et de l'éphèbe blond de l'Acropole. Tendance qui s'affirme ensuite avec la mode du portrait ; je pense par exemple aux portraits d'appartements et aux portraits funéraires du Fayoum.

Le sourire disparaît donc au Ve siècle en Occident et l'art chrétien ne le sert guère par la suite, malgré le motif de la nativité (9). Il faut donc attendre « la cathédrale du sourire » et cet ange de Reims si miraculeusement préservé. La sculpture gothique, en symbolisant la réconciliation de l'homme et de Dieu, incarné pour le rachat de l'humanité souffrante, rejoint l'esthétique archaïque et Malraux, avec justesse, évoque la connivence bouleversante, par delà les siècles, de ce sourire spirituel : placés côte à côte, l'ange au sourire de Reims et une tête de Bouddha n'imposent-ils pas « la présence d'un autre monde » ? (10)

En peinture, la représentation des sentiments, des humeurs et des états d'âme s'affirme à partir de la seconde moitié du Quattrocento en Italie. Dans l'œuvre de Jan Van Eyck au début du XVe siècle la notion de mimesis est certes essentielle, comme le montre la minutie de la représentation qui restitue avec fidélité les traits du modèle, jusqu'aux plus petits accidents de la peau. Pourtant, si nous observons le visage du Chancelier Rolin, nous constatons que celui-ci n'est pas porteur de sentiments ; nous dirions qu'il est davantage traité comme une nature morte. Et si nous voulons le connaître un peu, nous devons nous fier plutôt à sa mise, à l'arrière plan symbolique du tableau. Il faut tout l'élan de la nouvelle confiance en l'être humain, porté par l'idéal humaniste pour imposer le visage comme le lieu privilégié de l'expression spirituelle.

Plus question dès lors de continuer de copier la statuaire antique ou de reconstruire idéalement la figure humaine. Les ateliers des maîtres de Florence où étudie le jeune Léonard de Vinci se peuplent de modèles vivants. Le peintre étudie l'expression du sourire en s'appuyant sur l'observation anatomique. Il y ajoute ses connaissances scientifiques et approfondit cette recherche dans toute son œuvre. Le sourire éclaire déjà ses toiles de jeunesse, la madone aux fleurs, au chat, la Madonna Litta. Il illumine encore les trois dernières œuvres apportées en France : le doux sourire de la Vierge et celui, plus éclatant, de sainte Anne, le troublant sourire de Saint Jean Baptiste montrant le ciel d'où viendra le salut et bien sûr celui, ineffable, de La Joconde.

Que n'a-t-on dit, écrit sur ce sourire « plein de nuit » selon la si jolie formule des Goncourt ! L'expression, presque invisible, est à peine esquissée par la pointe d'ombre aux coins des lèvres et des yeux, profonds sous les sourcils absents. Cette impression de fugacité est encore renforcée par le visage lisse et dépourvu de contractions musculaires. Aucun bijou, aucun ornement de tête enfin, pour distraire le regard du spectateur, littéralement aimanté par l'expression de la bouche et des yeux. Ajoutons à cela les ombres foncées du paysage montagneux, les contours estompés par le fameux sfumato et nous pensons connaître l'essentiel des ingrédients du mystérieux sourire... En réalité, l'expression sibylline et réservée de la jeune femme, conforme aux usages très précis de la haute société florentine, n'est pas si surprenante. Souvenez-vous que Baldassare Castiglione dans son Livre du Courtisan insiste beaucoup sur la nécessité de maîtriser ses sentiments, d'adopter des manières fines et mesurées. Et ce contrôle des émotions est parfaitement visible dans la pose réservée et prudente de Mona Lisa : bras gauche reposant sereinement sur l'accoudoir du fauteuil tandis que la main droite dissimule la gauche (11). Ce mouvement éthéré qui flotte sur le visage harmonieux de La Joconde, débarrassé du désordre des passions, permet justement au peintre d'en révéler la Beauté idéale. Conformément à la pensée néoplatonicienne diffusée par Marcile Ficin, Léonard de Vinci semble établir dans son célèbre tableau, une correspondance entre le monde sensible et le monde intelligible. Et en ce sens, le sourire équivoque de Mona Lisa nous apparaît bien comme un « sourire archaïque » selon le mot d'Oscar Wilde, c'est-à-dire qu'à l'image des statues du VIe siècle, il rappelle ce monde uni et fragile où l'homme n'est pas séparé du divin.

Cette harmonie, nous la retrouvons quelquefois en peinture après la Renaissance, par exemple dans le sourire infiniment charmant des jeunes femmes de Vermeer. Le peintre a représenté cette émotion délicate dans toutes ses nuances, y compris spirituelles. Et si je pense au sourire surpris de la jeune femme à la lettre, au sourire élégant et confiant de la dame debout au virginal, sous le portrait de Cupidon, je pense surtout au sourire qui brille dans les yeux de la jeune femme à l'aiguère. Sereine au centre d'un monde ordonné, la jeune femme laisse errer son regard dans le lointain; de sa main droite elle ouvre la fenêtre tandis que la gauche tient l'anse du vase. Les bras ainsi ouverts, elle semble accueillir la lumière qui filtre à travers les vitraux. Cette clarté l'enveloppe, estompant les contours bleus de sa robe, révélant le blanc de sa coiffe de lin, les reflets jaunes de sa jaquette. Les teintes douces éclairent son visage et font rayonner ses pupilles. C'est ainsi que le sourire des modèles de Vermeer, tout en exprimant l'essentiel des émotions humaines, transcende la réalité. N'est ce pas ainsi que nous percevons le sourire céleste des mariées de Chagall ?

A partir de l'époque moderne, les artistes s'attachent à explorer toute la palette des sentiments humains et donnent surtout à voir un sourire profane.

Le goût pour la physiognomonie et pour l'étude et la peinture des caractères s'affirme en effet dans le portrait à partir du XVIIe siècle comme en témoigne, par exemple, l'œuvre de Poussin. Charles Le Brun, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, prononce devant cette académie deux conférences sur l'art de dessiner les passions et dans plus de quatre-vingt-dix autoportraits, Rembrandt expérimente sur son propre visage l'altération de ses traits selon toute l'échelle des émotions.

Les scènes de la vie quotidienne mettent souvent en scène des personnages enjoués, désormais occupés de leur seule gaieté comme sur les toiles de Franz Hals, avec la Bohémienne ou le bouffon au luth. Rubens compose des portraits souriants de ses deux épouses : sourire tendre, doux et modeste d'Isabelle Brant, jeune épousée sous la tonnelle de chèvrefeuille, sourire éclatant et sensuel d'Hélène Fourment sur le seuil de sa demeure d'Anvers.

Ce sourire terrestre pourrait bien sûr nous conduire à Boucher, à Fragonard, à Watteau. Il nous conduit à Renoir dont les sourires pleins et dépourvus de mièvrerie accompagnent toute l'œuvre. Pris sur le vif, à l'ombre des chapeaux des femmes, sous la lumière filtrée par les arbres, ce sont des sourires doux, épanouis, frondeurs. Les mères à l'enfant sourient comme les fillettes à l'arrosoir, au faucon, au chapeau épinglé. Les jeunes filles saisies dans leurs conversations sourient joyeusement à la sortie du conservatoire ; les promeneuses aussi, même sous la pluie, comme les danseuses, lèvres entrouvertes. Les baigneuses nacrées enfin et les amoureuses à robe blanche sourient, avec bonheur et sensualité. Avec l'œuvre de Renoir s'impose l'expression infiniment vivante et délicate d'une émotion humaine qui transfigure le quotidien à un moment où la subtilité et l'authenticité de cette expression est précisément en péril.

En effet, avec la propagation de la photographie, moyen de reproduction plus commode, plus rapide, plus exact, le portrait peint disparaît. Or, le photographe amateur ne sait pas reconstruire l'air du modèle comme le fait le peintre. Eviter les sourires factices devient dès lors une quête « exorbitante » comme le dit Barthes dans *La Chambre claire*. Il évoque à ce propos une expérience de pose qui nous permet de mieux comprendre l'ampleur de l'entreprise : « Je décide de laisser flotter sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais indéfinissable, où je donnerais à lire (...) les qualités de ma nature (...) Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon moi... » Or, malgré ces efforts explique-t-il, le résultat le déçoit le plus souvent parce que la photographie emprisonne en une image unique cette expression, par essence fugitive, de la bouche et des yeux. Ce faisant, le sourire, privé du mouvement qui l'accompagne, se fige en caricature. Autrement dit, la photographie d'amateur révèle une « mimique » là où il faudrait restituer, dans toutes ses nuances, « une texture morale ». Le grand portraitiste serait, selon Barthes, celui qui saurait « peindre comme Le Titien » « l'air » du modèle, « dessiner comme Clouet » « l'essence précieuse de [son individu] » et saisir ainsi l'évanescence de son sourire. Evidemment - et avec quel éclat !- les grands maîtres de la photographie échappent à cette critique. Qu'il me suffise d'évoquer les sourires anonymes des enfants de Boubat ou de Dieuzaide ou les sourires célèbres de Catherine Deneuve par Man Ray et de Jeanne Moreau par Jean Loup Sief. Et il me faudrait encore parler, mais ce serait l'objet d'un autre discours, des sourires mythiques du cinéma, ceux de Chaplin, d'Ava Gardner et de Marilyn Monroe.

Il n'empêche. La photographie médiatique a pour effet, le plus souvent, de dévaloriser le sourire. Avec la multiplication des tirages, il n'est plus question de transmettre un objet unique. La standardisation, en permettant de dévoiler en tout lieu, sous les yeux de tous, ce qui à l'origine devait n'être que rarement révélé, fait disparaître la valeur unique de l'œuvre d'art authentique. Cela favorise ce que Walter Benjamin appelle « la déchéance de l'aura », cette valeur magique de représentation sacrée qui transparaît encore dans « les formes les plus profanes de la beauté » développées à la Renaissance.

Si nous ajoutons à cela les injonctions fortes de la société contemporaine- il faut sourire au travail, dans la vie publique, à la télévision- nous comprenons que, via la médiatisation, ce reflet secret de nous-même ne fasse plus signe (12). Expression désormais imposée de la vie sociale, le sourire intime et authentique a cédé la place au sourire factice et promotionnel.

Comment, dans un tel contexte de banalisation, l'art peut-il continuer de représenter le sourire et de rendre compte de la singularité des états d'âme ?

Certains artistes répondent radicalement, comme Malevitch. En tournant le dos à tous les visages « où sont fourrés, je cite, une paire d'yeux et un sourire », il oppose « à l'ancien art d'imitation », la surface picturale. Il dit ainsi retrouver une matière moins usée, plus vibrante, plus signifiante, à l'image de son Carré noir sur fond blanc, cet « enfant royal plein de vie. »

D'autres peintres, au contraire, répondent à la standardisation en détournant celle-ci au profit de l'art. C'est par la répétition du motif qu'Andy Warhol parvient à restituer au portrait sa force magique. Le suicide de Marilyn Monroe incite l'artiste à utiliser le procédé de la duplication. Il convertit une photographie des années 50 en sérigraphie et reproduit plusieurs centaines de fois le sourire rouge ou bleu. Ce faisant, l'artiste métamorphose le portrait de la star en effigie et restitue à celui-ci sa fonction commémorative.

Principe de répétition incantatoire qu'utilise Christian Boltanski dans ses installations consacrées à la mémoire. Ainsi Monument Odessa (13) présente des portraits agrandis d'enfants juifs morts dans les camps : les sourires suspendus, simplement éclairés par des ampoules électriques invitent, par leur multiplication obsédante, au recueillement et à la méditation. L'artiste renoue ainsi avec le pouvoir culturel de l'œuvre d'art : le sourire demeure, reflet juste et nuancé de l'identité de chaque enfant, signe fragile et permanent, contre l'oubli, « animula vagula, blandula », « petite âme, âme tendre et flottante » qui erre sur chaque visage humain (14).

Notes

(1) du latin *subridere*, nom dérivé, dictionnaire étymologique Bloch Wartburg, PUF

(2) Spitz R.A., *De la naissance à la parole : la première année de la vie*, PUF, Paris, 1968.

(3) L'aspect social et psychologique du sourire humain et sa valeur humaniste sont magistralement mis en valeur par ce témoignage de Saint-Exupéry alors reporter pendant la guerre civile. Prisonnier, il demande à l'un de ses geôliers une cigarette en esquissant un sourire : « L'homme s'étira d'abord, passa lentement la main sur son front, leva les yeux dans la direction, non plus de ma cravate, mais de mon visage et, à ma grande stupéfaction, ébaucha, lui aussi, un sourire. Ce fut comme le lever du jour. Ce miracle ne dénoua pas le drame, il l'effaça, tout simplement, comme la lumière, l'ombre. Aucun drame n'avait plus eu lieu. Ce miracle ne modifia rien qui fût visible. La mauvaise lampe à pétrole, une table aux papiers épars, les hommes adossés au mur, la couleur des objets, l'odeur, tout persista. Mais toute chose fut transformée dans sa substance même. Ce sourire me délivrait. C'était un signe aussi définitif, aussi évident dans ses conséquences prochaines, aussi irréversible que l'apparition du soleil. Il ouvrait une ère neuve. Rien n'avait changé, tout était changé. (...) Les hommes non plus n'avaient pas bougé, mais, alors qu'ils m'apparaissaient une seconde plus tôt comme plus éloignés de moi qu'une espèce antédiluvienne, voici qu'ils naissaient à une vie proche. J'éprouvais une extraordinaire sensation de présence. C'est bien ça : de présence ! Et je sentais ma parenté. » Il ajoute : « J'entrai dans leur sourire à tous comme dans un pays neuf et libre. » Et de conclure : « Les soins accordés au malade, l'accueil offert au proscrit, le pardon même ne valent que grâce au sourire qui éclaire la fête. Nous nous rejoignons dans le sourire au-dessus des langages, des castes, des partis. » *Lettre à un otage*, Gallimard, 1944.

(4) Si en Egypte, le sourire éclaire déjà le visage des humbles scribes comme la gloire des pharaons, curieusement, la représentation du sourire s'affirme en même temps en Inde, en Chine, en Grèce et domine l'art de ces trois grandes civilisations au VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ.

(5) Toula Breysse J. L., Les Mots du Bouddhisme, Actes Sud, 2004

(6) Bartillat C., Le Livre du sourire, sourire des dieux, sourire des hommes, Albin Michel, 1998

(7) Faure E., cité par Bartillat C. opus cité

(8) Alcée évoquant le sourire de la poétesse Sappho

(9) Citons tout de même la vierge dorée d'Amiens, la nativité du retable d'Issenheim de Grünewald... Ces vierges souriantes ne sont d'ailleurs pas toujours bien reçues, trop humaine, trop profane dit Ruskin à propos de la vierge dorée qu'il compare à une soubrette !

(10) Clara Malraux rapporte dans Nos Vingt ans cette anecdote significative : à l'époque où Malraux s'intéresse particulièrement à Angkor, le couple reçoit Alfred Salmony, attaché au musée de Cologne qui prépare une exposition. Il « étale sous leurs yeux quelques photographies de sculptures très différentes « qu'il rapproch[e] les unes des autres selon une volonté subtile. » Et écrit Clara Malraux, « bouleversés nous nous tenions devant ces connivences nouvelles pour nous. »

(11) Cette exigence de dissimulation est d'ailleurs clairement figurée dans un certain nombre de portraits de la même époque par un rideau symboliquement entrouvert à l'arrière plan comme le Portrait d' adolescent devant un rideau blanc (1508) de Lotto ou le portrait d'Erasmus de Rotterdam (1523) d'Holbein le jeune.

(12) Aujourd'hui, tout le monde sourit y compris les chefs d'état, guidés par leurs conseillers en communication. Durer qui se représente dans ses autoportraits avec beaucoup de fantaisie artistique ne sourit pas. Et si les portraits de femmes sont souriants chez Rubens ou Renoir, aucune trace de sourire chez les hommes. Songeons au portrait de Louis François Bertin par Ingres ou à celui de Baudelaire par Nadar...

(13) On peut voir cette installation sur l'Internet : site du musée virtuel du sourire, créé par Alexia Guggemos, consacré à la peinture, à la sculpture, à la photographie

(14) Il s'agit du premier vers du poème de l'empereur Hadrien, cité et traduit par Marguerite Yourcenar dans Mémoires d'Hadrien, 1958.

BIBLIOGRAPHIE

1. Aboucaya W. A. , Le sourire dento-labial et la beauté faciale, Thèse de Chir. Dent. , 3^{ème} cycle, univ. Paris V, 1973
2. Arasse D. , Les Primitifs Italiens, Genève Ed. Famot, 1986
3. Arasse D. , Histoires de peintures, Paris Denoël : 44-45, 2005
4. Barilleau M. , Giboulet F. , Histoire de la peinture, Paris Ed. Hatier : 1-124, 1996
5. Bloch O. , Wartburg W. , Dictionnaire étymologique, PUF, 2008
6. Boissier R. , L'évolution de l'art dentaire de l'Antiquité à nos jours, Ed. de la Semaine Dentaire, 1927
7. Bower T. G. R. , Graulich A. M. , Le développement psychologique de la première enfance, Édition 4 : 184-185, 1997
8. Buschbeck E. H. , La peinture au XVII^e et XVIII^e siècles, Les peintres célèbres, Genève : Ed. d'art Lucien Mazenod : 186-189, 1948
9. Catala L. , Analyse du sourire, Illustration dans la peinture occidentale de la Renaissance à nos jours, Thèse de Chir. Dent. , univ. de Nantes : 38-39, 82, 2000
10. Chercheve R. , Du rôle des dents dans l'interprétation du sourire chez les peintres classiques contemporains et applications à l'art dentaire, Inf. Dent. , 36 (41) : 1179-1188, 1954
11. Collet J. , Même silencieuse la bouche parle ; Sci. Rech. Odontostomatol., 1 : 39-42, 1971
12. Courtine J. J. , Haroche C., Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVI^e - début XIX^e siècle, Éd. Payot et Rivages : 9-34, 265-281, 1994
13. Debray R. , Vie et mort de l'image, coll. Folio essais Ed. Gallimard : 104-109, 1992
14. Descamps M. A. , La symbolique dentaire, Rev. Odontostomatol. , 5(6) : 427-438, 1976
15. Dorival B. , Le XIX^e siècle, Les peintres célèbres, Genève : Ed. d'art Lucien Mazenod, 246-251, 1948
16. De Bartillat C. , Le livre du sourire : Sourire des Dieux, sourire des Hommes, Ed. Albin Michel: 80-96, 144-161, 1998

17. D'Hauterives A. , discours pour la Séance publique annuelle du 23 novembre, site internet : academie-des-beaux-arts. fr, 2005
18. De Gaston W. , La sociologie du sourire, Thèse de maîtrise ès arts en sociologie, univ. d'Ottawa : 4-12, 1999
19. Ekman P. , L'expression des émotions, Paris Ed. La Recherche, Vol. 1 n° 117 : 1408-1415, 1980
20. Faure E. , Histoire de l'art Volume 4, Paris Ed. Denoël : 48-95, 1987
21. Faure E. , Histoire de l'art, Paris : Le livre de Poche, coll. Art, 1965
22. Fontana G. , Sourire et séduire, Thèse de Chirg. Dent. , 2^{ème} cycle, univ. de Lyon : 23-46, 1985
23. Foucart J. , Hals F. , Encyclopedia Universalis, France, 8 : 226-227, 1968
24. Frontisi C. , Histoire visuelle de l'Art, Paris Larousse : 429-430, 2002
25. Hautecoeur L. , De Giotto à la Renaissance, Les peintres célèbres, Genève Ed. D'art Lucien Mazenod, 1948
26. Huygue R. , Le visage de l'homme, Rev. Stom. odonto. Nord Fr., 85 : 31-56, 1967
27. Huyghe R. , Dialogue avec le visible, Paris Ed. Flammarion, 1961
28. Jacobs N. , Les dents et la peinture classique et contemporaine, Thèse de Chir. Dent. , univ. de Strasbourg : 41-84, 1981
29. Koeppel P. , Freud. S : trois essais sur la théorie sexuelle, Ed. Gallimard : Folio essais, 2001
30. Laing R. D. , Les faits de la vie, Paris Ed. Stock, 1977
31. Lambert E. , Goya, Les peintres célèbres, Genève Ed. d'art Lucien Mazenod : 242-244, 1948
32. Lamy B. , Traité de perspective où sont contenus les fondements de la peinture, Ed. Chez Anisson : directeur de l'Imprimerie royale, original provenant de l'Université du Michigan Numérisé le 11 juin 2007 par Google livres : 50-55, 1701
33. Lefébure C. , Une histoire de l'art dentaire, Toulouse, Ed. Privat : 36-149, 2001
34. Lejoyeux J. , Les neufs clés du visage, Paris Ed. Solar : 42-91, 1991

- 35.** Le Tourneur M. , William Shakespeare, Ed. Chez la veuve Duchesne, original provenant de la Bibliothèque Cant. et Univ. Lausanne numérisé le 30 avril 2008 par Google livres, vol.11 : 97-98, 1781
- 36.** Loux F. , L'ogre et la dent, Paris Ed. Berger-Levrault : 17-18, 1981
- 37.** Marcele P. , Entre rupture et tradition, site internet Mucri (musée critique de la Sorbonne) : mucri.univ-paris1.fr/mucri11/, 2009
- 38.** Moisy P. , Caravage, Les peintres célèbres, Genève Ed. d'art Lucien Mazenod : 192-195, 1948
- 39.** Novotny F. , Toulouse-Lautrec, Les peintres célèbres, Genève Ed. d'art Lucien Mazenod : 308-309, 1948
- 40.** Perelmuter et Coustaing, Esthétique et couleur en prothèse céramo-métallique, A. O. S. : 57-104, 1979
- 41.** Perrin A. , article L'âme et le corps, Invitation à la Philosophie, site internet : philo.pourtous.free. fr, 2008
- 42.** Petit F. , Le sourire dans la peinture, Thèse de Chir. Dent. , Université de Montpellier I : 73-76, 2006
- 43.** Philippe J. , La beauté du visage et de la denture, Perelmuter S. Ed. L'esthétique en odontologie, Paris : S. N. P. M. D. : 91-107, 1987
- 44.** Prater et Bauer, La peinture du baroque, Cologne Ed. Taschen, 1997
- 45.** Quemard S. , Évolution de la représentation du sourire dans la peinture, Thèse de Chirg. Dent. , univ. de Rennes I : 22-25, 2002
- 46.** Renvegal S. , La beauté du difforme, site internet Mucri (musée critique de la Sorbonne), mucri. univ-paris1. fr/mucri11/, 2009
- 47.** Rodenbach G. , Bruges-la-Morte, Ed. Flammarion, Coll. Gf : 94, 1998
- 48.** Rudel J. , Peinture : les techniques (1-l'Occident), Encyclopedia Universalis, France, 12 : 700-704, 1968
- 49.** Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, L'art au XXème siècle, Köln Ed. Taschen : 32-34, 2000
- 50.** Soyer G. , Esthétique et dents humaines, Rev. Fse d'odonto. stom. , 7 : 883-900, 1970
- 51.** Spitz R. A. , De la naissance à la parole : la première année de la vie, Paris PUF : 66-72, 1968

- 52.** Romillat G. , Picasso - Dora Maar, 1935-1945, Réunion des musées nationaux, site internet : [musee-picasso. fr](http://musee-picasso.fr), 2006
- 53.** Tanizaki J. , Éloge de l'ombre, Ed. Aurillac : 73-74, 1993
- 54.** Tilman G. , Les dents humaines en peinture figurative, Thèse de Chir. Dent. , univ. d'Aix-Marseille, 1976
- 55.** Vasari G. , La vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes tome 1, Paris Ed. Berger-Levrault : 43-44, 1981
- 56.** Venturi L. , Les grands siècles de la peinture, Le seizième siècle de Léonard au Greco, Genève Ed. d'Art Albert Skira : 22-42, 1956

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- 1) « *Le cavalier rieur* », F. Hals, 1624, Huile sur toile, 86 x 69 cm, The Wallace Collection, Londres
- 2) « *Les comtesses Caroline et Zoe Thomatis* », J. B. Lampi, 1810, Huile sur toile, 98 x 80 cm, Österreichische Galerie, Vienne
- 3) « *Portrait de mariage de Isaac Massa et Béatrix van der Laen* » (detail), F. Hals, vers 1622, Huile sur toile, 167 x 140 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- 4) « *Enfant riant* », F. Hals, 1620–1625, Huile sur bois, diamètre 29,5 cm, Mauritshuis Museum, La Haye
- 5) « *Autoportrait au rire* » R. Gerstl, 1908, Huile sur toile, 39 x 30,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vienne
- 6) « *Vieilles femmes mangeant de la soupe* », F. Goya, 1821-1823, Huile sur toile, 53 cm x 85 cm, Prado, Madrid
- 7) « *Nourrice avec son enfant* », F. Hals, vers 1620, Huile sur toile, 86 × 65 cm, Gemäldegalerie, Berlin
- 8) « *Tête de Méduse* », Le Caravage, 1598, Huile sur cuir marouflé sur bouclier en peuplier, 60 × 55 cm, Galerie des Offices, Florence
- 9) « *Autoportrait à la mort violoniste* », A. Böcklin, 1872, Huile sur toile, 75x61 cm, Nationalgalerie, Berlin
- 10) « *Adam et Eve* », L. Cranach l'Ancien, 1526, Huile sur bois, 117 x 80,5 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres
- 11) « *Le viol* », R. Magritte, 1934, Huile sur toile, 72x54 cm, The Menil Collection, Houston

- 12) « *Portrait de l'artiste tenant un chardon* », A. Dürer, 1493, Parchemin collé sur toile, 56 x 44 cm, Musée du Louvre, Paris
- 13) « *Le Portement de Croix avec Sainte Véronique* », J. Bosch, 1490, Huile sur bois, 76,7 x 83,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Gand
- 14) « *Etude de proportions du corps humain selon Vitruve* », L. de Vinci, vers 1492, Dessin original, 34,4 x 25,5 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise
- 15) « *Les proportions du visage* » (détail), L. de Vinci, vers 1490, Dessin original, 21,3 x 15,3 cm, Windsor Castle, Royal Library, Londres
- 16) « *La Joconde* », L. de Vinci, 1503-1506, Huile sur panneau de bois de peuplier, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris
- 17) « *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs* », Ecole de Fontainebleau, vers 1595, huile sur toile, 96 x 125 cm, Musée du Louvre, Paris
- 18) « *Vertumne* », G. Arcimboldo, vers 1590, Huile sur toile, 70,5 x 57,5 cm, Skoklosters Slott, Suède
- 19) « *Silène ivre* », P. P. Rubens, 1618, Huile sur bois, 205 x 211 cm, Alte Pinakothek, München.
- 20) « *L'arracheur de dents* », G. Van Honthorst, vers 1627, Huile sur toile, 137 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris
- 21) « *L'Amour victorieux* », Le Caravage, 1601, Huile sur toile, 154 x 110 cm, Gemäldegalerie, Berlin
- 22) « *Malle Babbe* », F. Hals, 1629-30, Huile sur toile, 74 x 64 cm, Gemäldegalerie, Berlin

- 23) « *Le pied-bot* », J. de Ribera, 1642, Huile sur toile, 164 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris
- 24) « *L'odalisque brune* », F. Boucher, 1745, Huile sur toile, 53,5 x 64,5 cm, Musée du Louvre, Paris
- 25) « *Jeune femme jouant avec un chien* », J. H. Fragonard, 1765-1772, Huile sur toile, 70 x 87 cm, Fondation Cailleux, Paris
- 26) « *La Marchande de crevettes* » W. Hogarth, 1740-1745, Huile sur toile, 52,5 x 63,5 cm, National Gallery, Londres
- 27) « *Les enfants du Dr Graham* », W. Hogarth, 1742, Huile sur toile, 160,5 x 181 cm, National Gallery, Londres
- 28) « *Le déjeuner sur l'herbe* », E. Manet, 1863, Huile sur toile, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris
- 29) « *Danse à la campagne* », A. Renoir, 1883, Huile sur toile, 180 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris
- 30) « *L'Anglaise du star du Havre* », H. de Toulouse-Lautrec, 1899, Huile sur bois, 41 x 32,8 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi
- 31) « *Judith* », G. Klimt, 1901, Huile sur toile, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie, Vienne
- 32) « *Femme à la balustrade* » K. Van Dongen, 1911, Huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
- 33) « *Dora Maar assise* », Pablo Picasso, 1939, Huile sur toile, 72,5 x 59,7 cm, Royan, collection privée
- 34) « *Florida Oranges* », publicité américaine des années 50

- 35) « *Le Président élu* », J. Rosenquist, 1960-1961, Triptyque, Huile sur isorel, 228 x 366 cm, Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou, Paris
- 36) « *Marilyn Diptych* », A. Warhol, 1962, Diptyque, Acrylique sur toile, 205,4 x 144,8 chacun, Tate Gallery, Londres
- 37) « *For the Love of God* », D. Hirst (artiste anglais né en 1965), 2007, réplique en platine du crâne d'un homme décédé au XVIIIe siècle et incrustée de 8601 diamants
- 38) « *Sourire à Cologne* », dessin P. A. O. , Anne Colson

PLAN

INTRODUCTION

1. Explication du cadre du sujet

- L'Occident
- De la Renaissance au Pop'Art

2. Exposition du plan

I. LES BASES DU SOURIRE DANS L'EXPRESSION

1. Définitions du sourire : le sourire comme expression universelle

2. Morphologie du sourire

- Les acteurs du sourire dans le visage

La bouche

Le front

Les yeux

Le nez

Les joues

Les oreilles

- L'harmonie du tout
- Les différentes phases du sourire :

a) Les sourires de joie

Le pré-sourire

Le sourire modéré

Le sourire franc

Le grand sourire

b) Les sourires complexes n'exprimant pas la joie

3. Aspect social et psychologique : du développement de l'enfant à l'adulte

4. Aspect symbolique

- Les dents : symbole d'agressivité et d'animalité
- Les dents : symbole de vie et de mort
- La bouche et la sexualité : carrefour du péché originel

II. LE SOURIRE DANS LA PEINTURE AVANT LE XVII^{ème} SIÈCLE : L'ÈRE DES DENTS INVISIBLES

1. Le contexte historique : la religion chrétienne

2. Les mœurs

- Le sujet du tableau
- Les comportements
- La société du Mécénat
- Le jugement esthétique des dents

3. Le contexte scientifique

- L'absence de science dentaire et le manque d'hygiène

4. Les techniques picturales

- L'invention de la perspective
- Le nombre d'or
- Le canon de beauté
- La difficulté du rendu de la teinte d'une dent
- la fugacité du sourire

III. LE SOURIRE DANS LA PEINTURE DU XVII^{ème} SIECLE AU XIX^{ème} SIECLE : VERS L'EXPRESSION PLEINE DU SOURIRE

III. I Le XVII^{ème} siècle

1. Le contexte historique

- Les crises du catholicisme

2. Les mœurs

- La préciosité
- Le maniérisme
- Le libertinage intellectuel
- Le baroque

3. Le contexte scientifique

- Le charlatanisme

4. Les techniques picturales

- Le clair-obscur
- Les sourires populaires pré-naturalistes

III. II Le XVIII^{ème} siècle

- 1. Le contexte historique**
 - L'humanisme et les colonies
- 2. Les mœurs**
 - La décontraction des codes comportementaux
- 3. Le contexte scientifique**
 - L'organisation de la profession dentaire
- 4. Les techniques picturales**
 - Le naturalisme et les canons esthétiques

III. III Le XIX^{ème} SIÈCLE

- 1. Le contexte historique :**
 - L'époque moderne
- 2. Les mœurs**
 - L'émancipation de la femme
- 3. Le contexte scientifique**
 - Le progrès de l'hygiène et des soins dentaires
- 4. Les techniques picturales**
 - La photographie, l'impressionnisme

IV. LE SOURIRE DANS LA PEINTURE MODERNE : DE L'HYPERMONSTRATION DE LA DENTURE VERS LE DIKTAT DU SOURIRE

- 1. Le contexte historique**
 - La société de consommation
- 2. Les mœurs**
 - L'ère de la séduction puis de la sexualité libérée

- 3. Le contexte scientifique**
- Les performances de l'hygiène et des soins

Avant la deuxième guerre mondiale

Après la deuxième guerre mondiale

- 4. Les techniques picturales**
- Le cubisme
- Les moyens de communication, de massification

CONCLUSION

ANNEXE I

ANNEXE II

BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES ILLUSTRATIONS

COLSON Anne – Évolution du sourire dans la peinture occidentale de la Renaissance au Pop'Art

Nancy 2010 : 129 p., 38 ill., 56 réf.

Th. : Chir.Dent. : Nancy I : 2010

Mots clés : Sourire
Art
Peinture
Histoire

COLSON Anne – Évolution du sourire dans la peinture occidentale de la Renaissance au Pop'art

Th. : Chir. Dent. : Nancy 2010

Résumé :

« La représentation des dispositions de l'âme, des sentiments et des passions constitue l'une des quêtes majeures de l'art. Le sourire, comme expression privilégiée de l'humeur et de l'esprit occupe donc une place particulière dans son histoire et dans ses œuvres. » (D'Hauterives, 2005)

L'art est un reflet de l'Homme en tant qu'individu mais aussi de l'Homme dans la société et le sourire n'a pas toujours eu la place qu'il méritait : son étude au travers du médium qu'est la peinture nous montre qu'il ne fut que rarement représenté dans une première et longue période et que lorsqu'il le fut, c'est avec soin que les dents étaient dissimulées.

Puis avec l'évolution de l'esprit de l'homme, aussi bien dans les techniques, que dans les mœurs, que dans la spiritualité, il a peu à peu grandi avec lui. Jusqu'à devenir comme une obsession...

JURY :

Pr. J-P. LOUIS	Professeur des Universités	Président
<u>Dr. E. MORTIER</u>	<u>Maître de Conférences des Universités</u>	<u>Juge</u>
Dr. J-M. MARTRETTE	Maître de Conférences des Universités	Juge
Dr Y. SIMON	Docteur en Chirurgie Dentaire	Juge

Nom et adresse de l'auteur :

COLSON Anne
8, rue Girardet
54000 NANCY



Jury : Président : J.P LOUIS – Professeur des Universités
Juges : E. MORTIER – Maître de Conférence des Universités
J.M.MARTRETTE – Maître de Conférence des Universités
Y. SIMON – Docteur en Chirurgie Dentaire

Thèse pour obtenir le diplôme D'Etat de Docteur en Chirurgie Dentaire

Présentée par: Mademoiselle COLSON Anne

né(e) à: LAXOU (Meurthe-et-Moselle)

le 23 novembre 1977

et ayant pour titre : « Evolution du sourire dans la peinture occidentale de la Renaissance au Pop'Art ».

Le Président du jury,

JP. LOUIS



Autorise à soutenir et imprimer la thèse 3275

NANCY, le 27.04.2010

Le Président de l'Université Henri Poincaré, Nancy-1

Pour le Président
et par Délégation,
La Vice-Présidente du Conseil
des Finances de l'Université,
J.-P. FINANCE

C. CARDEVILLE-ATKINSON

