

CONTROVERSES AUTOUR DE L'ANATOMIE DANS LES TRAITÉS ARTISTIQUES PENDANT LA PÉRIODE MODERNE EN FRANCE.

RELIEF 10 (1), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 163-178

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.932>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Dès la Renaissance, en France, les artistes s'intéressent de près à l'anatomie afin de représenter le corps humain le plus justement possible. Influencé par ses pairs, Jean Cousin fait largement référence aux proportions de Vitruve divulguées grâce au *Traité des proportions* d'Albrecht Dürer (1528) et aux planches anatomiques tirées de la *Fabrica* d'André Vésale (1543) dans sa représentation d'*Eva Prima Pandora* et dans son *Livre de Pourtraicture* pour justifier la primauté de la peinture sur la sculpture en prenant comme point de départ les commentaires de Benedetto Varchi. Dans ces deux œuvres, Jean Cousin insère un double débat dans lequel il démontre que l'autorité d'André Vésale sert justement à motiver la primauté de la peinture sur la sculpture. Ce débat est repris un siècle plus tard par André Félibien au sujet des œuvres de Poussin dans lesquelles l'artiste, connu pour avoir aussi pratiqué l'anatomie, continue à faire référence à André Vésale. En un siècle, on peut constater combien les artistes doivent à la *Fabrica* de Vésale dont le propos et les planches servent à nourrir les débats qui entourent les arts de la peinture et de la sculpture.

La réception de l'anatomie vésalienne pendant la seconde moitié du XVIe siècle en France.

Vers 1549, Jean Cousin peint une femme nue dans une grotte ouverte en deux endroits sur un paysage. Elle tient une jarre de la main gauche de laquelle un serpent sort et glisse le long de son bras. Derrière elle, un flacon rouge orné d'un grotesque en relief est disposé sur un promontoire. Son bras droit repose sur un crâne, symbole de la vanité des choses de ce monde. Au lieu de regarder le spectateur comme le font les Vénus et les courtisanes vénitiennes du XVIe siècle, cette femme détourne son regard vers la fleur en bouton qu'elle tient dans sa main, comme pour signaler à celui qui l'observe le

détournement de sens que le peintre apporte par l'intitulé *Eva prima Pandora* à cette toile.



Jean Cousin Père, *Eva Prima Pandora*, 1549-1550, Paris, Musée du Louvre

Ce corps est une 'image' de la beauté vaine du corps de la femme qui ne dure pas et qui, telle la boîte que Pandore ouvre par curiosité, ou le fruit de l'arbre de la connaissance partagé par Eve, trompe. Cette représentation démontre que la beauté et la connaissance divine font partie d'un monde idéal dont l'aspect matériel est limité à une 'représentation'. Toutefois, pour créer cette 'image trompeuse', l'artiste a justement eu recours aux connaissances intellectuelles qui légitiment son acte et le résultat, un corps nu. Ainsi, Jean Cousin dépeint une figure, nommée *Eva prima Pandora*, dont la signification va au-delà de l'apparence concrète d'une femme représentée comme la source des maux de la terre (Buron, 275–304). Jean Cousin intègre les éléments du débat qui régit les arts et les 'sciences' à la Renaissance et qui naît autour de la question de la primauté de la peinture sur la sculpture en Italie. Ainsi, l'artiste démontre comment la géométrie et l'anatomie servent à représenter une figure idéale de la beauté en peinture. Ces emprunts sont issus des rencontres que Jean Cousin réalise à Fontainebleau où il a aussi travaillé, mais dans une moindre mesure, auprès des artistes italiens engagés par François Ier après son retour des guerres d'Italie. Le résultat extraordinaire de cette œuvre provient vraisemblablement aussi du fait que Jean Cousin Père ait réalisé cette toile à dessein personnel. Mais cette peinture n'est pas le premier nu réalisé par Jean Cousin. Cette œuvre est conçue comme un élément indépendant, soit un

'tableau', et n'entre pas dans un décor plus vaste, comme celui qui est composé à l'occasion d'une entrée triomphale d'Henri II à Paris en 1549 dans laquelle des nus héroïques étaient représentés (Bertrand, 173–196; Scailliérez, 52–81). Elle suit celle qui est réalisée pour Charles Quint en 1539 dans laquelle les arcs composés selon les cinq ordres exposés par Sebastiano Serlio étaient ornés de figures et de tableaux. On y trouvait entre autres une *Lutetia prima Pandora* qui a pu servir de modèle à l'œuvre picturale. La figure allégorique est disposée au centre de l'édifice entre deux paires de colonnes doriques lesquelles sont flanquées de deux colonnes surmontées de chapiteaux ioniques comme cela est visible sur la planche datée de 1549 et conservée à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Selon Jean-Pierre Le Goff (2007, 69–104) ces entrées triomphales, peintes sur toile, étaient célèbres pour leur composition en perspective, mettant en scène des illusions spatiales et des figures que Jean Cousin décrit et rapporte ensuite dans ses traités sur la géométrie et les proportions. Le sujet de Pandore est inspiré par cette réalisation éphémère, mais sa position est empruntée aux nus peints par Rosso Fiorentino dans la galerie du château de Fontainebleau (Scailliérez, 57).



Rosso Fiorentino, *Danaë*, 1520, Galerie François Ier, Château de Fontainebleau

Le mythe de Pandore est rapporté dans la mythologie par Hésiode. Par curiosité, cette vierge ouvre le vase dans lequel étaient concentrés tous les maux de la terre et contribue ainsi à leur propagation sur la terre. Son acte maléfique est similaire à celui d'Ève qui, par le partage du fruit de l'arbre de la

connaissance, déclenche une série de faits dont le résultat sera l'expulsion du paradis et donc la connaissance du mal dans le monde terrestre. Ce rapprochement est exposé en 1541 par Jean Olivier dans *La Pandora* comme l'a noté Cécile Scailliérez (58). Les études concernant ce tableau sont nombreuses, mais elles n'approchent pas précisément la question de l'anatomie et des proportions dans le débat sur la primauté de la peinture. Les liens qui coexistent entre peinture mythologique et peinture religieuse sont aussi visibles dans la représentation du vase à la fois ouvert et fermé et les deux serpents, faisant référence aux deux mythes. De plus, l'emplacement de l'inscription est comparable à celle qui était rédigée au-dessus de la figure de l'arc triomphal du Châtelet où la « nouvelle Lutèce », comme une « nouvelle Ève », symbolisait la prospérité de la ville. La figure, bénéficiant d'une bonne renommée grâce aux références à l'Antiquité qu'elle intègre, est reprise plusieurs fois au courant des XVIe et XVIIe siècles à Sens tant en gravure qu'en sculpture. Toutefois, Jean Cousin réalise aussi un hommage à la *Nymphe* coulée en bronze par Cellini pour Fontainebleau, bien que les proportions de la *Nymphe* soient, selon Scailliérez, plus élancées que celles apportées par Jean Cousin à son nu (Scailliérez, 58).



Benvenuto Cellini, *La Nymphe de Fontainebleau*, 1542-1543, Paris, Musée du Louvre

Non seulement la figure mais également les propos artistiques de Cellini (141–146) ont influencé Jean Cousin comme nous allons ensuite le découvrir dans son traité sur les proportions. Le relief que Cellini réalise pour orner le fronton principal du château devait retracer l'histoire de la découverte de Fontaine Bliaud selon les vœux de François Ier. On voit la nymphe allongée, le bras gauche posé sur un ruisseau, tenant une flèche et un carquois, tandis que

l'autre entoure la tête d'un cerf couronné de raisins et de fruits. Un chien et des biches viennent s'abreuver au milieu de la rivière. Mais cette œuvre, qui est la plus grande que Cellini n'ait jamais faite en France, est finalement utilisée par Philibert Delorme pour décorer l'entrée du portail du château d'Anet en l'honneur de la maîtresse du roi, Diane de Poitiers (Phillips, 109). Ce relief en bronze est exemplaire pour son anatomie comme Cellini l'expose dans son traité. Outre les proportions faisant référence à la géométrie, l'étude de l'anatomie participe à la suprématie de la peinture sur la sculpture dans le très riche débat inauguré au cours du XVI^e siècle en Italie sur le *Paragone* (Jacobs, 139). Dans la « Première leçon », Benedetto Varchi fait l'éloge d'un excellent artiste en prenant pour exemple un poème de Michel-Ange. Son point de vue repose sur les modèles précédents discutés par Dante, et remontent à l'Antiquité (Varchi, 1549, 21–22).

Artiste. Certains croient que ce terme, [...] parce qu'il est utilisé par les étudiants modernes qui ont utilisé d'appeler artistes ceux qui vaquent aux arts, c'est-à-dire à la Philosophie et à la médecine, à la différence de ceux qui créent à partir de ce qui est écrit, [ce terme] étant plutôt latin que toscan et nommé le plus souvent vulgairement non pas artiste mais artisan ; ceux-ci se trompent [...].

Cellini représente la musculature des avant-bras et du ventre, l'ossature des clavicules et la cage thoracique, démontrant de cette manière ses connaissances anatomiques. Dans son traité, Cellini enseigne que la réalisation d'un corps parfait provient d'une étude graphique de ses fragments. Elle débute par les os de la jambe et elle est intrinsèquement liée au concept du *disegno* qui légitime l'idéal du dessin et qui est utilisé pour souligner sa primauté sur la peinture et la sculpture (Bohde, 111). Ainsi, il se défend de réaliser des œuvres harmonieuses et il prend position dans le débat entre peinture et sculpture en introduisant dans son discours des notions communes à l'anatomie et à l'art comme le fragment et la *commensuratio* (l'harmonie entre les proportions régissant les parties avec le tout) (Alberti, Livre I, § 15, 75) et qui sont propres à l'étude des sculptures antiques (Cellini, 111).

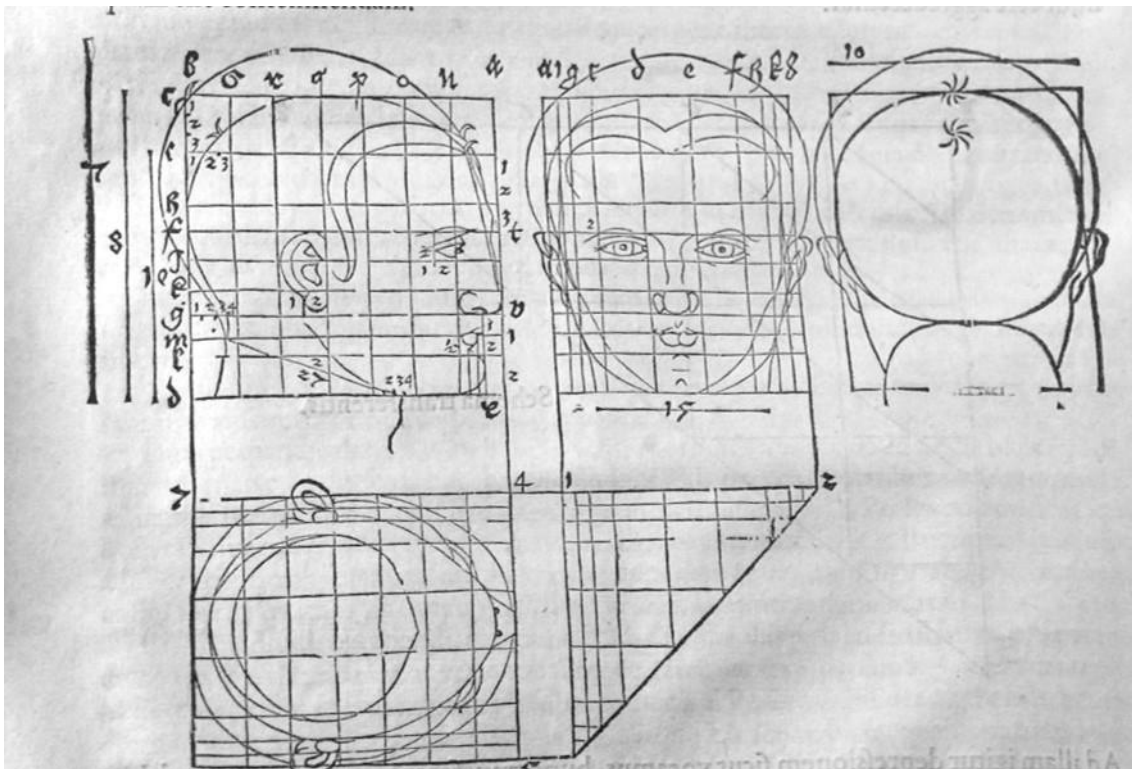
Je veux que tu commences à copier le premier os de la partie inférieure de la jambe, lequel est nommé le tibia, de façon à enseigner ainsi ce principe à l'un de tes jeunes apprentis en jeune âge. Il est très vrai qu'il lui paraîtra réaliser le portrait d'un petit bâton ; [...] en commençant à représenter l'os comme un petit bâton, s'il ne se promet pas de le faire la première fois, il le fera la deuxième et ainsi il n'interviendra pas quand on le mettra à dessiner un œil.

Selon Cellini, l'étude de l'anatomie et des proportions doit précéder celle de la copie des parties extérieures du visage comme cela est fréquemment visible dans les représentations de la formation des apprentis dans les ateliers (Auclair, 378). L'exemple proposé par Cellini met l'accent sur les diverses parties du corps en commençant par les proportions du visage puis en exposant l'anatomie et la stéréotomie qui donnent comme résultat une figure harmonieuse. Dans la figure d'*Eva prima Pandora* Jean Cousin Père met justement en évidence ses enseignements par l'introduction de détails comme le croisement des tibias et la disposition des avant-bras mettant en évidence la partie supérieure des membres selon le modèle que Cellini propose. Mais contrairement à l'exemple italien, on ne perçoit pas la musculature saillant sous la peau. La finesse de l'exécution picturale est empruntée à Léonard de Vinci car le délicat modelé du corps met l'accent sur l'aspect charnel du corps (Occhipinti, 35). Dans son texte, Cellini attire l'attention du lecteur sur l'apprentissage modulaire des fragments du corps, qui, assemblés, donneront une représentation harmonieuse de l'ensemble. Cette méthodologie est reprise dans la création du bas-relief de la nymphe de Fontainebleau, car elle a été réalisée à partir de plusieurs modèles vivants (Gallet-Guerne Danielle, 243–244) à l'image du nu que Zeuxis réalisa en rassemblant les parties les plus harmonieuses des corps des cinq plus belles filles de Crotona (Cicéron, *De Inventione*, 2, I, I et Pline l'Ancien, *Hist. Nat.*, 35-36). De plus, Jean Cousin Père intègre le riche débat du *Paragone* dans son tableau et dans son traité, donnant aux artistes les outils figuratifs qui permettront de créer par la ressemblance un corps animé. En s'inspirant d'œuvres sculptées dont la forme et la composition remontent à l'Antiquité, Jean Cousin Père place son œuvre dans un contexte littéraire contemporain où le *disegno*, l'anatomie et la géométrie concourent à la perfection des corps comme Pierre Ronsard le relève à propos d'un nu peint par François Clouet. Dans son *Éloge à Janet peintre du Roi* (1555), l'éloge pictural dépasse celui de la sculpture, démontrant que l'élégance des proportions et la délicatesse des mouvements en peinture sont empruntées aux Cariatides que Jean Goujon sculpte pour le Louvre sur le modèle des antiques (Occhipinti, 40).

Sur la page de titre du *Livre de Pourtraicture*, Jean Cousin Fils, à qui sont attribuées les planches, représente quatre nus à moitié allongés : deux hommes et deux femmes sont vus de dos et de face. On trouve des analogies dans leur anatomie avec les œuvres picturales de Jean Cousin Père. De plus, leur position est proche de celle que Rosso Fiorentino choisit à Fontainebleau pour disposer Danaé à recevoir la pluie d'or de laquelle naîtra Persée. Cette partie de la galerie a servi de modèle pour une gravure conservée à Paris, et pour la

tenture conservée à Vienne intitulée la *Nymphe de Fontainebleau* (Bertrand, 178–180)¹. Dans ce cas, l'image du corps nu féminin est associée à celui de la maternité, comme dans la planche exposant les proportions de la femme et de l'enfant dans le *Livre de Pourtraicture*. Jean Cousin fait ici également référence au commentaire d'Albrecht Dürer qui donne les mesures d'un enfant de trois ans et d'une femme.

Dans le premier chapitre, Jean Cousin Père expose les mesures de la tête, des mains et des pieds d'un homme, puis il explique celles des bras, des jambes et du tronc. L'analyse suit une méthode qui consiste à partir de la face, puis tourne autour de l'objet et termine par les vues stéréotomiques selon le modèle qu'Albrecht Dürer propose dans son *Traité sur les proportions* (1528). Toutefois, le texte de Jean Cousin Père et les gravures de Jean Cousin Fils sont plus précises que celles de son prédécesseur, car ils insistent sur la démultiplication des points de vue.



Dürer Albrecht, *Alberti Dureri Clarissimi pictoris et geometrae de symmetria partium humanorum corporum Libri quatuor, è Germanica lingua in Latinam versi*, Parisiis, In officina Caroli Perier, in vico Bellouaco, sub Bellerophonte, 1557, fol. Diiij v

Concernant l'image des membres et du corps, Jean Cousin Fils intègre d'autres sources visuelles. Comme Valérie Auclair l'a remarqué, les *Trois figures anatomiques entières* sont empruntées aux gravures du *De Humani corporis fabrica* d'André Vésale (Vons, 382), bien que cet auteur ne soit pas directement cité dans le texte français (Auclair, 373–395). Toutefois, on ne peut préciser

l'édition exacte des ouvrages auxquels Jean Cousin fait référence. Par contre, on constate une simplification graphique de la composition myologique comme cela est visible dans d'autres traités d'anatomie artistiques (Arfe y Villafaña, 27–38) afin de mettre l'accent sur ce qui est important pour les peintres (Portmann, 2014a, 140–155). De plus, les planches du tronc et des jambes montrent des fragments, le bras séparé de l'ensemble, comme Albrecht Dürer le fait dans son traité pour que la partie qui serait cachée soit visible pour le peintre. Comme ses prédécesseurs, Jean Cousin enseigne les proportions d'un corps harmonieux mesurant huit fois la hauteur de la tête, selon le modèle antique de Vitruve qu'il cite dans l'introduction. « [...] À la vérité il n'y a rien (comme dit Vitruve) qui embellisse, repare, [et] décore davantage les ouvrages des hommes que la Peinture, qui donne de l'enrichissement à toutes choses, sans qu'aucune lui puissent rendre la pareille. »

Les descriptions et les images intègrent également des éléments géométriques comme la courbe, la ligne, le point qui servent à la construction du corps en perspective, sujet de l'ultime partie de l'ouvrage. Puis l'auteur explicite la démarche méthodologique en insistant sur le fait que la connaissance des proportions et de l'anatomie est essentielle pour la création artistique sur le modèle des antiques (Cousin, *Introduction*).

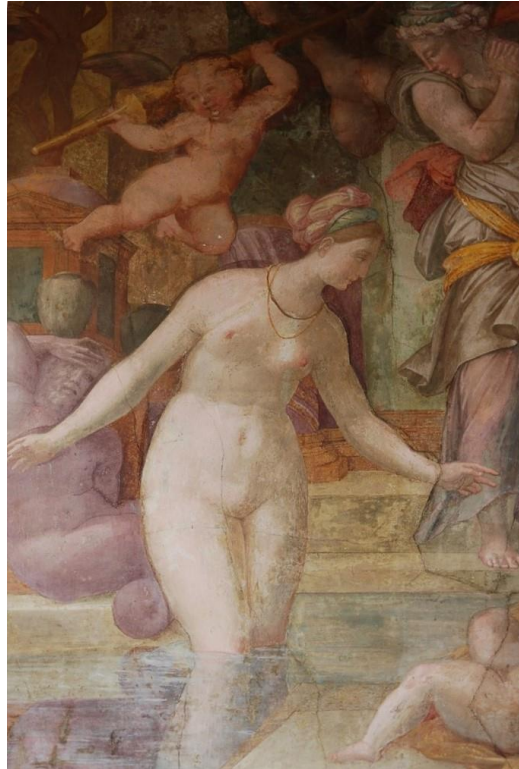
Ces pourquoi les Empereurs ante seculaires l'ont mise devant la Sculpture, & recherché avec despens & diligence les labeurs, & les fruicts de journées des Peintres, qui eurent du bruit de leurs regnes, [...] attendans la perfection où la pourtraicture espargnoit son excellence. Il se lit mesmement qu'ils gageoient des Peintres et Portraiteurs, qu'ils faisaient venir de loing pour faire orner de diversitez de figures, les Colomnes, les Arcs triomphaux, et les portaux que le pays leur exigeoit pour gratifier leurs ovations, & pour embellir les Temples, où ils rendaient graces aux Dieux de leurs victoires [...]. Ces considerations m'ont esmeu à ouvrir les voyes par lesquelles pourroient marcher ceux qui desirent atteindre & parvuenir à la delectable perfection de la Peinture.

Cousin met en premier en avant la connaissance des proportions et de l'anatomie comme Cellini dans son ouvrage, puis il avance la possibilité de copier la nature. De même, il expose de manière claire et détaillée la diversité des parties du corps pour que l'apprenti puisse facilement s'en servir dans son travail. L'accent qui est mis par Benvenuto Cellini sur la mémorisation des parties du corps est explicité dans la structure didactique de l'ouvrage de Jean Cousin.

La référence à Vésale par Jean Cousin Fils va plus loin. Il expose la représentation anatomique et il cite la juste méthode qui servira à tout artiste

pour composer une figure harmonieuse. Ceci est essentiel pour comprendre l'argumentation de Jean Cousin Père dans le cadre du débat qui est visible entre les arts en France à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, sur le modèle des Italiens (Hendler, 2). Tant le *disegno* que l'anatomie sont le fruit de l'esprit et de la main se rapportant à la géométrie comme Jean Cousin Père le répète à plusieurs reprises dès la page de titre où il est présenté comme « peintre et géométricien » (Cousin, 8v). Selon Jean-Pierre Le Goff, Jean Cousin Fils inclut dans les images le soleil et la position de l'œil de l'artiste qui servent de points de repère pour le peintre et qui sont absents du traité de Dürer (Le Goff, 69–104). Le soleil sert à Jean Cousin Père à noter l'ombre et plus particulièrement à dépeindre formellement le raccourci par rapport à la figure de départ (Cousin, 21v–22). L'utilisation d'éléments qui ne sont pas propres aux arts est empruntée aux Italiens, qui comme Cellini, argumentent en faveur d'une technique picturale plus parfaite, car moins manuelle que la sculpture sur le modèle de Léonard de Vinci (Occhipinti, 73). Dans ce débat, la prise de position pour la peinture (Varchi, 59) met en évidence le savoir intellectuel (c'est-à-dire à la géométrie et à l'anatomie) auquel sont ajoutés deux des cinq sens (en particulier la vue et le toucher) dans le discours sur le *Paragone* en France (Lichtenstein, 15–25).

Mais Jean Cousin insiste sur une nouvelle manière de concevoir le corps en s'inspirant d'une nouvelle manière de faire et de représenter l'anatomie. Dans son livre sur les muscles, André Vésale insiste sur l'aspect didactique de ses planches, réalisées vraisemblablement par Jan Stephan Calcar (un élève du Titien), qui peuvent servir à l'étude du corps par les artistes (Vésale, *Primae Musculorum Tabulae* 171). La réception de ce traité d'anatomie dans l'entourage artistique des Cousin est importante car elle démontre que les artistes utilisaient à juste titre les planches de la *Fabrica* pour étudier l'anatomie (Vons). Concernant la figure de la femme de face, on peut voir certaines analogies dans la pose et l'anatomie avec la Vénus peinte par Rosso Fiorentino dans la galerie de Fontainebleau.



Rosso Fiorentino, *Vénus*, 1520, Galerie François Ier, Château de Fontainebleau

Mais si on observe bien la femme vue de face et de dos, on peut aussi voir une analogie avec une autre planche tirée d'un traité anatomique qui doit beaucoup à celui de Vésale. Il s'agit de *l'Anatomia del Corpo Humano* (1560) de Juan Valverde de Hamusco qui a été rédigée pour les chirurgiens en langue vulgaire. Le second livre dédié aux muscles est destiné à l'usage des artistes, qui sur le modèle de Michel-Ange doivent connaître l'anatomie. Dans le Livre III, la sixième gravure est dédiée à une femme gravide montrant son utérus et la gestation du fœtus. Cette planche a vraisemblablement été réalisée par Gaspar Becerra, un artiste espagnol proche de Michel-Ange et de Vasari à Rome autour de 1560 (Portmann, 2014b, 44–62). Si on observe son anatomie et ses proportions, elles sont proches de celles que Jean Cousin dépeint dans son traité. De plus, on connaît un feuillet gravé à partir d'un dessin de Jean Cousin Fils rappelant l'autopsie réalisée sur une femme n'ayant pas pu accoucher et ayant gardé en son sein un fœtus pétrifié (Cordellier, 226–239). La mère est allongée sur le lit, le ventre ouvert et la matrice déposée à côté comme dans la planche de Becerra. De plus, cette image est un rappel des planches anatomiques du traité de Charles Estienne (Estienne, 294). En particulier, on peut insister sur une planche montrant l'utérus d'une femme allongée sur son lit fait écho aux nus gravés par Caraglio à partir des dessins de Perino del Vaga (Talvacchia, 171)². Cet exemple nous démontre le savoir et la pratique de l'anatomie par Jean Cousin Fils. Ainsi, on peut penser que Jean Cousin Père a

pu s'inspirer de modèles artistiques et anatomiques italiens pour réaliser l'*Eva Prima Pandora*, mais que dans tous les cas, il porte à l'anatomie une attention particulière car elle est introduite dans le plus vaste discours du *Paragone* où il se prononce en faveur de la peinture. En insérant des références contemporaines, Vésale et Estienne, Jean Cousin démontre également combien les artistes doivent à une nouvelle forme de savoir qui émerge en France à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. L'enjeu d'un tel discours est important, car il démontre que le recours aux 'sciences' par les peintres leur permet d'éviter les pièges d'une représentation picturale qui ne simulerait pas assez la réalité. Dans le discours sur le *Paragone* en France, cette question perdure au XVII^e siècle lorsque Poussin, revenant de Rome, intègre dans ses œuvres des éléments anatomiques qui font référence aux sculptures antiques. Comme nous allons le voir, Félibien loue ce procédé, alors que Roger de Piles le critique.

De Dufresnoy à Félibien

Quelques années plus tard, dans son dialogue sur la peinture, Dufresnoy note que l'artiste doit connaître la disposition de la myologie sous la peau dont la saillie ne doit pas être trop marquée, comme cela est visible sur les statues grecques (Dufresnoy et Marsy, 17).

Que les muscles soient bien insérés et bien liés, selon la connaissance qu'en donne l'Anatomie. Qu'ils soient dessinés à la Grecque et qu'ils paraissent peu comme nous le montrent les figures antiques. Qu'il y ait enfin un parfait accord des parties avec le tout, et qu'elles soient respectivement bien ensemble.

Dufresnoy prend aussi le parti de la peinture en s'inspirant des propos de Roger de Piles. Comme René Fréart, il explique que le peintre le plus doué est Poussin, car il connaît la bonne et juste disposition des muscles dans les sculptures antiques selon le modèle que Raphaël offre dans ses œuvres (Piles, 7). Par contre, dans son *Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles souligne que l'anatomie est le propre du dessin et non de la peinture. « Quoique la lumière et l'ombre ne puissent se représenter qu'avec de la couleur, néanmoins elles ont leur intelligence particulière qui s'appelle le clair-obscur et qui est la base du coloris, comme les proportions et l'anatomie sont la base du dessin. » (Piles, 136)

Dans son ouvrage, Roger de Piles va plus loin en faisant référence à Michel-Ange qui grâce à l'étude de l'anatomie savait tromper le spectateur mal averti qui aurait pu prendre un fragment de l'une de ses statues pour un modèle antique, rappelant ainsi les topoï de l'Antiquité. L'étude de l'anatomie

par fragments et l'assemblage des diverses parties permettent alors de réaliser une œuvre parfaite (Piles, 44–45).

Va[s]ari écrit de ce grand homme [Michel-Ange] qu'ayant fait une statue de Cupidon, il en cassa le bras et enterra le reste dans un lieu où il savait bien qu'on devait fouiller, et que ceux qui la trouvèrent crurent toujours qu'elle était antique, jusqu'à ce que Michelange leur en eût fait voir le bras qu'il en avait réservé pour les convaincre de leur prévention.

L'image du corps mutilé puis recomposé en sculpture fait référence à une méthode utilisée lors des dissections et dans les traités d'anatomie. La décomposition sert à mieux comprendre les relations complexes des parties entre elles. Ce type d'emprunt métaphorique est important pour comprendre la structure des traités anatomiques et artistiques où la représentation parfaite des corps concourt à un heureux résultat au sein d'une composition comme René Fréart sieur de Chambray (Fréart Sieur de Chambray, Roland, 17v–18; 1662, 17v–18) le souligne.

Mais établissons [...] la collocation ou position régulière des figures dans le tableau [...]: car comme ce n'est pas assez [...] à un sculpteur d'avoir taillé pièce à pièce toutes les parties d'un corps humain, avec une juste proportion, s'il ne sait pas encore ensuite les mettre ensemble, posant chacune précisément en sa place, et en sa situation naturelle, de telle sorte que non seulement il n'aille pas attacher un bras au lieu d'une jambe, ni mettre un pied à la place d'une main, mais qu'il ne prenne pas même une main pour l'autre, ni la jambe gauche pour la droite, parce qu'autrement il ferait un monstre, et non pas un homme.

Selon René Fréart, l'apprentissage des arts doit passer par l'étude des connaissances anatomiques comme Léonard de Vinci l'expose dans son *Traité, l'étude des antiques* (Fréart Sieur de Chambray, Roland, 9v) et les proportions exposées par Vitruve. Le dessin est non seulement considéré comme l'élément qui précède la peinture et la sculpture, mais il est également exposé comme le lieu de la réflexion, de l'idée et de la composition où l'anatomie prend une part importante, tel que Cellini le voyait déjà un siècle plus tôt. A la fin de son ouvrage, dans lequel il démontre l'habileté de Raphaël à représenter les corps dans les compositions picturales, René Fréart explique que Poussin est le peintre le plus averti de son temps, car ses peintures se réfèrent aux œuvres de ses prédécesseurs dans lesquelles les connaissances anatomiques sont perceptibles. Ceci est également le point de vue de Félibien dans la biographie qu'il lui consacre, citant les traités artistiques et anatomiques les plus importants consultés par l'artiste (Félibien, 31–32).

Il avait aussi beaucoup d'estime pour les livres d'Albert Durer, et pour le *Traité de la Peinture* de Léon Baptiste Albert. Pendant qu'il était à Paris, il s'était instruit de l'anatomie ; mais il l'étudia de nouveau, et avec encore plus d'application quand il fut à Rome, tant sur les écrits et les figures de Vésale, que dans les leçons qu'il prenait d'un savant chirurgien qui faisait souvent des dissections.

Ainsi, Poussin connaissait la *Fabrica* de Vésale et il pratiqua avec un chirurgien, Nicolas Larcher, des dissections à Rome (Blunt, 214). La réception de ce traité anatomique dans le monde artistique va au-delà du XVI^e siècle et participe à l'argumentation qui nourrit le débat entourant le *Paragone*. L'apprentissage des proportions, de la géométrie et de la composition picturale comme Albrecht Dürer et Leon Battista Alberti le démontrent participent à la création de la figure de l'artiste qui aura « la plus haute idée de la peinture » (Félibien, 9).

Conclusion

En France, la réception de l'anatomie vésalienne n'est pas restreinte au monde 'scientifique'. Malgré la complexité du propos, les planches servent de modèle aux artistes pour l'étude des corps, comme nous le voyons avec Jean Cousin à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Pratiquée pendant l'Antiquité, elle est récupérée dans la théorie artistique pour légitimer le savoir pictural et donner à celui qui la connaît la reconnaissance qui lui est due. Bien que tous les peintres n'aient pas pratiqué des dissections comme Léonard de Vinci et Michel-Ange, les planches anatomiques leur servent de modèle. Le cas de Jean Cousin Fils est justement intéressant car sa connaissance des traités de la Renaissance le conduit à l'illustration d'une dissection dans laquelle le corps est dépecé pour mieux voir l'anomalie qu'il contenait. Dans les traités, l'étude du corps par fragment prend sa source dans la découverte des sculptures antiques pendant le règne du pape Jules II et dans la pratique anatomique sur le modèle de Vésale qui ont en commun la réception intellectuelle et visuelle du savoir antique et la compréhension nouvelle de l'ordre des choses. Ainsi, l'esprit guide le travail manuel et donne à l'artiste un nouveau statut. Ce procédé prend tout son sens dans la composition picturale qui requiert de la noblesse dans l'idée que se font les artistes de la peinture. Avec la géométrie, ces éléments concourent à la juste disposition d'éléments en perspective au sein du tableau et au choix judicieux des sujets honorant le peintre et le commanditaire. C'est pourquoi Félibien (109-11) rapporte ces propos de Poussin.

Car bien que l'art de peindre s'étende à imiter tout ce qui est visible, comme il le dit lui-même, il fait néanmoins consister l'excellence de cet art, et le grand savoir d'un peintre dans le beau choix des actions héroïques et extraordinaires. [...] Que si l'on connaît la grandeur de ses idées, et la beauté de son génie dans la forme extraordinaire qu'il lui donnera, on remarque aussi la netteté et la force de son jugement dans le sujet qu'il aura choisi.

La peinture n'est pas uniquement le fruit d'une étude de la nature ou des antiques, mais ces éléments contribuent à un résultat noble et beau à l'image du peintre qui les représente, comme Jean Cousin et Poussin qui, par leur étude de l'anatomie, offrent à la peinture et au dessin un statut différent de celui de la sculpture concourant à la renommée de leurs œuvres.

Notes

1. Il s'agit de la série des tentures réalisées par François Ier à Fontainebleau sur le modèle du décor du mur extérieur de la galerie (1540-1550) et qui est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Concernant les gravures, on retiendra Pierre Milan, René Boyvin (d'après Rosso Fiorentino), *Nymphe de Fontainebleau*, avant 1553, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.
2. Gian Jacopo Caraglio à partir de Perino del Vaga, *Vénus et Amour*, 1527, gravure sur cuivre, Amsterdam, faisant partie de la série des *Amori degli Dei*.

Ouvrages cités

- Leon B. Alberti, *La peinture*, Thomas Golsenne, Bertrand Prévost (éd., trad.), Seuil, Paris, 2004.
- Juan de Arfe y Villafañe, "Libro Segundo" dans *De Varia Commensuración para la escultura y la arquitectura*, Iuan Pescioni y Iuan Leon, Sevilla, 1585.
- Valérie Auclair, « Usages et fonctions de la théorie des proportions dans le "Livre de Portraiture" de Jean Cousin fils », Sabine Rommevaux, Philippe Vendrix et Vasco Zara (dir.), *Proportions. Science - Musique - Peinture & Architecture*. Actes du LIe colloque international d'études humanistes (30 juin - 4 juillet 2008), Turnhout, Brepols, 2011, pp. 373–395.
- Evelyne Barbin (dir.), *Arts et Sciences à la Renaissance*, Paris, Ellipses, 2007.
- Pascal-François Bertrand, « Écrire l'histoire de la tapisserie de la Renaissance en France », dans Henri Zerner et Marc Bayard (dir.), *Renaissance en France, renaissance française ?*, Paris, Somogy, 2009, pp. 173–196.
- Anthony Blunt (dir.), *Nicolas Poussin*, cat. expo. (Paris, Louvre, mai-juillet 1960), Paris, Édition de Musées Nationaux, 1960.
- Daniela Bohde, « Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel », dans Alessandro Nova et Anna Schreurs (dir.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Weimar-Köln, Böhlau Verlag, 2003, p. 99-124.
- Emmanuel Buron, « La nouvelle Pandore. L'invention d'Eva prima Pandora de Jean Cousin I^{er} père et les lectures de la fable de Pandore au moment de sa redécouverte en France », dans *Le Journal de la Renaissance*, Vol. 1, 2000, pp. 275–304.
- Benvenuto Cellini, *Due trattati di Benvenuto Cellini scultore fiorentino uno dell'oreficeria l'altro della scultura*, in Firenze, nella stamperia di S.A.R. Per li Tartini, e Franchi, 1731.

Dominique Cordellier, « Style et facture des dessins de Jean Cousin Fils », dans Cécile Scailliérez (dir.), *Jean Cousin, père et fils une famille de peintres au XVIe siècle*, Actes des journées d'études (15 - 16 novembre 2011, Paris ; suivies d'une exposition au Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, du 17 octobre 2013 au 13 janvier 2014), Paris, Louvre Éd. [u.a.], 2013, pp. 226–239.

Jean Cousin, *Livre de pourtraicture*, Guillaume le Bé, Paris, 1656.

Charles-Alphonse Dufresnoy et François-Marie Marsy, *L'école d'Uranie ou l'art de la peinture*, Anne-Gabriel Meusnier de Querlon (éd., trad.), Paris, Querlon, 1753.

Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain divisée en trois livres : faitz par Charles Estienne ; avec les figures & declaration des incisions, composées par Estienne de la Rivière* (Paris, Simon de Colines, 1546), Strasbourg, Willy Fischer, 1970.

André Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages de Nicolas Poussin*, Genève, P. Cailler, 1947.

Roland Fréart Sieur de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en paralelle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin*, Paris, Jacques Ysambart, 1662.

Danielle Gallet-Guerne, « "Le séjour de Benvenuto Cellini à l'hôtel de Nesle et la fonte de la nymphe de Fontainebleau d'après les actes des notaires parisiens", dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 98e année, 1971, pp. 45-80 », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Vol. 135, No. 1, 1977, pp. 243–244.

Sefy Hendler, *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XVe-XVIIe siècle, "L'Erma" di Bretschneider*, Roma, 2013.

Fredrika H. Jacobs, « An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the "Paragone" », dans *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18, 1988, pp. 139–150.

Jean-Pierre Le Goff, « La perspective géométrique dans la tradition française: Jean Pèlerin, dit Viator, et Jean Cousin, dit le Vieux », dans Evelyne Barbin (dir.), *Arts et Sciences à la Renaissance*, Paris, Ellipses, 2007, pp. 69–104.

Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2002.

Carmelo Occhipinti, *Fontainebleau e la fama di Leonardo da Vinci il mito della "seconda Roma" nella Francia del XVI secolo (II)*, Roma, Univers Italia, 2011.

John G. Phillips, « Diane de Poitiers and Jean Cousin », dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 2, No. 3, 1943, pp. 109-117.

Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1767.

Maria Portmann, *L'image du corps dans l'Art espagnol aux XVI e et XVII e siècles. Autour du « Libro Segundo » de Juan de Arfe y Villafañe (1585)*, Peter Lang, Berne, 2014.

Maria Portmann, « La construcción del cuerpo femenino y el concepto de belleza en la teoría y en el arte del Siglo de Oro », dans Carmen González Román (dir.), *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, actes de colloque (Málaga, 14-15 décembre 2011), Madrid, Abadad, 2014, pp. 44–62.

Cécile Scailliérez, « Jean Cousin père peintre et enlumineur », dans Cécile Scailliérez (dir.), *Jean Cousin, père et fils une famille de peintres au XVIe siècle*, Actes des journées d'études (15 - 16 novembre 2011, Paris ; suivies d'une exposition au Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, du 17 octobre 2013 au 13 janvier 2014), Paris, Louvre, 2013, pp. 52–81.

Bette Talvacchia, *Taking Position. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1999.

Benedetto Varchi, *Due Lezioni di Benedetto Varchi*, Apresso Lorenzo Torrentino, Fiorenza, 1549.

Benedetto Varchi, *Paragone - Rangstreit der Künste Italienisch und Deutsch*, Darmstadt, Wiss. Buchges, 2013.

André Vésale, *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*, ex officina I. Oporini, Basilae, 1543.

Jacqueline Vons, « Les Anatomies d'André Vésale », <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/vesale.htm>>.

Liste des images

Fig. 01. Jean Cousin Père, *Eva Prima Pandora*, 1549-1550, Paris, Musée du Louvre

Fig. 02. Rosso Fiorentino, *Danaé*, 1520, Galerie François Ier, Château de Fontainebleau

Fig. 03. Benvenuto Cellini, *La Nymphe de Fontainebleau*, 1542-1543, Paris, Musée du Louvre

Fig. 04. Dürer Albrecht, *Alberti Dureri Clarissimi pictoris et geometrae de symmetria partium humanorum corporum Libri quatuor, è Germanica lingua in Latinam versi*, Parisiis, In officina Caroli Perier, in vico Bellouaco, sub Bellerophonte, 1557, fol. Diiij v

Fig. 05. Rosso Fiorentino, *Vénus*, 1520, Galerie François Ier, Château de Fontainebleau

Crédits photographiques : Maria Portmann