

# Le sourire dans l'art

THESE POUR LE DIPLÔME D'ETAT DE DOCTEUR  
EN CHIRURGIE DENTAIRE

*Présentée et soutenue publiquement par*

**Jules HIRARDOT**

Né le 09/01/1992

le 16/01/2018 devant le jury ci-dessous :

Président : Mme le Professeur Fabienne PEREZ

Assesseur : Mme le Docteur Estelle BRAY

Assesseur : Mme le Docteur Fabienne JORDANA

Directeur de thèse : M. le Docteur François BODIC

<b>UNIVERSITÉ DE NANTES</b>		
<b>Président</b>	Pr LABOUX Olivier	
<b>FACULTÉ DE CHIRURGIE DENTAIRE</b>		
<b>Doyen</b>	Pr GIUMELLI Bernard	
<b>Assesseurs</b>	Dr RENAUDIN Stéphane Pr SOUEIDAN Assem Pr WEISS Pierre	
<b>Professeurs des Universités Praticiens hospitaliers des C.S.E.R.D.</b>		
Monsieur AMOURIQ Yves Monsieur GIUMELLI Bernard Monsieur LE GUEHENNEC Laurent Monsieur LESCLOUS Philippe	Madame LICHT Brigitte Madame PEREZ Fabienne Monsieur SOUEIDAN Assem Monsieur WEISS Pierre	
<b>Professeurs des Universités</b>		
Monsieur BOULER Jean-Michel		
<b>Professeurs Emérites</b>		
Monsieur BOHNE Wolf	Monsieur JEAN Alain	
<b>Praticiens Hospitaliers</b>		
Madame DUPAS Cécile Madame LEROUXEL Emmanuelle	Madame HYON Isabelle Madame GOEMAERE GALIERE Hélène	
<b>Maitres de Conférences Praticiens hospitaliers des C.S.E.R.D.</b>		
Monsieur AMADOR DEL VALLE Gilles Madame ARMENGOL Valérie Monsieur BADRAN Zahi Madame BLERY Pauline Monsieur BODIC François Madame DAJEAN-TRUTAUD Sylvie Madame ENKEL Bénédicte Monsieur GAUDIN Alexis Monsieur HOORNAERT Alain Madame HOUCHMAND-CUNY Madline Madame JORDANA Fabienne Monsieur KIMAKHE Saïd Monsieur LE BARS Pierre Madame LOPEZ-CAZAUX Serena Monsieur NIVET Marc-Henri Madame RENARD Emmanuelle Monsieur RENAUDIN Stéphane Madame ROY Elisabeth Monsieur STRUILLOU Xavier Monsieur VERNER Christian	<b>Assistants Hospitaliers Universitaires des C.S.E.R.D.</b>	
	Monsieur ABBAS Amine Monsieur AUBEUX Davy Madame BERNARD Cécile Monsieur BOUCHET Xavier Madame BRAY Estelle Madame CLOITRE Alexandra Madame GOUGEON Béatrice Monsieur LE BOURHIS Antoine Monsieur LOCHON Damien Madame MAÇON Claire Madame MAIRE-FROMENT Claire-Hélène Madame MERCUSOT Marie-Caroline Monsieur NEMIROVSKY Hervé Monsieur OUVREARD Pierre Monsieur PRUD'HOMME Tony Monsieur SARKISSIAN Louis-Emmanuel Madame WOJTIUK Fabienne	
<b>Maitre de Conférences</b>		
Madame VINATIER Claire		
<b>Enseignants Associés</b>		
Monsieur KOUADIO Ayepa (Assistant Associé) Madame LOLAH Aoula (MC Associé)	Madame MERAMETDJIAN Laure (MC Associé) Madame RAKIC Mia (PU Associé)	

Mise à jour le 06/11/2017

**Par délibération, en date du 6 décembre 1972, le Conseil de 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'il n'entend leur donner aucune approbation, ni improbation .**

## *Remerciements*

### *A Madame le Professeur Fabienne Perez*

Professeur des Universités

Praticien Hospitalier des Centres de Soins d'Enseignement et de Recherches Dentaires

Docteur de l'Université de Toulouse III

Habilitation à Diriger des Recherches

Chef du Département d'Odontologie Conservatrice - Endodontie

Chef du Service d'Odontologie Conservatrice et Pédiatrique

-Nantes-

*Pour m'avoir fait l'honneur de présider ce jury,*

*Pour l'intérêt que vous avez pu porter à ce sujet peu commun.*

*Veillez trouver ici l'expression de mon plus profond respect et de toute ma reconnaissance.*

*A Monsieur le Docteur François Bodic*

Maître de Conférence des Universités,  
Praticien Hospitalier des Centres de Soins, d'Enseignement et de Recherches Dentaires,  
Docteur en Chirurgie Dentaire,  
Département de prothèse.

-Nantes-

*Pour avoir accepté de diriger cette thèse,  
Pour votre ouverture d'esprit et votre disponibilité,  
Pour m'avoir formé pendant ces dernières années.  
Veuillez trouver ici l'expression de mon plus grand respect et de ma sincère gratitude*

*A Madame le Docteur Fabienne Jordana*

Maître de Conférence des Universités,  
Praticien Hospitalier des Centres de Soins, d'Enseignement et de Recherche Dentaires,  
Docteur en Chirurgie Dentaire,  
Département de sciences Anatomiques et Physiologiques, Occlusodontiques, Biomatériaux,  
Biophysiques, Radiologiques de la Faculté d'Odontologie de Nantes

-Nantes-

*Pour avoir accepté de siéger dans ce jury,  
Pour votre gentillesse et l'intérêt que vous avez porté à mon travail,  
Veuillez trouver ici l'expression de mes sincères remerciements et mon plus grand respect.*

*A Madame le Docteur Estelle Bray*

Assistant Hospitalier Universitaire des Centres de Soins d'Enseignement et de Recherche Dentaires.  
Département de pédodontie

-Nantes-

*Pour avoir accepté de siéger dans ce jury,*

*Pour avoir honorer notre promotion en tant que marraine,*

*Pour votre sympathie et votre patience lors des séances de MEOPA,*

*Veillez recevoir l'expression de mes sincères remerciements et le témoignage de mon amitié.*

INTRODUCTION.....	10
1. QU'EST CE QUE LE SOURIRE ? .....	11
1.1. Définition du sourire .....	11
1.2. Rappels morphologiques.....	12
1.2.1. Anatomie et myologie.....	12
1.2.2. Les muscles intervenant dans la mimique .....	13
1.3. Le simple sourire oral .....	17
1.3.1. Les différentes phases du sourire .....	17
1.3.1.1. L'attitude neutre .....	17
1.3.1.2. Le pré-sourire .....	17
1.3.1.3. Le sourire modéré .....	17
1.3.1.4. Le sourire franc ou installé : le sourire dento-labial .....	17
1.3.1.5. Le grand sourire ou sourire poussé .....	18
1.3.2. Les différentes classifications du sourire .....	18
1.3.3. Les acteurs du sourire dento-labial.....	20
1.3.3.1. Les dents .....	21
1.3.3.1.1. Forme .....	21
1.3.3.1.2. Volume .....	21
1.3.3.1.3. Teinte .....	21
1.3.3.1.4. Position .....	22
1.3.3.1.5. La gencive .....	23
1.3.3.2. Les lèvres .....	23
1.4. Le sourire dans le visage .....	23
1.4.1. La bouche .....	24
1.4.2. Le front .....	24
1.4.3. Les yeux .....	24
1.4.4. Le nez .....	24
1.4.5. Les joues .....	24
1.4.6. Les oreilles .....	25
2. EVOLUTION DE LA REPRESENTATION DU SOURIRE .....	26
2.1. Le sourire de l'Antiquité.....	26
2.1.1. Bouddha.....	27
2.1.2. Les statues de la Grèce antique.....	28
2.1.2.1. Epoque archaïque (700-480 avant Jésus-Christ).....	29
2.1.2.2. Epoque classique (480-323 avant Jésus-Christ).....	32
2.2. Un sourire si rare dans l'art occidental .....	34
2.2.1. Limites techniques .....	34
2.2.2. Limites culturelles et historiques .....	35



2.2.2.1. La méfiance religieuse vis à vis de la symbolique du sourire.....	35
2.2.2.2. Les interdits de l'aristocratie vis à vis de la symbolique du sourire.....	36
2.3. Le sourire malgré tout .....	39
2.3.1. Quelques jalons historiques.....	39
2.3.1.1. La fin du Moyen-Age (XIIIe et XIVe siècles) .....	39
2.3.1.2. Le XVe siècle .....	43
2.3.1.3. Epoque moderne (1492-1789).....	46
2.3.1.3.1. Le XVIIe siècle .....	47
2.3.1.3.2. Le XVIIIe siècle .....	55
2.3.1.4. À l'aube de la photographie .....	60
2.3.2. Les études d'expression .....	62
2.3.3. Quelques exemples d' expression .....	69
2.3.3.1. Le rire .....	69
2.3.3.2. La colère .....	71
2.3.3.3. Les bouches hurlantes.....	72
2.3.3.4. Autres mimiques .....	75
2.3.3.4.1. Ecarter les coins de la bouche avec les doigts .....	75
2.3.3.4.2. Tirer la langue .....	76
3. LE SOURIRE SELON LES ARTISTES .....	78
3.1. Léonard de Vinci (1452-1519) et la Joconde.....	78
3.2. Caravage (1571-1610) et l'Amour vainqueur.....	80
3.3. Lorenzo Bernini (1598-1680).....	82
3.4. Quentin de La Tour (1704 - 1788).....	86
3.5. Edouard Manet (1832-1883).....	89
3.6. Le cri d'Edvard Munch (1863-1944).....	91
CONCLUSION .....	93
BIBLIOGRAPHIE .....	94
TABLE DES FIGURES .....	97

## **INTRODUCTION**

L'art a toujours eu pour but de représenter les dispositions de l'âme, les passions et les sentiments : le sourire a donc une place particulière dans les représentations artistiques, en tant qu'expression privilégiée de l'humeur de l'esprit.

Et pourtant le sourire se fait rare dans l'histoire des arts. Aujourd'hui, le sourire est soumis aux injonctions d'une société dans laquelle l'image et le paraître sont omniprésents : c'est une expression imposée de la vie sociale. On sourit sur les photos de famille, sur les publicités, les affiches de campagne électorale, au travail, dans les échanges quotidiens...

Mais la visite de n'importe quel musée révèle que les représentations humaines dotées de grands sourires n'étaient pas monnaie courante, si ce n'est mal perçus.

Nous nous intéresserons donc ici au sourire ainsi qu'à l'ensemble des mimiques de la bouche, dans l'art pictural comme dans la sculpture, sur une période qui s'étend depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle, période qui verra naître la photographie et le début d'un sourire plus factice.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur les bases du sourire à travers des définitions ainsi que des rappels anatomiques et fonctionnels indispensables pour nous intéresser ensuite à l'évolution de sa représentation depuis l'Antiquité. Nous serons ainsi amenés à cerner les raisons de sa rareté. Nous démontrerons cependant que ce large sourire, bien que rencontré avec parcimonie, est bien présent tout au long de la période considérée. Nous terminerons en parcourant l'œuvre de quelques artistes qui ont cherché à marquer l'histoire de l'art par leurs sourires.

# **1. QU'EST CE QUE LE SOURIRE ?**

## **1.1. Définition du sourire (9)(10)(11)(16)**

Le sourire se définit d'après le dictionnaire HACHETTE comme « une expression riieuse par un léger mouvement de la bouche et des yeux ». C'est une mimique qui se situe avant le rire, se voulant témoignage de sympathie, d'affection, de gentillesse et d'ouverture.

Arnaud d'Hauterives y voit deux dimensions : le sourire est centré sur soi-même, il permet d'exprimer ce que l'on ressent. Mais il vise aussi à être reçu par autrui et devient donc un instrument de la communication.

C'est en effet une expression faciale qui, bien que complexe, est universelle, et vise à entretenir un contact social par l'extériorisation d'une émotion. En effet, William de Gaston nous rapporte, dans sa thèse sur la sociologie du sourire (1999) que « *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* » mais également que « *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* » .

Le rire imprime une certaine brusquerie dans les traits, ce qui n'est pas le cas du sourire qui se caractérise par la multiplicité des émotions qu'il peut communiquer comme la joie, la tristesse ou même le mépris. Il peut insuffler de la violence ou de la méchanceté, ou alors se présenter plutôt, dans sa forme sincère, comme un « aller vers », un signe d'amour comme nous le dit William de Gaston : « *Le sourire se marie naturellement au plaisir* ».

## 1.2. Rappels morphologiques (8)(18)(24)

### 1.2.1. Anatomie et myologie

Le sourire résulte d'un jeu musculaire faisant intervenir les muscles peauciers, c'est à dire des muscles superficiels dont au moins une extrémité s'insère sous la peau. Ils ne se contractent généralement pas seuls mais plutôt sous une forme de combinaison musculaire.

L'expression du visage est le reflet de plusieurs contractions simultanées donnant des images caractéristiques juxtaposées : l'image donnée par la contraction d'un muscle pourra être modifiée par la contraction d'un muscle proche et inversement.

Le sourire sera donc la somme de ces images caractéristiques, des actions et inactions des muscles intervenant dans la mimique faciale aboutissant à une vraie mosaïque de phénotypes.

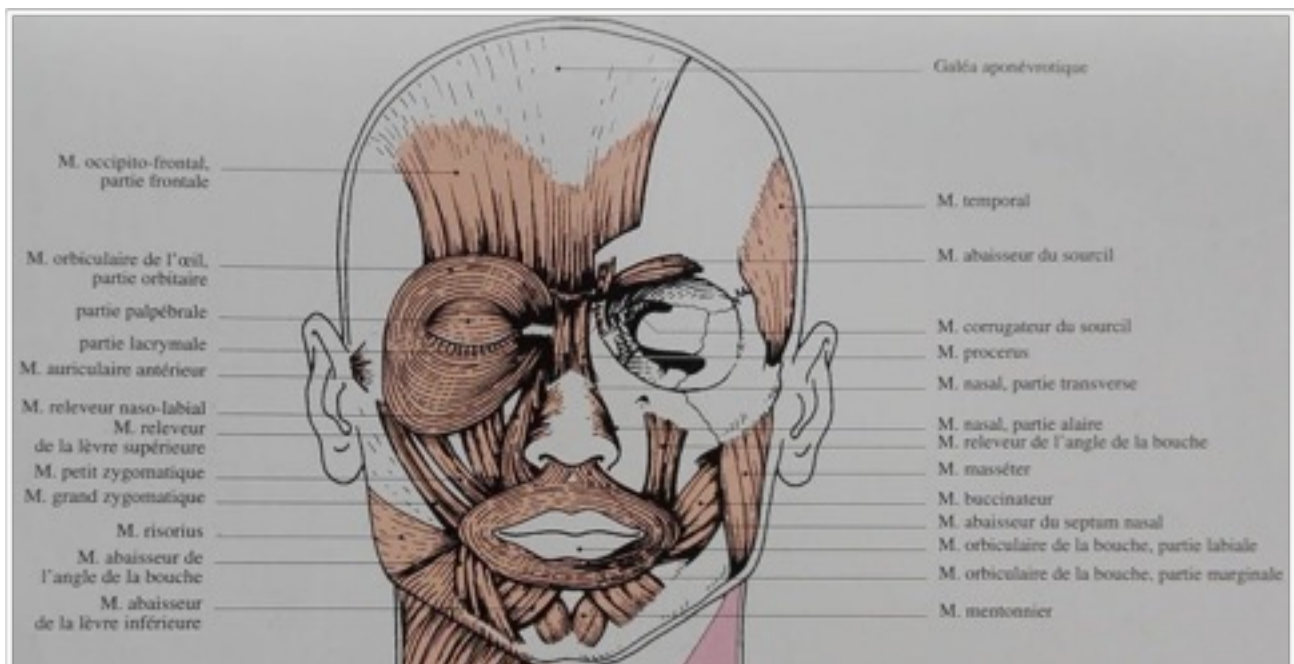
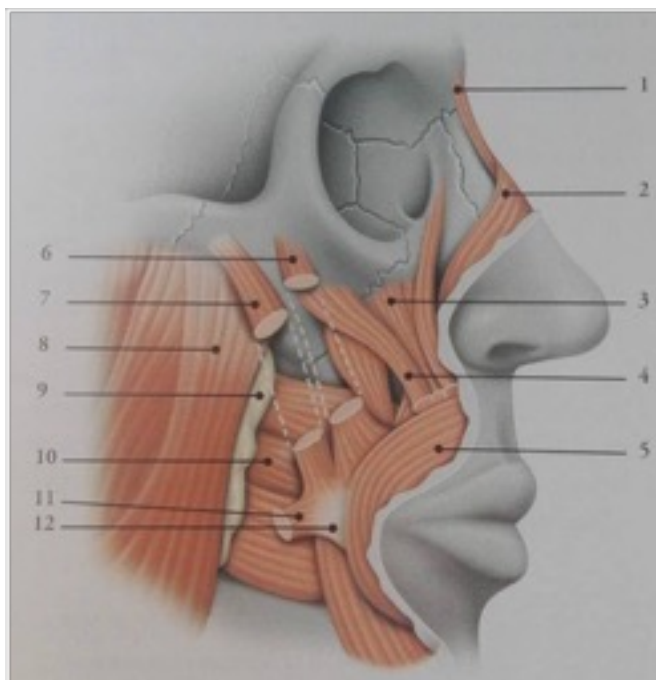


figure 1 : vue antérieure du système musculo-aponévrotique superficiel de la tête et du cou

### 1.2.2. Les muscles intervenant dans la mimique du sourire

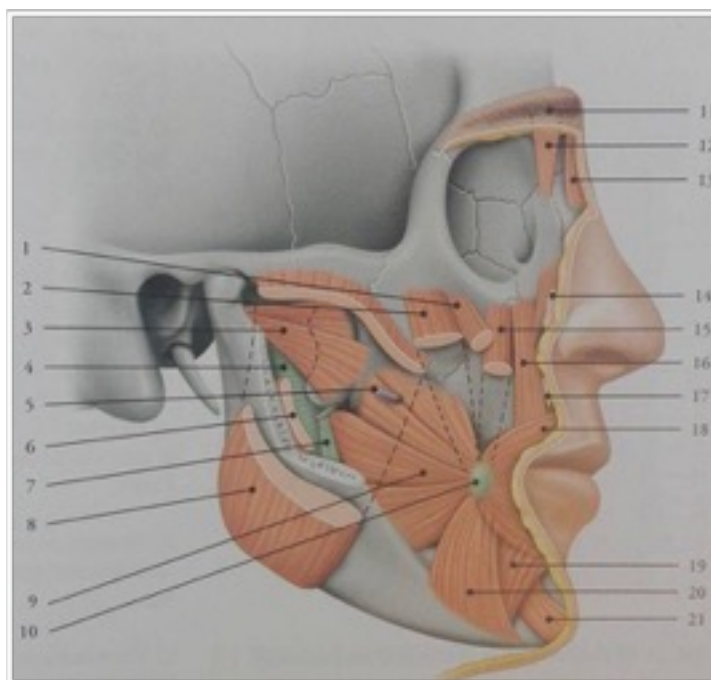
Au total une quinzaine de muscles sont concernés par cette expression mais nous ne nous intéresserons ici qu'aux principaux muscles peauciers.



1. m. procérus
2. m. nasal (partie transverse)
3. m. élévateur naso-labial
4. m. élévateur de l'angle de la bouche
5. m. orbiculaire de la bouche
6. m. petit zygomatique
7. m. grand zygomatique
8. m. masséter
9. m. corps adipeux de la bouche
10. m. buccinateur
11. m. risorius
12. m. modiolus de l'angle de la bouche

**figure 2** : les muscles de la face (vue latérale)

1. m. petit zygomatique
2. m. grand zygomatique
3. m. ptérygoïdien latéral
4. fascia ptérygo-mandibulaire
5. conduit parotidien
6. m. ptérygoïdien médial (sectionné)
7. raphé ptérygo-mandibulaire
8. m. masséter
9. m. buccinateur
10. modiolus de l'angle de la bouche
11. sourcil
12. m. abaisseur du sourcil
13. m. procerus
14. m. nasal (sectionné)
15. m. élévateur de l'angle de la bouche
16. m. élévateur naso-labial
17. m. nasal (sectionné)
18. m. orbiculaire de la bouche
19. m. abaisseur de la lèvre inférieure
20. m. abaisseur de l'angle de la bouche
21. m. mentonnier



**figure 3** : les muscles de la face (vue latérale centrée sur le buccinateur)

- **Le risorius** : de forme triangulaire, il s'insère par sa base au fascia masséterique voir parotidien et par son sommet à la commissure labiale. Il provoque l'étirement de l'angle de la bouche et donc le sourire. Il est aussi appelé muscle rieur de SANTORINI et c'est un muscle propre à l'homme.
- **Le grand zygomatique** : situé entre le risorius et le petit zygomatique, il naît sur l'os zygomatique et se dirige obliquement pour s'insérer dans le modiolus de l'angle de la bouche. Il est dilatateur de la fente orale : il relève en haut et en dehors la commissure labiale.
- **Le buccinateur** : il se situe dans la face profonde de la joue et s'insère en postérieur au niveau du raphé ptérygo-mandibulaire, du processus alvéolaire maxillaire et mandibulaire (au niveau des 3 molaires), de la partie postérieure de la ligne oblique et de la partie adjacente de la branche de la mandibule. Il se termine dans le modiolus de l'angle de la bouche. Il étire l'angle de la bouche en arrière et latéralement, et nous permet de souffler (c'est la muscle du trompettiste).
- **L'élévateur de la lèvre supérieure** : il se situe au niveau du sillon naso-génien. Il s'insère sur le bord infra orbitaire du maxillaire et se termine sur la lèvre supérieure. Il est élévateur de cette dernière ainsi que de l'aile du nez et intervient dans l'expression de la tristesse.
- **L'orbiculaire de la bouche** : il circonscrit la fente orale et reçoit de nombreuses insertions musculaires voisines. Il ferme la fente orale et projette les lèvres en avant.
- **Le ventre frontal de l'occipito-frontal** : il se fixe sur le derme de la face profonde du derme supra-orbitaire et est relié au ventre occipital par un gala aponévrotique. C'est le muscle de l'attention, de la surprise et de l'effroi : il est élévateur des sourcils, il plisse le front en écarquillant les yeux.

Les autres muscles intervenant directement dans le sourire :

- **Le corrugateur du sourcil** qui rapproche les sourcils et permet de froncer les sourcils ainsi que **l'abaisseur du sourcil** qui abaisse la tête du sourcil.
- **L'élévateur de l'angle de la bouche**, qui va de la fosse canine à l'angle de la bouche. Il attire en haut et légèrement en dedans l'angle de la bouche, découvrant la canine : c'est le muscle de la menace (anciennement muscle canin).
- **L'abaisseur de l'angle de la bouche** : il abaisse la commissure labiale et exprime la tristesse.
- **Les muscles incisifs supérieurs et inférieurs** sont des rameaux inconstants de l'orbiculaire de la bouche. Ils portent les commissures en dedans et en avant.
- **Le petit zygomatique** : il est élévateur de la lèvre supérieure. Il exprime le dédain et le mépris.

La figure suivante représente en jaune les muscles de la mimique de la menace, en rose les muscles de la mimique du sourire, de la joie et en bleu les muscles de la mimique de la tristesse, du mépris, de l'ironie :

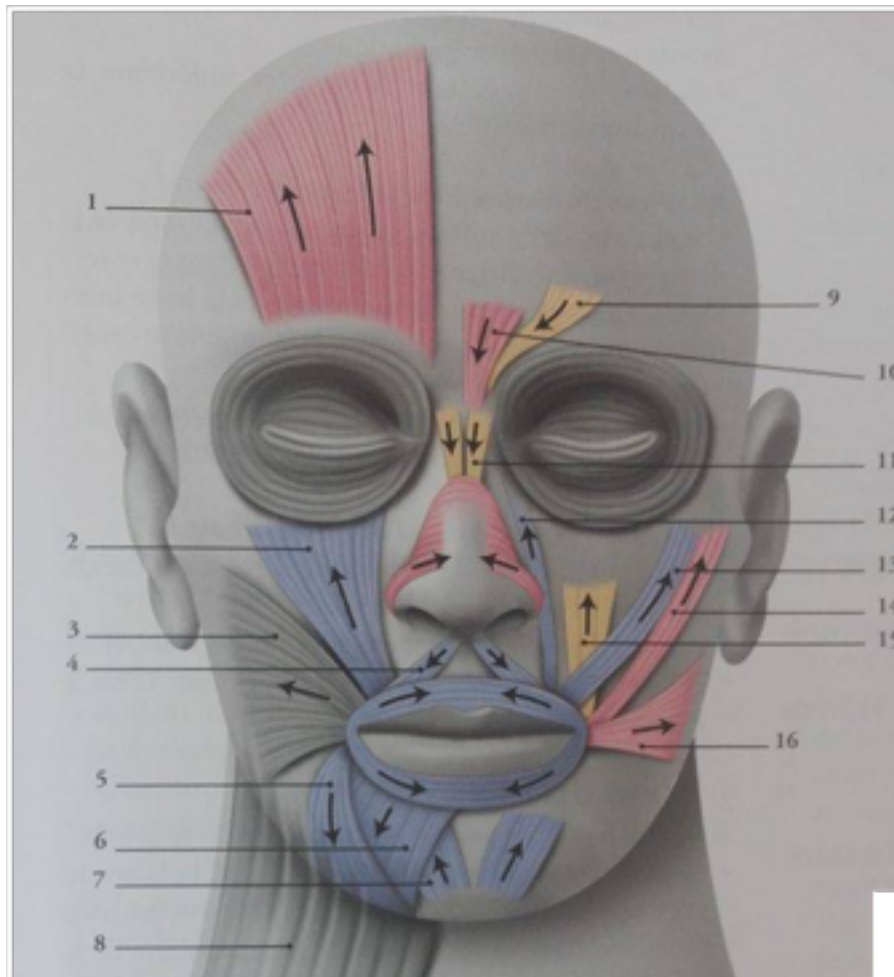


figure 4 : Fonction des muscles de la face

- |  |  |
|--|--|
| 1. m. occipito-frontal (rose)                  | 9. m. corrugateur (jaune)                        |
| 2. m. élévateur de la lèvre sup. (bleu)        | 10. m. abaisseur du sourcil (rose)               |
| 3. m. buccinateur                              | 11. m. procerus (jaune)                          |
| 4. m.abaisseur du septum nasal (bleu)          | 12. m. élévateur naso-labial (bleu)              |
| 5. m. abaisseur de l'angle de la bouche (bleu) | 13. m. petit zygomatique (bleu)                  |
| 6. m. abaisseur de la lèvre inférieure (bleu)  | 14. m. grand zygomatique (rose)                  |
| 7. m. mentonnier (bleu)                        | 15. m. élévateur de l'angle de la bouche (jaune) |
| 8. m. platysma                                 | 16. m. risorius (rose)                           |



### **1.3. Le simple sourire oral (1)(2)(4)(9)(24)(27)**

#### 1.3.1. Les différentes phases du sourire

Du simple rictus au grand sourire, le sourire peut se diviser en plusieurs phases, avec une exposition progressive des dents, que l'on peut faire correspondre à une certaine intensité de joie intérieure, même si le sourire dont nous allons parler n'exprime pas systématiquement la joie.

##### 1.3.1.1. L'attitude neutre

C'est une expression de repos, qui est préalable à toutes les autres phases. Les lèvres doivent être légèrement entrouvertes, laissant les dents apparaître.

##### 1.3.1.2. Le pré-sourire

C'est l'ébauche du sourire, correspondant à un léger étirement des commissures. Les lèvres peuvent être jointes ou légèrement entrouvertes, les dents à peine en occlusion, généralement non visibles.

##### 1.3.1.3. Le sourire modéré

Ici les joues montent et semblent gonfler un peu. La partie moyenne du visage s'élargit et un sillon labio-mentonnier fait son apparition en partant du coin de la lèvre et allant vers le menton.

##### 1.3.1.4. Le sourire franc ou installé : le sourire dento-labial

À ce stade les dents interviennent en faisant leur apparition (souvent jusqu'au canines maxillaires) mais c'est aussi l'ensemble du visage qui interagit. Les yeux se plissent et brillent, le front est lisse, les sourcils s'élèvent légèrement. Les sillons nasaux-géniens et labio-mentonniers s'accroissent et le menton semble s'allonger. Les commissures labiales s'étirent et les lèvres s'amincissent.

### 1.3.1.5. Le grand sourire ou sourire poussé

C'est la phase qui annonce le rire mais il s'en différencie par le fait qu'il reste silencieux. Tous les signes précédents sont accentués. L'occlusion dentaire est plus marquée et les dents peuvent se découvrir jusqu'aux deuxièmes prémolaires maxillaires voire premières molaires.

### 1.3.2. Les différentes classifications du sourire

Le sourire dento-labial peut être classé en fonction de la forme de ligne labiale interne de la lèvre supérieure. C'est en effet le paramètre le plus remarquable qui permet de différencier les sourires, la lèvre inférieure étant généralement concave chez la plupart des individus.

Il décrit donc 3 classes de lèvre supérieure, décrites dans le tableau suivant :

- les classes horizontales, au nombre de 2
- les classes convexes, au nombre de 4
- les classes concaves , au nombre de 4

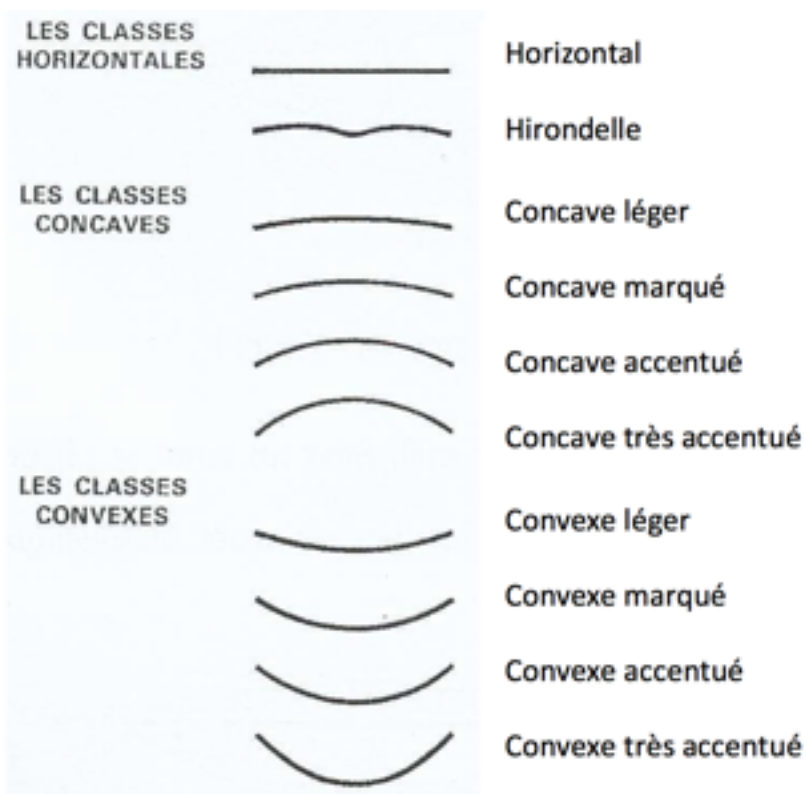


Figure 5 : Classification des sourires d'Aboucaya

Il arrive très rarement que la lèvre inférieure adopte une forme convexe : Aboucaya en décrit 2 formes sur 6, les 4 autres étant concaves, dans une classification basée sur la forme de la ligne interne de la lèvre inférieure.

D'autres critères ont permis d'établir des classifications :

- Tjan va classer les sourires en fonction du pourcentage de dents maxillaires visibles et son étude nous permet de constater que :
  - Le sourire « bas » est représenté par 20,5% de la population. Il signifie que moins de 75% des dents maxillaires antérieures sont visibles.
  - 68,9 % de la population présente un sourire « moyen » : 75% à 100% des dents antérieures maxillaires sont visibles ainsi que la gencive interproximale.
  - 10,6 % de la population présente un sourire « haut » ou « gingival », qui découvre la totalité des dents maxillaires antérieures ainsi qu'une bande continue de gencive.
- Une dernière classification énoncé par Barat cite trois types de sourires dento-labiaux en fonction de la position du bord libre des incisives maxillaires par rapport à la ligne inter-commissurale :



figure 6 : sourire supra-commissural

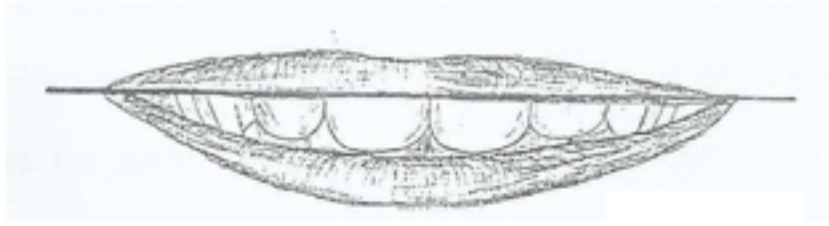


figure 7 : sourire commissural

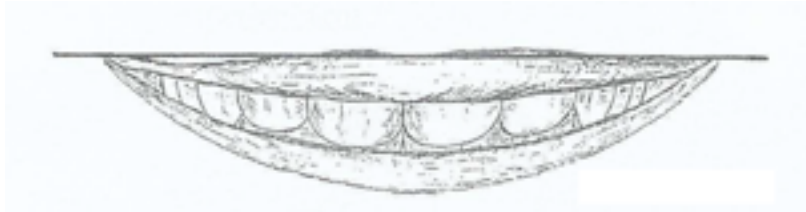


figure 8 : sourire infra-commissural

### 1.3.3. Les acteurs du sourire dento-labial

Les principaux acteurs constituant le sourire dento-labial sont ici les lèvres, tel les rideaux d'un théâtre, qui découvrent plus ou moins les protagonistes que sont les dents et la gencive.



figure 9 : un sourire harmonieux

### 1.3.3.1. Les dents

Les « belles dents » ont un rôle essentiel dans ce que nous pouvons définir comme un « beau visage ». Tout est question de forme, de proportions, d'harmonie des teintes, de symétrie (ou d'asymétrie), d'orientation, de parallélisme entre leurs axes.

Les dents principalement concernées sont les incisives, les canines et très souvent les prémolaires maxillaires.

Chaque dent possède ses propres critères esthétiques :

#### *1.3.3.1.1. Forme*

Les **incisives maxillaires** peuvent être ovoïdes, triangulaires ou encore carrées/rectangulaires. Ces formes se retrouvent généralement dans le sexe, l'âge, la morphologie et la personnalité. Lorsque la forme des incisives correspond à celle de la face, l'esthétique s'en trouve améliorée.

Les **canines maxillaires** ont une forme plus constante mais la forme de la pointe canine peut accentuer l'aspect agressif que transmettent ces dents.

#### *1.3.3.1.2. Volume*

Il doit s'intégrer dans le volume du visage : ni trop important (on parle de macrodontie), ni trop réduit (microdontie).

#### *1.3.3.1.3. Teinte*

L'analyse de la couleur est influencée par trois paramètres : la teinte de base, la luminosité (la quantité de lumière réfléchie) et le degré de saturation (l'intensité de la teinte). Et même si l'opacité/translucidité n'intervient pas dans l'analyse d'une teinte, ce dernier facteur sera déterminant dans un milieu en trois dimensions et stratifié comme une dent.

La teinte d'une dent est claire et contraste avec les lèvres. Cependant les dents ne sont pas blanches. Les sourires « blanc lavabo » des icônes américaines n'imitent pas la nature et ne sont pas considérés comme esthétiques, du moins dans la culture occidentale.

C'est la combinaison des épaisseurs de dentine (jaune) et d'émail (plus ou moins translucide) qui donne vie aux dents et le tout doit être en harmonie : une différence de saturation, naturelle, entre la canine et l'incisive peut tout à fait être considérée comme esthétique contrairement à une dyschromie au milieu du sourire.

#### *1.3.3.1.4. Position*

Les critères ne concernent pas uniquement chaque dent prise individuellement : la bonne position se définit par la position/ l'inclinaison des dents entre elles, par rapport à la ligne des collets, selon la situation des bords libres par rapport à la lèvre inférieure. Une position correcte se définit aussi par rapport aux autres éléments du visage comme le nez.

On dit que des incisives maxillaires sont esthétiques si : elles sont bien centrées dans le visage, le point inter-incisif se situe sur la droite passant par l'arête du nez, leur grand axe est très légèrement incliné, le bord libre affleure la lèvre inférieure, les collets des incisives centrales et des canines sont alignés tandis que ceux des incisives latérales sont légèrement plus bas que la tangente passant par ces deux derniers.

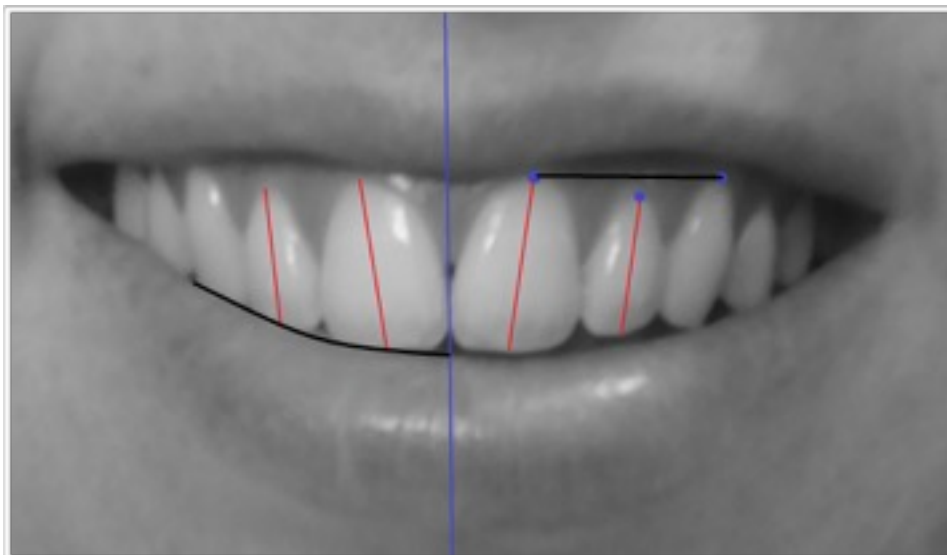


figure 10 : analyse esthétique d'un sourire

#### *1.3.3.1.5. La gencive*

La gencive influe sur l'esthétique par son aspect et sa hauteur. On considère en général qu'un sourire gingival ou sourire haut est inesthétique car la gencive est trop découverte. Quand à l'aspect de la gencive, il doit être granité, en peau d'orange et sa couleur est rose corail.

#### 1.3.3.2. Les lèvres

Leur position, leur rétraction ou projection dépendent du support alvéolo-dentaire. Elles doivent être bien dessinées et de volume non disproportionné. Elles encerclent correctement les dents lors du sourire sans découvrir trop de gencive et leur mouvement doit être gracieux et symétrique.

### **1.4. Le sourire dans le visage (1)(9)(24)**

Le sourire est une expression qui fait participer l'ensemble du visage, on ne peut se limiter simplement à la région orale. La mécanique du visage est la combinaison de tous ces acteurs qui imprimeront au sourire toute cette expressivité.

On retrouve donc, en plus de la bouche :

- le front
- les yeux
- le nez
- les oreilles
- les joues

#### 1.4.1. La bouche

« *C'est le rideau de théâtre des dents* » (Aboucaya, 1973). C'est le jeu de contractions musculaires autour de la bouche qui va permettre de passer d'une phase du sourire à l'autre : la bouche s'entrouvre tandis que les commissures des lèvres sont tirées de façon importante vers l'arrière et légèrement vers le haut.

#### 1.4.2. Le front

Le front va se déridier dans le sourire : il s'agrandit et se lisse.

#### 1.4.3. Les yeux

Cachez la partie inférieure et vous constaterez qu'à eux seuls, les yeux peuvent suffirent à évoquer le sourire. En effet, les paupières se plissent, donnant cette forme d'amande à l'oeil et cachant le blanc sclérotique. La partie colorée apparaît presque seule et attribue cette vivacité au regard. La prunelle des yeux s'éclaire généralement, voir s'illumine, renforçant la profondeur du regard.

Les yeux révèlent la franchise du sourire : ils traduisent le fond de la pensée qui se cache derrière l'apparence.

*(cf. page suivante)*

#### 1.4.4. Le nez

Son mouvement est plus ou moins marqué selon les sujets. Il avance, s'allonge vers le bas et vers l'avant tandis que les narines se dilatent.

#### 1.4.5. Les joues

Elles remontent et deviennent saillantes, ce qui élargit la partie moyenne du visage et réduit sa hauteur. Cette élévation va faire apparaître secondairement deux sillons : le sillon labio-nasal qui part de l'aile du nez et rejoint le coin des lèvres ainsi que les « pattes d'oies », petits plis horizontaux sur l'extérieur des yeux.



#### 1.4.6. Les oreilles

Leur participation est, comme pour le nez, plus ou moins prononcée. Les oreilles sont étirées vers l'arrière lors du sourire.



figure 11 : *Le cavalier riant*, Frans Hals, 1624 - huile sur toile - 83 x 67 cm - The Wallace collection, Londres

## 2. ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION DU SOURIRE

### 2.1. Le sourire de l'Antiquité (15)(16)(20)(25)

Les premières traces de sourire remontent à l'Antiquité. On perçoit déjà un sourire sur le visage des scribes égyptiens ou sur certaines statuettes mésopotamiennes. Sa représentation s'affirme principalement dans les grandes civilisations indiennes, chinoises et grecques, autour du VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ.

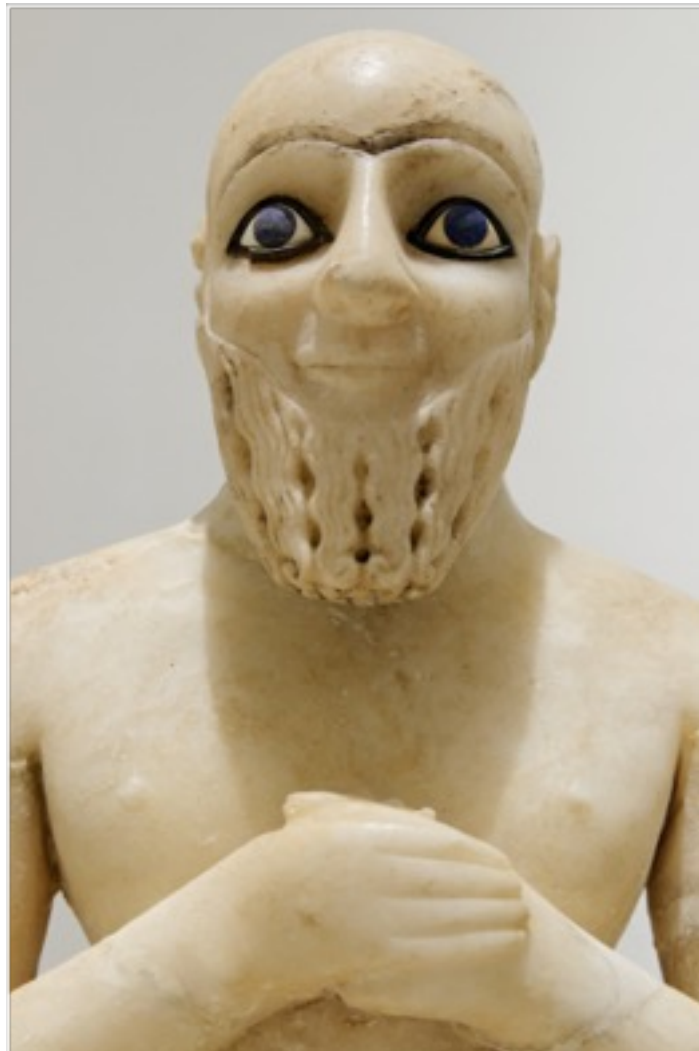


figure 12 : *Ebih-il*, Mésopotamie, 2400 av. J.C. - Albâtre, coquillage, bitume, lapis-lazuli - 52 x 20 x 30 cm - Paris, Musée du Louvre

### 2.1.1. Bouddha

L'un des tous premiers sourires chargé de sens est sans nul doute celui du Bouddha, cette figure religieuse dont les premières traces remontent au VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, qui présente un sourire à double facette. Selon Arnaud d'Hauterives, c'est un sourire intérieur, signe de sérénité mais aussi un sourire qui se tourne vers autrui, « *à l'image de son poing fermé sur la sagesse universelle et de sa main ouverte prodiguant les vérités nécessaires aux hommes* ».



figure 13 : Bouddhas du Palais Royal de Bangkok, Thaïlande, 1782 (cliché personnel)



figure 14 : Bouddha du temple de Bai Dinh, nouvelle pagode, Vietnam, 2004-2010 (cliché personnel)

C'est un sourire qui se veut expression de la sagesse d'un homme de ce monde, qui semble animé d'un feu intérieur, comme si Bouddha pouvait entrevoir les béatitudes éternelles du Nirvana derrière ses yeux clos. Il vise à communiquer le détachement et la voie de la méditation.

On retrouve ce même sourire d'hommage au Bouddha dans l'art Khmer, sur les tours du temple du Bayon au sein de la cité d'Angkor au Cambodge. Le visage du roi Jayavarman (XIIe-XIIIe siècle) est représenté à l'image d'un Bouddha, aux traits doux et paisibles, aux lèvres charnues et relevées qui contrarient la ligne des lobes d'oreilles, étirés par le poids des ornements. Les yeux semblent animés d'un mouvement aérien par ce sourire, qui encore une fois laisse imaginer que le visage est habité par une lumière intérieure.



figure 15 : Tour à quatre visages du Bayon, cité d'Angkor, Cambodge, XIIe-XIIIe siècle (cliché personnel)

### 2.1.2. La sculpture de la Grèce antique

Il n'est pas question ici de réécrire l'histoire de l'art grec dans son ensemble mais de s'intéresser à la période archaïque qui a vu des sourires se dessiner sur les sculptures des *Kouroi* (pluriel de *Kouros*) et *Korai* (pluriel de *Koré*) et peut-être de faire une ouverture sur l'époque classique qui voit le sourire disparaître peu à peu.

### 2.1.2.1. Époque archaïque (700-480 avant Jésus-Christ)

Cette dualité du sourire humain / sourire spirituel se retrouve sur les sculptures de l'époque archaïque en Grèce, entre le VIII<sup>e</sup> et Ve siècle avant Jésus-Christ.

La grande sculpture apparaît pendant cette période archaïque et s'épanouit principalement au VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ à travers les types du *Kouros* (jeune homme nu) et de la *Koré* (jeune fille drapée), dont la vie intérieure anime les visages d'un sourire délicat, traduisant le bonheur rayonnant d'un être représenté dans la force et la beauté de sa jeunesse. Ces personnages incarnent vraisemblablement des divinités ou des défunts dont on veut perpétuer la mémoire.



figure 16 : *Cléobis et Biton*, v. 580 av. J.C. - marbre - Musée archéologique de Delphes, Grèce (cliché personnel)

Ces sourires archaïques peuvent tout d'abord paraître, comme aux yeux d'Ernest Renan, « *uniformes et indéfinis* ». Mais il ne faut pas commettre l'erreur d'y voir la tentative de reproduire une réalité, une ressemblance avec un personnage ayant existé.

En effet, comme l'explique Arnaud d'Hauterives, « *il s'agit, à travers la sculpture, de reconstruire l'idéal d'un corps, d'un visage en accord avec les Dieux* ». L'artiste ne cherche pas à représenter l'expression d'une personne en particulier mais à associer les Dieux et les hommes : c'est pourquoi l'Apollon du Pirée est représenté dans son sanctuaire parmi des jeunes athlètes et Artemis avec ses servantes. « *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* ».



figure 17 : *Cavalier Rampin*, v. 550 av. J.C. - marbre - 110 cm - Musée de l'Acropole, Athènes, Grèce

#### 2.1.2.2. Époque classique (480-323 avant Jésus-Christ)

L'époque classique (Ve-IVe siècle avant Jésus-Christ) en Grèce se distingue par une volonté plus affirmée de représenter la nature : on se détache de la représentation d'un idéal. Arnaud d'Hauterives nous dit que « *le sourire est l'expression la plus subtile* ». C'est une expression unique et délicate à reproduire et l'avènement de ce réalisme participe d'autant plus au déclin de sa représentation.

Au Ve siècle de notre ère, cette tendance générale au réalisme, qui s'affirme avec la mode du portrait, coïncide paradoxalement avec un lent déclin de la représentation du sourire dans l'art occidentale





figure 18 : *Buste de satyre* ou *Faune de Vienne*, Vienne, Ier-IIe siècle - sculpture romaine en marbre - 38 cm - musée du Louvre, Paris

## **2.2. Un sourire si rare dans l'art occidental (9)(16)(17)(24)**

Un rapide survol de la représentation humaine dans l'art occidental nous oblige à constater que le sourire se fait rare, et plus particulièrement pendant toute la période médiévale. D'une manière générale, les dents sont très peu figurées, et ce n'est pas (seulement) une histoire d'hygiène bucco-dentaire : les vilaines dents n'étaient généralement pas la cause d'une perte de charme...

La suite de cette étude porte donc sur les raisons qui poussèrent les artistes à limiter la représentation du sourire puis sur celles de sa réapparition progressive et de son évolution au cours des siècles.

### 2.2.1. Limites techniques

La principale raison, qui en était déjà une du temps des sculpteurs grecs, est que la représentation d'un sourire est techniquement compliquée, pour l'artiste comme pour le modèle. Il en effet difficile de tenir la pose tout en gardant l'expression d'un sourire. En fait, il est plus une réaction qu'une expression : en une fraction de seconde il peut bouger, se transformer en grimace. La difficulté pour le modèle d'être constant dans son sourire rend la mémorisation compliquée pour l'artiste et la fixation de cette fugacité sur la toile ou la pierre devient un travail des plus délicats.

Le sourire est de plus difficile à caractériser, l'inventaire de toutes ses formes serait fastidieux. Comme nous l'avons vu plus haut, les dents et la multitude de critères qui s'y rattachent peuvent constituer un véritable challenge technique et matériel. Les formes, les variations de teintes, les alignements, l'aspect de la gencive... Le tout devient une somme de complexités avec lesquelles il est difficile de s'adapter, ne serait-ce qu'avec le matériel dont disposait les peintres avant la révolution des peintures industrielles au début du XIXe siècle. La peinture des peintres dits « primitifs » (XIVe/XVe siècles) à base d'oeuf, ne permet pas les nuances très variées et les repentirs. A contrario, la peinture à l'huile, qui apparaît à partir du XVe siècle, permettra, grâce à sa texture différente, de superposer des couleurs et des glacis transparents très subtils.

## 2.2.2. Limites culturelles et historiques

Par ailleurs, l'artiste n'est souvent pas maître de son oeuvre : il répond à une commande. Il est donc dépendant aussi du choix du commanditaire, laïc ou religieux, motivé lui-même par des raisons culturelles et historiques.

### 2.2.2.1. La méfiance religieuse vis à vis de la symbolique du sourire

Si les artistes modernes prêtent attention à l'étude et la représentation du sourire dans toutes ses nuances, l'art médiéval, dans un contexte d'art quasiment exclusivement religieux, est attentif à la représentation d'attitudes humaines dignes et contenues, expressions du divin et n'affichant que très rarement un sourire. L'art chrétien se détourne du sourire et la méfiance de l'Eglise à son égard conditionnera l'art pendant des siècles.

La domination chrétienne a donc longtemps été le principal frein à sa représentation et notamment au Moyen-Age. Le tragique de l'Ancien comme du Nouveau Testament ne se prête pas à l'évocation du sourire. Le sourire est vu comme une moquerie, un attribut sexuel et bestial. Rappelons que le péché originel, qui entraîna l'exclusion d'Adam et Eve du jardin d'Eden, a été causé par la bouche, donc considérée par la religion catholique comme la source de tous les maux de l'humanité.

Notons que la bouche est également reliée directement à la gourmandise, un des sept péchés capitaux décrits dans la religion catholique et orthodoxe.

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, après le Concile de Trente (1536), s'installe une atmosphère d'intolérance religieuse. La contre réforme catholique édicte des règles strictes concernant la représentation des images saintes. Les représentation d'exaltations de joie et de félicité sont concurrencées au profit d'images de sacrifice et du repentir. Le sourire se fait plus rare et la représentation de martyres de saints devient un thème privilégié.

#### 2.2.2.2. Les interdits de l'aristocratie vis à vis de la symbolique du sourire

Pendant longtemps, dans les milieux aristocratiques européens, montrer les dents étaient un manquement à l'étiquette, le contraire d'une représentation noble. Alors qu'à notre époque, le sourire est un signe de chaleur humaine, les seules images de personnes souriantes autrefois représentées étaient celles d'ivrognes, de simples d'esprit, de pauvres, de prostituées... Nicholas Jeeves cite Saint Jean-Baptiste De La Salle qui explique dans *Les Règles du Décorum Chrétien et de la Civilité* de 1703 : « *Il y en a qui soulèvent la lèvre de dessus trop haut... Au point que leurs dents sont presque entièrement visibles. Voici qui est totalement contraire au décorum, qui ne vous autorise pas à découvrir vos dents, puisque la nature nous a donné des lèvres pour les cacher* ».

Une représentation peinte se devait d'afficher les convictions morales, la grandeur, les qualités du personnage représenté qu'il soit noble, roi, pape ou simplement riche bourgeois.

L'oeuvre est généralement commandée par des personnalités issues des classes sociales dirigeantes, clergé, aristocratie, riche bourgeoisie : depuis la Renaissance, le portrait doit conserver la mémoire des qualités de noblesse, puissance ou d'intelligence de la personne portraiturée, doit créer « une bonne réputation », à l'image du pape de Raphael (fig 19). Ces qualités morales et expressions du pouvoir ne peuvent être suggérées par un personnage hilare découvrant toutes les dents.



figure 19 : *Le pape Léon X avec les cardinaux Giulio de Medicis et Luigi de Rossi*, Raphael, 1519 - huile sur bois - 154 x 119 - Italie, Florence, Galerie des Offices.



figure 20 : *Les mangeurs de poulpes*, Italie du centre ou du sud, vers 1610-1630 - huile sur toile - 98 x 134 cm - Le Mans, musée de Tessé.

Sur ce tableau destiné à divertir, de style peu courant, les protagonistes sont clairement désignés comme des gens du peuple, une foule braillarde et grotesque engagée dans une goinfrerie vulgaire.

## **2.3. Le sourire malgré tout (5)(9)(14)(16)(17)(19)(22)(23)(25)(26)**

### 2.3.1. Quelques jalons historiques

Le sourire n'est cependant pas si rare dans les représentations picturales et s'épanouit tout particulièrement avec l'émancipation du portrait : leur histoire est étroitement liée. C'est la raison pour laquelle la présente étude s'est fixée essentiellement pour limites chronologiques la période qui s'étend de la fin du Moyen-Age à la fin du XVIIIe siècle, époque durant laquelle la représentation humaine en général va connaître des évolutions considérables.

#### 2.3.1.1. La fin du Moyen-Age (XIIIe et XIVe siècles)

Le sourire est bien présent dans l'art depuis la fin du Moyen-Age... et son grand retour est affiché de manière éclatante sur le visage de l'Ange de l'Annonciation de la cathédrale de Reims, célèbre sculpture qui nous sourit depuis le portail de la « cathédrale du sourire » depuis le XIIIe siècle. Cette sculpture gothique symbolise la réconciliation de l'homme et de Dieu et nous rappelle quelque peu l'esthétique archaïque, caractérisée par ce sourire spirituel comparable à celui de Bouddha, évocateur de la présence d'un autre monde.

On sent dans cette sculpture un regain d'intérêt pour les mimiques et les jeux de physionomie à tel point que cet ange semble animé par une profonde joie de vivre exprimée par un sourire vivace, joyeux, ouvert et sans contrainte. La grimace, déjà beaucoup plus documentée, était quant à elle représentée sur les visages des damnés et des diables.



figure 21 : *l'Ange de l'Annonciation*, relief du portail occidental, 1255-1260 - Reims, cathédrale Notre-Dame



Le XIII<sup>e</sup> siècle est donc une période charnière dans l'art occidental et la représentation de la figure humaine. En peinture, une révolution profonde a lieu en Italie, à la fin du siècle, au moment où les peintres, à la suite des sculpteurs, vont chercher à s'émanciper de l'influence byzantine, qui mettait en scène un monde idéalisé et divin plutôt qu'une réalité objective : les peintres du Trecento italien (XIV<sup>e</sup> siècle), à la suite de Giotto et Cimabue, se libèrent des conventions du Moyen-Age et commencent à représenter le monde d'une manière plus objective. C'est en Toscane qu'apparaît ce nouveau réalisme pictural, alimenté par la vie et la légende de Saint François d'Assise, le plus éminent représentant de ces ordres mendiants qui voient le jour au XIII<sup>e</sup> siècle et dont la vocation, contrairement aux bénédictins, est de s'installer au cœur des villes pour soulager la souffrance des hommes : dans les représentations figurées, l'homme devient réel, souffre et participe à l'action.

Avec Giotto di Bondone (1266-1337), une page se tourne. On part à la recherche d'un monde comme nous le voyons, en trois dimensions, qui pourrait sembler vraisemblable à défaut d'être vrai, et on perçoit une réelle volonté de représenter la charge affective des sujets : la réalité objective fait son entrée avec ses sentiments humains et donc ses sourires. Giotto a su rompre le charme du conservatisme byzantin et s'est aventuré à traduire en peinture les statues si vivantes des sculpteurs gothiques contemporains : il retrouve l'art de créer, sur une surface plane, l'illusion de la profondeur, dont aucun sculpteur n'avait à se soucier, contrairement aux peintres.

Attentif à souligner les expressions de ses personnages, il peint à ses personnages des rides horizontales sur le front et des plis verticaux à la rencontre des sourcils tel qu'on peut l'apercevoir sur les murs de la chapelle Scrovegni, son chef d'oeuvre.

La rencontre à la porte dorée de Jérusalem représente la rencontre d'Anne et de Joachim accompagnés de personnages qui sourient et regardent dans toutes les directions de l'espace.



figure 22 : gros plan sur Joachim et Anne dans *La Rencontre à la Porte Dorée*, Giotto di Bondone, 1303-1306 - fresque - chapelle des Scrovegni, Padoue



figure 23 : *La Rencontre à la Porte Dorée*, Giotto di Bondone, 1303-1306 - fresque - chapelle des Scrovegni, Padoue

### 2.3.1.2. Le XVe siècle

Un siècle plus tard en Italie, au Quattrocento le visage devient le siège privilégié de l'expression. Si des peintres comme Van Eyck (1390-1441), Piero Della Francesca (1416-1492), Pisanello (1395-1455), s'attachent à représenter l'exacte apparence extérieure, les visages qu'ils peignent restent sérieux, sans état d'âme. Un sérieux qui est le legs en Italie des représentations d'empereurs sur les médailles et monnaies antiques.

Et c'est à partir des années 1450 que la représentation des sentiments, des humeurs et des états d'âme s'affirme dans le portrait avec Antonello de Messine (1430-1479), responsable de la mutation fondamentale du portrait, qui arrive à rompre avec le sérieux des visages du début du XVe siècle. Pour la première fois, les visages sont saisis avec des expressions qui révèlent la force et la singularité des individus.

*L'homme qui rit* est l'un des tous premiers portraits depuis l'Antiquité montrant un sujet souriant de manière franche, ce qui était une audace dans cette société où la religion condamnait encore ce genre de pratiques dans les représentations. Ce tableau illustre bien la confusion provoquée par la nature statique de la peinture et l'animation de ce sourire forcé. Si les dents ne sont pas encore présentes, le peintre s'applique néanmoins à représenter de manière la plus réaliste possible les longues fossettes et les rides aux coins des yeux. Avec cependant pour résultat une expression indéchiffrable, étrange, qui rend le modèle moins humain.



figure 24 : *Portrait d'un homme* ou *l'homme qui rit*, Antonello de Messine, 1470, Sicile, Musée de la fondation Mandralisca à Cefalù

Cette époque est le reflet de l'évolution des idées et de la science, elle pose beaucoup de bases fondatrices pour la peinture. Les peintres ne sont plus seulement des artisans mais aussi des penseurs, tel Leonard de Vinci (1452-1519) qui étudie et mathématise le corps humain, mais ce dernier, associé aux premières études physiognomoniques au début du XVIe siècle fera l'objet d'une discussion un peu plus loin. Les peintures se détachent du mur : on assiste à la naissance de la peinture dite de chevalet, cette mobilité leur permettra plus de liberté dans la représentation du monde qui les entoure.

Dans le nord, où l'influence de la religion reste présente plus longtemps, les flamands et surtout les allemands excellent dans le rendu des physionomies féroces, à l'image des têtes grotesques de Léonard de Vinci. Les dents, symbole d'agressivité, font leur apparition dans des bouches édentées grandes ouvertes, associées à des visages bombés, déformés et des nez, mentons, pathologiquement déformés. Cette propension à la violence associée à la laideur, hésitant entre le comique et l'inquiétant, se développe tout au long du XVe siècle dans le monde germanique



figure 25 : *Portement de Croix*, Jérôme Bosch, vers 1505-1515 - huile sur bois - Belgique, Gand, musée des Beaux-Arts

### 2.3.1.3. Époque moderne (1492-1789)

A partir de l'époque moderne, les artistes explorent la palette des sentiments humains et cherchent à représenter un sourire profane. En effet, le goût pour la physiognomonie et pour l'étude des caractères s'affirme dans le portrait à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Les études de Charles le Brun (1612-1690), entre autres, sont particulièrement révélatrices de cet intérêt (cf. partie 2.3.2.). Des peintres proposent des nouveautés stylistiques, telle l'utilisation d'un violent clair-obscur par Caravage (1571-1610), nouvelle manière d'utiliser la lumière. On commence à représenter des scènes de la vie quotidienne, avec des personnages enjoués,

occupés de leur seule gaieté, comme sur les toiles de Rubens (1577-1640) ou Franz Hals (1580-1666).

#### 2.3.1.3.1. Le XVIIe siècle

Une certaine forme de naturalisme irrigue en profondeur toute la peinture au XVIIe siècle, mouvement né de la révolution picturale qui voit le jour en Italie dès la fin du siècle précédent.

En effet, peu avant 1600, la France et les Flandres se remettent d'une longue guerre civile où de nombreuses images ont été détruites. La dernière session du Concile de Trente réaffirme l'importance des images dans la tradition catholique dans un but d'instruction. L'Eglise, en pleine réforme interne, condamne le maniérisme, ce style issu des toutes dernières recherches de Raphaël et Michel-Ange, et qui a régné en Europe durant la seconde moitié du XVIe siècle. Cette « maniera » se caractérisant par une recherche excessive de grâce et de raffinement contraire à la nature. L'Eglise incite les artistes à revenir à un style plus « pur », propre à exprimer un message religieux immédiatement compréhensible par les fidèles.

Ainsi en Italie et plus particulièrement à Rome autour de 1600, les arts retrouvent la voie du *docere, moere et delectare* (instruire, émouvoir et plaire) sous l'impulsion de certains ordres issus de la Contre Réforme catholique, accordant une importance fondamentale au visuel et à l'émotion : la lecture est associée à des performances musicales, on applique les préceptes poétiques en peinture... La peinture se doit alors d'être une représentation vraisemblable plutôt qu'une imitation mécanique.

Annibal Carrache (1560-1609) d'une part, Le Caravage (1571-1610) - dont l'oeuvre sera exposée dans la partie 3.2. - d'autre part, sont les grands réformateurs de la peinture italienne puis européenne à l'aube du XVIIe siècle. Ces deux peintres, bien que leur style les oppose diamétralement, s'affranchissent du maniérisme et de ses préciosités. Tous deux prônent un retour à l'étude directe de la nature. Mais Carrache, s'inspirant de l'antique et du génie de Raphaël, cultive la beauté classique et s'applique à esquiver les horreurs de la

souffrance et de la mort, le tout dans une harmonieuse simplicité. Carrache et ses disciples codifièrent l'art d'idéaliser, d'« embellir » la nature en s'appuyant sur les canons de la sculpture antique.

On trouve quelques sourires dans la peinture de Carrache, avant qu'il n'arrive à Rome et que son oeuvre évolue vers le classicisme, marquée par l'exemple de Raphaël. Il réussit à reproduire chez le *Jeune homme qui rit* cette spontanéité, sans aucun souci de stylisation.



figure 26 : *Jeune homme qui rit*, Annibal Carrache, 1583, Rome, Galleria Borghese



Ce personnage affiche le sourire d'autosatisfaction d'un ambitieux qui a réussi à capter l'attention, un sourire qui séduit mais qui trompe, se moque de son interlocuteur, mais il est « démasqué » par l'artiste. La composition de ce portrait (les couleurs, le style...) est entièrement centrée sur l'expression de ce sourire, ambigu, malicieux.

Mais c'est dans l'art des Pays-Bas qu'il est intéressant de se pencher sur le sourire du XVIIe. Les provinces septentrionales (correspondant aux Pays Bas actuels, les provinces méridionales formant l'actuelle Belgique), ayant adhéré à la Réforme protestante, se soulèvent contre leurs maîtres catholiques. Le goût dans les riches cités marchandes du nord diffère alors de celui des provinces du sud. Cette adhésion au protestantisme eut des répercussions importantes sur l'art des Pays-Bas. En effet, le portrait fut très rapidement le plus important des genres de peinture admis sans objections par le protestantisme, alors que les représentations de la vie du Christ et des saints étaient bannies. Les riches marchands voulaient laisser leur effigie à leurs héritiers, de riches bourgeois désiraient être peints avec les insignes de leur magistrature...

Le premier des grands peintres de la Hollande indépendante est certainement Frans Hals (1580?-1666). Il est le peintre du sourire. En effet, les sourires labiaux et même dento-labiaux sont fréquemment retrouvés dans ses oeuvres. Avec *Pieter van der Broecke* (cf. tableau suivant), ce marchand qui semble saisi sur le vif, dans une attitude entre le sourire et le rictus, Frans Hals nous livre une oeuvre pleine d'audace et de naturel.



figure 27 : *Pieter van der Broecke*, Frans Hal, 1633 - huile sur toile - 71,2 x 61 cm  
Keenwood, legs Iveagh, Londres



figure 28 : *Malle Babbe*, Frans Hals, 1629-1630 - huile sur toile - 74 x 64 cm - Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne

Frans Hals peint la bourgeoisie mais aussi les gens du peuple, chez qui il laisse les dents faire leur apparition. *Malle Babbe* est certainement une servante au sourire presque grimaçant, simple, sans bonne convenance. Ce sourire est celui de l'ivrogne, associé aux traits caractéristiques de l'alcoolisme : visage bouffi, joues rouges. Encore une fois le peintre arrive à saisir l'instant de ce sourire, à la fois joyeux et pathétique.

Les peintres néerlandais s'intéressent aux classes populaires. Avec la fin d'un régime calviniste stricte, les artistes célèbrent le quotidien. Ils se placent au centre de la vie contemporaine et sont fascinés plutôt par la représentation de la vie dans sa plénitude, devenant des spécialistes de la scène de genre : tous se mettent à peindre de grands sourires populaires.



figure 29 : *Jolly Toper*, Judith Leyster, 1629 - huile sur toile - 89 x 85 cm - Amsterdam, Rijksmuseum

Gerrit van Honthorst (1592-1656), autre représentant de ce mouvement néerlandais, s'inspire des techniques de clair obscur de Caravage et les utilise pour exécuter, dans une ambiance crépusculaire, ses propres scènes de ripailles, beuveries et de concerts. Avec son *Violoniste riant*, à l'image du Caravage, il s'affranchit d'un coup des limites du goût contemporain : depuis la Renaissance, les références à la musique en peinture sont habituellement interprétées comme un symbole d'amour, mais sur ce tableau, il s'aventure plus loin, dans la connotation sexuelle et l'obscénité de manière très explicite. Il règle le problème du sourire franc, en l'affichant sous la forme d'une réaction plus que d'une expression : on peut presque entendre son rire, accompagnant un geste obscène.



figure 30 : *Le violoniste riant*, Gerrit van Honthorst, 1624 - huile sur toile - Londres, Private Collection Johnny Van Haeften Ltd.

### 2.3.1.3.2. Le XVIIIe : le siècle des lumières

« Voir, sentir, exprimer, tout l'art est là » ; il « est l'éternisation, la fixation dans une forme suprême, absolue, définitive, d'un moment, d'une fugacité, d'une particularité humaine. » Cette définition de l'art, formulée par les Goncourt (*Journal*, 1865-1866) pourrait bien s'appliquer au XVIIIe siècle.

Cette période est marquée par une forme de recherche de liberté, d'humanisme et de décontraction des codes comportementaux, dans un désir de s'affranchir du poids des conventions ou de l'étiquette. En France comme en Angleterre, les artistes s'intéressent à la vie quotidienne des gens qui les entourent : ce monde de féerie aristocratique se défait peu à peu. Le faste de Versailles s'efface devant un goût plus intime, plus délicat.

La peinture du genre et le portrait sont alors les terrains d'expérience « sensibles » du combat des lumières, avec le roman et le conte philosophique. Le portrait atteint au XVIIIe siècle une grande diversité, représentant l'image intime privée, jusqu'à l'évocation sociale ou sentimentale du modèle (intellectuels, familles, bureaucrates, femmes du monde...). Cette diversité donne ses lettres de noblesse à la sobre expression d'un visage que le peintre peut saisir librement, voir transfigurer par une palette chaleureuse grâce à de nouvelles techniques comme le pastel.

En France, cet intérêt nouveau porté à l'individu défait de tous ses attributs du pouvoir, a grandement bénéficié à l'art du portrait et, contrairement aux anglais, les artistes français sont plus attachés à la portée morale de leurs caractères et plus impliqués dans la pensée philosophique du siècle.

La sculpture connaît un essor sans égal auparavant, grâce à des artistes tel que Jean-Antoine Houdon (1741-1828), qui s'inscrit dans la tradition du Bernin au siècle précédent (cf partie 3.3.). Par la représentation du *Buste de Voltaire*, il arrive à nous transmettre, par ces traits marqués et ce léger sourire, tout le mordant de l'ironie de cet homme de raison, toute la profondeur de son intelligence et ce sentiment de pitié.

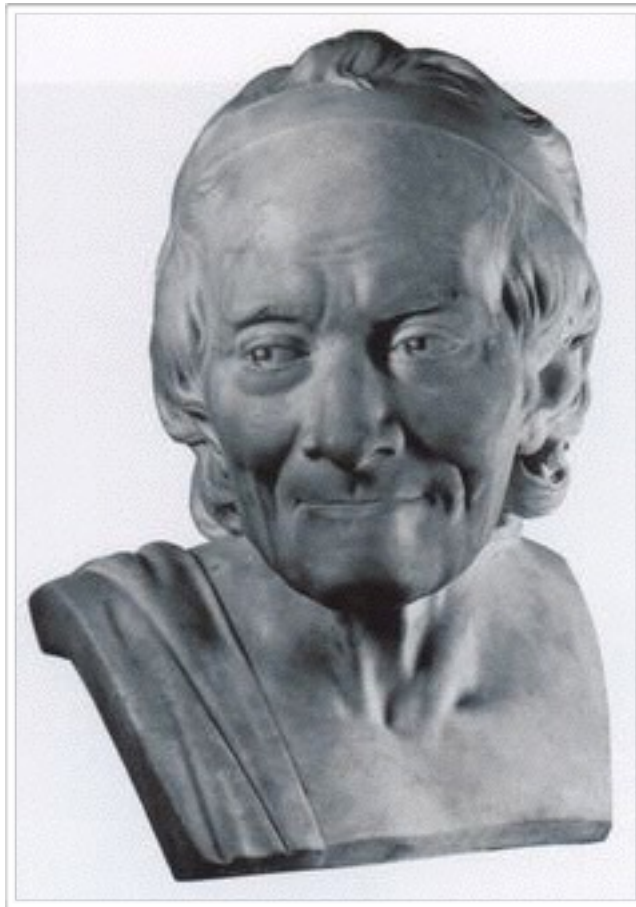


figure 31 : *Buste de Voltaire*, Jean-Antoine Houdon, 1778 - marbre - Victoria and Albert Museum, Londres

Avec Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), un frémissement sensuel surgit de la peinture : la figure sur la toile s'y fixe plus vraie que nature. L'artiste éduque son regard et possède ce talent de communicateur imagier. Il peint les personnages saisis dans leur intimité, qu'ils soient livrés à leurs tendres pensées ou simplement occupés à des activités anodines ou ludiques.





figure 32 : *La lettre*, Jean-Honoré Fragonard, v. 1775 - huile sur toile - 38 x 30 cm -  
Collection particulière

En Angleterre, où la peinture nationale est délaissée au profit des oeuvres de fameux maîtres italiens, le peintre William Hogarth (1697-1764) est également de ceux qui s'intéressent au sourire et à son effet sur la beauté : il est lui-même persuadé d'avoir découvert une règle d'or de la beauté. Il publie ainsi *The Analysis of Beauty* (*L'Analyse de la Beauté*) en 1753. Il s'efforce de mettre en relief le caractère de chaque personnage non seulement par l'expression du visage mais encore par la mimique et jusque dans le détail du costume. Mais il conserve cependant une certaine pudeur dans la représentation du sourire, réservant les visages trop marqués, qu'il considérait comme « *stupides ou désagréables* », aux pauvres, débauchés, ivrognes et préfère les lignes qui « *dessinent un sourire agréable aux coins de la bouche* ».

Hogarth a répondu à des commandes classiques avec *Les enfants du Dr Graham*, mais s'inscrit également pleinement dans la tendance au naturalisme, avec notamment *La marchande de crevette*.



figure 33 : *La marchande de crevettes*, William Hogarth, 1740-1745 - huile sur toile - 64 x 52 cm - National Gallery, Londres



figure 34 : *Les enfants du Dr Graham*, William Hogarth, 1742 - huile sur toile - 160,5 x 181 cm - National Gallery, Londres

La comparaison des deux tableaux montre bien à quel point le sourire est différent. Le premier parvient à immortaliser un sourire spontané, fugace, pris sur le vif, chez une jeune marchande enjouée au regard simple mais touchant et naturel, et s'inscrit pleinement dans la représentation des scènes de vie populaire. Le sourire est encore propre à un milieu ignorant les bonnes convenances.

Sur la deuxième toile, qui est une commande d'un apothicaire, le Dr Graham, on perçoit un maniérisme propre à la classe sociale. On observe une certaine hiérarchie du sourire, qui est fonction de la taille et de l'âge de l'enfant. Les émotions de l'ainée semblent retenues par le carcan de la bonne éducation anglaise alors que les plus jeunes affichent un sourire plus innocent...

#### 2.3.1.4. À l'aube de la photographie

On peut, pour terminer cette histoire, que nous choisissons d'achever là où commence la photographie, citer l'oeuvre d'Auguste Renoir (1841-1919), qui s'inscrit dans la continuité de ce courant où la gaieté et la joie de vivre sont mis en avant. Mais la femme à cette époque s'émancipe, elle perd son image de fantasme. Le sourire change : il est moins centré et moins timide, il irradie vers l'extérieur.

Dans ses peintures, Auguste Renoir brosse l'expression infiniment vivante et délicate d'une émotion humaine transfigurant le quotidien à un moment où la subtilité et l'authenticité de cette expression est mise en péril avec l'apparition de la photographie...

Ce sont des sourires doux, épanouis, pris sur le vif, à l'ombre du chapeaux des femmes, sous la lumière filtrée par les arbres. Les jeunes filles saisies dans leurs conversations sourient joyeusement à la sortie du conservatoire, les amoureuses à robe blanche sourient avec bonheur et sensualité...



figure 35 : *Alphonsine Fournaise*, Auguste Renoir, 1879 - huile sur toile - 73 x 93 cm - Musée d'Orsay, Paris

### 2.3.2. Les études d'expressions

A partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, certains artistes vont étudier de manière scientifique l'expression du sourire en s'appuyant sur l'observation précise de l'anatomie.

Léonard est le premier artiste à utiliser le dessin comme outil d'étude scientifique. Le dessin analytique lui permet d'étudier tous les phénomènes de l'univers, et en particulier l'homme et l'anatomie.

Ainsi dans son *Traité de la peinture*, il explique l'importance, si ce n'est la primauté, de la peinture comme instrument d'investigation de la réalité.

Aucune véritable description du sourire ne s'y trouve, mais il nous lègue des planches consacrées à la figure humaine, aux proportions des membres, au visage et à ses changements. Pour Léonard, les changements d'expression sont induits par les mouvements de l'âme, et notamment par deux mouvements en particulier : le rire et les pleurs, qu'ils considèrent comme difficiles à distinguer. « *Celui qui verse des pleurs lève les sourcils du côté intérieur et les contracte et produit des rides entre elles et au-dessus ; les coins de la bouche sont baissés ; et celui qui rit les a levés et les sourcils ouverts et séparés* ».

figure 36 : *Trattato di pittura*,

*Codice Vaticano Urbinate Latino 1270*

Cité du Vatican,

Biblioteca Apostolica Vaticana





figure 37 : les muscles moteurs des lèvres et de la bouche, Léonard de Vinci, vers 1508 - plume et encre sur fusain - Windsor, Royal Library

Cette difficulté dans la distinction du rire et des pleurs sera également énoncée par William Hogarth (1697-1764), deux siècles et demi plus tard, qui illustre également les mouvements de la bouche. Mais il mentionne cette fois le sourire dans sa réflexion : « *Une expression particulière du visage, ou le jeu de quelque muscle qui sied fort bien à une personne, est fort désagréable dans une autre, selon que ces expressions ou ces mouvements des muscles coïncident avec les lignes de la beauté, ou le contraire. Voilà pourquoi il y a des bouches qui séduisent en faisant la moue, et d'autres qui déplaisent en souriant. Les lignes qui forment un sourire agréable autour des deux angles de la bouche ont une douce ondulation, parce que cette expression donne à un visage, d'ailleurs spirituel, un air bête ou désagréable, à cause qu'elle forme, près de la bouche, deux lignes courbes, semblables à deux parenthèses* ».

Dans son projet de traduire le caractère de son modèle, Léonard de Vinci utilise un système expressif où la bouche est le support principal du reflet des émotions, avec également la ligne des sourcils associée aux rides du front. Il part du principe que les traits du visage sont le reflet de la nature des hommes et nous rapporte quelques caricatures dans ses *Têtes grotesques* et *Etudes d'expression* de vieillards aux bouches édentées, béantes, avec des nez crochus et des mentons en galoche. Il s'inscrit ainsi dans une tradition qui identifie les êtres malfaisants par une position particulière (comme un profil) ou une caractéristique physique (nez crochu...), en exploitant les ressources expressives que peuvent apporter ces types physiques rares et considérés comme ignobles.





figures 38 et 39 : *Têtes grotesques*, Léonard de Vinci, vers 1490 - Windsor, Royal Library

La restitution des émotions par les mouvements du visage et l'expression des vices ou des vertus, qui sont issues des réflexions théoriques et de la peinture du XVe siècle, vont passionner les artistes pour les deux siècles suivants : les études physiognomoniques vont connaître un renouveau remarquable.

On réédite des textes et des travaux antiques ou arabes qui parlent des passions et de leurs expressions physiques. Dans ces ouvrages le visage est l'élément le plus étudié du corps humain. Et c'est entre 1550 et la fin du XVIIe siècle que paraissent de nombreux ouvrages abordant la « métoposcopie » : soit l'art d'interpréter les lignes du visage. On peut citer Jérôme Cardan (1501-1576) qui a été l'auteur d'ouvrages et de gravures sur bois représentant des cartographies des lignes du front mais aussi des grains de beauté ou autres caractéristiques dermatologiques.

C'est à partir du XVI<sup>e</sup> siècle que des textes nouveaux, qui s'appuient sur la médecine, décryptent à travers le visage, l'existence de tempéraments et d'émotions simples ou combinées. Cet engouement pour la physiognomonie, très présent en France, culmine en 1668 lorsque le peintre Charles Le Brun(1619-1690) expose sa *Conférence sur l'expression générale et particulière* devant l'Académie de peinture.

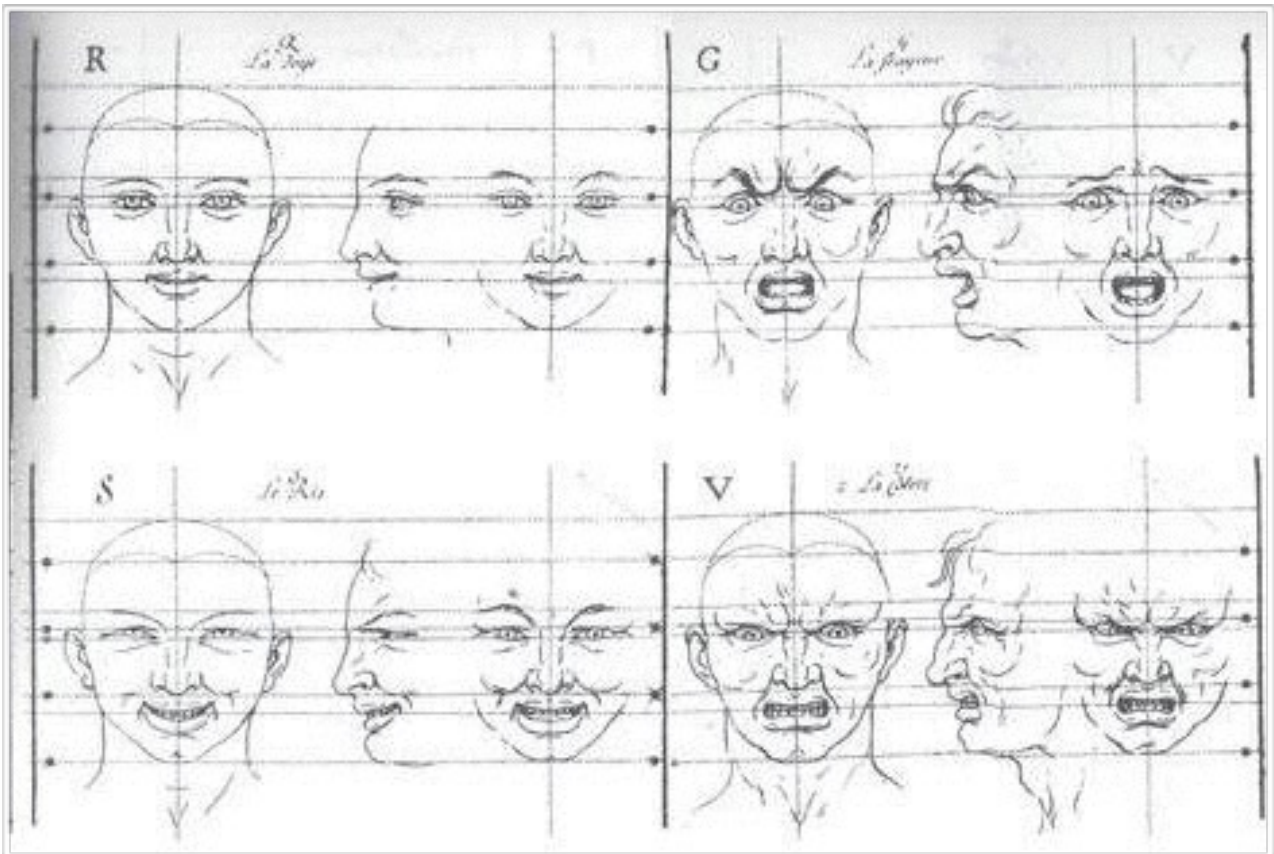


figure 40 : *La Joie, la Frayeur, le Ris, la Colère*, Charles Le Brun - gravures pour la *Conférence sur l'expression générale et particulière* - Paris, Louvre

On trouvera dans l'édition de sa conférence des dessins dont le schématisme est inspiré des illustrations des traités de métoposcopie ainsi que des gravures plus travaillées. Son génie réside dans la mise en oeuvre systématique du savoir ou du code édifié par ceux qui ont analysés les passions et non pas du fait d'interpréter les passions d'après le traits particuliers du visage.



figure 41 et 42 : *Le Ris* et *l'Effroi*, Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre

figure 43, 44, 45 et 46 (cf page suivante): *Douleur aiguë*, *Douleur corporelle simple*, *Désespoir* et *Tristesse*, Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre



### 2.3.3. Quelques exemples d'expressions

Certains sourires sont francs et ouverts, expriment la jubilation, la joie, la gaieté. Certains sont plus cachés, retenus, marqués seulement par l'expression des yeux et traduisent la ruse ou l'autosatisfaction. Mais le sourire peut se décliner aussi en moqueur, méprisant, sourire de compassion ou encore d'incertitude, de malaise.

Avant de peindre une expression aussi compliquée que le sourire, les peintres commencent par des émotions extrêmes, et les artistes du nord de l'Italie sont les premiers à représenter ces émotions violentes : peine, rage, désespoir, puis le rendu des émotions se diversifie avec tout le symbolisme de la bouche et des dents qui s'y rattache. Voici quelques exemples.

#### 2.3.3.1. Rire

Le rire est généralement représenté sur un visage à la peau tirée, les joues gonflées, le teint coloré, les sourcils sont levés et arqués, le nez élargi, les yeux brillants avec les pupilles dilatées. Les coins de la bouche sont relevés et les dents parfois découvertes.

La *Femme au singe*, représenté sur la figure suivante, affiche un sourire, à la limite du rire, enjôleur et séducteur mais également amusé voir éméché. Ce rire donne la sensation que le personnage invite le spectateur à se laisser aller à la sensualité, à l'ivresse des sens et de la chair. Le tout souligné par le singe, symbole de luxure et de lascivité.



figure 47 : *Femme au singe*, Hendrik Terbrugghen, 1610-1620 - 65 x 86 cm - huile sur toile  
- Los Angeles, J. Paul Getty Museum

### 2.3.3.2. Colère

Le visage de la colère, tel celui d'Hercule se ruant sur l'Hydre, est marqué par la contraction des sourcils, les narines se dilatent, les coins de la bouche s'abaissent, les lèvres s'entrouvrent, comme pour montrer les dents, le visage devient rouge, les veines se gonflent, les yeux semblent sortir de leur orbite. Il est souvent déformé par un hurlement.



figure 48 : *Hercule et l'Hydre*, Antonio Pollaiuolo, vers 1460 - Florence, Galleria degli Uffizi

### 2.3.3.3. Les bouches hurlantes

L'horreur, la peur, l'effroi, sont des émotions qui laissent une empreinte sur la physionomie, transforment le visage. De l'antiquité au XXe siècle, un élément reste permanent dans les représentations de la terreur : la bouche grand ouverte dans un hurlement convulsif, qui peut revêtir des significations différentes. On peut y ajouter la pâleur du teint, les yeux exorbités, la dilatation des pupilles, les sourcils levés, la langue parfois à demi sortie et bien sûr les dents apparentes !

Tout est concentré sur la bouche, sur ce hurlement muet, tous les traits semblent converger vers ce trou noir qui semble engloutir le visage, la respiration semble suspendue. Les hurlements sont souvent représentés dans des allégories de la colère et de la jalousie, sur les visages de démons, damnés, d'innocents massacrés...





figure 49 : *Tête de Méduse*, Le Caravage, 1596-1598 - huile sur toile de lin - 55 x 60 cm - Florence, Galleria degli Uffizi



figure 50 : *Apollon et Marsyas*, Jusepe de Ribera, 1637 - Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire

Le visage de Marsyas, sur le point d'être écorché vif par Apollon, se résume ici à une bouche démesurément ouverte, qui déforme le visage et accentue l'horreur.

#### 2.3.3.4. Autres mimiques

##### 2.3.3.4.1. Tirer la langue

C'est un geste outrageant, de dérision, de méchanceté qui, depuis l'Antiquité, caractérise les figures de démons, qui affichent cette expression en se moquant des âmes damnées qui sont sur le point d'être précipitées en Enfer ou encore chez les bourreaux tourmentant Jésus pendant la Flagellation ou le Couronnement d'épine où ils sont représentés avec des lèvres épaisses et une physionomie bestiale.

Mais on le retrouve aussi chez certains pécheurs, coupables d'idolâtrie, de satanisme, d'impiété, de luxure... chez des hommes submergés par leurs appétits.



figure 51 : *Le jugement dernier*, vers 1228 - Bamberg (Allemagne), cathédrale, portail des Princes

#### 2.3.3.4.2. *Ecarter les coins de la bouche avec les doigts*

Se mettre les doigts dans la bouche est considéré, comme l'expression précédente, insultant et grossier. Ce geste exprime le vice et la vulgarité mais c'est aussi un geste d'auto-agression. C'est un signe d'outrage et de dérision représenté généralement sur la tête des damnés, démons, pécheurs, fous, chez des sujets populaires et grotesques.

Cette fois-ci, en plus de la langue tirée, les doigts sont insérés dans la bouche et cette traction des lèvres entraîne la distorsion des traits du visage, et provoque une métamorphose monstrueuse et grotesque du visage qui a pour but de dénigrer, offenser.



figure 52 : *Le Couronnement d'épines*, Jörg Breu l'Ancien, 1501-1502 - Melk (Autriche),  
église abbatiale



figure 53 : *Diptyque satirique*, Anonyme flamand, 1520-1530 - université de Liège, Collections artistiques, galerie Wittert, Belgique

### **3. LE SOURIRE SELON LES ARTISTES**

#### **3.1. Léonard de Vinci (1452-1519) et la Joconde (6)(9)(12)(16)(17)(21)(24)(25)(26)**

C'est sans doute une des oeuvres les plus remarquables de la tradition picturale occidentale, qui affiche le sourire le plus énigmatique de l'histoire et les hypothèses qui ont cherché à expliquer l'expression de Mona Lisa ont fait couler beaucoup d'encre.

D'après Joseph E. Borkowski, la cicatrice qu'il perçoit en dessous de sa lèvre inférieure prouverait que son expression est due à la perte des incisives mandibulaires après un trauma. W.J. Maloney préfère la théorie de la paralysie de Bell, qui est une paralysie hémifaciale due à une atteinte du nerf facial et qui aurait une certaine prévalence chez la femme enceinte. Ce rictus serait donc le sourire d'une femme heureuse mais paralysée de la moitié du visage. D'ailleurs *Giocondo* veut dire « joyeux, gai » et fait référence au patronyme de son mari, qui commanda l'oeuvre. Pour Freud ce ne serait même pas un personnage réel mais une vision idéale puisée des images de son subconscient. Pour d'autre encore ce serait Leonard même travesti...

Léonard utilise le procédé du *sfumato*, qui est responsable de cette impression d'animation. Il consiste à représenter des contours enveloppés, estompés, flous, des couleurs adoucies et rend ainsi ces contours incertains, donnant l'impression que les formes sont en perpétuelle modification. Le résultat est que la Joconde semble réagir à la présence du spectateur et il suggère la vitalité psychique et physique du personnage : la Joconde nous suit du regard ! Ce *sfumato* parvient à nous faire douter de la véritable chose représentée : y a-t-il vraiment un sourire ou est ce le fruit de notre imagination?

Mais si l'on cache les yeux, l'arc du sourire est bien présent : la commissure et le sourcil gauche sont plus haut que les droits. On observe un début de sillon naso-labial à droite, les pommettes sont légèrement marquées, la lèvre supérieure semble un peu crispée, les commissures sont remontées et surmontée de deux petites fossettes.

C'est dans l'existence même de ce sourire que réside la singularité de l'oeuvre. En effet, pour la première fois, la femme qui pose n'est plus fermée, impénétrable, murée en

elle-même : son expression, à la fois tranquille et animée parlent d'une vie intérieure. Ce sourire contenu et ambigu projette toutes les choses possibles et imaginables, de la lascivité à la pudeur, de l'ironie à la tendresse. Il doit être compris comme un contrôle des émotions et la maîtrise du corps, que l'on retrouve dans l'attitude concentrée et pourtant naturelle des mains.



figure 54 : *La Joconde*, Léonard de Vinci, 1503-1506 - huile sur panneau de bois de peuplier  
- 77 x 53 cm - musée du Louvre, Paris

### **3.2. Caravage (1571-1610) et l'Amour vainqueur (3)(9)(14)(17)**

Michel Angelo MERISI dit Caravage, s'illustre comme un héritier de la peinture humaniste de la haute Renaissance. Il fait parti de ceux qui confèrent à la ferveur religieuse régnante, une image humaine et réaliste, mettant l'accent sur la réalité quotidienne. Caravage est le peintre qui cherche à rapprocher scènes sacrées et réalisme populaire : c'est une approche qui choquera bien de ses contemporains et l'Eglise tout particulièrement. « Il transforme le religieux en simple scène familière, sans idéalisation, ni symbole . » (Barilleau et Giboulée, 1996). Il n'avait aucun respect pour « la beauté idéale » et voulait la vérité telle qu'il la voyait : reculer devant la laideur n'était que faiblesse méprisable.

La révolution dans les peintures de Caravage vient de son utilisation de l'éclairage, qui suggère relief et profondeur, donnant à ses scènes un impact dramatique, plus tragique : il développe la pratique du clair-obscur, qui sera repris, entre autre, par Georges de La Tour. Sa lumière ne cherche pas à faire des corps quelque chose de souple et harmonieux : elle est brutale et en violent contraste avec les ombres profondes. Elle fait surgir une scène dramatique dans toute sa vérité, sans compromis ni atténuation.

Conçu à la base comme une méditation sur la beauté adolescente, *l'Amour vainqueur* était considéré comme une exaltation d'une passion homosexuelle tumescente. Mais le sourire malicieux du jeune garçon, qui semble plus humain que divin, était perçu, en dépit de la nudité du modèle, comme l'élément le plus choquant.

La vie dissolue du Caravage, ses moeurs sexuelles et notamment son homosexualité, furent vivement condamnées par l'Eglise. Il vécut sans compromis, tel un artiste révolté et nombre de ses tableaux furent montrés du doigt pour leur érotisme ambigu. Et le sourire de *l'Amour vainqueur* est sûrement le reflet de sa propre personnalité, il nous invite, nous nargue par l'impertinence de sa liberté d'être.





figure 55 : *Amor Vincit Omnia* (*l'amour triomphe de tout*) ou *l'amour vainqueur*, Caravage, 1601-1602 - huile sur toile - 156 x 113 cm - Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne

### **3.3. Lorenzo Bernini (1598-1680) (12)(16)(22)**

Lorenzo Bernini, dit Le Bernin, est, comme Michel-Ange, un artiste universel : à la fois architecte, sculpteur, peintre, mais surtout grand portraitiste italien du XVIIe siècle. Il appartient à cette génération d'artistes qui, sensibles aux problèmes religieux, étaient invités à concevoir dans les églises un déploiement de magnificence et de féerie, capable de transporter et séduire les fidèles : c'est un art de propagande. Cet art théâtral atteint son apogée dans l'oeuvre de Lorenzo Bernini, notamment grâce à son extrême virtuosité dans le traitement du marbre et par des rapports inédits entre la figure sculptée et l'espace.

Et pour rendre l'expression du visage, ce sculpteur n'a pas son égal. Le buste de *Costanza Buonarelli*, si spontané et naturel, nous montre son art sous son meilleur jour. Il a su saisir, sur cette bouche à demi ouverte, cette expression fugitive, un mot, un soupir, qui semble donner miraculeusement vie à cette femme.

Il place en cette grande maîtrise au service du sentiment religieux, qui magnifiquement représenté sur le visage de sainte Thérèse. Dans la petite église romaine de Sainte-Marie-de-la-Victoire, Le Bernin a voulu représenter Sainte Thérèse au moment de l'extase céleste, moment où un ange du Seigneur lui transperce le coeur d'une ardente flèche d'or. C'est cet instant de douleur et de félicité qu'il cherche à représenter dans l'expression de ce visage, avec une intensité encore jamais égalée. Notons qu'il va jusqu'à représenter les dents et la langue! Tous ces éléments portent l'émotion à un degré de tension que l'on avait pas imaginé jusqu'alors.



figure 56 : *Portrait de Costanza Buonarelli*, Le Bernin, v. 1637-1638 - sculpture en marbre-  
Florence, Bargello, Italie



figure 57 : *Extase de sainte-Thérèse*, Le Bernin, 1644-1647 - sculpture en marbre - Autel de Sainte Marie-de-la-Victoire, Rome, Italie



figure 58 : Détail de la figure 53 : *Sainte Thérèse*

### **3.4. Quentin de La Tour (1704-1788) (7)(13)(14)(22)**

Maurice-Quentin de La Tour s'illustre par l'art d'utiliser le pastel, qui fascine alors par la rapidité d'exécution et les résultats chromatiques que l'on peut obtenir grâce à une centaine de bâtonnets de couleur, broyés à l'eau puis séchés. Il accède d'ailleurs à l'Académie royale comme « peintre de portraits au pastel » en 1746.

Son oeuvre s'exprime grâce à un dialogue entre l'artiste et son modèle ainsi que grâce à une méditation sur les types et les expressions psychologiques. C'est en représentant de grandes personnalités tels que Louis XV, Rousseau, Voltaire, Mme de Pompadour ou encore le maréchal de Saxe qu'il nous lègue les plus beaux portraits au pastel du XVIIIe siècle.

Par une méditation sur les différents types et expressions du visage, il nous transmet des portraits très souriants -généralement des autoportraits - ou un peu moins, tel que le portrait de Rousseau chez qui il arrive tout de même à afficher un léger frémissement aux coins des lèvres. On distingue une lueur cristalline dans les regard, une esquisse du mouvement avec de légers flous : le portrait semble prêt à communiquer avec nous. Ainsi même l'image de Louis XV nous est transmis avec une certaine sympathie familière... "Ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages, mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers" confessait-il à propos de ses modèles.



figure 59 : *Autoportrait*, Quentin de La Tour, 1737 - pastel sur papier - 64 x 50 cm -  
Collection de Mme de Polignac

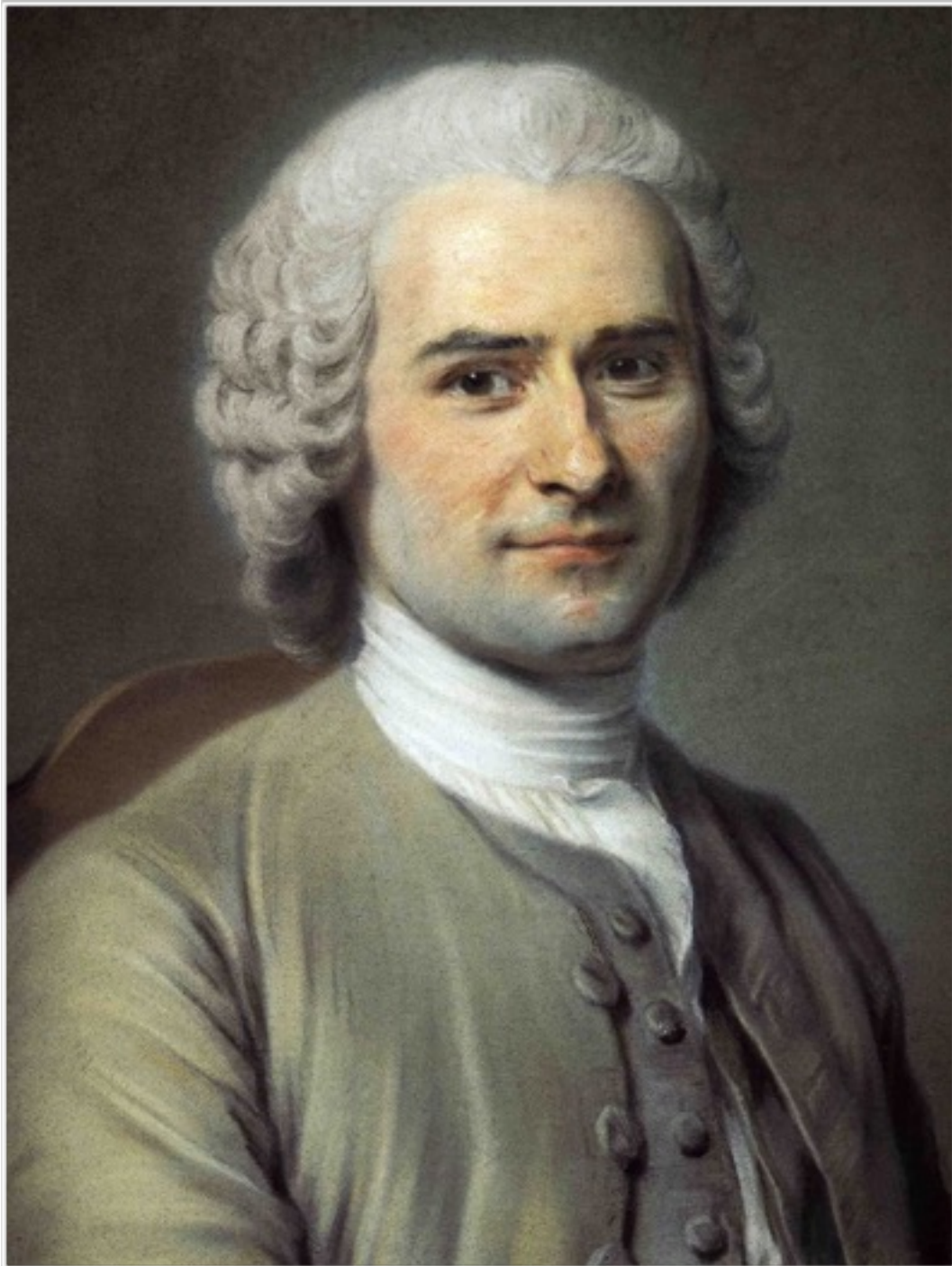


figure 60 : *Jean-Jacques Rousseau*, Quentin de La Tour, 1753 - pastel sur papier - 47 x 38 cm - Musée d'art et d'histoire, Genève, Suisse



### **3.5. Edouard Manet (1832-1883) (9)(14)(24)**

Manet et son groupe sont à l'origine d'une révolution dans le traitement des couleurs : ils s'aperçoivent que la nature, les objets que nous regardons, n'apparaissent pas dans la singularité de leur couleur propre, mais ils expliquent que ce que nous voyons est une réelle bigarrure née d'innombrables échanges de reflets. Il s'applique à reproduire ces reliefs qui s'effacent parfois à la lumière du jour pour ne paraître que de simples taches de couleurs. L'oeuvre de Manet se caractérise ainsi par des contrastes plus rudes et plus énergiques, au détriment des traditionnelles ombres dégradées, ce qui engendra des protestations parmi les artistes académiques.

*Le déjeuner sur l'herbe* a scandalisé le public comme les critiques. Il choque par cette femme nue, souriante, entourée d'hommes habillés. On reproche à ce tableau sa mauvaise perspective et une couleur sans nuance, non modelée. Mais on lui reproche principalement le décalage avec l'académisme de son temps : il peint pour peindre, il y a une absence de véritable sujet dans la peinture de cette femme nue. Le nu est généralement toléré dans des scènes d'ordre religieuse, mythologique ou même politique. Ici il n'y a pas de déesse grecque ou romaine, mais une certaine crudité du nu, représenté dans une scène quotidienne de déjeuner à la campagne. Cette provocation s'appuie sur ce sourire arrogant, de moralité douteuse, défiant les apparences des bonnes mœurs.



figure 61 : *Le déjeuner sur l'herbe*, Edouard Manet, 1863 - huile sur toile - 208 x 264,5 - Musée d'Orsay, Paris

### **3.6. Le Cri d'Edvard Munch (1863-1944) (14)(23)**

Edvard Munch est un peintre norvégien s'inscrivant dans le courant artistique de l'expressionnisme.

Il est l'auteur de la très célèbre peinture (déclinée en plusieurs versions dont une lithographie) intitulée *Le Cri*, qui vise à exprimer la transformation de toutes nos sensations sous l'influence d'une émotion soudaine. Cette peinture est un symbole de l'angoisse de vivre, de la souffrance existentielle, par cette expression de mal-être, d'obsession, de désespoir. L'oeuvre semble se résumer entièrement à l'expression dessinée par la bouche. En effet, toutes les lignes semblent converger vers un seul point matérialisé par ce vide angoissant, cette bouche, déformée, ouverte dans un cri, à laquelle on associe des yeux écarquillés et un front creux. Même le paysage semble prendre part à l'angoisse et l'émotion exprimée par ce cri, qui en fait ne provient pas de la voix du personnage représenté : en réalité, le personnage (le peintre lui-même?) se bouche les oreilles pour se protéger d'un cri, au sens symbolique, provenant de sa souffrance intérieure.



figure 62 : *Le Cri*, Edvard Munch, 1893 - tempera sur carton - 83,5 x 66 cm - Nasjonagalleriet, Oslo, Norvège

## CONCLUSION

Le sourire dans l'art n'est donc pas si rare comme on pourrait le penser! Un simple passage au Rijksmuseum d'Amsterdam en attestera. Cette expression est non seulement difficile à caractériser mais sa représentation fut également longtemps réprouvée, en raison de sa forte symbolique, par la religion chrétienne et l'aristocratie. Le sourire a donc eu du mal à trouver sa place parmi les figures pieuses du Moyen-Age mais frémira enfin à l'aube de la Renaissance quand des artistes comme Giotto se libèrent des conventions et représentent le monde d'une manière plus objective. Le Quattrocento italien ouvrira finalement une porte sur la représentation du visage, les études d'expression permettant au sourire de faire des apparitions de plus en plus fréquentes. L'époque moderne verra naître un intérêt croissant pour le naturalisme, pour une représentation plus objective de l'être humain et de sa palette de sentiments, comme on peut le constater sur les toiles, pleine de gaieté de HALS ou RUBENS, où les dents se découvrent. Plus tard, les impressionnistes comme RENOIR perpétuent et s'inscrivent pleinement dans cette représentation des émotions humaines et de la vie quotidienne.

Cette authenticité et cette subtilité léguées par les impressionnistes se voient concurrencées par la photographie qui verra naître une véritable systématisation du sourire dento-labial. Un sourire plus factice qui devient un outil de communication non verbale, un signe de bonne santé et de réussite sociale : l'aspect harmonieux de cette expression prend une importance considérable dans notre société de l'être et du paraître.

Les demandes esthétiques auprès du chirurgien dentiste sont en effet aujourd'hui croissantes. Et cette recherche démontre que les dents ne conditionnent pas à elles seules l'esthétique du sourire. Le dentiste se doit de les intégrer dans une véritable composition en lien avec les lèvres, les yeux, les sillons... S'intéresser aux différents styles et tenir compte des observations des grands maîtres pourrait tout à fait aider le praticien à aiguïser son regard dans le but de redonner le sourire à son patient.

# **BIBLIOGRAPHIE**

**1. Aboucaya WA.**

Le sourire: classifications et critères, application en esthétique faciale.  
Nouv Presse Med. 1973 Nov 3;2(39):2611-6.

**2. Barat Y.**

Réflexion sur le sourire dento-labial.  
Rev Orthop Dento Faciale 1987;21(20):45-53.

**3. Barilleau M, Giboulet F.**

Histoire de la peinture. Collection Grenier des merveilles.  
Paris: Hatier, 1996.

**4. Berteretche MV et coll.**

Esthétique en odontologie. Collection JPIO.  
Rueil-Malmaison: CdP, 2014.

**5. Beyer A.**

L'art du portrait. Collection les Phares.  
Paris: Editions Citadelles et Mazenod, 2003.

**6. Borkowski JE.**

Mona Lisa: The Enigma of the Smile.  
J Forensic Sci 1992 Nov;37(6):1706-11.

**7. Cabanès JL.**

Les frères Goncourt : art et écriture.  
Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

**8. Chevrel JP, Fontaine C.**

Anatomie Clinique: tête et cou. Collection Anatomie Clinique.  
Paris: Springer, 1995.

**9. Colson A.**

Evolution du sourire dans la peinture occidentale de la Renaissance au Pop'art.  
Thèse d'exercice de docteur en chirurgie dentaire, Nancy I, 2010.

**10. De Gaston W.**

La sociologie du sourire.  
Thèse de maîtrise des arts en sociologie, Université d'Ottawa, Canada, 1999.

**11. Dubois J, Dubois-Charlier F, Guillet Alain, Lagane R.**

Dictionnaire Hachette encyclopédique de poche.  
Paris: Hachette, 2003.

**12. Gigante E.**

L'art du portrait : histoire, évolution et technique. Collection guide des arts.  
Paris: Hazan, 2012.

**13. Gignoux S.**

Quentin de La Tour, le croqueur de sourires.

La Croix, septembre 2004

[http://www.la-croix.com/Archives/2004-09-17/Quentin-de-La-Tour-le-croqueur-de-sourires-NP\\_-2004-09-17-217741](http://www.la-croix.com/Archives/2004-09-17/Quentin-de-La-Tour-le-croqueur-de-sourires-NP_-2004-09-17-217741)

**14. Gombrich E.**

Histoire de l'art.

Paris: Flammarion, 1986.

**15. Guggémos A.**

La grande histoire du sourire dans l'art.

[En ligne]. <http://www.smilemuseum.fr/78-le-sourire-dans-l-histoire-de-l-art/18308-histoire-du-sourire-dans-l-art.html>

**16. d'Hauterives A.**

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.

<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/seancesannuelles/2005/discoursadh.htm>

**17. Jeeves N.**

The serious and the smirk: the smile in portraiture.

The Public Domain Review, septembre 2013.

<http://publicdomainreview.org/2013/09/18/the-serious-and-the-smirk-the-smile-in-portraiture/>

**18. Kamina P.**

Anatomie clinique: tête, cou, dos. Tome 2. Collection Anatomie Clinique.

Paris: Maloine, 2013.

**19. Laneyrie-Dagen N.**

L'invention du corps. Collection Tout l'Art.

Paris: Flammarion, 2006.

**20. Maffre JJ.**

L'art grec. La grammaire des styles.

Paris: Flammarion, 1984.

**21. Maloney WJ.**

Bell's Palsy: the answer to the riddle of Leonardo da Vinci's 'Mona Lisa'.

J Dent Res 2011 May; 90(5):580-2.

**22. Mignot C, Rabreau D.**

Temps Modernes XVe-XVIIIe siècles. Collection histoire de l'art.  
Paris: Flammarion, 1996.

**23. Pasquinelli B.**

Le geste et l'expression. Collection guide des arts.  
Paris: Hazan, 2006.

**24. Petit F.**

Le sourire dans la peinture.  
Thèse d'exercice de docteur en chirurgie dentaire, Montpellier I, 2006.

**25. Pezzoli M.**

Le sourire dans l'art figuratif.  
Actes. Société Française d'Histoire de l'Art Dentaire 2013;108(18):71-75.  
[http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhad/vol18/2013\\_18.pdf](http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhad/vol18/2013_18.pdf)

**26. Schneider N.**

L'art du portrait. Grande Collection Art.  
Paris: Taschen, 1999.

**27. Tjan AH, Miller GD.**

Some esthetic factors in a smile.  
J Prosthet Dent 1984 Jan; 51(1):24-8.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Vue antérieure du système musculo-aponévrotique superficiel de la tête et du cou ( <i>Chevrel JP, Fontaine C. Anatomie Clinique: tête et cou</i> ) .....	12
2. Les muscles de la face (vue latérale) ( <i>Kamina P. Anatomie Clinique: tête, cou, dos</i> ) .....	13
3. Les muscles de la face (vue latérale centrée sur le buccinateur) ( <i>Kamina P. Anatomie Clinique: tête, cou, dos</i> ) .....	13
4. Fonction des muscles de la face ( <i>Kamina P. Anatomie Clinique: tête, cou, dos</i> ) .....	16
5. Classification des sourires d'Aboucaya ( <i>Aboucaya WA</i> ) .....	18
6. Sourire supra-commissural ( <i>Barat Y</i> ) .....	19
7. Sourire commissural ( <i>Barat Y</i> ) .....	20
8. Sourire infra-commissural ( <i>Barat Y</i> ) .....	20
9. Un sourire harmonieux ( <i>cliché personnel</i> ) .....	20
10. Analyse esthétique d'un sourire ( <i>cliché personnel</i> ) .....	22
11. <i>Le cavalier riant</i> , Frans Hals, 1624 - huile sur toile - 83 x 67 cm - The Wallace collection, Londres .....	25
12. <i>Ebih-il</i> , Mésopotamie, 2400 av. J.C. - Albâtre, coquillage, bitume, lapis-lazuli - 52 x 20 x 30 cm - Paris, Musée du Louvre .....	26
13. Bouddhas du Palais Royal de Bangkok, Thaïlande, 1782 ( <i>cliché personnel</i> ) .....	27
14. Bouddha du temple de Bai Dinh, nouvelle pagode, Vietnam, 2004-2010 ( <i>cliché personnel</i> ) .....	27
15. Tour à quatre visages du Bayon, cité d'Angkor, Cambodge ( <i>cliché personnel</i> ) .....	28
16. <i>Cléobis et Biton</i> , v. 580 av. J.C. - marbre - Musée archéologique de Delphes, Grèce ( <i>cliché personnel</i> ) .....	29
17. <i>Cavalier Rampin</i> , v. 550 av. J.C. - marbre - 110 cm - Musée de l'Acropole, Athènes, Grèce .....	31
18. <i>Buste de satyre ou Faune de Vienne</i> , Vienne, Ier-IIe siècle - sculpture romaine en marbre - 38 cm - musée du Louvre, Paris .....	33

19. *Le pape Leon X avec les cardinaux Giulio de Medicis et Luigi de Rossi*, Raphael, 1519 - huile sur bois - 154 x 119 - Italie, Florence, Galerie des Offices .....37
20. *Les mangeurs de poulpes*, Italie du centre ou du sud, vers 1610-1630 - huile sur toile - 98 x 134 cm - Le Mans, musée de Tessé .....38
21. *l'Ange de l'Annonciation*, relief du portail occidental, 1255-1260 - Reims, cathédrale Notre-Dame .....40
22. *La Rencontre à la Porte Dorée*, détail des figures de Joachim et Anne, Giotto di Bondone, 1303-1306 - fresque - chapelle des Scrovegni, Padoue .....32
23. *La Rencontre à la Porte Dorée*, Giotto di Bondone, 1303-1306 - fresque - chapelle des Scrovegni, Padoue .....42
24. *Portrait d'un homme ou l'homme qui rit*, Antonello de Messine, 1470, Sicile, Musée de la fondation Mandralisca à Cefalù .....44
25. *Portement de Croix*, Jérôme Bosch, vers 1505-1515 - huile sur bois - Belgique, Gand, musée des Beaux-Arts .....46
26. *Jeune homme qui rit*, Annibal Carrache, 1583, Rome, Galleria Borghese .....48
27. *Pieter van der Broecke*, Frans Hal, 1633 - huile sur toile - 71,2 x 61 cm Keenwood, legs Iveagh, Londres .....50
28. *Malle Babbe*, Frans Hals, 1629-1630 - huile sur toile - 74 x 64 cm - Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne .....51
29. *Jolly Toper*, Judith Leyster, 1629 - huile sur toile - 89 x 85 cm - Amsterdam, Rijksmuseum .....52
30. *Le violoniste riant*, Gerrit van Honthorst, 1624 - huile sur toile - Londres, Private Collection Johnny Van Haeften Ltd. ....54
31. *Buste de Voltaire*, Jean-Antoine Houdon, 1778 - marbre - Victoria and Albert Museum, Londres .....56
32. *La lettre*, Jean-Honoré Fragonard, v. 1775 - huile sur toile - 38 x 30 cm - Collection particulière .....57
33. *La marchande de crevettes*, William Hogarth, 1740-1745 - huile sur toile - 64 x 52 cm - National Gallery, Londres .....58
34. *Les enfants du Dr Graham*, William Hogarth, 1742 - huile sur toile - 160,5 x 181 cm - National Gallery, Londres .....59

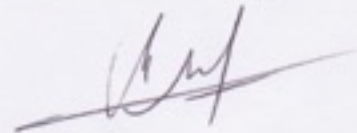
35. <i>Alphonsine Fournaise</i> , Auguste Renoir, 1879 - huile sur toile - 73 x 93 cm - Musée d'Orsay, Paris .....	61
36. <i>Trattato di pittura</i> , Codice Vaticano Urbinate Latino 1270, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana .....	62
37. <i>Les muscles moteurs des lèvres et de la bouche</i> , Léonard de Vinci, vers 1508 - plume et encre sur fusain - Windsor, Royal Library .....	63
38. <i>Têtes grotesques</i> , Léonard de Vinci, vers 1490 - Windsor, Royal Library .....	65
39. <i>Têtes grotesques</i> , Léonard de Vinci, vers 1490 - Windsor, Royal Library .....	65
40. <i>La Joie, la Frayeur, le Ris, la Colère</i> , Charles Le Brun - gravures pour la <i>Conférence sur l'expression générale et particulière</i> - Paris, Louvre .....	66
41. <i>Le Ris</i> , Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre .....	67
42. <i>L'Effroi</i> , Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre .....	67
43. <i>Douleur aigue</i> , Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre .....	68
44. <i>Douleur corporelle simple</i> , Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre .....	68
45. <i>Désespoir</i> , Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre .....	68
46. <i>Tristesse</i> , Charles Le Brun, vers 1663, planches gravées de la Conférence sur l'expression générale et particulière, Paris, musée du Louvre .....	68
47. <i>Femme au singe</i> , Hendrik Terbrugghen, 1610-1620 - 65 x 86 cm - huile sur toile - Los Angeles, J. Paul Getty Museum .....	70
48. <i>Hercule et l'Hydre</i> , Antonio Pollaiuolo, vers 1460 - Florence, Galleria degli Uffizi .....	71
49. <i>Tête de Méduse</i> , Le Caravage, 1596-1598 - huile sur toile de lin - 55 x 60 cm - Florence, Galleria degli Uffizi .....	73
50. <i>Apollon et Marsyas</i> , Jusepe de Ribera, 1637 - Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire .....	74
51. <i>Le jugement dernier</i> , vers 1228 - Bamberg (Allemagne), cathédrale, portail des Princes...	75

52. *Le Couronnement d'épines*, Jörg Breu l'Ancien, 1501-1502 - Melk (Autriche), église abbatiale.....76
53. Diptyque satirique, Anonyme flamand, 1520-1530 - université de Liège, Collections artistiques, galerie Wittert, Belgique .....77
54. *La Joconde*, Léonard de Vinci, 1503-1506 - huile sur panneau de bois de peuplier - 77 x 53 cm - musée du Louvre, Paris .....79
55. *Amor Vincit Omnia (l'amour triomphe de tout) ou l'amour vainqueur*, Caravage, 1601-1602 - huile sur toile - 156 x 113 cm - Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne .....81
56. *Portrait de Costanza Buonarelli*, Le Bernin, v. 1637-1638 - sculpture en marbre- Florence, Bargello, Italie .....83
57. *Extase de sainte-Thérèse*, Le Bernin, 1644-1647 - sculpture en marbre - Autel de Sainte Marie-de-la-Victoire, Rome, Italie .....84
58. Détail de la figure 58 : *Sainte Thérèse* .....85
59. *Autoportrait*, Quentin de La Tour, 1737 - pastel sur papier - 64 x 50 cm - Collection de Mme de Polignac .....87
60. *Jean-Jacques Rousseau*, Quentin de La Tour, 1753 - pastel sur papier - 47 x 38 cm - Musée d'art et d'histoire, Genève, Suisse .....88
61. *Le déjeuner sur l'herbe*, Edouard Manet, 1863 - huile sur toile - 208 x 264,5 - Musée d'Orsay, Paris .....90
62. *Le Cri*, Edvard Munch, 1893 - tempera sur carton - 83,5 x 66 cm - Nasjonagalleriet, Oslo, Norvège .....92

UNIVERSITÉ DE NANTES  
UNITÉ DE FORMATION ET DE RECHERCHE D'ODONTOLOGIE

---

Vu le Président du Jury,



Pr F. PEREZ

*Vu et permis d'imprimer*

Vu le Doyen,



Pr Bernard GIUMELLI

**HIRARDOT (Jules).** - Le sourire dans l'art.

-94 f. ; ill. ; 27 ref. ; 30cm (Thèse : Chir. Dent. ; Nantes ; 2018)

#### RESUME

Bien qu'aujourd'hui le sourire soit une expression imposée de la vie sociale, il n'en a pas toujours été ainsi dans les représentations artistiques au cours des siècles. Il se fait même rare. Et pourtant si l'on se penche un peu plus sur l'histoire de sa représentation, nous verrons qu'il est bien présent et qu'il répond à certains codes religieux, éthiques, sociaux ou encore techniques selon les époques.

RUBRIQUE DE CLASSEMENT : Histoire

#### MOTS CLES MESH

Sourire - Smiling

Peinture - Paint

Sculpture - Sculpture

Art - Art

#### JURY

Président : Professeur Perez F.

Assesseur : Docteur Bray E.

Directeur : Docteur Bodic F.

Assesseur : Docteur Jordanna F.

#### ADRESSE DE L'AUTEUR

22C, quai de la Fosse - 44000 Nantes

[jules.hirardot@gmail.com](mailto:jules.hirardot@gmail.com)