



Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.)

## Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Les lettres de M<sup>me</sup> Récamier à Canova (1813-1819) : une écriture féminine entre grâce et exil

Satish Padiyar

l'anglais par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

---

DOI : 10.4000/books.inha.4075

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel

Lieu d'édition : Dijon

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902677



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

PADIYAR, Satish. *Les lettres de M<sup>me</sup> Récamier à Canova (1813-1819) : une écriture féminine entre grâce et exil* In : *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais* [en ligne].

Dijon : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 18 décembre 2020).

Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4075>>. ISBN : 9782917902677. DOI :

<https://doi.org/10.4000/books.inha.4075>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

---

# Les lettres de M<sup>me</sup> Récamier à Canova (1813-1819) : une écriture féminine entre grâce et exil

Satish Padiyar

Traduction : l'anglais par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

---

## M<sup>me</sup> Récamier et Canova : une double subjectivité

- 1 Sur la question du patriarcat qui se serait renforcé après la Révolution française, il a été démontré que les femmes avaient bénéficié, grâce à la multiplication des publications, d'un puissant lieu d'expression dans l'espace public<sup>1</sup>. L'exemple le plus décisif est peut-être la figure de Germaine de Staël, écrivaine ayant adopté une posture d'opposition critique, romancière post-rousseauiste ayant contribué à la diffusion, en Europe, de l'éthique et de l'esthétique kantienne. Grâce à elle, l'intérêt porté à l'écriture des femmes s'accrut : M<sup>me</sup> de Staël proposait un enthousiasme féminin digne d'une sibylle, inédit et efficace, en lieu et place de l'héroïsme masculin mis à mal tant par l'anéantissement du jacobinisme que par le chaos qui bouleversait l'Empire. Mais je voudrais ici m'attarder sur une autre personnalité féminine de la fin de la période des Lumières, la « seconde moitié de l'âme de M<sup>me</sup> de Staël », M<sup>me</sup> Récamier<sup>2</sup>.
- 2 Les rapports de M<sup>me</sup> Récamier avec l'écriture sur l'art – et avec l'écriture tout court – sont extrêmement problématiques et énigmatiques. Il y a quelque chose d'ironique dans le fait que ce volume sur les femmes écrivant sur l'art au XIX<sup>e</sup> siècle a eu pour point de départ ce personnage : cette femme de l'époque postrévolutionnaire suscita une production artistique riche, mais elle détestait écrire<sup>3</sup>. Je vais m'atteler à mettre en lumière sa voix en tant que voix de femme, et sa subjectivité, en revisitant les relations épistolaires qu'elle entretenait avec le sculpteur Antonio Canova, artiste du début du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 3 Canova est l'autre point focal de cette étude. La rencontre entre les deux personnages ne se limitera pas à une opposition homme/femme. Si cet artiste est un homme, son

nom et son œuvre renvoient au féminin. Carol Ockman, historienne d'art féministe, a expliqué que les pièces anacréontiques de Canova étaient produites pour répondre à la demande des nouveaux commanditaires de l'époque, des femmes dotées d'un réel pouvoir<sup>4</sup>. Canova était considéré comme le sculpteur par excellence de la grâce féminine plutôt que de la virilité héroïque. De plus, sa postérité fut rapidement instaurée et consolidée par le biais d'une voix de femme, Isabella Teotochi Albrizzi, dont les *Opere di Scultura e di Plastica di Antonio Canova*, parus à Pise en 1821 et accompagnés d'un commentaire explicatif et de gravures, contribuèrent puissamment à la gloire de l'artiste et jouèrent un rôle considérable pour établir l'hégémonie de Canova en Europe. L'art de Canova fut indissociable de cette voix de femme qui portait loin<sup>5</sup>.

- 4 M<sup>me</sup> Récamier et Canova se rencontrèrent à Rome en 1813 et entretenirent une correspondance qui dura jusqu'en 1819, trois ans avant la mort du sculpteur en 1822. On pourrait dire que chacun était le miroir de l'autre, un double à la fois esthétique et corporel de chair et de pierre travaillée. Durant les vingt premières années du siècle, Canova se fit le chantre d'une forme particulière de beauté postrévolutionnaire traduite par ses marbres, tandis que Récamier était vue par beaucoup comme l'incarnation même de la Beauté postrévolutionnaire. Dans la littérature des historiens de l'art sur le néoclassicisme, ils semblent étonnamment se refléter l'un l'autre. Par exemple, dans l'ouvrage de Mario Praz *Goût néoclassique*, le terme « néoclassique » conduit à ces deux figures, fussent-elles séparées par une troisième qui les oppose, Jacques-Louis David. Si, pour Mario Praz, Canova était le sculpteur du « frigidaire érotique » Récamier, dont la séance de pose dans l'atelier de David pour son célèbre portrait inachevé fut une catastrophe, Récamier témoigne avec éclat du même érotisme glacé dans son hôtel parisien<sup>6</sup>. Les textes biographiques et anecdotes qui racontent leur rencontre et les témoignages écrits de leur correspondance illustrent les tensions passionnantes et les discussions complexes qui mettent en scène la subjectivité de ces deux figures féminines charismatiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Le silence de M<sup>me</sup> Récamier

- 5 Juliette Récamier est une figure historique particulièrement difficile à saisir. À l'époque où les femmes instruites pouvaient accéder à une forme de liberté grâce à l'écriture – et même, voire spécialement, dans le cadre de structures patriarcales nouvellement renforcées –, Récamier ne publia strictement aucun texte<sup>7</sup>. La correspondance dont nous disposons est maigre et fragmentaire. C'est là quelque chose de stupéfiant, tant les lettres envoyées à Récamier forment un volume énorme : nous connaissons les 179 *Lettres à Madame Récamier* de Benjamin Constant, les 370 missives de Chateaubriand, les 168 de M<sup>me</sup> de Staël et les 166 de Pierre Simon Ballanche<sup>8</sup>. De toute évidence, M<sup>me</sup> Récamier faisait l'objet d'une grande attention épistolaire, mais bien peu d'indices signalent qu'elle prêta attention en retour à ses correspondants. Comment interpréter ce silence particulier, ce manque de réciprocité qui évoque même une rupture du pacte épistolaire ? Est-ce un autre aspect de sa frigidité mythique, un défaut de sensibilité face à ses soupirants – hommes ou femmes – de qui refuse de jouer le jeu érotisé de la lettre d'amour ou de la confession ? On peut trouver une preuve de cela dans l'exemple d'Astolfo de Custine dont on racontait qu'il écrivit vingt-six lettres à Récamier et ne fut gratifié en retour que d'une seule (qu'il attendait avec impatience). Mais nous devons

pousser plus loin l'investigation : car ce qui se joue ici est aussi une volonté d'autocensure. Dans son célèbre hôtel parisien, Récamier avait placé près de son lit une statue intitulée *Le Silence*<sup>9</sup>. À sa mort en 1849, elle avait survécu à ses plus proches : Staël, Canova, Constant, Ballanche, Chateaubriand l'avaient précédée dans la mort et l'on suggéra qu'à chaque disparition elle avait récupéré les lettres qu'elle leur avait envoyées (sauf celles à Canova, sur lesquelles je reviendrai<sup>10</sup>). Cette façon de réclamer ses lettres pourrait être interprétée comme un acte de maîtrise de soi. Mais ce qui fut demandé fut rendu tout de suite après : le volume *Souvenirs et Correspondance* de Récamier, publié après sa mort, en 1859, qui recèle peut-être quelques-unes des lettres récupérées, n'est pas de sa main mais fait intervenir un tiers, sa nièce Amélie Lenormant. Celle-ci avait reçu de sa tante l'instruction de publier à sa mort une partie choisie de la correspondance dont elle hériterait et de brûler le reste<sup>11</sup>.

## L'effet Récamier

- 6 Le contrôle par Juliette Récamier de ses archives personnelles eut pour effet de nous faire percevoir cette figure historique comme une personnalité dépourvue de capacité d'agir et de parler. À travers les lettres que ses amis lui envoient, elle donne l'impression d'être le paradigme de l'objet d'amour adoré – surinvesti, au sens de Freud –, à peine capable de faire valoir ses propres désirs. Les récits biographiques du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> la montrent en train d'hésiter entre un personnage faisant entendre plus encore sa voix en public et une figure étrangement énigmatique, bien que connue. Le véritable sens de sa fameuse « sociabilité » tient au fait qu'elle se tenait à l'écart des réseaux qu'elle créait elle-même continuellement : « Elle se révéla très tôt une médiatrice de génie, une incomparable muse de la sociabilité<sup>12</sup>. » Goethe, qui ne la rencontra jamais, affirma que le pouvoir et le talent de M<sup>me</sup> Récamier tenaient à son extraordinaire capacité à *écouter* les songes de grands artistes tels que Chateaubriand ou Constant. En tant que sujet, Récamier est toujours vue, observée, repérée en quelque endroit qu'elle se trouve, mais jamais entendue. Ni présentée comme quelqu'un qu'on aurait envie d'entendre. M<sup>me</sup> de Staël, voix de femme dotée d'un fort pouvoir mais pas exactement une féministe radicale, ne cesse de réduire Récamier, tout en lui rendant hommage, à une incarnation de la Beauté : Récamier est vue ou élevée par elle uniquement au rang d'une pure image muette. Et peut-être que les historiens de l'art féministes d'aujourd'hui ne l'ont pas non plus acquittée de cette destinée. Ewa Lajer-Burcharth, dans sa brillante démonstration qui vise à requalifier Récamier en une figure dérangeante pour l'imagination et l'atelier très masculin de David, confirme que dans les années 1800 « M<sup>me</sup> Récamier est [...] le produit, par excellence, du regard des autres<sup>13</sup> ». Cela est vrai, mais la tentative d'imaginer rétrospectivement « l'usage par les femmes de leur corps comme le lieu de représentation d'elles-mêmes » a ici pour effet de replacer Récamier dans le rôle d'une personne qui déstabilise son interlocuteur, mais n'a ni désir précis ni volonté propre. En fin de compte, l'analyse de Lajer-Burcharth revient à mettre l'accent sur un « effet Récamier » castrateur sur les hommes du Directoire : en témoignent les bégaiements et actions écervelées de ces derniers – et évidemment le tableau inachevé de David. Mais qu'en est-il des ressorts complexes de la subjectivité de Récamier ? qu'en est-il de ses désirs ? à quoi cela pouvait-il ressembler d'être véritablement Juliette Récamier, au cœur d'un univers voué à l'adoration, mais muette ?

- 7 Cela fait maintenant plus de trente ans que les lettres de Récamier à Canova ont été publiées pour la première fois mais, comme on l'a fait récemment remarquer, elles sont encore peu connues, en France ou ailleurs. Est-ce parce que le mythe d'une Récamier dans le rôle d'une muse muette – castration ou inspiration, peu importe – est si tenace que les quelques fragments qui subsistent de ses écrits sont, de fait, inaudibles<sup>14</sup> ? Profitons du nouveau regard porté sur les femmes écrivant sur l'art au XIX<sup>e</sup> siècle pour reconsidérer ces lettres à un artiste en ce qu'elles peuvent éclairer la subjectivité féminine « énigmatique » de leur auteure et nous proposer la figure historique d'une Juliette Récamier plus complexe et plus engagée, capable de faire entendre sa voix.

## Je, Juliette, Julietta, J. C.

- 8 En 1972, Ennio Francia publia quatorze lettres de Juliette Récamier à Canova, aujourd'hui conservées au Museo civico di Bassano del Grappa. Elles furent écrites entre 1813 et 1819, soit une moyenne de deux lettres par an, de longueur variable, sur sept années<sup>15</sup>. Elles révèlent une subjectivité féminine déchirée entre un passé brillant, un avenir incertain et un présent souvent mélancolique, dans une relation passionnée et complexe avec l'un des artistes les plus célèbres d'Europe, à l'époque où il conçoit l'une de ses sculptures qui restera le plus longtemps dans les mémoires, *Les Trois Grâces*. L'acte d'écrire – ces lettres – est au croisement d'une (inter)subjectivité psychique complexe et d'une posture symbolique.
- 9 Commençons par la posture symbolique et l'expérience psychologique de l'exil, un thème et un motif qui traversent et se répètent constamment d'une lettre à l'autre.
- 10 La première lettre, écrite à l'automne 1813, fut rédigée un mercredi soir à Albano, en Italie.
- « Je reçois votre lettre – c'est dans votre appartement où je passe les dernières heures d'une belle soirée que je lis les douces assurances de votre affection. J'aime ce charmant asile que je vous dois et où tout vous rappelle. Il me semble que l'enthousiasme que j'avais pour vous avant de vous connaître était comme un pressentiment de cette amitié qui m'attache à vous, et qui s'est encore augmentée dans cette dernière conversation que j'ai eue seule avec vous. »
- 11 « Ce charmant asile » : ce qui est désigné ici est cet étrange et magnifique lieu des environs de Rome où Canova, souvent avec son frère, se retirait quelques jours après une période de travail acharné dans son atelier. Le sculpteur y invita Récamier, qui passa là deux mois à l'automne 1813. De temps à autre, Canova et son frère l'y rejoignaient – les deux hommes l'accompagnaient lors de ses promenades habituelles le long des allées tranquilles et ombragées, et sur les bords du grand lac<sup>16</sup>. Dans *Souvenirs et correspondance*, Lenormant dépeint un tableau idyllique de Récamier dans ces lieux, même si le récit est traversé à plusieurs reprises par les événements et la violence politiques : il est question d'un jeune homme, un espion anglais, paraît-il, condamné à mort par les Français, et Récamier, malgré ses efforts, fut dans l'impossibilité de lui sauver la vie (il fut exécuté dans des conditions terribles<sup>17</sup>).
- 12 Juliette Récamier séjourna en Italie de mars 1813 à juin 1814 non pas pour y effectuer un Grand Tour plaisant, mais parce qu'elle dut s'exiler de France pour des raisons politiques. Pour avoir refusé de se plier au régime de Napoléon et pour avoir fréquenté le salon de M<sup>me</sup> de Staël elle-même exilée, elle fut condamnée à quitter Paris le 3 septembre 1811. Elle n'eut bien entendu pas à souffrir matériellement – pas à l'époque,

du moins. Elle ne fut pas non plus à proprement parler à la rue : elle demeura d'abord à Châlons-sur-Marne puis retourna à Lyon, sa ville de naissance. Mais le statut d'exilée symbolisait une dépossession fulgurante, et en mars le passage en Italie fut baigné d'une inconsolable mélancolie – il eut lieu dans un silence funèbre et fut accompagné de maux de tête symptomatiques<sup>18</sup>. Si, comme l'affirme Ewa Lajer-Burcharth, l'installation de M<sup>me</sup> Récamier dans son hôtel particulier à Paris au début du Directoire lui procura un « cadre culturel particulier, faisant d'elle un genre de Psyché moderne », après 1811 ce n'était plus du tout le cas et les effets psychiques de la dépossession et d'une crise d'identité sont évidents<sup>19</sup>. Les lettres suivantes de Récamier à Canova – qu'elle signe à présent « Julietta<sup>20</sup> » – sont hantées par cette expérience choquante, voire traumatisante, de l'exil : l'exil d'une femme dans l'Europe des années post-révolutionnaires, qui s'épanche dans ses lettres à l'artiste et fait de lui et, peut-on même dire, de son art, une source de véritable consolation. Dans ces lettres, « Albano » devient le lieu d'un bonheur fugitif, dans le cadre de cet état de dépossession – elle y fait constamment allusion, bien longtemps après s'y être rendue et après l'exil. Dans sa lettre de juin 1814 – elle n'est plus exilée –, écrite de Florence, elle ajoute en post-scriptum : « Parlez de moi avec votre frère, dites-lui que je n'oublierai pas Albano et que cette époque l'a gravé à jamais dans mon cœur. » En 1816, Canova, très certainement habitué à ce que signifie le mot « exil » pour Julietta, lui envoie un petit portrait d'elle installée dans l'appartement d'Albano : cela provoque de sa part une nouvelle lettre dans laquelle elle évoque les souvenirs encore vifs qui affluent à sa mémoire, mais pas le portrait lui-même<sup>21</sup>.

« J'ai reçu le joli tableau d'Albano, il me retrace le beau pays, il me retrace aussi toutes les consolations que j'ai trouvées dans vous et dans votre frère. J'aime à vous dire, j'aime à me dire à moi-même, que vous seuls avez adouci cette triste époque de ma vie, que vous seuls avez mêlé de doux souvenirs à tant de sentiments pénibles – et que mon cœur en gardera éternellement le souvenir<sup>22</sup>. »

- 13 Au tout début de cette correspondance, nous nous trouvons donc en présence d'une Récamier qui se manifeste à nous sous la forme d'une voix de femme écrivant en exil et ayant été hébergée ou ayant bénéficié d'un asile politique par le sculpteur qu'elle supplie en ces termes : « Donnez-moi des nouvelles de vos grâces<sup>23</sup>. » Dans les années qui suivent, l'amitié est cimentée à maintes reprises au fil des lettres qui évoquent le souvenir de ce moment – vécu par trois personnes –, de ce qui eut lieu à Albano, à savoir un entrelacement sentimental joyeux et narcissique de trois jeunes gens qui se protégeaient contre les vicissitudes de la menace politique<sup>24</sup>.
- 14 Mais les relations entre Récamier et Canova ne prirent pas toujours une tournure harmonieuse ; malgré les invocations répétées à « Albano » et les mentions de l'abbé Sartori de la part de Récamier, l'idylle originelle est entachée par le sentiment de perte, qu'elle soit politique ou personnelle. La première lettre de Récamier, écrite au cœur même du foyer de Canova – à Albano, lieu de refuge –, à l'automne 1813, est de toute évidence la plus paisible des lettres, une lettre pleine de charme ; après elle, une tension se fait jour.
- 15 Cela se focalisa d'abord sur l'unique tentative par Canova de représenter Récamier par la sculpture : son buste en plâtre intitulé *Juliette Récamier* que le sculpteur retravailla dans une autre œuvre, *Juliette Récamier en Béatrice*, ne plaisait pas au modèle<sup>25</sup>. Lenormant raconte comment Canova surprit Récamier en train de tirer un rideau dans son atelier et de dévoiler deux portraits en plâtre (l'un, la tête recouverte d'un voile, et l'autre montrant ses boucles de cheveux) sur lesquels il travaillait en secret. Ce geste

qui se voulait un hommage eut l'effet inverse de celui qui était recherché du fait de l'évidente insatisfaction de Récamier, insatisfaction qui restait encore, pour sa nièce qui raconte cet épisode, difficilement compréhensible. Les commentateurs modernes expliquent cette réaction du modèle comme un rejet de l'idéalisation perceptible dans le portrait, qui lui aurait ôté son individualité (de fait, les plâtres, retravaillés, donnèrent lieu à l'une des *Têtes idéales* de Canova qui connurent le succès que l'on sait<sup>26</sup>). Pour autant, j'aurais tendance à penser que c'est plutôt la transgression du protocole habituel de commande et des relations de pouvoir qui est à l'œuvre ici, marquée au sceau du genre, qui causa cette blessure<sup>27</sup>. Outre qu'il lui retirait sa faculté de séduction, Canova, tel une Méduse saisissant son modèle dans la pierre de façon spectaculaire et choquante, ne pouvait que déplaire à Récamier.

- 16 Jacques-Louis David ne fut donc pas le seul artiste dont le portrait de Récamier provoqua une authentique blessure et fut rejeté. Mais à la différence de ce qui se passa pour David, Récamier se garda bien de définir clairement sa position par rapport au sculpteur : commanditaire ou sujet de l'œuvre ? Si elle n'était pas à l'origine de la commande, elle était demandeuse : dans ses lettres, elle tente clairement de jouer un rôle déterminant au sein du processus de création de Canova. Cela ne peut se faire que par l'acte d'écriture : leur correspondance atteste qu'ils sont loin l'un de l'autre, lui dans son atelier, elle dans sa nouvelle demeure. À distance, tout se passe comme si les missives de Récamier tentent de s'insinuer dans la production de l'artiste. À la fin de la neuvième lettre, datée du 20 juillet 1816, elle écrit brusquement :

« Vous ne parlez pas de ce que vous faites, je veux le savoir – travaillez-vous à *La Religion* ? Vous savez bien que vous ne pouvez pas la finir sans moi<sup>28</sup>. »

- 17 *La Religion*, une sculpture allégorique colossale représentant une femme, fut l'une des œuvres les plus ambitieuses de Canova, qu'il n'acheva jamais. Il en conçut l'idée en 1813 (peut-être à Albano), en hommage à Pie VII, alors prisonnier des Français, et dont les idées anti-bonapartistes n'avaient pas échappé à Récamier<sup>29</sup>. « Vous savez bien que vous ne pouvez pas la finir sans moi », écrit-elle, autrement dit : *Voilà ce que c'est que de m'avoir oubliée : vous ne parvenez pas à mettre la dernière main à votre œuvre. Mais si La Religion resta bel et bien inachevée* (en réalité pour des raisons théologiques et politiques, plus que par manque d'une muse inspiratrice), d'autres sculptures furent abouties en l'absence de M<sup>me</sup> Récamier, et sans qu'elle en fût informée. Il est à noter que Canova semble avoir résisté aux tentatives d'intrusion par Récamier dans son travail quand il en était encore aux prémices, refusant qu'elle s'approche au plus près de ses œuvres. Ce qui la conduit alors à se plaindre : « Pourquoi ne me parlez-vous pas de vos occupations ? », le défie-t-elle dans sa dernière missive, datée du 28 février 1817 ; « [illisible] vous oubliez combien je suis fière de vos talents. Si, comme vous me l'avez dit quelquefois, mon souvenir vous anime, ne me devez-vous pas compte de vos travaux<sup>30</sup> ? »

- 18 Nous pourrions, dans ces conditions, interroger l'image que nous avons de Juliette Récamier comme simple « muse » de Canova : bien au contraire, les lettres révèlent un doute de la part à la fois de la femme qui écrit et de l'artiste qui crée pour ce qui concerne le rôle de la muse dans l'Europe postrévolutionnaire. Mon point de vue est que Récamier *négoce* sa place de muse inspiratrice dans sa relation avec l'artiste, avec un sentiment de frustration non négligeable. Dans cet univers postrévolutionnaire, la place de la femme commanditaire d'une œuvre d'art ou de la muse, au cœur de ce qui est en train de devenir le marché de l'art, est une place peu stable. Dans l'Europe



postnapoléonienne, cet espace morcelé, les places et les rôles traditionnellement solides de l'artiste, du commanditaire, de la muse et même de l'œuvre d'art sont déstabilisés. Il est donc symptomatique que lorsque Canova finit par envoyer à Récamier une liasse de gravures faites d'après ses derniers marbres, elle en soit amenée à regretter l'instabilité récurrente des années postrévolutionnaires – les « circonstances politiques », comme elle dit dans une autre lettre<sup>31</sup> – qui rendirent possible dans un premier temps cette belle relation qui fut la leur, mais qui ensuite la gâchèrent. Les gravures ne la renvoient pas seulement aux sculptures en marbre qu'elles représentent, elles la renvoient à l'idée de perte et d'absence :

« C'est un des regrets de ma vie et je ne pense jamais sans un serrement de cœur aux nuages que les circonstances vinrent mettre quelquefois entre nous, il fallait des chances aussi étranges de la destinée pour que mon âme ne fût pas en tout d'accord avec la vôtre, et plus il m'était naturel de penser comme vous, plus je souffrais de la fatalité qui rompait cette sympathie. Vous en étiez malheureux vous-même et je crains souvent que ce souvenir ne vous soit pénible, je ne puis être entièrement rassurée ni par vos lettres ni par le soin si aimable de me faire jouir par la gravure des ouvrages ravissants dont je ne pouvais voir les modèles<sup>32</sup>. »

19 Cette prise de conscience de la séparation, de la perte des liens d'amitié, quasiment rompus par les circonstances qui frappèrent l'Europe des années d'après-guerre, finirent par envahir la subjectivité de Récamier. Dans ses deux dernières lettres à Canova, les 26 juillet 1817 et 27 mars 1819, elle fait le lien entre la cause et l'effet, avec un courage non dénué d'émotion. On y repère, comme l'a fait remarquer Francia, une graphie qui se trouble, comme si l'écriture elle-même, au sens physique, était sur point de s'effondrer<sup>33</sup>. Dans la lettre du 26 juillet 1817, c'est la mort de M<sup>me</sup> de Staël qui est racontée comme un malheur terrible venu frapper Récamier – « Mon cher Canova, il n'y a plus de bonheur pour moi, sur la terre, toute ma vie est dévouée aux regrets » – et la répétition du mot « séparation » livre la clé de l'expérience qu'elle traverse, désormais exilée à jamais : « Vous avez été ma seule consolation quand j'étais en Italie. Je me trouvais malheureuse alors d'être séparée de mes amis. Je ne pensais pas qu'il y avait des séparations bien plus cruelles<sup>34</sup> ! » La dernière lettre, la plus longue (sept pages), fait le lien entre ce qui est maintenant une chronique de l'isolement – dont Canova est aussi la cause – et son patronyme, qui la trahit. Son mari, M. Récamier, dont la rumeur racontait qu'il était son père biologique, perd la fortune personnelle de sa femme, qu'elle lui avait confiée, suite à des spéculations, l'obligeant à vendre sa « jolie maison », la livrant à l'écriture de ses rêves et de ses regrets, et leur imposant à tous deux, par cette totale dépossession de leurs biens, un « asile » impossible<sup>35</sup>.

20 « Pour ses adorateurs, elle était, en un sens, la Beauté aux mains nues<sup>36</sup>. » Au centre exact du portrait inachevé de Juliette Récamier par David (1800), la main du modèle qui se referme forme un trou énigmatique, qui est pour Ewa Lajer-Burcharth le « signe du manque<sup>37</sup> ». Dans le tableau de François Gérard qui porte le même titre, un peu plus tard (1802-1805), les deux mains reposent mollement sur la couche, belles mais sans fonction particulière. Le portrait en buste de M<sup>me</sup> Récamier par Chinard, sous l'Empire (1806), innove en ce qu'il dispose les mains retenant négligemment un châle du bout des doigts. On attribue à Jean-Antoine Gros, élève de David, son tableau *Juliette Récamier*, à la fin de la Restauration (1825) : les mains sont disposées en bas de la toile, elles se referment doucement autour du corps pris dans ses bandages, comme dans une attitude d'autodéfense<sup>38</sup>. Que doit faire une femme du XIX<sup>e</sup> siècle avec ses mains ? Dans cet article, j'ai suivi la *main qui écrit* de Juliette Récamier, laquelle cherche à recouvrer



son efficace et son autorité, tandis qu'elle inscrit l'expérience affective – intersubjective, à coup sûr, étant donné l'implication de son destinataire Canova – de la grâce et de l'exil au cœur d'un monde décomposé.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Alcuni lettere inediti 1852

[ANONYME], *Alcune lettere inediti di donne illustri al Canova*, Bassano, Tip. Bassegio, 1852.

### BALLANCHE 1996

Pierre Simon BALLANCHE, *Lettres de Ballanche à Madame Récamier, 1812-1845*, Agnès Kettler (éd.), Paris, Honoré Champion, 1996.

### Canova 2002-2003

Antonio CANOVA, *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova*, vols I and II. *Epistolario (1816-1817)*, Hugh Honour et Paolo Mariuz (éd.), Rome, Salerne, 2002-2003.

### Chateaubriand 1951

François-René de CHATEAUBRIAND, *Lettres à Madame Récamier*, Maurice Levaillant et Emmanuel Beau de Loménie (éd.), Paris, Flammarion, 1951.

### CONSTANT (1864) 1970

Benjamin CONSTANT, *Lettres à Madame Récamier (1807-1830)*, Paris, Slatkine Reprints, (1864) 1970.

### DION-TENENBAUM 2009

Anne DION-TENENBAUM, « Le mobilier Récamier », dans *Juliette Récamier... 2009*, p. 173-181.

### DUREY 2009

Philippe DUREY, « Les sculpteurs de Juliette Récamier », dans *Juliette Récamier... 2009*, p. 207-216.

### FRANCIA 1972

Ennio FRANZIA, *Delfina de Custine, Luisa Stolberg, Guilietta Récamier a Canova. Lettere inedite*, Rome, Edizioni di storia et letteratura (« Quaderni di cultura francese »,13), 1972.

### Herriot 1905

Édouard HERRIOT, *Madame Récamier et ses amis*, Paris, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1905.

### Hesse 2001

Carla HESSE, *The Other Enlightenment. How French Women Became Modern*, Princeton/Oxford, Oxford University Press, 2001.

### Johns 1998

Christopher M. S. JOHNS, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.

Juliette Récamier... 2009

*Juliette Récamier. Muse et mécène*, Stéphane Paccoud et al. (dir.), cat. expo., (Lyon, musée des Beaux-Arts, 2009), Paris, Hazan, 2009.

LAJER-BURCHARTH 1999

Ewa LAJER-BURCHARTH, *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999.

LENORMANT 1860

Amélie LENORMANT, *Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, Paris, Lévy, 1860.

Lenormant 1872

Amélie LENORMANT, *Madame Récamier, les amis de sa jeunesse*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.

Levaillant 1956

Maurice LEVAILLANT, *Une amitié amoureuse : Madame de Staël et Madame Récamier. Lettres et documents inédits*, Paris, Hachette, 1956.

Ockman 1995

Carol OCKMAN, *Ingres's Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.

Padiyar 2007

Satish PADIYAR, *Chains. David, Canova and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2007.

PAVANELLO et PRAZ 1976

Giuseppe PAVANELLO et Mario PRAZ, *L'Opera completa del Canova*, Milan, Rizzoli, 1976.

Praz (1969) 1974

Mario PRAZ, *On Neoclassicism*, London, Thames & Hudson, 1969 ; édition française : *Goût néoclassique*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, éditions du Promeneur, 1974.

Staël 1952

Germaine de STAËL, *Lettres à Madame Récamier*, Emmanuel Beau de Loménie (éd.), Paris, Domat, 1952.

Teotochi Albrizzi (1824) 2003

Isabella TEOTOCHIALBRIZZI, *Opere di Scultura e di Plastica di Antonio Canova*, Pise/Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, (1824) 2003.

*The Three Graces* 1995

*The Three Graces. Antonio Canova*, Timothy Clifford et al. (dir.), cat. expo., (Édimbourg, National Gallery of Scotland), Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1995.

Wagener 1986

Françoise WAGENER, *Madame Récamier 1777-1849*, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, 1986.

## NOTES

1. Voir HESSE 2001.
2. C'est ainsi que Germaine de Staël appelait M<sup>me</sup> Récamier. Voir LEVAILLANT 1956, p. 15.
3. L'exposition *Juliette Récamier. Muse et mécène*, au musée des Beaux-Arts de Lyon, s'est déroulée de mars à juin 2009 : voir *Juliette Récamier...* 2009. Le colloque *Historiennes et Critiques d'art à l'époque de Juliette Récamier* s'est tenu à Lyon à cette occasion le 26 juin 2009. Je remercie les organisatrices Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont de m'avoir invité à contribuer à cet ouvrage.
4. Sur le réseau européen des commanditaires femmes, parmi lesquelles Caroline Murat et Paolina Borghese, source d'une production artistique au XIX<sup>e</sup> siècle et en particulier de la sculpture dite « anacréontique » de Canova, voir OCKMAN 1995, p. 41. Sur le développement de l'anacréontisme érotique dans la culture française néoclassique comme une alternative viable, et peut-être homosexuelle, à l'esthétique masculine de l'éthique héroïque, voir PADIYAR 2007, chapitre 2.
5. Voir TEOTOCHI ALBRIZZI (1824) 2003. D'origine grecque, Isabella Albrizzi (1763-1836), surnommée « la Germaine de Staël de Venise », publia ses *Ritratti* en 1807 (ils furent réédités avec des compléments en 1807, 1808, 1816 et 1826), portraits d'amis parmi lesquels Byron, Ugo Foscolo, Vivant Denon et Canova. La façon dont elle aborde les marbres de Canova est phénoménologique avant la lettre : « Je ne me suis pas lancée dans une analyse critique ou un examen technique des marbres ; je n'ai rien cherché d'autre que simplement les effets qu'ils produisent sur moi » (début de la « Lettre de la comtesse Albrizzi », dans l'édition anglaise de 1846). Sur la question du genre dans l'approche d'Albrizzi, voir la discussion dans OCKMAN 1995, p. 53-57.
6. PRAZ (1969) 1974.
7. Voir HESSE 2001, p. 37. Cet auteur compare des auteurs femmes françaises ayant publié entre 1750 et 1820. Pour les années 1811-1821, qui incluent la correspondance de Récamier avec Canova, elle repère un triplement des publications par rapport à la période prérévolutionnaire (quelque 299 Françaises publiées contre 78 dans les années 1777-1788).
8. CONSTANT (1864) 1970 ; CHATEAUBRIAND 1951 ; STAËL 1952 ; BALLANCHE 1996.
9. Sur cette représentation allégorique du silence sous la forme d'une figure féminine en marbre (attribuée à Joseph Chinard, 1786, coll. part.), voir dans *Juliette Récamier...* 2009, p. 191-192.
10. Staël mourut en 1817, Canova en 1822, Constant en 1830, Ballanche en 1847, Chateaubriand en 1848. Sur la question des lettres manquantes, voir HERRIOT 1905, p. xxxix.
11. LENORMANT 1859. Celle-ci se fit le censeur de la voix de Récamier, tout autant que le transmetteur de sa mémoire, en publiant une sélection de la correspondance de sa tante. Les dernières volontés et le testament de Récamier précisent (en avril 1846) : « Tous les papiers contenus dans une malle portant pour inscription "papiers à brûler sans les lire" seront brûlés en présence de mes exécuteurs testamentaires » (document reproduit dans WAGENER 1986, p. 152).
12. WAGENER 1986, p. 11. Pour l'aspect biographique de ce réseau qui se révèle être un défaut de stratégie, voir LENORMANT 1872 et HERRIOT 1905.
13. LAJER-BURCHARTH 1999, p. 346.
14. Les lettres font l'objet d'un peu plus d'attention depuis l'exposition de Lyon en 2009 : *Juliette Récamier...* 2009. Voir DUREY 2009, p. 213-216 : « [...] restées peu connues en France, [les lettres] constituent une source particulièrement précieuse. »
15. FRANCIA 1972, p. 106-157. Cette publication contenait une introduction qui remplaçait les lettres dans leur contexte, « Giulietta Récamier e Canova », p. 107-132. Plus récemment, les lettres VII à XIII ont été revues et corrigées par Hugh Honour et Paolo Mariuz : voir CANOVA 2002-2003. On trouve aussi dans cette édition (p. 378-379) une lettre inédite de Récamier à Canova datée du 26 août 1816 ; cette lettre est aujourd'hui perdue mais avait été transcrite et publiée dans *Alcuni lettere inediti* 1852, p. 16-17.

16. Sur le séjour à Albano, voir LENORMANT 1860, p. 234-239 et WAGENER 1986, p. 241-242.
17. LENORMANT 1860, p. 234-239. Récamier fit un rapide saut à Rome pour intervenir, mais sans succès, auprès des autorités françaises, au nom du jeune homme.
18. WAGENER 1986, p. 232-34.
19. LAJER-BURCHARTH 1999, p. 278. Lajer-Burcharth se réfère aux allusions iconographiques du mythe de Psyché qui se trouvaient dans le décor de la chambre de M<sup>me</sup> Récamier – à ce sujet voir note 9. Sur l'hôtel parisien, qui fut vendu en 1808, voir LAJER-BURCHARTH 1999, p. 276-78 ; et DION-TENENBAUM 2009, p. 173-181.
20. Sur huit de ces lettres, la signature est simplement « Julietta ». Deux autres, dont la première, ne sont pas signées ; quatre sont signées des initiales « J. R. ».
21. Sur le portrait envoyé en cadeau, voir Giovanni Battista Bassi, *Juliette Récamier* (huile sur toile, 78 x 63 cm, 1813, coll. part.), et *Juliette Récamier...* 2009, p. 83 (non illustré).
22. FRANCIA 1972, lettre X, p. 149. Sans toujours faire référence explicitement à Albano, dans les lettres suivantes Récamier renvoie systématiquement Canova à son rôle de consolateur de ses moments d'exil. Voir les lettres du 11 mai 1817 (« N'oubliez pas [...] cette tristesse des jours de l'exil adoucie par la tendresse de vos soins, et croyez que ces souvenirs sont pour jamais gravés dans ma mémoire », FRANCIA 1972, p. 152) ; et la lettre très frappante du 26 juillet 1817 (« Vous avez été ma seule consolation quand j'étais en Italie », FRANCIA 1972, p.154).
23. La phase complète dit : « *Addio signor, addio caro amico*, donnez-moi des nouvelles de vos grâces qui tournent toutes les têtes excepté la vôtre, car il n'est permis qu'à vous de ne pas être enthousiasmé de vous » (FRANCIA 1972, p. 136). Alors qu'il travaillait sur cette œuvre capitale pour la définition de son art, Canova fit don à Récamier d'une grande esquisse en terre façonnée antérieurement pour les *Trois Grâces*, qu'elle donna ensuite au musée des Beaux-Arts de Lyon en 1846. Voir PAVANELLO et PRAZ 1976, p. 121 ; et *The Three Graces* 1995, p. 85.
24. Philippe Durey affirme que les *Trois Grâces* de Canova pourraient être un hommage personnel à Récamier et, de façon intéressante, il fait remarquer qu'« il existe une sorte de conjonction troublante entre les heures lumineuses et sentimentales d'Albano et l'achèvement du grand chef-d'œuvre ». Je suis d'accord avec lui sur ce point et j'irais même plus loin en suggérant que nous pourrions inclure dans le duo d'Albano une troisième figure, celle du frère de Canova, l'abbé Sartori. Voir DUREY 2009, p. 213-214. Pour un hommage à l'abbé Sartori et sa dévotion à Juliette Récamier, voir LENORMANT 1860, p. 243. Je dirais que toute la lettre est assombrie par la présence de la tierce personne à laquelle Récamier réfère continuellement.
25. Sur ces deux œuvres, voir les notices du catalogue *Juliette Récamier...* 2009, n° 1.34 et 1.35, p. 83-85.
26. Voir, par exemple, DUREY 2009, p. 215.
27. Voir *supra* note 4.
28. FRANCIA 1972, p. 147.
29. Voir JOHNS 1998, p. 30-32, et en particulier p. 205, note 52.
30. FRANCIA 1972, p. 150.
31. « D'abord vos circonstances particulières, ensuite les circonstances politiques, qui sont venues se mêler à nos relations et introduire entre nous une sorte de contrainte et d'embarras [...] », 28 février 1817. FRANCIA 1972, p. 150.
32. Dernière lettre de Récamier à Canova, datée du 27 mars 1819. Voir FRANCIA 1972, p. 156. Canova lui-même était sensible au fait d'alléger les spectaculaires effets de « déplacement », fréquents à cette époque, lui qui tenta par des voies diplomatiques, en 1815, de s'opposer au vol par Napoléon des œuvres d'art italien. Cela fut cause de ce grand « malheur » auquel Récamier a l'air de faire allusion dans sa lettre. Le déplacement incessant des biens et des individus à l'époque est stigmatisé dans les lettres de Récamier comme quelque chose qui sape l'amitié tout

autant que l'art, et écrire sur ce sujet fait encore résonner la perte et le déplacement de soi-même.

33. Voir l'introduction (« *Premesa* ») aux lettres, où Francia décrit la couleur de l'encre (noire), le papier, et la main inhabituellement « agitée » dans les deux dernières, où la ponctuation se fait chaotique. FRANCIA 1972, p. 133.

34. FRANCIA 1972, p. 154.

35. Voir FRANCIA 1972, lettre XIV, p. 155-157.

36. PRAZ (1969) 1974, p. 247 (“*For her adorers she was, in a sense, the Empty-handed Beauty*”).

37. LAJER-BURCHARTH 1999, p. 274.

38. Sur ces œuvres, voir *Juliette Récamier...* 2009, cat. 1.24, 1.6 et 1.42.

---

## AUTEURS

SATISH PADIYAR

Courtauld Institute, Londres