

*Plumes et Pinceaux*  
*Discours de femmes sur l'art en Europe*  
*(1750-1850)*

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



les presses du réel  
*Œuvres en sociétés*

---

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

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

---

DOI : 10.4000/books.inha.3879

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>

## Édition imprimée

ISBN : 9782840664574

Nombre de pages : 336

## Référence électronique

FEND, Mechthild (dir.) ; HYDE, Melissa (dir.) ; et LAFONT, Anne (dir.). *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Essais*. Nouvelle édition [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/3879>>. ISBN : 9782917902677. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3879>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

Si l'histoire de l'art s'est depuis longtemps intéressée à ceux qui la pensent et l'écrivent, donnant matière à maints études et ouvrages de fonds (dictionnaires, essais, anthologie...), ce n'est que relativement récemment, depuis la toute fin des années 1980, qu'elle prend en compte les femmes à l'œuvre dans la pratique et l'écriture de l'histoire des arts visuels. Issu d'un colloque consacré aux historiennes de l'art à l'époque de Juliette Récamier, cet ouvrage explore et donne à voir les carrières, les postures et les points de vue de femmes sur l'art durant une petite centaine d'années – de 1760 à 1840, période d'intenses bouleversements dans toute l'Europe –, faisant se confronter des regards français, anglais et allemands de praticiennes comme Élisabeth Vigée-Lebrun, de salonnière et romancière comme Marie d'Agoult ou Germaine de Staël, ou encore de restauratrice de tableaux, de journalistes ou de critiques d'art. Ces essais mettent en évidence la variété des écrits et des stratégies mises en place par les femmes pour s'octroyer une place – elle-même variable selon les cas – dans un univers essentiellement masculin. Ce volume d'essais entend ainsi contribuer à l'histoire de l'art sous un angle qu'il n'est désormais plus permis d'ignorer. Le second volume de cet ouvrage – également intégralement accessible en ligne – permet d'approfondir cette plongée dans une histoire méconnue en donnant à lire ou relire une partie des textes de ces femmes, documents souvent oubliés ou omis, parfois même encore à l'état de manuscrits inédits.

## MECHTHILD FEND

Mechthild Fend, spécialiste de la culture visuelle française des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, enseigne l'histoire de l'art à l'University College de Londres.

## MELISSA HYDE

Melissa Hyde est professeur d'histoire de l'art à l'University of Florida.

## ANNE LAFONT

Anne Lafont est maître de conférences d'histoire de l'art moderne (Université de Marne-la-Vallée, EA 4120) et conseillère scientifique à l'INHA.

## SOMMAIRE

### ***Introduction — Rendre à Cléopâtre... : art, genre et historiographie***

Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont

Pourquoi ce livre ?

Des canons, de la hiérarchie des genres, et du genre

Révolution et publication

Discours et catégories

### ***Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun***

Mary D. Sheriff

Auteur(s)/autorité

Mémoires et Histoire

Les mémoires de femmes et l'écriture de l'histoire

Portrait de l'artiste en historienne

L'histoire d'un autre point de vue

### ***La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle***

Noémie Étienne

Les femmes et la restauration des peintures au XVIII<sup>e</sup> siècle

Des factures et des lettres : un vocabulaire témoin

Des compétences réinvesties au cours de l'intervention

Théorie et pratique, ou quand les catégories s'effrangent

### ***Marie d'Agoult : une critique d'art « ingriste »***

Sarah Betzer

### ***« Elle était née pour peindre les héros ! » : l'éducation artistique des filles et les femmes peintres vues par M<sup>me</sup> de Genlis***

Anne L. Schroder

### ***Les voyageuses britanniques à Paris : un point de vue féminin sur l'art ?***

Isabelle Baudino

Préparation au voyage

Une connaissance aigüe des œuvres

L'esquisse

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

Satish Padiyar

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

Le silence de M<sup>me</sup> Récamier

L'effet Récamier

Je, Juliette, Julietta, J. C.

### ***Quand la muse parle : Julie Candelle sur l'art de Girodet***

Heather Belnap Jensen

### ***Helmina von Chézy, une historienne de l'art (?) berlinoise à Paris sous l'Empire***

David Blankenstein, Nina Struckmeyer et Malte Lohmann

Débuts journalistiques à Paris

Chézy devant les maîtres anciens

Exploration d'un domaine nouveau

*Expression d'une subjectivité féminine dans les journaux pour femmes, 1800-1840*

Susan L. Siegfried

En écrivant et en peignant – les femmes artistes

Le Journal des dames et des modes

Un changement d'attitude

Regardons plus loin dans le temps...

*Le bas-bleu artistique : portrait au vitriol de la femme critique d'art*

Charlotte Foucher

La « professeuse »

L'hystéro-mystique

La bibeloteuse

*Johanna von Haza, alias Heinrich Paris. De la critique d'art comme critique sociale*

France Nerlich

# Introduction — Rendre à Cléopâtre... : art, genre et historiographie

Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont

---

Les questions posées par les études de genre surgissent souvent d'un ébranlement des dispositifs de recherche qui, sans discontinuer, réitèrent les mêmes catégories esthétiques, les mêmes hiérarchies artistiques et les mêmes généalogies historiques. L'étrange impression d'une reconduction trop commode de *vérités* et de *canons* – dont on sait pourtant qu'ils doivent toujours être interrogés et relativisés, car ce sont les produits de processus remarquablement efficaces de démonstration – nous a conduites au désir, commun à l'ensemble des auteurs de cet ouvrage mais bien plus général encore, de tirer l'un des fils du récit de l'émergence de l'histoire de l'art en France et en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>.

## Pourquoi ce livre ?

L'occasion de ce projet collectif, comme souvent anecdotique, n'en est pas pour autant accessoire, puisqu'Anne Lafont a collaboré au *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* dirigé par des acteurs pionniers de l'historiographie de l'art en France<sup>2</sup>. Il va sans dire que l'ambition totalisante et représentative d'un dictionnaire – comité de rédaction, critères transparents de sélection des entrées et modélisation formelle des notices – est aussi le reflet de partis pris théoriques, méthodiques et idéologiques. Ainsi, ce travail de longue haleine, paru en grande partie au bout d'une dizaine d'années, en 2009, nous a amenées à scruter la part reconnue aux femmes dans l'historiographie de la discipline. L'ambition prosopographique du *Dictionnaire* – quatre cents historiens de l'art actifs en France au XIX<sup>e</sup> siècle – est à ce titre instructive, car, sur cette masse critique significative, seules deux femmes font l'objet d'une notice : Jane Magre-Dieulafoy, qui la partage d'ailleurs avec son mari Marcel Dieulafoy, tous deux versés dans l'étude de

l'architecture perse ; et la Britannique Emilia Dilke, historienne et féministe qui travailla sur l'art français du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Comment s'expliquer que, de 1789 à 1918, deux femmes seulement aient contribué de manière plus ou moins significative à l'histoire de l'art ? Pourquoi étaient-elles toutes deux britanniques ? Pourquoi Élisabeth Vigée-Lebrun, peintre et auteure d'écrits sur l'art dignes du plus grand intérêt dans ses *Souvenirs*, ne côtoie-t-elle pas dans ce cadre du *Dictionnaire* Auguste Rodin, sculpteur ? Comment ignorer Germaine de Staël, femme de lettres versée dans l'art, son histoire et sa philosophie *via*, entre autres, les artistes italiens et les penseurs allemands, quand l'abbé Joseph Alexandre Martigny (1808-1880), écrivain décidément plus modeste, est promis à une vie éternelle dans le panthéon de l'histoire de l'art français ? Pourquoi la catégorie des « grands hommes » prévaut-elle en France ? Pourquoi même inaugurer ce chantier disciplinaire – l'histoire de l'histoire de l'art –, arrivé si tardivement dans la vie académique française, par un dictionnaire d'individus, aussi intéressants soient-ils ?

Ces questions en amènent surtout une autre : comment fonder scientifiquement une liste de 400 personnes dont 398 sont des hommes, sans, au vu du résultat, s'interroger sur le système de sélection qui l'a produite ? À aucun moment, il ne nous a semblé que cela pouvait refléter des stratégies homosociales historiques – si bien décrites par Abigail Solomon-Godeau pour les mondes de l'art de 1800<sup>4</sup>. Bien au contraire, cela reflète les habitudes disciplinaires généralisées de l'histoire de l'art elle-même qui, longtemps, a laissé les femmes, qu'elles soient écrivaines ou artistes, hors champ. Compte tenu de ce déséquilibre impressionnant, il nous a paru indispensable de mettre à l'épreuve les procédures de la discipline<sup>5</sup>.

Par-delà ces remarques inaugurales volontairement écrites sur le mode rhétorique de l'interrogation ingénue – registre souvent prêté aux narratrices et protagonistes femmes dans la littérature « féminine » de cette époque<sup>6</sup> –, nous entendons mieux comprendre les raisons de ce récit *mono-genré* des origines de notre discipline, d'autant que les légataires, historiennes et historiens de l'art d'aujourd'hui, si on les regroupe selon leur sexe, livrent une image précisément inverse. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil dans un amphithéâtre où se déroule un cours d'histoire de l'art de première année : les jeunes femmes y sont remarquablement majoritaires. Et pourtant, les femmes professeurs sont encore minoritaires en France et en Allemagne, tandis que les choses ont changé en Grande-Bretagne et aux États-Unis<sup>7</sup>. Quoi qu'il en soit, de nombreux jeunes chercheurs souhaitent s'inscrire dans une filiation disciplinaire davantage raccordée à leurs pratiques actuelles, et ce désir d'histoire ne peut être ni sous-estimé, ni liquidé approximativement.

Par ailleurs – et sous cet angle, nous rejoignons les interrogations des responsables scientifiques du *Dictionnaire* –, avant que l'histoire de l'art ne soit définie en tant que discipline ou profession, avant qu'un discours d'histoire de l'art n'émerge en tant que forme à part entière, singulière, de savoir et d'écriture, que voulait dire « être historien de l'art » ? Le champ chronologique que nous couvrons correspond à celui où la discipline n'était pas encore autonome : elle s'institutionnalisait au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dans les structures éducatives d'État que sont encore les écoles d'art, les universités et les musées, comme l'a bien montré Lynne Therrien<sup>8</sup>. Avant cela, les contours de cette catégorie, l'histoire de l'art, étaient incertains et, par conséquent, elle pouvait sans conteste inclure quiconque ayant émis une pensée ou un écrit sur l'art, de quelque façon que ce soit<sup>9</sup>.

Sur la page d'accueil de la publication en ligne, les éditeurs du *Dictionnaire* déclarent : « Par historien de l'art, on entend une personne qui, par ses écrits ou son enseignement, a voulu écrire sur l'art avec une visée historique, sans nécessairement que cela ait constitué son activité principale<sup>10</sup> », et dans un article de 2002, ils disent ne pas chercher « à plaquer les définitions actuelles sur les activités des acteurs retenus, la figure de l'historien de l'art professionnel étant relativement récente. On retient donc aussi des écrivains dont l'activité principale serait aujourd'hui qualifiée de critique d'art, d'esthétique ou d'archéologie, mais qui firent néanmoins, marginalement ou pas, œuvre historique<sup>11</sup> ». Ainsi, les critères d'acceptation d'un historien de l'art dans le *Dictionnaire* recouvrent en grande partie ceux opératoires dans notre ouvrage consacré aux discours de femmes sur l'art entre 1750 et 1850.

## Des canons, de la hiérarchie des genres, et du genre

Le déséquilibre entre les hommes et les femmes dans l'historiographie artistique en général ne serait pas si frappant si elles n'étaient qu'une poignée à pouvoir être comptées parmi les individus dignes d'intérêt au regard de l'histoire de l'histoire de l'art. Les pages qui suivent montrent bien que, dès avant la Révolution, elles étaient impliquées activement dans le discours sur l'art français, que ce soit en tant qu'artiste ou restauratrice, comme Élisabeth Vigée-Lebrun et la veuve Godefroid ; en tant qu'interlocutrice privilégiée d'un artiste comme Juliette Récamier ou Julie Candeille ; ou en tant que critique ou commentatrice de la scène artistique de manière plus générale. On pense ici non seulement à Germaine de Staël, Félicité de Genlis ou Albertine Clément Hémerly qui écrivit dans le *Journal des dames*, mais aussi aux chroniqueuses parisiennes que furent Helmina von Chézy ou Marianne Colston et Anne Plumptre. Toutes sont représentées dans cet ouvrage, de même que Marie d'Agoult et Johanna von Haza, critiques d'art et authentiques « bas-bleus » des années 1840, qui furent d'ailleurs l'objet de la misogynie contemporaine, ce dont Charlotte Foucher rend compte<sup>12</sup>. L'existence de ces textes, ainsi que d'autres encore inconnus, à dénombrer et à discuter, atteste du besoin de reprendre à ses fondements, mais en aucun cas pour la diviser, la généalogie de l'histoire de l'art.

Ces dernières années, un nombre relativement important d'études universitaires ont abordé la question de l'engagement des femmes dans les arts du point de vue de la commande et de la pratique aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en France<sup>13</sup>. À nos yeux, *Plumes et Pinceaux* contribuera à faire sortir de l'ombre des femmes impliquées dans ce domaine en tant qu'auteures (si ce n'est en tant qu'écrivaines ou historiennes de l'art à proprement parler<sup>14</sup>). Ces femmes ne vivaient pas en marge des événements intellectuels qui allaient donner naissance à l'histoire de l'art ; aussi notre objectif est-il de rétablir le rôle qu'elles jouèrent dans cette dynamique. Nous voulons faire entendre leurs voix dans ces débats puisque de toute évidence elles y participèrent<sup>15</sup>.

Nous poursuivons aussi le projet d'examiner les idéologies à l'œuvre dans la discipline, telles qu'elles furent interrogées de façon si fructueuse par Linda Nochlin, Nanette Salomon, Tamar Garb, Griselda Pollock, Renate Berger et d'autres, dans leurs travaux sur la formation du canon, les femmes artistes et les conditions dans lesquelles elles travaillaient<sup>16</sup>. Les analogies entre l'inaudibilité des voix féminines dans l'histoire (et la proto-histoire) de l'art et l'invisibilité des femmes artistes dans le récit historique *monogéné* sur l'art sont, sans surprise, fortes : les femmes qui produisaient de l'art et celles

qui parlaient, pensaient et écrivaient sur l'art furent sujettes à des principes d'exclusion semblables (des principes touchant aux questions de qualité et de grandeur – critères prépondérants en histoire de l'art – ainsi qu'aux choix des sujets traités par l'artiste, c'est-à-dire le genre dans la hiérarchie académique). Nanette Salomon, tout en proposant une approche critique convaincante du canon et de sa constitution, a argué en faveur de la prise en compte des femmes dans ce même canon. Ses propos auraient parfaitement pu inclure les effets de l'inscription des femmes dans le canon de l'histoire de l'art, car, selon elle, prendre en compte les artistes femmes « conduit à examiner à la loupe et, par là, à dénaturiser et à politiser une discrimination prétendue "normale". Ce qui jusqu'à présent apparaissait comme un matériau objectif du récit de l'histoire culturelle – la "tradition occidentale européenne" – resurgit sur le devant de la scène comme une histoire fortement orientée du côté de la créativité d'une élite d'artistes et de commanditaires masculins blancs<sup>17</sup> ».

Nous aimerions ajouter les notions d'auctorialité et de savoir aux catégories culturelles que Salomon énumère ici. En donnant leur place aux femmes dans le débat, *Plumes et Pinceaux* entend, à son tour, interroger, dénaturiser et politiser les modes de discrimination et les protocoles disciplinaires de l'histoire de l'art.

Traiter de la formation du canon conduit presque inmanquablement à envisager les questions de genre (*gender*) et de genres (catégories issues du discours académique), autrement dit à prendre en compte les questions liées à l'édification de limites, à l'élaboration de normes et de décrets d'interdictions<sup>18</sup>. Dans le champ de l'historiographie de l'art, il est évident que certaines formes d'écriture sont plus couramment pratiquées que d'autres. Les textes érudits – textes universitaires destinés à des lecteurs particulièrement instruits – prétendent à l'impartialité et à l'avancement de l'intelligibilité de l'histoire de l'art. À l'opposé, d'autres genres littéraires, en particulier les romans, les lettres ou les journaux intimes, auxquels les femmes sont, à juste titre, traditionnellement associées, ont tendance à ne pas être considérés comme des formes d'écrits d'histoire de l'art, même si bien souvent ils constituent le matériau source pour les textes de la première catégorie. Il en va probablement ainsi de Juliette Récamier, qui dans sa correspondance avec le sculpteur Canova revendique son rôle d'inspiratrice, de commanditaire et de sujet d'une œuvre d'art (Satish Padiyar le montre dans ce livre), cultivant une esthétique du désir et de la mélancolie – parfois médiatisée par les œuvres d'art – plutôt qu'une théorie esthétique explicite<sup>19</sup>.

Dans le même esprit, il est des pensées sur l'art, souvent fragmentaires mais particulièrement intéressantes, qu'on peut repérer dans les mémoires et la correspondance de personnages restés dans l'ombre, à l'instar de Marie-Anne Alissan de La Tour (1730-1789), admiratrice de Jean-Jacques Rousseau, qui correspondit avec lui durant plus de quinze ans. Dans une lettre datée de 1763, elle évoquait son portrait par une certaine M<sup>lle</sup> de Briancourt et usa du terme « peintresse » pour désigner cette dernière en un sens proto-féministe (c'est à tort qu'on crédite Rousseau de ce néologisme). La Tour y expliquait, de façon surprenante, qu'elle préférerait avoir son portrait peint par une femme plutôt que par un homme, la première ayant moins de propension à donner une représentation flatteuse de son modèle<sup>20</sup>. De tels points de vue sur l'art méritent certainement d'être connus et intégrés à l'histoire de l'art, telle que Michel Foucault nous a invités à la repenser, qui interrogeait dans le domaine littéraire les notions étroites et sacralisées d'œuvres et d'auteurs<sup>21</sup>. La critique est pertinente également pour notre discipline, puisque les catégories d'artiste et de génie

sont aussi chargées que celles d'auteur, et que la monographie reste le genre de publication sur l'art le plus répandu et le plus populaire.

L'articulation ténue entre genres (littéraires ou picturaux) et genre (*gender*) est admise par maints chercheurs, féministes ou non<sup>22</sup>. Toutefois, pour les premiers, la politique des genres équivaut à celle du genre : selon Solomon-Godeau en effet, « une violation de la loi des genres revient à introduire le trouble dans le domaine du genre<sup>23</sup> ». Dans la mesure où la littérature sur l'histoire canonique de l'art peut être considérée de manière générique, notre intention est précisément de jeter le trouble dans le domaine du genre et des genres, en démontrant à quel point la transgression générique peut être productive.

En bref, il nous a paru évident que les présupposés mêmes des pratiques et des méthodes de cette discipline ont imposé une généalogie non mixte, voire quasi exclusive ; et qu'inversement, l'absence de reconnaissance de toute une jeune génération d'historiens et d'historiennes de l'art en cette généalogie demande un autre récit, une autre histoire de l'histoire de l'art, aussi rigoureuse et croisant çà et là celle édifiée précédemment, mais fondée sur d'autres questions, d'autres correspondances, tout en révélant des auteures aussi intéressantes, spéculatives, édifiantes et engagées que leurs homologues masculins notables, de Diderot à Taine en passant par Schlegel.

#### 1. François Gérard, *Corinne au cap Misène*



1825, Lyon, musée des Beaux-Arts.

© Lyon, MBA/Alain Basset.

Pour l'anthologie, nous avons sélectionné un certain nombre de textes sur leurs qualités diverses : de fond et de forme, il va sans dire, mais aussi pour leur caractère méconnu voire inédit, à l'instar des manuscrits nancéens de Félicité de Genlis, ou compte tenu de l'impact de certains textes sur l'art contemporain, comme *Corinne*

imaginée par Germaine de Staël (1807) et interprétée par le peintre François Gérard (1819-1821 ; fig. 1)<sup>24</sup>.

Dès avant la Révolution, on trouve des exemples de femmes ayant écrit sur l'art qui mériteraient certainement des études plus approfondies – certains textes sont présents dans *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Anthologie*. Cependant les ambitions et les motivations de leurs écrits se transforment avec cette entrée brutale de la France dans la modernité politique.

## Révolution et publication

En effet, la Révolution, par son ambition de *tabula rasa*, produisit un nouveau citoyen-sujet et par conséquent de nouveaux *Autres*, individus dépourvus de citoyenneté, à l'instar des femmes et des esclaves, et, d'une manière générale, des pauvres, quels que soient leur sexe ou la couleur de leur peau, puisque le suffrage universel ne fut jamais appliqué. L'une des premières à condamner ces injustices constitutionnelles fut Olympe de Gouges (1748-1793), qui se saisit de l'ambition politique révolutionnaire pour la confronter à ses limites, en rédigeant une *Déclaration des droits de la femme* et d'autres écrits romanesques, théâtraux et politiques, notamment contre l'esclavage des Noirs, qui lui valurent d'être guillotinée en 1793. La Révolution avait anéanti le système inégal d'Ancien Régime, notamment en termes de représentativité des trois ordres ; et, simultanément, elle avait ouvert un autre chantier, saisi par de nombreuses femmes de lettres désireuses de conduire à son aboutissement logique ce premier ébranlement des inégalités constitutionnelles de la jeune république. Parmi celles-ci, on comptait donc Olympe de Gouges, figure pionnière et emblématique d'une conscience et d'un engagement politiques d'exception, mais aussi Félicité de Genlis, Constance de Salm, Julie Candeille et Germaine de Staël, dont les idées défendues publiquement dans leurs livres furent au cœur d'une diffusion européenne des principes de régénération sociaux et politiques induits – à défaut d'être portés – par la Révolution française<sup>25</sup>.

Il est difficile de voir dans cet événement politique majeur un progrès en termes d'égalité constitutionnelle et sociale entre les hommes et les femmes, puisque la citoyenneté, statut clef dans le nouveau régime, n'était pas accordée à ces dernières<sup>26</sup>. Aussi, le livre déterminant de Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* – renforcé par les travaux de Nicole Pellegrin, Lynn Hunt, Joan B. Landes, Joan Scott et d'autres<sup>27</sup> – démontra à quel point la Révolution française dans ses conquêtes citoyennes, sur le plan de l'égalité, de la liberté et de la fraternité – notion homosociale par excellence –, avait parallèlement écarté les femmes de cette dynamique politique émancipatrice. Aucune constitution révolutionnaire, dans la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'accorda le droit de vote aux femmes, malgré leurs activités politiques déterminantes dans les toutes premières années de la Révolution<sup>28</sup>.

De la définition exclusive de la citoyenneté en 1789 au Code civil de 1804, qui institua durablement les sphères séparées, en passant par l'interdiction des clubs féminins sous le gouvernement jacobin en 1793, la Révolution française et l'Empire contribuèrent à la détermination uniquement masculine de la sphère publique. Cependant, il faut sans doute nuancer : cette politique d'exclusion favorisa l'émergence d'argumentations féministes qui promurent, sous des formes diverses, des figures d'artistes, d'auteures et d'autres intellectuelles<sup>29</sup>, engagées dans leur destin et prêtes à le soutenir publiquement. De ce point de vue, la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*

(1791) doit être entendue comme une réplique à la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789), mais aussi comme le pamphlet d'une féministe qui, en tant que femme-sujet s'adressant aux autres femmes, assume un différentialisme et réclame des droits équitables mais spécifiques pour les femmes, comme pour les hommes<sup>30</sup>. L'un des acquis majeurs de la Révolution fut sans doute la suppression de la censure en 1791, car elle contribua à l'accroissement de la production littéraire féminine, tandis que l'ouverture du Salon aux non-académiciens cette même année permit à de nombreuses femmes artistes de montrer leurs travaux en public<sup>31</sup>. Plus encore que le droit de pratiquer les arts et les lettres, qui semble être un acquis dans la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes promurent dans des romans, des pièces, des poésies, des articles ou encore des essais, leurs droits en général. Mais elles s'engagèrent aussi dans des revendications nouvelles touchant au droit spécifique de prétendre à la gloire et à la renommée pour leurs œuvres, à l'égal des prétentions de leurs homologues masculins :

Science, poésie, arts qu'ils nous interdisent,  
Sources de voluptés qu'ils immortalisent,  
Venez et faites voir à la postérité  
Qu'il est aussi pour nous une immortalité<sup>32</sup> !

Il ne fait aucun doute que les femmes écrivirent, publièrent, peignirent, sculptèrent, exposèrent avant, pendant et après la Révolution ; cependant, et sans surévaluer son impact, la Révolution française ne peut être réduite à une anecdote historique, car outre l'ambition caractérisée des femmes auteures et des femmes artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle d'accéder à la célébrité et de connaître impunément la gloire, les obstacles à cette émancipation des femmes et leurs modalités se transformèrent entre 1750 et 1850. Si, à l'époque de la Querelle des femmes, François Poullain de la Barre (1647-1725) pouvait proclamer que « l'esprit n'a point de sexe », au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'esprit n'était plus une catégorie extérieure au sexe, malgré la résistance de plusieurs femmes<sup>33</sup>. La philosophie des Lumières et, plus précisément encore, les idées des médecins-philosophes de la seconde partie du siècle s'attelèrent à la définition de l'homme en se fondant sur la nature et articulèrent l'homme physique à l'homme moral, ce qui contribua remarquablement à la scientification de la différence des sexes<sup>34</sup>. La dynamique puissante des savoirs sur l'homme au XVIII<sup>e</sup> siècle considérait l'anatomie comme une injonction et une finalité de l'ordre du destin. Par conséquent, dans ce schéma idéologique qui liait les ordres biologique et moral, une femme transgressant les frontières strictes de sa prétendue « nature » outrepassait la morale et, pis encore, s'avérait un monstre : Élisabeth Vigée-Lebrun fut ainsi qualifiée d'hermaphrodite, autrement dit d'être mixte, donc monstrueux<sup>35</sup>. Les *femmes philosophes*, titre revendiqué par Constance de Salm pour elle-même, combattirent cette essentialisation autant qu'elles s'opposèrent au processus d'exclusion des femmes de la vie politique, comme elle s'en explique dans son *Épître aux femmes* :

Si la nature a fait deux sexes différents,  
Elle a changé la forme et non les éléments<sup>36</sup>.

Le volume que nous publions aujourd'hui porte sur les femmes qui ont écrit sur l'art. Cependant notre choix ne s'est pas porté exclusivement sur les auteures qui adoptèrent une perspective féministe ou qui s'intéressèrent particulièrement à la production des femmes. Bien au contraire, certaines d'entre elles se sont consacrées à l'œuvre d'un homme célèbre, comme Julie Candelle dans sa correspondance avec Girodet, ou encore Marie d'Agoult dans ses articles sur Ingres. D'autres, comme Germaine de Staël (*De la*

*littérature*, 1800) et Félicité de Genlis (*De l'influence des femmes sur la littérature*, 1811), ont investi la théorie littéraire et contribué à la production romanesque, poétique ou encore moraliste des femmes de cette époque, ce dont plusieurs études se sont déjà fait l'écho<sup>37</sup>. En revanche, à ce jour, aucun ouvrage n'avait encore rassemblé et confronté les écrits sur l'art des femmes de lettres, des salonnières, des critiques d'art et des femmes artistes de cette période.

## 2. Marguerite Gérard, *L'Artiste peintre et son modèle*



1803, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

© The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Parmi les textes pionniers investissant les questions de production artistique et de genre à travers des figures de femmes, s'imposent *La Femme auteur* de Genlis (1806), qui met en scène le personnage de Nathalie ; *Corinne* de Germaine de Staël, paru un an plus tard en 1807, consacré à une figure d'improvisatrice à la fois musicienne, poétesse et comédienne (fig. 2) ; et enfin, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, paru en 1824, unique roman de Constance de Salm, dans lequel l'héroïne est peintre.

### 3. Nisa Villers, *Autoportrait*



1796, New York, Metropolitan Museum.

© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN / image of the MMA.

Autour de 1800, le caractère encore expérimental et implicite de la théorisation artistique produite par les femmes interdit qu'on se coupe d'une réflexion générale par l'isolement de la seule figure de la femme peintre, d'un côté, ou de la femme auteure, de l'autre. Si l'on souhaite dégager quelques idées déterminantes dans la définition de la femme artiste, il faut en effet emprunter à l'ensemble de ces personnalités fictionnelles : doubles plus ou moins déguisées des auteures, et actrices comparables dans le travail artistique. Ainsi, peut-on appréhender la figure dilettante de Nisa Villers (fig. 3) sous le prisme de l'héroïne de Constance de Salm :

Le soleil éclaire déjà mon cabinet solitaire. J'ai voulu éloigner ces tristes pensées ; j'ai tenté de m'occuper, de me distraire. J'ai pris ma palette, mes pinceaux ; j'ai tout disposé et je me suis mise à l'ouvrage<sup>38</sup>.

Cette image d'une activité artistique solitaire stimulée par la tristesse renvoie à la fois à l'univers domestique prêté volontiers aux femmes et à l'idée de l'artiste romantique. Sous le premier angle, il est entendu que la femme, au titre de la distraction et de l'occupation accessoire, pratique des activités d'écriture, de peinture, de musique ou encore de dessin, mais qu'il en irait tout autrement si sa prétention la conduisait, d'une part, à les rendre publiques, et d'autre part à convoiter, à travers elles, une forme de célébrité. En effet, ces deux ambitions, d'après les écrits de Genlis, Salm et Staël – même s'ils suivent des argumentations différentes –, conduisent nécessairement à un amalgame de déclasserment et de dégénération. Dans *La Femme auteur*, par exemple, Genlis évoque une conversation entre Nathalie, l'héroïne et écrivaine, et un ami :

– Si, par un goût bizarre, vous aviez fait une étude approfondie de l'art militaire, que vous eussiez un grand courage et le génie de Turenne, vous croiriez-vous

obligée de vous travestir en homme ?

- Je vous entends : vous pensez qu'une femme, en devenant auteur, se travestit aussi, et s'enrôle parmi des hommes...

- [...]

- Vous perdriez la bienveillance des femmes, l'appui des hommes, vous sortiriez de votre classe sans être admise dans la leur<sup>39</sup>.

Cet extrait traduit la position intenable, socialement et biologiquement, de *sujet* en tant que femme auteure ou femme artiste, tout en soulignant le processus de travestissement, voire de transgénération, de la femme auteure dans la seule assumption d'une voix auctoriale.

Dans le cas de *Corinne*, son travestissement en homme - mâtiné d'une hybridité nationale puisqu'elle est anglo-italienne - et ses prétentions publiques à la production littéraire et musicale, à l'improvisation - preuves de son caractère dégénéré -, la conduiront à la mort<sup>40</sup>. Publication et célébrité, revendications de la femme auteure et de la femme artiste de 1800, premières expressions d'un féminisme assumé, sont alors portées surtout par la fiction, le roman, dans lequel les héroïnes sont accompagnées de leurs sœurs qui font figure de double - dans le cas de *Dorothée en vain prévenante à l'égard de Nathalie* -, de double opposé, enraciné dans les codes identitaires de son temps, dans le cas de *Lucile vis-à-vis de Corinne*.

« Malgré le goût qu'elle [Nathalie] montrait pour la dissipation, elle en avait un plus vif encore pour la lecture et pour les occupations sédentaires. Elle écrivait depuis son enfance ; à vingt ans elle avait déjà fait des comédies, des ouvrages de morale et des romans ; mais elle s'en cachait. »

La discussion suivante entre les deux sœurs marque pourtant le seuil qu'il ne faut pas franchir, celui de la publication :

- Mais j'espère, ma chère Nathalie, que vous n'aurez jamais la tentation de faire imprimer vos écrits ?

- Je puis vous assurer avec vérité que je n'en ai ni le projet ni le désir.

- Tant mieux.

- Je sens à cet égard une répugnance que je crois invincible. Mais, loin qu'elle soit raisonnée, il me semble qu'elle n'est fondée que sur ma timidité naturelle et sur des préjugés.

- En y réfléchissant, vous sentirez que cet heureux instinct est parfaitement d'accord avec la raison<sup>41</sup>.

Suivant un raisonnement tout à fait rousseauiste, *Dorothée* et *Nathalie* acceptent l'idée de l'espace privé et de la modestie comme les attributs spécifiques de la sphère féminine. Cependant, cette acceptation peut être interprétée comme une autre forme de travestissement, comme une mascarade dans le sens de *Joan Riviere*<sup>42</sup> qui, en 1929, proposait de voir en cette féminité, non pas une qualité essentielle, mais un masque auquel recouraient précisément certaines femmes pour réussir dans le monde masculin du travail<sup>43</sup>. Il ne faut pas nécessairement suivre ici la psychanalyste qui croit voir dans ce comportement le résultat d'un conflit œdipien ; cette mascarade peut être encore plus opportunément comprise comme une stratégie subversive permettant aux femmes de protéger leur activité d'écriture par une mise en scène de celle-ci dans un cadre conventionnellement attribué aux femmes. Pour ce qui concerne le caractère romantique du tableau de *Villers* et de la scène imaginée par *Genlis*, il s'exprime par ses correspondances avec les mythes du génie artistique, qui œuvre dans la solitude de la maison ou de l'atelier, hors du monde, et en ce sens dans une sphère privée.

Les questions attenantes à l'ambition des femmes de lettres et des femmes artistes de rendre leurs œuvres publiques et de connaître la célébrité prennent encore une autre voie dans le cas de *Corinne* de M<sup>me</sup> de Staël, qui place son héroïne, d'entrée, dans cette dimension, en choisissant comme lieu pour la première rencontre d'Oswald et de l'improvisatrice le Capitole, lors d'une cérémonie populaire en l'honneur de cette dernière :

L'admiration du peuple pour elle allait toujours en croissant, plus elle approchait du Capitole, de ce lieu si fécond en souvenirs. Ce beau ciel, ces Romains si enthousiastes, et par-dessus tout Corinne, électrisaient l'imagination d'Oswald : il avait vu souvent dans son pays des hommes d'État portés en triomphe par le peuple ; mais c'était pour la première fois qu'il était témoin des honneurs rendus à une femme, à une femme illustrée seulement par les dons du génie<sup>44</sup>.

L'amour qui unit dès lors Corinne et Oswald lui fut fatal, car celui-ci n'eut pas la force de contrevenir à la volonté paternelle testamentaire, qui l'obligeait à épouser une jeune Anglaise aristocratique, Lucile, qui, par un hasard complexe, s'avérait être également la demi-sœur de Corinne : Lucile, figure de femme opposée à la première, mais néanmoins bienveillante envers la douleur partagée et irrémédiable d'Oswald et de Corinne.

Les femmes artistes investirent elles aussi l'espace de l'exposition publique dès l'abolition de l'exclusive académique du Salon, en 1791, et leur présence s'accrut alors remarquablement<sup>45</sup>. Quant au succès et à la célébrité, ils se jaugent à l'aune de la couverture critique des œuvres exposées, souvent peu recensées par les journalistes. À en croire l'article de Susan Siegfried<sup>46</sup>, les femmes artistes ne furent pas toujours mieux servies par les femmes critiques : Marie-Angélique Vandeuil, née Diderot, qui collabora à la *Correspondance littéraire* de 1792 à 1808, écrivit notamment à propos de la *Psyché* d'Émilie Bounieu : « Si j'avais l'humeur satirique, je pourrais vous peindre, peut-être assez plaisamment, toutes les affreuses et énormes croûtes qui meublent le haut de la salle ; une Psyché qui ouvre une boîte dont la vapeur enfume tout le tableau ; on ne sait pas comment M<sup>me</sup> Bounieu a pu imaginer que Psyché conservait encore quelques charmes ainsi barbouillée<sup>47</sup>. »

En revanche, il n'en fut pas toujours ainsi de ladite presse féminine. En phase avec l'esprit des sphères séparées, renforcées par le Code civil, celle-ci s'inventa un lectorat féminin, exclusivement intéressé par les activités de ses consœurs, et publia des articles – bien que non signés, réputés pour être dus à La Mésangère, éditeur et propriétaire du *Journal des dames et des modes* (1797-1839). Dans la recension qu'il fit du Salon de 1808 – qui voyait entre autres le sacre du *Napoléon à Eylau* d'Antoine-Jean Gros –, La Mésangère n'eut d'yeux et de mots que pour les œuvres d'Angélique Mongez, Marguerite Gérard, Constance Mayer, Élisabeth Chaudet et... Pauline Auzou, qui fut aussi une collaboratrice assidue du *Journal des dames* puisqu'elle aurait conçu pour lui plus de 300 illustrations<sup>48</sup>.

Paradoxalement, Constance de Salm fut, parmi les femmes philosophes éminentes de l'époque, celle qui s'intéressa le moins aux beaux-arts et, dans ses écrits comme dans sa correspondance abondante, il n'est quasiment aucun propos ou aucune considération qui pourraient être rapportés à la question esthétique. Pourtant, elle choisit comme parangon de la femme sensible une femme peintre, ou prétendue telle, puisque son activité, mal définie dans son roman, n'en est pas moins déterminante dans la qualification du personnage qui, plus que quiconque, est en proie à l'enthousiasme, autrement dit ressent la passion amoureuse, comparable et concurrente de la passion créatrice.

Le feu des arts ressemble à celui de l'amour ; il enivre, il absorbe, il isole de l'univers et de soi-même. [...]

Mon vieux Charles est enfin parti. Après l'avoir longtemps suivi des yeux par ma fenêtre, je suis rentrée dans mon cabinet solitaire. Mes pensées, d'abord riantes et remplies du bonheur que je venais de retrouver, étaient redevenues tristes et confuses ; elles se succédaient rapidement sans que je pusse me les expliquer à moi-même. J'ai pris de nouveau mes crayons, mes pinceaux ; je me croyais tranquille, je l'étais peut-être ; mais ces sortes d'émotions laissent après elles un vague, un abattement qui ressemble à la douleur. Je n'ai pu faire deux traits de suite et je reviens à toi. Si les arts veulent un cœur ardent, il leur faut aussi un esprit libre. Et peut-on avoir l'esprit libre avec une passion dans l'âme<sup>49</sup> ?

Cette analogie entre l'amour pour l'art et l'amour pour un individu sera d'ailleurs un *leitmotiv* des romans d'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle – du *Chef-d'Œuvre inconnu* (1831/1837) de Balzac à *L'Œuvre* (1885/1886) d'Émile Zola. Ces artistes fictifs remplacent l'amour pour les femmes par un engagement total et exclusif pour la peinture. Si ce conflit mène à la folie et à l'échec dans les romans, l'opposition de la création artistique à la procréation était un argument fort dans la résistance à la légitimation du travail artistique des femmes<sup>50</sup>. Comme Mary Sheriff l'a écrit, Élisabeth Vigée-Lebrun se confronta à ce dilemme et proposa une forme de résolution dans ses deux autoportraits avec sa fille de 1786 et 1789 (Paris, musée du Louvre), car ils la présentaient à la fois comme artiste et comme mère affectueuse, deux états réunis avec succès dans ses tableaux<sup>51</sup>.

Aussi, s'il est plusieurs étapes dans la conquête du statut d'auteure : de la sphère d'influence du Salon et par conséquent de l'oralité sur un public savant, choisi, coopté (M<sup>me</sup> de Geoffrin, par exemple), à la performativité de la participation au débat public via l'imprimé, même dans une première forme détournée – celle de la fiction – plus que celle de l'essai politique ou de la théorie esthétique qui s'imposeront davantage dans les années vingt et trente du XIX<sup>e</sup> siècle, s'il est plusieurs étapes, donc, celles-ci justifient que l'on s'intéresse précisément aux années 1750 à 1850, car cette époque couvre un foisonnement de théories artistiques dues aux femmes dont les expressions ne sont pas encore formalisées selon un seul mode, souvent textuel par la suite, et dans un seul contexte institutionnel et professionnel, presque exclusivement, à l'avenir, celui de l'enseignement ou de la conservation.

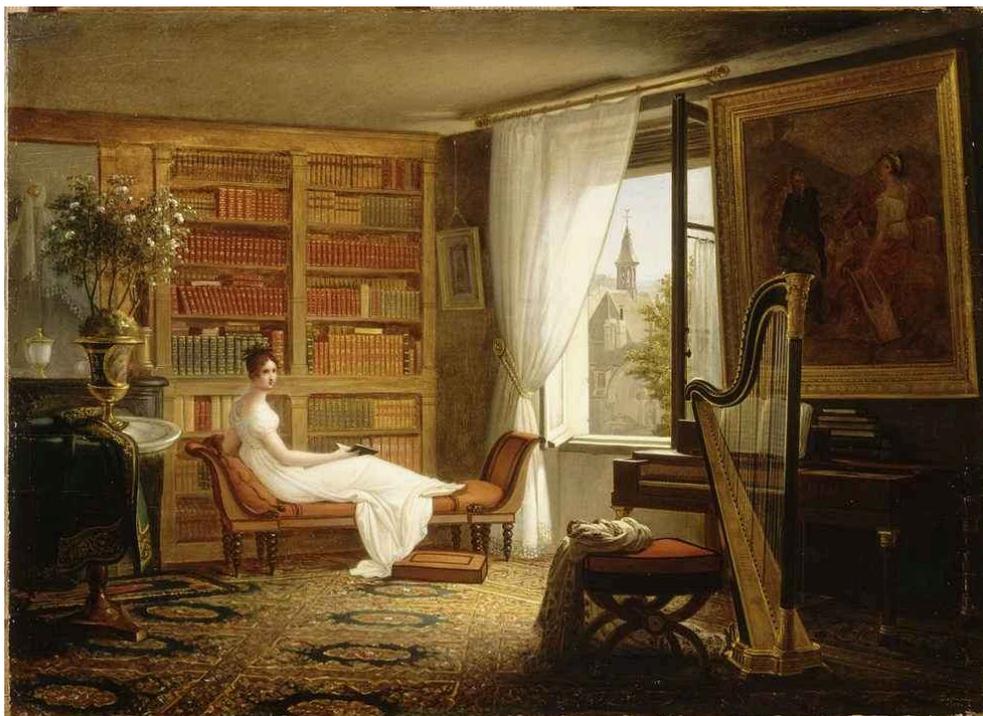
## Discours et catégories

Si des catégories d'auteurs tentent de structurer cet ouvrage, c'est qu'elles nous ont paru couvrir le mieux possible les discours des femmes de cette époque et qu'il a été possible ainsi de faire apparaître des familles d'ambition commune. Toutefois, nous sommes bien conscientes que chaque auteure présente diverses facettes, qui ne se laissent pas réduire à une étiquette de convenance.

Depuis Sophie Chéron (1648-1711), peintre, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, parrainée par Charles Le Brun qui s'émerveilla de la précocité de la jeune fille, issue d'une famille de peintres et auteure d'un texte intitulé *La Coupe du Val de Grâce* (s.l.n.d.) – en réponse à celui de Molière faisant l'éloge de Mignard<sup>52</sup> –, jusqu'à Julie Candelle (1767-1834), *alter ego* de Girodet, et ses contemporaines, dont nous nous faisons l'écho dans ce livre, il n'est pour ainsi dire pas de littérature féminine sur l'art. En revanche, restauratrices, artistes, salonniers... portèrent des pensées et des idées

sur l'art qui, sans faire l'objet précis de cet ouvrage, sont présentes à travers l'étude de deux figures singulières, à cheval entre deux régimes de discours, direct et indirect : la veuve Godefroid et Juliette Récamier, personnalités emblématiques de ces stratégies discursives féminines partiellement ou indirectement exprimées.

#### 4. Dejuinne, *Madame Récamier à l'Abbaye-aux-Dames*



1826, Paris, musée du Louvre.

© RMN (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

Comme le montre Noémie Étienne<sup>53</sup>, l'acte même de restauration combiné à une littérature technique censée expertiser le tableau et sa fabrication, mais aussi guider son nettoyage et son éventuelle réparation, repose sur des présupposés et des savoirs théoriques relatifs à l'histoire des pratiques artistiques et à des considérations sur la sauvegarde du patrimoine ; autant de discours que l'on peut décalquer de l'œuvre hétéroclite laissée par la veuve Godefroid, célèbre restauratrice de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans une dynamique comparable, les théories artistiques de Juliette Récamier ne se donnent pas à lire directement ; elles réclament que l'on déduise d'un matériau amorphe (fréquentations de son salon, correspondances diverses, décoration de ses intérieurs...) un ensemble de convictions qui ne relèvent pas à proprement parler d'une théorie esthétique, mais d'un goût pour un style artistique, accessible par des fragments rendus cohérents par le lien que l'on réussit à tisser entre eux. C'est en ce sens que Satish Padiyar décèle finement, dans les quelques objets d'art en possession de Juliette Récamier et à travers le volume impressionnant de lettres dont elle fut destinataire (Benjamin Constant, Germaine de Staël, Antonio Canova, François-René de Chateaubriand...), le positionnement mi-esthétique mi-mondain de cette personnalité postrévolutionnaire, confrontée aux échecs renouvelés de prescriptrice de style. Autrement dit, Juliette Récamier, personnalité plurielle, tenait à la fois du modèle, du commanditaire et de la conseillère artistique<sup>54</sup>. En effet, les portraits que firent d'elle le peintre Jacques-Louis David et le sculpteur Antonio Canova n'eurent pas l'heur de lui

plaire. Cette femme d'une beauté exceptionnelle – dit-on – contrôlait rigoureusement son image, au point d'empêcher que ses effigies et ses textes puissent lui survivre. Aussi intervint-elle dans la réalisation du tableau (inachevé par David) et du buste (rebaptisé par Canova) pour les désavouer et, à sa mort, fit détruire une grande partie des lettres dont elle était l'auteure. Cependant, une recollection de fragments épars demeure possible, comme le prouve Padiyar, qui reconstitue le discours de la salonnière et son goût, par relations interposées, et notamment par le réseau d'écrivains et d'artistes qui formèrent sa compagnie privilégiée (fig. 4).

Au premier abord, les contributions à l'histoire de l'art, clairsemées, de Juliette Récamier semblent avoir peu de points communs avec les discussions plus solidement construites et plus franches que Vigée-Lebrun met en scène dans ses *Souvenirs* (y compris les discussions où elle parle en son nom propre). Cependant il est fréquent que ceux-ci, comme le fait remarquer Mary Sheriff, ne soient pas perçus comme de l'histoire de l'art. Aussi, l'historienne suggère-t-elle de ranger les *Souvenirs* dans la catégorie des *histoires particulières*, autrement dit de l'histoire mue par des « motivations, [des] secrets et [des] intentions » de l'ordre du témoignage, en opposition à l'*histoire générale* ou l'*histoire publique* qui, elle, s'emploie à relater les grands événements authentiques et publics dignes de rester dans les mémoires. Il en va probablement de même des écrits de Récamier ; cependant, ce qui les distingue radicalement, c'est, entre autres, le désir ardent de Vigée-Lebrun de marquer durablement les mémoires et de s'inscrire dans les annales de l'histoire de l'art, « dût-elle en être elle-même l'auteure » (nous sommes bien loin de la posture de Récamier évoquée plus haut)<sup>55</sup>.

Si l'artiste Sophie Chéron puis, un siècle plus tard, l'écrivaine Julie Candaille endossèrent, quant à elles, la fonction de porte-parole d'un clan stylistique, de partisane engagée dans la défense publique de celui par lequel la première grâce leur était parvenue – Charles Le Brun pour Sophie Chéron, Anne-Louis Girodet pour Julie Candaille –, il est peut-être encore plus approprié de leur attribuer le titre d'égéries, que Balzac inventa en 1846, désignant sous cette appellation celles qui inspiraient les politiciens, les artistes ou les écrivains, autrement dit les conseillères avisées des grands hommes<sup>56</sup>. Aujourd'hui, Heather Belnap Jensen évoque opportunément la figure de l'agente, plus moderne et non moins adéquate, puisque Julie Candaille, compagne fidèle et amie intime de Girodet, décida dès 1807, lorsque les deux artistes firent connaissance, de réparer le déficit d'estime et de bienveillance publiques dont pâtissait le peintre – obstinément misanthrope et farouche –, ce dont elle se chargea avec plus ou moins de succès jusqu'à la mort de celui-ci en 1824. Jensen montre avec conviction les différentes stratégies mises en œuvre par la femme de lettres qui veilla au confort de l'artiste et à la publicité de son œuvre auprès de visiteurs et d'acheteurs potentiels, qui lui consacra des vers et lui relata les effets divers que provoquait, en ville, l'exposition de ses tableaux – autrement dit l'informait de sa cote –, allant même, parfois, jusqu'à le conseiller dans l'exécution de certaines toiles ambitieuses.

L'activisme de Candaille à l'égard de Girodet impose en effet de voir en elle plus qu'une inspiratrice et une conseillère : une agente, dont l'engagement est bien connu grâce aux nombreuses lettres (conservées au musée Girodet de Montargis) qu'elle adressa au peintre. Son agentivité ne fut pas sans lendemain puisque Ingres et les ingristes bénéficièrent eux aussi d'une dévotion et d'un engagement public comparables en la personne de Marie d'Agoult, qui dissimula son identité en empruntant un pseudonyme

masculin – Daniel Stern –, pour faire paraître au début des années 1840 plusieurs articles défendant les options esthétiques de son maître et de ses suiveurs. L'exercice du jugement de goût étant possible, depuis Kant<sup>57</sup>, à la seule condition que le contexte d'absolu désintéressement soit garanti, Marie d'Agoult s'avança dans la sphère publique et fortement politique de la critique d'art en masquant ses identités de femme et d'amie de l'artiste, toutes deux trop sujettes au soupçon de partialité et précisément contraires à l'indispensable objectivité du sujet-auteur, prétendu apanage de l'homme indépendant<sup>58</sup>.

« Ce qu'il nous faut de plus ? Un pouvoir légitime.  
La ruse est le recours d'un être qu'on opprime. »

(Constance de Salm, *Épître aux femmes*, 1797)

Le travestissement des identités sexuelles des auteurs de textes sur l'art est très répandu au cours de la période qui nous occupe et, plus intéressant encore, fonctionne dans les deux sens : Johanna von Haza, alias Heinrich Paris, et Marie d'Agoult, alias Daniel Stern, empruntent au masculin cette soi-disante universalité et par conséquent une forme d'anonymat, tandis que les polygraphes de la presse féminine qui fait florès autour de 1800 cherchent à circonscrire un lectorat féminin qui, croit-on, s'en remettra plus volontiers aux discours particuliers, différents, d'une autre femme. L'homme est donc le masque de l'universel, objectif et rationnel, celui de l'impersonnalité, qui permettra peut-être aux discours d'une femme d'obtenir une audience non biaisée, non condescendante, voire qui permettra à cette dernière de dissimuler, dans son obsession de la modestie, sa vanité inavouable<sup>59</sup>. L'identité féminine, quant à elle, peut être une stratégie pour un auteur ou un périodique au cœur de cible féminin (*Journal des dames et des modes*, par exemple) : le prétendu *entre-nous* favorisant la conquête et la fidélisation du lectorat. Seules des femmes pourraient intéresser d'autres femmes dans une presse qui leur est destinée : le sujet et le projet féminins du journal ne suffisent pas ; les porteurs des discours doivent aussi correspondre en termes de sexe, ou du moins de genre, que l'identité soit *in fine* réelle ou feinte.

Ce que l'on pourrait appeler : la fabrique de soi en artiste d'exception par Élisabeth Vigée-Lebrun à travers ses mémoires est tout aussi remarquable, puisque la mémorialiste déploie, comme le montre Mary Sheriff, un ensemble de tropes vasariennes qui permettent au grand artiste d'advenir et cautionnent la prétention de l'auteure à être ce grand artiste. Élisabeth Vigée-Lebrun, stratège rouée aux mythographies artistiques, s'approprie les codes masculins de la renommée et de la prédestination rétrospective, en cours dans le récit hagiographique ; elle les adapte, autant que faire se peut, à sa propre vie, et les met en scène avec élégance dans des mémoires qui doivent lui assurer une fortune *post-mortem*. Élisabeth Vigée-Lebrun – elle a quatre-vingts ans lorsqu'elle écrit ses mémoires – est consciente, de surcroît, que sa carrière l'autorise désormais à édifier sa légende !

Il est une dernière catégorie de discours qui occupe une place remarquable dans un ouvrage qui ambitionne de restituer des voix de femmes sur l'art dans l'Europe des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elle est en effet, à l'époque, reconfigurée par les déplacements, concomitants, des élites sociales et intellectuelles et des œuvres d'art qui, après les traditionnels Grands Tours du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont cours sur le continent : les émigrations forcées par la Révolution française et leurs corollaires, les nouvelles coalitions aristocratiques opposées à la fin de l'Ancien Régime ; les déplacements effectués par les voyageurs d'Outre-Manche qui profitèrent de la réouverture des frontières entre la

France et le Royaume-Uni suite à la paix d'Amiens en 1802 ; mais aussi les spoliations généralisées par les guerres de conquêtes napoléoniennes. Ce contexte particulier n'est pas étranger à une littérature artistique qui s'europeanise, confrontant les acteurs comme les victimes à de nouvelles positions sur la question de l'identité nationale et la naturalisation des objets d'art, comme sur la muséographie propice à l'exposition de collections hétéroclites, parce qu'alimentées aux quatre coins de l'Europe.

Les spectateurs privilégiés de cette nouvelle « cosmopolitisation » de Paris par les œuvres furent, souvent, des étrangères et des étrangers, venus en nombre assister à l'édification, par la force, de cette capitale culturelle européenne. Helmina von Chézy, chroniqueuse allemande aux premières loges de cette mutation, tout comme les Britanniques Maria Cosway, Anne Plumptre et Marianne Coslton, dont David Blankenstein, Malte Lohmann, Nina Struckmeyer et Isabelle Baudino étudient les travaux dans ce livre<sup>60</sup>, s'engagèrent en textes et en images dans cette observation savante et critique du Paris artistique de Napoléon et de Vivant Denon. À l'inverse, les Françaises Germaine de Staël, Élisabeth Vigée-Lebrun et Félicité de Genlis furent contraintes de quitter la France. Si elles n'en demeurèrent pas moins attachées à la scène artistique parisienne, comme le prouvent dans des formes diverses leurs connaissances de la production artistique contemporaine (Gérard, Girodet, Guérin...), elles surent aussi tirer profit des contextes étrangers dans lesquels elles travaillèrent et résidèrent, pour confronter à d'autres leurs cultures et leurs valeurs artistiques nationales.

Aussi, cette expérience particulière, inédite, réservée, si l'on peut dire, aux nouvelles élites de 1800, car les circonstances de voyage n'étaient décidément pas celles du Grand Tour de l'aristocrate britannique portraituré par Batoni, contribua-t-elle vraisemblablement aux formes que prirent leurs travaux d'histoire et de critique d'art. Les femmes de lettres et d'art de cette époque s'avèrent soucieuses d'emprunter aux autres traditions littéraires leurs interrogations artistiques : à l'esthétique allemande, à la biographie d'artistes inaugurée en Italie par Vasari, aux expérimentations pédagogiques suisses<sup>61</sup> et à celles anglaises, notamment les *Dame Schools*, lesquelles inspirèrent peut-être les projets institutionnels de Genlis et Cosway en France et en Italie.

Quoi qu'il en soit, si discours et pensées sur l'art portés par des femmes reposaient en 1800 sur une tradition déjà ancienne, documentée et connue, celles-ci entrèrent dans la carrière publique via l'imprimé et connurent, pour plusieurs d'entre elles, une célébrité authentique, affirmée, et non pas seulement de scandale, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi, cette entrée dans la carrière d'auteure et, simultanément, l'europeanisation accélérée et inédite de la République des lettres fabriquèrent-elles une forme de discours comparatiste dont on sait qu'il fonda, à plus ou moins long terme, une authentique science de l'image, plutôt qu'une chronologie de grands artistes et un classement de chefs-d'œuvre par écoles régionales. Qu'est-ce à dire ? Si, à la lecture de ces textes, on constate une tradition herméneutique plus présente dans les écrits féminins et une inscription du discours sur l'art de 1800 du côté de l'esthétique plus visible dans l'œuvre de Germaine de Staël que dans les écrits d'Étienne Delécluze ou de Charles Blanc, il faut s'interroger sur les motifs de la mise à l'écart de cette littérature féminine par l'historiographie : portait-elle trop avant le discours heuristique ? L'interprétation de l'œuvre d'art – en germe dans les textes de Germaine de Staël –, que la littérature historiographique française canonique récuse souvent, fut-

elle écartée précisément pour ses qualités ? Ou bien, l'intolérance à une histoire et à une critique d'art sérieuses, mais portées par des femmes, a-t-elle conduit une discipline à se priver d'une voie inventive ? Cela aurait-il pu contribuer à cantonner l'histoire de l'art française, plus qu'une autre, à un mode d'expression quasi unique ?

Peut-on envisager le fait que l'éviction des femmes de l'historiographie officielle répondait à une volonté d'empêcher la pratique herméneutique ? Par conséquent, il pourrait être intéressant de considérer parallèlement l'une et l'autre possibilité, à savoir que les femmes porteuses de discours d'autorité étaient peut-être autant redoutées que l'interprétation elle-même<sup>62</sup>. D'ailleurs, à en croire l'article sans concession que Laurence Bertrand-Dorléac écrit en 1995<sup>63</sup>, les historiennes de l'art continuent à ébranler l'édifice institutionnel, à défier les canons artistiques et historiographiques, en mettant à profit des images fortes, à l'instar de celles de l'autodestruction et de l'anthropophagie de notre discipline, images qui disent assez ce qui reste à inventer et à fabriquer dans ce champ stimulant – et sans limites – de l'art, de sa critique et de son histoire.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AURICCHIO 2009

Laura AURICCHIO, *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution*, Los Angeles, Getty Publications, 2009.

BALZAC (1846) 1901

Honoré de BALZAC, *Les Comédiens sans le savoir*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Ollendorf, vol. 15, 1901.

BELLET 1982

Roger BELLET, « Masculin et féminin dans les pseudonymes des femmes de lettres au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Roger Bellet (dir.), *Femmes de lettres au XIX<sup>e</sup> siècle. Autour de Louise Colet*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, p. 249-281.

BÉRAUD, HEIM et HEIM 2000

Claire BÉRAUD, Jean-François et Philippe HEIM, *Les Salons de peinture de la Révolution française : 1789-1799*, Paris, C.A.C. Sarl Éditions, 2000.

BERGER 1982

Renate BERGER, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Cologne, Dumont, 1982.

Berger 1987

Renate BERGER, „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei“, *Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1987.

BERGER 2011

Vincent BERGER, « Où sont les femmes ? Pas dans l'université en tout cas », *Libération*, 8 juin 2011.

BERTRAND-DORLÉAC 1995

Laurence Bertrand-Dorléac, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, janvier-mars 1995, p. 99-108.

BESSIRE, REID et ADELSON 2008

François BESSIRE, Martine REID et Robert ADELSON (dir.), *Madame de Genlis : Littérature et éducation*, Le Havre, Presses de l'université de Rouen, 2008.

BLANC 2003

Olivier BLANC, *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Cahors, éditions René Viénet, 2003.

BONNET 2002

Marie-Jo BONNET, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49 : 3 (2002), p. 140-167.

BROGNIEZ 2005

Laurence Brogniez, « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Christine Planté (dir.), *Féminin/masculin. Écritures et représentations. Lieux littéraires/La revue. Corpus collectifs*, n° 7-8, juin 2005, p. 118-119.

CAMERON 1984-1985

Vivian CAMERON, "Two 18th-Century French Art Critics", *Woman's Art Journal*, 5, 1984-1985, p. 8-11.

CHADWICK 1990

Whitney CHADWICK, *Women, Art, and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1990.

Chevalier 2009

Nicole CHEVALIER, « Jane et Marcel Dieulafoy », dans SENECHAL et BARBILLON 2009, [En ligne] <http://www.inha.fr/spip.php?article2286>, consulté le 09 juillet 2012.

COESTER 2010

Christiane COESTER, *Littérature et Culture à Paris au lendemain de la Révolution*, colloque, Institut historique allemand de Paris, 27-29 avril 2010 (inédit).

COLWILL 1995

Elizabeth COLWILL, "Laws of Nature/Rights of Genius. The Drame of Constance de Salm", dans Elizabeth C. Goldsmith et Dena Goodman (dir.), *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995, p. 224-242.

DÉMORIS 1992

René DÉMORIS (dir.), *Hommage à Élisabeth Sophie Chéron : Texte et peinture à l'âge classique*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1992.

DERRIDA (1980) 2003

Jacques DERRIDA, "The Law of Genre/la loi du genre", traduit par Avital Ronell, *Glyph 7*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1980, p. 176-201 ; réédité dans *Parages*, Paris, Galilée, 2003.

DOY 1996

Gen DOY "What do you say when you're looking? Women as makers and viewers of painting in early modern France", *Women's Art Magazine*, juin-juillet 1996, p. 10-15.

DOY 1998

Gen DOY, *Women and Visual Culture in 19th-century France*, Londres et New York, Leicester University Press, 1998.

FEND (2003) 2011

Mechthild FEND, *Les Limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)*, Paris, INHA/CAHA/La découverte, 2011 (édition originale allemande, 2003).

FOLGER COLLECTIVE 1995

THE FOLGER COLLECTIVE ON EARLY WOMEN CRITICS, *Women Critics 1660-1820. An Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

FOUCAULT (1969) 1994

Michel FOUCAULT « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence donnée en février 1969 à la Société française de philosophie, publiée dans *Dits et écrits 1954-1975*, tome I, Paris, 1994.

FRAISSE 1989

Geneviève FRAISSE *et al.*, Olympe de Gouges, « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », dans *Opinions de femmes. De la veille au lendemain de la Révolution Française*, Paris, 1989.

FRAISSE 1995

Geneviève FRAISSE, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, 1995.

GARB 1994

Tamar GARB, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1994.

GENLIS 1806

Félicité de GENLIS, *La Femme auteur, Nouveaux Contes moraux*, Paris, Maradan, 1806.

GODINEAU 1988

Dominique GODINEAU, *Citoyennes tricoteuses : Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Alinéa, 1988.

HAASE-DUBOSC 2004

Danielle HAASE-DUBOSC, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Michel Trebitsch et François Blum (dir.), *Intellectuelles : Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles/Paris, Éditions Complexe/IHTP-CNRS, 2004.

HESSE 2001

Carla HESSE, *The Other Enlightenment: How French Women became Modern*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 31-33.

HOFFMANN-CURTIUS ET WENK 1997

Kathrin HOFFMANN-CURTIUS et Silke WENK (dir.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg, Jonas Verlag, 1997, p. 12-29.

HONEGGER 1991

Claudia HONEGGER, *Die Ordnung der Geschlechter: die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750-1850*, New York, Campus Verlag, 1991.

HUBERT 1979

René HUBERT, *Histoire de la pédagogie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

HYDE (2002) 2003

Melissa HYDE, "Women and the Visual Arts in the Age of Marie-Antoinette", dans Eik Kahng (dir.), *Anne Vallayer-Coster: Painter to the Court of Marie-Antoinette*, Washington (DC), National Gallery & Yale Univ. Press, 2002, p. 80. Version française : « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », dans Marianne Roland Michel et Eik Kahng (dir.), *Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2003.

HYDE et MILAM 2003

Melissa HYDE et Jennifer MILAM, *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Women and Gender in the Early Modern World*, Ashgate, Aldershot/Burlington, 2003.

Juliette Récamier 2009

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

KANT (1790) 1993

Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, (1790) 1993.

KLEINERT 2001

Annemarie KLEINERT, *Le Journal des dames et des modes ou la conquête de l'Europe féminine (1797-1839)*, Stuttgart, J. Thorbecke, 2001.

LAFONT 2012

Anne LAFONT (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Anthologie*, Dijon, Presses du réel/INHA, 2012. [En ligne] <http://inha.revues.org/2907>, consulté le 12 juillet 2012.

LAFONT [à paraître]

Anne LAFONT, « Comment peut-on être critique ? Jugement de goût et relativisme culturel », dans Marc Bayard, Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *De la quête des règles au discours sur les fins. Les mutations du discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rome, publications de la Villa Médicis, à paraître.

LAJER-BURCHARTH 1999

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

LAQUEUR (1990) 1993

Thomas LAQUEUR, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, (1990) 1993.

LE NORMAND-ROMAIN 2011

Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, « Auguste Rodin », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, [En ligne] <http://www.inha.fr/spip.php?article2526>, consulté le 24 novembre 2011.

LELY 2002a

Sandrine LELY, « Peintresses ou artistes ? Les femmes dans la vie artistique de province au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Jean Lethuillier (dir.), *La Peinture en province : de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2002, p. 99-106.

LEVY 2002b

Gayle A. LEVY, "A Genius for the Modern Era: Madame de Staël's *Corinne*", *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n° 3&4, 2002, p. 243-254.

LOTTERIE 2006

Florence LOTTERIE (dir.), « Madame de Staël et les études féminines. Autour de Madame Necker », *Cahier staëlien* n° 57, 2006.

MANSFIELD 1996

Elizabeth MANSFIELD, *Art, History, and Authorship: The Critical Writings of Emilia Dilke (1840-1904)*, Ph.D., Harvard University, 1996.

MANSFIELD 2002

Elizabeth MANSFIELD, *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*, London, New York, Routledge, 2002.

MANSFIELD 2009

Elizabeth MANSFIELD, « Emilia Dilke », dans SÉNÉCHAL et BARBILLON 2009, [En ligne] <http://www.inha.fr/spip.php?article2287>, consulté le 09 juillet 2012.

MCALPIN 2006

Mary MCALPIN, *Gender, Authenticity and the Missive Letter in Eighteenth-Century France. Marie-Anne de La Tour, Rousseau's Real-Life Julie*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, p. 13-16.

MICHEL 2001

Régis MICHEL (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

NOCHLIN 1971

Linda NOCHLIN, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, janvier 1971, p. 22-39 et 67-71.

OPPENHEIMER 1996

Margaret A. OPPENHEIMER, *Women Artists in Paris, 1791-1814*, Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1996.

PASCAL 2010

Jean-Noël PASCAL (dir.), *La « Muse de la Raison » : Constance de Salm (1767-1845)*, numéro spécial des *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 29, 2010.

PLANTÉ, POUZOULET et VAILLANT 2000

Christine PLANTÉ, Christine POUZOULET et Alain VAILLANT (dir.), *Une mélodie intellectuelle. Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, Montpellier, Presses de l'université Paul Valéry, 2000.

POLLOCK 1999

Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, New York/Londres, Routledge, 1999.

PREZIOSI 2009

Donald PREZIOSI, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

RIVIERE 1994

Joan RIVIERE, « La féminité en tant que mascarade (1929) », dans Marie-Christine Hamo (dir.), *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 197-214.

ROLAND MICHEL et KAHNG 2003

Marianne ROLAND MICHEL et Eik KAHNG, *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2003.

Salm 1797

Constance de SALM, *Épître aux femmes*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1797.

SALM (1824) 2007

Constance de SALM, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, Paris, Phébus, (1824) 2007.

SALOMON 1991

Nanette SALOMON, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", dans J. Hartman and E. Messer-Davidow (dir.), *(En)Gendering Knowledge*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, p. 222-236.

SCHIEBINGER 1989

Londa SCHIEBINGER, *The Mind has no Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

SÉNÉCHAL et BARBILLON 2002

Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON, *Nouvelles de l'INHA* n° 11/12, novembre 2002, p. 4.

SÉNÉCHAL et BARBILLON 2009

Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, 2009, [En ligne] <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>, consulté le 24 novembre 2011.

SHERIFF 1996

Mary D. SHERIFF, *The Exceptional Woman: Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, University of Chicago press, 1996.

Siefar

SIEFAR, Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime, [En ligne]  
<http://www.siefar.org/revisiter-la-querelle-des-femmes/>, consulté le 24 novembre 2011.

*Sklavin oder Bürgerin* 1989

*Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830*, Victoria Schmidt-Linsenhoff (dir.), cat. expo., (Francfort-sur-le-Main, Historisches Museum Frankfurt ), Marburg, Jonas 1989.

SOFIO 2007

Séverine SOFIO, « La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, 168, p. 34-49.

SOLOMON-GODEAU 1997a

Abigail SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres/New York, Thames & Hudson, 1997.

SOLOMON-GODEAU 1997b

Abigail Solomon-Godeau, "Genre, Gender and Géricault", dans *Théodore Géricault. The Alien Body: Tradition in Chaos*, Serge Guilbaut (dir.), cat. expo., (Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery), Vancouver University of British Columbia, 1997, p. 94-116.

STAËL (1807) 1985

Germaine de STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, (1807) 1985.

THERRIEN 1998

Lyne THERRIEN, *L'Histoire de l'art en France, genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

TREBITSCH et BLUM 2004

Michel TREBITSCH et Françoise BLUM (dir.), *Intellectuelles : Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004.

VIALLETON 1992

Laure VIALLETON, « Les Salons de Mme de Vandeuil ou l'histoire d'une filiation littéraire », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, année 1992, n° 13, p. 79-105.

WINOCK 2010

Michel WINOCK, *Madame de Staël*, Paris, Fayard, 2010.

*Women Artists* 1977

*Women Artists 1550-1950*, Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin (dir.), cat. expo., (Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1977.

## NOTES

1. Ce livre résulte principalement du colloque *Historiennes et Critiques d'art à l'époque de Juliette Récamier* organisé sous les auspices de l'INHA et du musée des Beaux-Arts de Lyon en juin 2009, parallèlement à une exposition sur Juliette Récamier. Une grande partie des essais publiés ici proviennent des communications présentées à l'occasion de cette rencontre, les textes ayant été ensuite largement repris par leurs auteurs et l'ensemble ayant été complété par d'autres contributions sollicitées par les directrices de l'ouvrage.
2. SÉNÉCHAL et BARBILLON 2009 (NdÉ : Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin étaient chercheurs à l'Institut national d'histoire de l'art au moment de l'élaboration de ce programme, et Roland Recht, professeur au Collège de France, initiateur et émule de ces travaux réflexifs au cours de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Anne Lafont a pleinement contribué à cette entreprise depuis son arrivée à l'INHA en tant que conseillère scientifique de l'axe Histoire de l'histoire de l'art, chargée entre autres de la coordination scientifique du *Dictionnaire* de 2007 à 2012).
3. CHEVALIER 2009 ; MANSFIELD 1996 ; MANSFIELD 2009.
4. SOLOMON-GODEAU 1997a.
5. Griselda Pollock (POLLOCK 1999) et Vivian Cameron (CAMERON 1984-1985, p. 8-11), entre autres, ont déjà tenté de répondre à cette question récurrente dans notre discipline et ailleurs. Nous renvoyons à leurs suggestions : Cameron, pour cette période historique spécifique, et Pollock, pour un point de vue théorique plus large.
6. Dans son analyse de la figure de l'ingénue qui porte son regard sur le Salon, Anne Lafont (LAFONT [à paraître]) a rapproché ce texte des questions de race tout autant que de genre. La figure de l'homme prenant un masque de femme pour écrire, la « femme ventriloque », selon l'appellation de Susan Siegfried dans l'essai publié ici, est également, comme l'attestent la *Promenade au Salon de la Créole* et bien d'autres textes prérévolutionnaires, un phénomène propre à l'Ancien Régime qui mérite qu'on y soit plus attentif.
7. Un article de Vincent Berger paru dans le quotidien *Libération* (BERGER 2011) révélait d'ailleurs que ce phénomène est propre à l'ensemble du monde académique français.
8. THERRIEN 1998.
9. Elizabeth Mansfield (MANSFIELD 2002) avance que l'on pourrait associer la constitution de la discipline et, de là, du métier d'historien de l'art, à la nomination de Vivant Denon comme directeur du musée Napoléon en 1803. De son côté, Donald Preziosi a fait remarquer que les historiens de la discipline sont rarement d'accord sur la façon de la définir (PREZIOSI 2009, p. 7).
10. SÉNÉCHAL et BARBILLON 2009.
11. SÉNÉCHAL et BARBILLON 2002, p. 4.
12. Voir l'article de Charlotte Foucher. Vivian Cameron et Gen Doy sont les premières chercheuses à avoir étudié sérieusement les femmes critiques d'art de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : voir CAMERON 1984-1985 et DOY 1996.
13. Outre les travaux de Pollock cités plus haut, les études récentes incluent : AURICCHIO 2009 ; BONNET 2002, p. 140-167 ; CHADWICK 1990 ; GARB 1994 ; HYDE et MILAM 2003 ; ROLAND MICHEL et KAHNG 2003 ; LELY 2002 ; SHERIFF 1996 ; SOFIO 2007. Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, voir DOY 1998.
14. Voir Mary McAlpin pour la distinction entre l'écrivain qui pour elle est doté d'une « conscience d'auteur » et l'auteur au sens où Foucault l'entendait dans son célèbre texte « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : FOUCAULT (1969) 1994 et MCALPIN 2006, p. 13-16. Pour un autre point de vue sur la question auctoriale telle qu'elle apparaît chez Vigée-Lebrun, voir l'article de Mary Sheriff.
15. La capacité de *tenir des propos* sur l'art est présentée dans le *Dictionnaire* comme un trait qui permet de qualifier Rodin d'« historien de l'art » : LE NORMAND-ROMAIN 2009.

16. NOCHLIN 1971 ; SALOMON 1991 ; GARB 1994 ; POLLOCK 1999 ; BERGER 1982 et BERGER 1987. Nous nous inscrivons également dans la lignée de chercheurs en littérature qui ont travaillé sur les textes des critiques femmes et, par là même, ont appelé de leurs vœux un réexamen de la généalogie de la critique. Voir par exemple FOLGER COLLECTIVE 1995, p. xiii. Voir aussi les travaux sur « masculin/féminin et presse au XIX<sup>e</sup> siècle », dirigés par Christine Planté, UMR LIRE, université Lyon 2 et Marie-Ève Thérenty, université Montpellier III, Rirra-IUF.
17. SALOMON 1991, p. 228.
18. Comme Solomon-Godeau le remarquait dans son superbe article « Genre, Gender and Géricault » (SOLOMON-GODEAU 1997b, p. 94-116), ce sont les termes de Jacques Derrida (DERRIDA [1980] 2003).
19. Voir l'article de Satish Padiyar.
20. MCALPIN 2006, p. 67.
21. FOUCAULT (1969) 1994.
22. En particulier, le texte de Derrida lui-même, « La loi du genre » (DERRIDA [1980] 2003), qui embrasse les considérations liées au genre sans être explicitement féministe.
23. SOLOMON-GODEAU 1997a, p. 98-99.
24. En 1819, le prince Auguste de Prusse commandait à Gérard, par l'entremise de Juliette Récamier, un tableau en hommage à Germaine de Staël inspiré de *Corinne ou l'Italie*, roman qui avait un connu un succès exceptionnel depuis sa sortie en 1807.
25. Quelques repères monographiques sur les unes et les autres : BLANC 2003 ; BESSIRE, REID et ADELSON 2008 ; PASCAL 2010 et COESTER 2010 ; l'œuvre de Germaine de Staël a été abondamment étudiée depuis les travaux pionniers de Simone Balayé jusqu'à ceux de Gérard Gengembre, éditeurs scientifiques de ses nombreux écrits, en passant par Christine Planté (PLANTÉ, POUZOULET et VAILLANT 2000) et Florence Lotterie (LOTTERIE 2006). À l'inverse, Julie Candelle n'a pas encore rencontré, à notre connaissance, son historien(ne), mais elle fait l'objet d'une étude approfondie dans l'article d'Heather Jensen.
26. Il y a pourtant des historiens et des historiennes de l'art qui, fondant leurs argumentations sur les théories marxistes, pensent que la Révolution française en tant que révolution bourgeoise a ouvert tout un champ de possibles aux femmes, même si de nombreuses revendications se réalisèrent bien plus tard, notamment le droit de vote qui fut octroyé aux femmes françaises au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1945 ! Voir, par exemple, DOY 1998 (en particulier l'introduction, et le chapitre intitulé : "Women and the power of the bourgeoisie", p. 20-27).
27. FRAISSE 1995 ; Pour un point de vue mettant davantage en valeur le nombre croissant de femmes publiant leurs écrits, voir HESSE 2001, p. 31-33.
28. GODINEAU 1988, et le catalogue d'exposition *Sklavin oder Bürgerin* 1989.
29. Nous avons conscience de l'anachronisme de ce terme, mais il permet d'englober les artistes et les théoriciennes qui, par des moyens différents, participent d'une compréhension du monde et éventuellement de sa transformation. Voir les travaux de Michel Winock, spécialiste de l'histoire des intellectuels au XIX<sup>e</sup> siècle (WINOCK 2010).
30. FRAISSE 1989 ; voir aussi dans cet ouvrage la préface de Geneviève Fraisse, p. 13-14.
31. CAMERON 1984-1985 ; DOY 1996 ; *Women Artists* 1977 ; OPPENHEIMER 1996.
32. SALM 1797. Sur Constance de Salm, voir HESSE 2001, p. 134-136. L'auteur avance l'argument que des femmes comme « Staël et Genlis se sont battues pour que les femmes puissent mener une carrière littéraire, au regard de ce qui leur apparaissait à l'une et à l'autre comme des tentatives par la science de l'époque de réduire les femmes à leur nature corporelle objective » (p. 136, nous traduisons).
33. Voir le site de la SIEFAR qui offre une documentation très complète sur la Querelle des femmes.
34. HONEGGER 1991 ; SCHIEBINGER 1989 ; LAQUEUR (1990) 1993 ; FEND (2003) 2011.

35. SHERIFF 1996, chapitre 6 “The Portrait of the Artist”, p. 181-195.
36. SALM 1797. Voir COLWILL 1995, p. 224-242.
37. Voir FRAISSE 1989 ; PLANTÉ, POUZOULET et VAILLANT 2000 ; HESSE 2001 ; LOTTERIE 2006.
38. SALM (1824) 2007, Lettre IV, p. 21.
39. GENLIS 1806, p. 58-61.
40. Pour une interprétation de Corinne en tant que *genius* réunissant plusieurs qualités : masculin/féminin, sud/nord, voir LEVY 2002.
41. GENLIS 1806, p. 55-57.
42. RIVIÈRE 1994.
43. Pour un exemple plus ancien d'artiste adoptant une stratégie semblable – masquer ses ambitions d'artiste en jouant la femme modeste, tout en exposant son travail –, voir le débat ouvert par Melissa Hyde sur Geneviève Brossard de Beaulieu : HYDE (2002) 2003, p. 80.
44. STAËL (1807) 1985, p. 53.
45. Voir BÉRAUD, HEIM et HEIM 2000.
46. Voir l'article de Susan Siegfried.
47. Salon de 1802, repris dans VIALLETON 1992, p. 100.
48. KLEINERT 2001 et VIALLETON 1992. Mais voir aussi les articles d'Heather Jensen et de Susan Siegfried.
49. SALM (1824) 2007, Lettres IV et VII, p. 21 et 35.
50. Voir HOFFMANN-CURTIUS ET WENK 1997, p. 12-29, surtout p. 24.
51. SHERIFF 1992, chapitre 2, “The Mother’s Imagination and the Father’s Tradition”, p. 43-53.
52. DÉMORIS 1992.
53. Voir l'article de Noémie Étienne.
54. LAJER-BURCHARTH 1999 et *Juliette Récamier* 2009.
55. Voir l'article de Mary Sheriff.
56. BALZAC (1846) 1901, p. 164.
57. KANT (1790) 1993.
58. La modestie comme stratégie de survie est étudiée notamment dans HAASE-DUBOSC, 2004, p. 63.
59. Voir l'article de Susan Siegfried ; BELLET 1982, p. 249-281, et BROGNIEZ 2005, p. 118-119.
60. Voir les articles de David Blankenstein, Malte Lohmann, Nina Struckmeyer et Isabelle Baudino.
61. HUBERT 1979, p. 72. Pestalozzi (1746-1827) créa un institut pédagogique expérimental, l'Institut Neuhoff, à Zurich en 1771.
62. Dans son introduction au volume *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Régis Michel écrivait : « On traite ici d'enjeux centraux du débat sur l'image : la femme, les fous, le cinématographe, Manet, les Lumières, la pornographie, l'histoire, le musée (entre autres). Nul ne s'étonnera que les auteurs y soient étrangers, fussent-ils notoires, ni que les femmes y soient majoritaires : ce livre a pour ambition d'aller voir ailleurs, où s'élabore activement le discours de la critique. » (MICHEL 2001).
63. BERTRAND-DORLÉAC 1995.

# Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun\*

Mary D. Sheriff

Traduction : l'anglais par Anne Lafont et revue et augmentée par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

---

## Auteur(s)/autorité

- 1 Qui écrit les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée-Lebrun ? Bien que paru du vivant de l'artiste, qui s'attela à cet ouvrage dans sa quatre-vingtième année et le publia en trois volumes entre 1835 et 1837, la question de son auteur a longtemps jeté une ombre sur ces mémoires<sup>1</sup>. La dernière édition des *Souvenirs* (2009) semble apporter une réponse définitive à cet irritant problème : Geneviève Haroche-Bouzinac, spécialiste des mémoires et correspondances du XVIII<sup>e</sup> siècle, a réuni un impressionnant ensemble de documents qui mettent en évidence un travail collectif, sous la direction de l'artiste qui s'y était investie de manière fort active<sup>2</sup>. Mais malgré cette enquête minutieuse, des doutes subsistent. Depuis un bon siècle, les chercheurs qui s'intéressent aux travaux des femmes se sont également penchés sur ce texte. Dans le cadre de ce livre sur les écrits de femmes sur l'art, on pourrait par exemple se demander si Élisabeth Vigée-Lebrun a écrit ses *Souvenirs* de la même façon que Julie Candaille écrivait ses critiques d'art<sup>3</sup>. Le sujet, quoi qu'il en soit, ne porte pas sur la transcription physique ni sur la différence entre mémoires et critiques d'art. Il porte bien plutôt sur la nature d'une production textuelle.
- 2 D'un point de vue théorique, tout écrit repose sur des sources et des usages, sur les archives d'autres écrits et sur les systèmes langagiers dont les auteurs sont les dépositaires. D'un point de vue pragmatique, les lecteurs ne peuvent jamais être certains que les idées, les mots, les opinions de quelque auteur que ce soit, homme ou femme, qu'il écrive ses mémoires ou soit critique d'art, soient entièrement les siens. L'éditeur peut largement y être intervenu ; des échanges avec les maris ou les épouses, les amants et les amis peuvent avoir donné lieu à des idées, des tournures, voire des

paragraphe entiers. Bien plus, à toutes les périodes de l'histoire, la production de texte a reposé sur une collaboration d'étudiants, d'apprentis, de secrétaires et d'assistants qui pour le moins mériteraient de figurer dans les remerciements. L'originalité pure est un fantasme total. Ou, pour le dire autrement, c'est une construction historique et une représentation mythique de la créativité dont nous ne nous sommes jamais débarrassés.

- 3 Élisabeth Vigée-Lebrun avait peut-être des collaborateurs pour la rédaction de ses *Souvenirs*, mais ni plus ni moins que les grands auteurs français qui, comme Pierre Nora l'a fait remarquer, faisaient souvent appel à un prête-plume pour rédiger leurs mémoires, avec ou sans leur aide. Nora conclut que sur la longue durée, il importe peu que ces hommes aient réellement mérité le qualificatif d'« auteurs » ou non. Si leur œuvre compte, c'est qu'elle bénéficie d'une aura qui rayonne sur la tradition tout entière, produisant une fascination française pour les mémoires, fascination qui s'applique aussi au « bavardage intelligent de la comtesse de Boigne<sup>4</sup> ». Les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée-Lebrun sont significatifs pour plusieurs raisons : ce sont, en France, les mémoires d'artistes les plus célèbres et les plus souvent réédités, et ils projettent eux aussi une aura autour d'eux.
- 4 Pour mon propos, il importe peu de savoir si Vigée-Lebrun a pris ou non elle-même la plume pour rédiger ses *Souvenirs*, de même que le problème n'est pas de savoir si l'œuvre est le fruit d'une collaboration sous sa direction ou non. C'est elle qui signe l'ouvrage et celui-ci est placé sous son autorité. Dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie française*, l'auteur est d'abord « celui qui est la première cause de quelque chose. Dieu est l'auteur de la nature ». Ce n'est que dans la troisième définition que nous trouvons : « Auteur : se dit particulièrement de celui qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art<sup>5</sup>. » Même si Élisabeth Vigée-Lebrun n'est pas une créatrice à l'égal de Dieu, elle peut être considérée comme la « première cause » de ses *Souvenirs*. Ils reposent non seulement sur les souvenirs personnels et les notes prises par l'artiste – les coupures de presse et les lettres qu'elle a collectées –, mais aussi sur sa production artistique. Si elle n'avait jamais eu un pinceau entre les mains, Élisabeth Vigée-Lebrun aurait-elle rédigé ses *Souvenirs* ? Le fait que ce texte a été publié de son vivant sous son nom et avec son consentement confère à l'ouvrage une autorité et en fait la version autorisée du récit de sa vie, la vie qu'elle admit avoir été la sienne.
- 5 En tant que tels, les *Souvenirs* peuvent être rangés dans la catégorie des « égo-documents<sup>6</sup> », c'est-à-dire les témoignages autobiographiques, sources couramment utilisées pour écrire l'histoire. Cependant, je me propose d'envisager aujourd'hui l'idée que l'œuvre de Vigée-Lebrun soit plus encore qu'une source. Bien qu'ils n'aient pas souvent été lus comme tels, les *Souvenirs* représentent une histoire particulière de l'art, qui est tout sauf canonique.
- 6 Comme de nombreux mémoires parus dans les années 1820, 1830 ou 1840, moment de gloire de ce genre littéraire, les *Souvenirs* mêlent différentes formes d'écriture. Le premier volume intitulé *Lettres à la princesse Kourakine* est présenté comme une correspondance personnelle avec une amie proche, qui lui aurait demandé de lui confier ses souvenirs. Vigée-Lebrun se penche sur sa vie à Paris avant la Révolution, se concentrant sur son parcours en tant qu'artiste, sur ses œuvres, ses collègues, ses clients, les événements sociaux auxquels elle participa, et ceux dont elle fut témoin. Bien sûr, ces « lettres » ne sont pas plus authentiques que celles d'un roman épistolaire, et d'autres conventions, d'autres formes d'écriture viennent également se joindre à

elles. Par exemple, les anecdotes que l'on trouve traditionnellement dans les biographies d'artistes sont introduites dans les *Souvenirs*. De tels épisodes fictionnels font corps avec l'histoire de sa vie, mais il serait peut-être plus adéquat de parler, à leur propos, de tropes qui permettent de mieux comprendre le rôle qu'Élisabeth Vigée-Lebrun joua en tant qu'artiste. Les documents, insérés dans le récit, de même que les notes de bas de page dues à l'auteure ou à l'éditeur, ajoutent à la saveur des faits relatés dans les *Souvenirs*. À l'époque cette pratique est courante dans la rédaction des mémoires ; les documents ajoutés peuvent inclure, par exemple, des lettres reçues par l'auteur, des copies de comptes rendus d'œuvres, des notices diverses, voire des poèmes<sup>7</sup>. Ils donnent place à des voix autres que celle de l'auteur et transforment ainsi les réminiscences individuelles en une œuvre collective. En incluant ce genre de documents, les mémoires présentent la vie et l'œuvre de l'auteur de différents points de vue, et pour peu que les documents soient élogieux (ce qui était souvent le cas), ils accroissent le prestige des réalisations de l'auteur. La modestie de celui ou celle qui rédige le récit de sa vie n'est pas écornée et la « documentation » rend les éloges crédibles.

- 7 Bien que des documents et des notes soient inclus dans les trois volumes des *Souvenirs*, seul le premier présente une série de *portraits à la plume*, portraits ébauchés, isolés du texte, qui complètent et parfois suppléent aux portraits que l'on trouve dans le corps du texte. Le *portrait à la plume* reprend les impressions que les gens célèbres ont faites à l'artiste : celles des peintres Jacques-Louis David et Hubert Robert, ou celles de modèles, tels Nicolas Beaujon et la marquise de Grollier. Pour ce qui concerne les portraits peints par Vigée-Lebrun, s'ils sont extérieurs au texte, il leur est fait constamment référence dans les *Souvenirs*. Le premier volume se termine sur une liste chronologique des tableaux, année après année, du début de la carrière de l'artiste à son émigration. On retrouvera ce même genre d'annexe dans les deux volumes suivants.
- 8 Le deuxième volume des *Souvenirs* continue l'histoire de la vie et de l'œuvre de l'artiste, mais, désormais, à travers le journal de ses voyages pendant son exil. Il rapporte en particulier ses commentaires à la vue des monuments, des sites et des œuvres d'art, mais aussi sa perception de ces peuples et de ces lieux étrangers, même s'il est encore fait abondamment référence à son travail et à sa fréquentation de la société des gens célèbres. Le volume III reprend le récit du voyage en Russie, suit l'artiste à son retour en France et décrit ses voyages subséquents, y compris le compte rendu spécifique de ses séjours en Suisse, qu'elle livra sous forme de lettres à la comtesse Potocka. Dans les trois derniers chapitres, l'artiste raconte comment elle emménagea à Louveciennes ; elle évoque ses rencontres avec de vieux amis et fait le récit des changements politiques dont elle fut le témoin. Le volume se termine par un texte intitulé « Sur la peinture du portrait », qui comprend « les conseils que j'ai écrits pour ma nièce, M<sup>me</sup> Lefranc, qui peuvent être utiles aux femmes qui se destinent à peindre le portrait<sup>8</sup> ». Il s'agit du premier manuel sur l'art de peindre, écrit et publié par une femme française, qui le destinait à d'autres femmes. Il offre une conclusion appropriée aux mémoires, en ramenant les lecteurs à l'essentiel concernant Élisabeth Vigée-Lebrun.

## Mémoires et Histoire

- 9 Si l'on suit Nora, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les mémoires étaient perçus comme de l'histoire. En fait, les *Souvenirs* cadrent avec ce que Nora a appelé la « période romantique » de l'histoire, la tranche chronologique allant de 1820 à 1840, époque où les mémoires étaient passionnément recueillis, volontiers publiés, et lus avec avidité. Selon Nora, cette période marqua, pour les lecteurs, l'ultime moment de convergence de l'histoire et de la mémoire. D'après lui, les mémoires furent la forme privilégiée de l'histoire, parce que c'était la seule manière directe de ressusciter le passé et d'embrasser son authenticité. Néanmoins, ils ne relevaient pas des travaux académiques destinés aux spécialistes, ils étaient plutôt conçus dans l'intention de toucher un large public<sup>9</sup>. Les mémoires auxquels Nora s'intéresse le plus sont ceux écrits par les hommes d'État, mais plusieurs de ses observations sur le comportement des lecteurs de mémoires – en opposition aux textes élaborés dans le cadre d'écrits théoriques – s'appliquent aux *Souvenirs* de Vigée-Lebrun. L'ouvrage en appelait vraisemblablement aux lecteurs nostalgiques de l'Ancien Régime, ou à ceux désireux de connaître la vie culturelle et sociale de la France pré-révolutionnaire.
- 10 Selon Nora, les mémoires offraient à leurs lecteurs un passé collectif, comme s'ils l'avaient vécu eux-mêmes, et de surcroît, avec toute la saveur du langage original<sup>10</sup>. Mais j'imagine que les mémoires n'étaient pas uniquement un moyen pour les lecteurs d'accéder au passé ; c'était aussi le moyen de visualiser l'histoire. Leurs auteurs avaient été les témoins directs d'événements remarquablement exceptionnels et s'étaient même essayés à la célébrité et au courage. Grâce aux portraits et tableaux saisissants que l'on trouvait dans les mémoires, les lecteurs étaient à même de voir ces personnages et de réagir à ces événements à distance.
- 11 Les introductions et les préfaces des mémoires publiés dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle renforcent les affirmations de Nora, tout comme les prospectus faisant la publicité de leur prochaine parution. L'objectif principal et systématique était de prouver l'authenticité des mémoires, d'informer sur les motivations de leur écriture, et d'annoncer leur effet souhaité sur le lecteur. Bien sûr, les affirmations n'étaient pas toujours vraies, et de nombreux mémoires parurent sous le nom de personnalités qui n'en étaient pas les auteurs et qui n'en avaient pas non plus autorisé la publication sous leur nom. Dans le contexte qui m'intéresse aujourd'hui, les allégations concernant la véracité ou la motivation du mémoire sont moins pertinentes que les effets souhaités de l'ouvrage sur les lecteurs. En indiquant, voire en créant des attentes publiques, de tels constats mettent en évidence la coïncidence de la mémoire et de l'histoire. De nombreux mémorialistes revendiquaient une capacité à combler le désir du lecteur de connaître l'histoire et la civilisation passées de la nation, par l'exposé de leurs souvenirs. D'autres, tout aussi nombreux, assuraient satisfaire la curiosité des personnes les plus avides de prendre connaissance des secrets personnels ou politiques, et de celles désireuses de connaître les vies des personnages les plus célèbres de l'histoire. Les mémoires étaient à la fois éducatifs et divertissants, car l'acquisition d'un savoir historique ravissait les lecteurs, dont le désir de ranimer le passé et de côtoyer ses célébrités était comblé<sup>11</sup>.
- 12 Le prospectus réimprimé dans le premier volume des *Souvenirs* de Vigée-Lebrun fonctionne à la fois comme préface et comme introduction, et ses déclarations sont plutôt conventionnelles. Il atteste de la vérité des mémoires : en l'occurrence, une

vérité garantie par le fait qu'ils furent publiés du vivant de l'artiste. Nombreux étaient les lecteurs qui savaient que des mémoires douteux circulaient en marge des authentiques, et les lecteurs avisés tenaient à se procurer ces derniers. J'emploie le terme « avisés » car ce prière d'insérerciblait un public spécifique : *les gens du monde*, dont les éditeurs imaginaient probablement qu'ils seraient particulièrement intéressés par l'art, la société et l'histoire, évoqués dans les *Souvenirs*. Ce dont *les gens du monde* pouvaient bénéficier en lisant les *Souvenirs* était « une plus grande connaissance de la société dans laquelle eux ou leur père ont vécu<sup>12</sup> ». En outre, le prospectus cherchait à aiguïser l'appétit des lecteurs avides de récits qui relateraient la vie passée et présente de personnalités importantes :

- 13 « M<sup>me</sup> Lebrun a vu passer et se presser autour d'elle toutes les célébrités de notre temps comme celles d'un temps qui n'est plus le nôtre [...]. M<sup>me</sup> Lebrun est sans contredit la seule personne existante qui puisse parler tour à tour de la reine de France, de l'impératrice de Russie, de l'empereur Paul, de la reine de Prusse, aussi bien que de M<sup>me</sup> Dubarry, de l'abbé Delille, de Le Kain, et de cent autres<sup>13</sup>. »
- 14 Cette citation induit que les mémoires avaient un statut privilégié parce qu'ils étaient subjectifs, parce que l'histoire narrée dans ce cadre l'était d'un point de vue particulier. Le prospectus souligne que M<sup>me</sup> Lebrun, *une femme d'esprit*, connaissait les gens riches et célèbres, non pas seulement par la rumeur ou par ouï-dire, mais à l'occasion de nombreuses rencontres, qui l'avaient conduite à se faire une idée propre sur chaque individu.
- 15 S'il fut un temps où les mémoires, y compris ceux de Vigée-Lebrun, relevaient de l'histoire, Nora affirme que tout changea quand l'histoire devint une science et s'affirma comme référence principale. Les mémoires passèrent alors d'une forme d'histoire à une source, parmi d'autres, de l'écriture de l'histoire<sup>14</sup>. On imagine le sort réservé au prospectus introduisant le premier volume des *Souvenirs*. Avant même d'évoquer les gens du monde susceptibles de lire les mémoires comme un compte rendu de la société, la page s'adresse aux intellectuels qui pourraient en tirer profit : « Les gens de lettres y cherchent des matériaux précieux à tout espèce d'écrivains<sup>15</sup>. »

## Les mémoires de femmes et l'écriture de l'histoire

- 16 Si Nora a fourni un modèle théorique permettant d'envisager les *Souvenirs* à la fois comme mémoire et comme histoire, grâce aux travaux de l'historienne de la littérature Faith Beasley<sup>16</sup>, il est possible de considérer ce texte comme une histoire *alternative* de l'art.
- 17 Les études de Beasley s'intéressent à la façon dont les femmes, dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, créèrent leurs propres représentations du passé à travers leurs mémoires et négocièrent leur relation à l'histoire dans l'écriture de ces textes. Beasley va à l'encontre de la plupart des études critiques qui, hier comme aujourd'hui, ont vu dans les mémoires féminins non pas l'écriture d'une forme d'histoire mais une réminiscence personnelle médiocre. Elle avance que les femmes étaient bel et bien engagées dans une forme d'histoire, reconnue à leur époque : leurs mémoires appartenaient à un genre d'histoire dont le contenu était caractérisé par sa nature « particulière ». De telles histoires, les *histoires particulières*, évoquaient les motivations, les secrets et les intentions, différant en ce sens de l'*histoire générale* ou de l'*histoire publique*, qui

relataient seulement les grands événements publics et véridiques, dignes d'être remémorés. En 1671, Charles Sorel joignait les histoires particulières aux « vues des grands personnages et des moindres, [aux] recueils d'accidents mémorables, et [à] toutes les narrations<sup>17</sup> ». Les auteurs de ces histoires particulières se présentaient eux-mêmes comme des témoins oculaires, capables de donner des détails que l'on ne trouvait nulle part ailleurs.

- 18 Alors que les femmes occupèrent rarement des places de choix dans les histoires générales, les histoires particulières leur réservèrent des rôles déterminants. Compte tenu de leur implication dans la vie de cour, elles devinrent des agents importants opérant souvent à l'arrière-plan. Beasley en conclut que considérer les mémoires féminins comme des histoires particulières – tels qu'ils avaient été identifiés en leurs temps – revient à leur reconnaître et leur rendre une valeur historique<sup>18</sup>. Les distinctions entre l'histoire générale et l'histoire particulière persistèrent tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Elles furent réitérées par les écrivains tel Charles Batteux et firent partie des idées reçues, véhiculées par les traités, les dictionnaires et les encyclopédies, qui dénigraient souvent le particulier au profit du général<sup>19</sup>. Bien que Nora ne mentionne pas les travaux des femmes, sa position générale concernant la coïncidence de l'histoire et des mémoires s'accorde globalement avec celle de Beasley sur les mémoires comme genre d'histoire particulière.

## Portrait de l'artiste en historienne

- 19 Je propose d'envisager les *Souvenirs* de Vigée-Lebrun à la fois comme une histoire particulière et comme une histoire particulière de l'art, car non seulement ils montrent la vie de l'artiste, mais ils témoignent aussi, en direct, de l'art et de la société de son temps. À travers cet ouvrage, les femmes se voient conférer une place remarquable dans l'histoire, et la plus importante de celles-ci est l'artiste elle-même. Il est nécessaire de garder à l'esprit que nous avons affaire à une artiste qui se percevait comme un maître digne de voir figurer sa vie et son œuvre dans les annales de l'histoire de l'art, même s'il lui fallait en être l'auteure. Sous l'Ancien Régime, Vigée-Lebrun avait été témoin de l'admission à l'Académie de quelques femmes d'exception, qui bénéficièrent alors d'une reconnaissance accordée à contrecœur, puis elle avait assisté à leur éviction de cette même institution, après la Révolution française. Elle savait à quel point peu de femmes étaient reconnues en tant qu'artistes d'exception, mais aussi combien était banal le dénigrement du travail de celles qui pouvaient y prétendre. En étant auteure de sa propre histoire de l'art et en plaçant celle-ci sous son autorité, parallèlement à l'histoire de son art, Vigée-Lebrun assurait sa pérennité. Plus que ses peintures, ses *Souvenirs* lui valurent une place dans l'histoire de l'art, alors que les œuvres d'autres artistes femmes remarquables – Adélaïde Labille-Guiard, Marguerite Gérard, Anne Vallayer-Coster et Suzanne Giroust (M<sup>me</sup> Roslin) – furent bien plus rapidement oubliées. Étroitement liée à l'histoire de sa vie et de son temps, l'histoire de l'art de Vigée-Lebrun n'est pas un long fleuve tranquille. Comme je le disais précédemment, les *Souvenirs* combinent différentes formes d'écriture et abordent différents sujets dont l'enchaînement ne se fait pas sans heurt. L'histoire de l'art racontée par les *Souvenirs* fait surface de manière intermittente, ses composantes étant mêlées à d'autres récits. Néanmoins, de nombreux éléments sont liés à des conventions d'écriture bien établies dans l'histoire de l'art.

- 20 Comme chacun sait, la biographie fut la première forme de l'histoire de l'art ; notamment dans des recueils de biographies artistiques, telles les *Vies* de Vasari, ou même plus tôt encore chez Plin l'Ancien. Dans l'excellente bibliographie constituée par Amandine Gorse à l'occasion de ce colloque<sup>20</sup>, on découvre plusieurs autres écrits dus à des femmes, qui prirent la forme de vies ou de courtes biographies de « grandes femmes », à l'instar des *Femmes comme il convient de les voir* de M<sup>me</sup> Coicy en 1785<sup>21</sup>.
- 21 Il y a déjà longtemps que Jean Schaefer a mis en évidence les emprunts et les interprétations des modèles biographiques dans les *Souvenirs* de Vigée-Lebrun<sup>22</sup>. Dans son analyse, elle s'appuie sur le travail inédit d'Ernest Kriz et Otto Kurz qui, les premiers, identifièrent les tropes signalant les « grands artistes » dans les vies. L'adaptation de ces modèles au parcours de Vigée-Lebrun laisse penser que celle-ci fabriqua consciencieusement l'histoire de sa vie pour pouvoir être associée à un genre spécifique d'histoire de l'art. En revanche, elle eut à retravailler plusieurs standards de la biographie d'artiste pour les adapter à la vie d'une artiste femme<sup>23</sup>. Par exemple, la légende prétendant que Charles Quint se baissa pour ramasser les pinceaux de Titien, racontée pour la première fois par Carlo Ridolfi dans ses vies d'artistes vénitiens de 1648 et reprise par Roger de Piles en 1708 dans ses *Cours de peinture par principes*, est transformée comme suit dans les *Souvenirs* : l'anecdote s'ouvre sur la reine Marie-Antoinette demandant à l'artiste, manifestement enceinte, pourquoi elle n'est pas arrivée la veille comme prévu. L'artiste répond qu'elle souffrait tellement qu'elle ne pouvait venir pour la séance de pose, et elle ajoute aussitôt qu'elle reviendra le lendemain. « Non ! Non !, répond la reine, je ne veux pas que vous ayez fait cette course inutilement. » Déroutée par la proposition que lui fait la reine de poser sur-le-champ, l'artiste saisit sa boîte de peinture et la renverse. Comme elle se penche pour ramasser ses pinceaux, Marie-Antoinette intervient : « Laissez, laissez, dit la reine, vous êtes trop avancée dans votre grossesse pour vous baisser » ; et quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même<sup>24</sup>. » Le geste de la reine est lu métaphoriquement comme un hommage au talent créatif dans la tradition du récit de Titien en présence de Charles Quint. En ce sens il importe peu que l'épisode soit ou non réel. L'anecdote témoigne de ce qu'Élisabeth Vigée-Lebrun était considérée comme une grande artiste et en même temps elle embellit ses *Souvenirs* d'une touche plaisante. Cette touche distinguait l'histoire particulière de l'histoire générale, laquelle requérait un style plus direct et plus simple. Mais orner ainsi le récit historique revenait à retravailler une tradition textuelle primaire en orientant la scène vers un motif fréquent dans les arts visuels : le souverain honorant l'artiste. En 1781, par exemple, François-Guillaume Ménageot, ami proche de Vigée-Lebrun, peignit une scène représentant Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I<sup>er</sup>, sujet qu'Ingres allait reprendre en 1818<sup>25</sup>.
- 22 Non seulement les *Souvenirs* revisitent les conventions communes aux biographies d'artistes, mais ils intègrent également les discussions sur les grandes œuvres de Vigée-Lebrun, déplaçant finalement le genre de la biographie vers ce que nous appelons aujourd'hui la monographie d'artiste<sup>26</sup>. Certains de ses commentaires suggèrent la façon dont l'iconographie ou le costume de la personne portraiturée, par exemple Lady Hamilton, célèbrent tout à la fois un modèle et un acteur de *tableau vivant*. Le texte évoquant le portrait de Lady Hamilton en sibylle est explicite : ce tableau est pris par Vigée-Lebrun comme emblématique de son travail et il repose plus sur le talent et l'expérience visuelle de l'artiste que sur les capacités du modèle à improviser une posture. Voici comment l'artiste raconte la scène :

« Elle manquait de tournure et s'habillait très mal, dès qu'il s'agissait de faire une toilette vulgaire. Je me souviens que lorsque je fis mon premier portrait d'elle en sibylle, elle habitait à Caserte une maison que le chevalier Hamilton avait louée ; je m'y rendais tous les jours, désirant avancer cet ouvrage. La duchesse de Fleury et la princesse Joseph de Monaco assistaient à la troisième séance, qui fut la dernière. J'avais coiffé M<sup>me</sup> Hart (elle n'était pas encore mariée) avec un châle tourné autour de sa tête en forme de turban dont un bout tombait et faisait draperie. Cette coiffure l'embellissait au point que ces dames la trouvaient ravissante<sup>27</sup>. »

- 23 Dans ce scénario, le rôle de Lady Hamilton consiste à se laisser mettre en scène et costumer au gré de l'imagination de l'artiste. Vigée-Lebrun est artiste au point de disposer elle-même le drapé du châle, alors que Lady Hamilton se servait habituellement de cet accessoire pour improviser ses numéros de danse.
- 24 Les *Souvenirs* décrivent aussi ce qui inspira le portrait de Germaine de Staël : « J'ai passé une semaine à Coppet chez M<sup>me</sup> de Staël ; je venais de lire son dernier roman, *Corinne ou l'Italie*, sa physionomie si animée et si pleine de génie me donna l'idée de la représenter en Corinne, assise, la lyre en main, sur un rocher. Je la peignis sous le costume antique<sup>28</sup>. » L'artiste saisit ici une ressemblance entre M<sup>me</sup> de Staël et son personnage Corinne, qu'elle se représente à travers la lecture qu'elle a faite du roman. À partir de ce travail de l'imagination, elle conçoit l'idée de peindre son modèle vêtu d'un costume allégorique. L'épisode fait explicitement l'éloge de M<sup>me</sup> de Staël, et implicitement il suggère l'idée que l'artiste est bien plus qu'un simple peintre dont la mission est de représenter les traits du modèle.
- 25 D'autres passages traitent des défis techniques que l'artiste eut à surmonter. On peut prendre pour exemple ses remarques sur l'*Autoportrait avec un chapeau de paille* et son lien évident avec la peinture de Rubens, connue sous le nom de *Chapeau de paille*. Les *Souvenirs* évoquent la gageure que représenta, pour Vigée-Lebrun, le fait de reproduire les effets singuliers de la lumière de Rubens :
- 26 « Son grand effet réside dans les deux différentes lumières que donnent le simple jour et la lueur du soleil (les clairs sont au soleil ; ce qu'il me faut appeler les ombres, faute d'un autre mot, est le jour). Et peut-être faut-il être peintre pour juger tout le mérite d'exécution qu'a déployé là Rubens. Ce tableau me ravit et m'inspira au point que je fis mon portrait à Bruxelles en cherchant le même effet<sup>29</sup>. »
- 27 Vigée-Lebrun réussit vraiment à créer un effet similaire dans son autoportrait, où son visage, obscurci par l'ombre du chapeau, semble réellement éclairé, même s'il baigne dans la pénombre, comme le marque la ligne parcourant sa joue et son cou. Le fait qu'elle imite Rubens est significatif. Le célèbre peintre figurait depuis longtemps au firmament du panthéon artistique : l'imiter revenait à aspirer à son rang, chose impossible aux yeux de beaucoup, en particulier pour une femme artiste.
- 28 La discussion de ses propres œuvres par Vigée-Lebrun va aussi au-delà des remarques habituelles aux récits de voyage. L'artiste ne fait pas seulement référence aux portraits réalisés pendant l'exil : elle devise régulièrement sur les chefs-d'œuvre célèbres pour prouver son bon goût, qui est toujours à l'unisson du goût dominant chez ses contemporains. Un artiste revient régulièrement dans ses récits, Raphaël, dont la *Madonna della Sedia* inspira Vigée-Lebrun en 1789 pour un autoportrait avec sa fille Julie. Non seulement les *Souvenirs* réservent les éloges les plus enthousiastes à Raphaël, mais aussi ils identifient implicitement Vigée-Lebrun au maître italien et signalent l'influence déterminante qu'il eut sur son art. De fait, Raphaël est déjà présent dans le premier volume, quand elle interrompt le récit de ses débuts de carrière pour passer à

ce qu'elle réalisa des années plus tard : « Aussi est-ce à Rome seulement, et sous le beau ciel de l'Italie, qu'on peut tout à fait juger Raphaël. Lorsque plus tard j'ai pu voir ceux de ses chefs-d'œuvre qui n'ont point quitté leur patrie, j'ai trouvé Raphaël au-dessus de son immense renommée<sup>30</sup>. » Et un peu plus loin, les *Souvenirs* racontent la façon dont elle imita la magnificence de son drapé<sup>31</sup>.

- 29 Le deuxième volume des *Souvenirs* contient une lettre de Vigée-Lebrun à Hubert Robert après qu'elle eut vu les œuvres de Raphaël à Rome. Nous lisons ici un plaidoyer en faveur du peintre italien contre ceux qui déplorait que sa vie libertine ait pu causer sa mort prématurée : « Quoi ! ce talent si pur, si suave, aurait été chercher ses inspirations dans les mauvais lieux ! De bonne foi, cela peut-il se croire ? » Elle s'extasie ensuite sur ses relations avec la Fornarine, qu'elle imagine joyeuses à tous points de vue. Et de conclure : « Raphaël n'était pas un libertin ; il ne faut que regarder ses têtes de Vierges pour être sûr du contraire. » Après s'être excusée pour ce moment d'humeur, elle continue en décrivant la beauté de ses œuvres du Vatican et reprend ses remarques précédentes à propos de l'intérêt qu'il y a à voir les tableaux réels. La lettre s'achève sur l'idée que, malgré sa mort prématurée, le peintre a produit un nombre impressionnant de chefs-d'œuvre : « Cela prouve avec évidence que la fécondité est un attribut inhérent au génie<sup>32</sup>. »
- 30 On trouve dans ces passages deux comparaisons implicites entre Raphaël et Vigée-Lebrun, alors que l'artiste s'est déjà présentée comme une émule du peintre italien avec son *Autoportrait avec Julie* imité de la *Madonna della Sedia*. À l'époque, les artistes pensaient que les représentations de mère à l'enfant par Raphaël s'inspiraient de la Fornarine et du fils du peintre<sup>33</sup>. Avec *Autoportrait avec Julie*, Vigée-Lebrun imite Raphaël, tandis que le tableau lui-même établit une relation entre Vigée-Lebrun et la Madone-Fornarine, en ce qu'elle reprend la même pose et le même geste d'embrassement. Ainsi, à peine arrivée à Rome, non seulement elle avait établi un lien avec l'histoire de Raphaël et de la Fornarine, mais, tout comme le maître italien, elle se trouvait accusée de libertinage. L'accusation avait pris naissance à l'occasion de ses critiques pour le Salon et avait éclaté au grand jour dans des pamphlets qui se moquaient méchamment de sa relation avec le ministre des Finances Calonne. Si les circonstances étaient bien entendu différentes de celles qui entouraient la vie de Raphaël, le ton de sa « diatribe » laissait entendre un fort désir d'écarter ces accusations. Plus encore, la longue carrière de Vigée-Lebrun est rapprochée de la vie bien plus brève de Raphaël quand il est question dans ses *Souvenirs* de sa fécondité artistique : tout comme lui, elle était productive, peignait « avec fureur » et n'organisait pas moins de trois séances de pose par jour<sup>34</sup>.
- 31 D'autres éléments de son récit de voyage la rapprochent du travail de Raphaël. On la voit admirer le peintre auréolé de toute sa gloire lors d'un séjour ultérieur à Rome<sup>35</sup>, puis plus tard encore à Dresde on apprend qu'elle est tombée en adoration devant sa *Madone* de la Sixtine. Mais c'est lors d'un second voyage à Florence, alors qu'elle s'apprêtait à quitter l'Italie, que l'artiste scelle sa relation avec le maître de la Renaissance : « J'entrepris aussitôt une copie du portrait de Raphaël, que je fis avec amour, comme disent les Italiens, et qui, depuis, n'a jamais quitté mon atelier<sup>36</sup>. »
- 32 Parfois, d'autres œuvres lui donnent l'opportunité de mettre en évidence les maîtres, qui, comme Raphaël, ont influencé sa propre production. De même, ce qui relie la peinture de Vigée-Lebrun aux œuvres d'art croisées lors de son voyage tient en ces histoires où ses portraits jouent le premier rôle. Prenons, par exemple, ses

commentaires sur le tableau qu'elle appelle « ma Sibylle », portrait de Lady Hamilton qu'elle montre comme un échantillon de son travail pour convaincre des clients potentiels. Quand elle expose la toile à Parme, les artistes qui lui rendent visite dans son atelier le confondent avec un tableau peint par un maître de leur propre école. Ainsi, les commentaires de l'artiste sur sa *Sibylle* témoignent à quel point les *Souvenirs* racontent l'histoire de deux carrières artistiques distinctes. L'histoire la plus connue est celle d'une portraitiste célèbre et bien établie travaillant à Paris. L'autre, issue de son journal de voyage, est celle d'une artiste nomade, se déplaçant de lieu en lieu, de cour en cour. À travers ces voyages, elle ne cherche pas seulement des artistes locaux dans l'espoir d'intégrer leurs académies, elle expose aussi ses peintures, saisit l'occasion pour nouer des contacts et attirer des clients dans son atelier. Compte tenu du nombre important d'artistes voyageant à travers l'Europe, la Russie et l'Empire ottoman tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, son histoire renvoie à plusieurs d'entre eux – hommes et femmes –, d'autant que la plupart de ces artistes bohèmes doivent trouver désormais une place stable dans nos histoires de l'art.

## L'histoire d'un autre point de vue

- 33 S'il semble bien évident que les *Souvenirs* ont été écrits du point de vue d'une femme particulière, on ne peut généraliser en affirmant qu'il s'agit là d'une histoire de l'art féminine. En effet, c'est une œuvre tout à fait singulière. Néanmoins, c'est assurément une tentative consciente d'imposer un autre point de vue à l'histoire de l'art, en sapant les idéologies dominantes à propos des femmes, leur corps et leur capacité à créer des chefs-d'œuvre. Bon nombre des questions portant sur la création artistique qui sont abordées dans les *Souvenirs* valent pour toutes les artistes femmes : par exemple, adopter une attitude humble quand on regarde un modèle masculin, se positionner par rapport aux discours excluant les femmes de la catégorie des « grands artistes », défendre les œuvres dont on prétend qu'il s'agit de copies, voire même qu'elles ont été peintes par un collègue homme ; ou encore, contrer la cabale entachant la réputation d'une grande artiste. On trouve par exemple un petit passage commentant les moyens déployés par l'artiste pour empêcher les modèles masculins de flirter avec elle : elle les forçait à regarder au loin pour pouvoir peindre leurs yeux. Ailleurs, on comprend que si la maternité fut sa plus grande joie, Vigée-Lebrun était tellement concentrée sur sa peinture de *Vénus et l'Amour*, qu'elle ignora les contractions.

« Mais ici vous allez voir combien cet extrême amour de mon art me rendait imprévoyante sur les petits détails de la vie, car toute heureuse que je me sentais à l'idée de devenir mère, les neuf mois de ma grossesse s'étaient passés sans que j'eusse songé le moins du monde à préparer rien de ce qu'il faut pour une accouchée. Le jour de la naissance de ma fille, je n'ai point quitté mon atelier, et je travaillais à ma *Vénus qui lie les ailes de l'Amour*, dans les intervalles que me laissaient les douleurs<sup>37</sup>. »

- 34 Un peu plus loin, l'artiste nous raconte que M<sup>me</sup> Verdun vint lui rendre visite un matin où elle travaillait sur *Vénus et l'Amour*, et lui prédit qu'elle allait accoucher le soir même. Non seulement le peintre s'exclama qu'elle avait une séance de pose le lendemain et qu'elle ne voulait pas accoucher ce soir-là, mais elle reconnut aussi qu'elle ne s'était nullement préparée et qu'en fait elle n'avait même aucune idée de ce qu'il y avait à préparer. Ce à quoi M<sup>me</sup> Verdun répliqua : « Vous voilà bien... vous êtes un vrai garçon<sup>38</sup>. »

- 35 L'anecdote met non seulement l'accent sur la dévotion de l'artiste à son art, une dévotion qui semblait inhabituelle chez des femmes qui se laissaient facilement distraire ; mais elle va à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle le domaine privilégié des femmes est celui de la reproduction naturelle, tandis que les hommes se réservent celui de la production culturelle. Ce souvenir apporte le témoignage d'une artiste qui investit à la fois les deux champs. Le fait que le sujet de son tableau soit *Vénus et l'Amour* oriente encore un peu différemment le sens de la scène. Pour ce qui est de la peinture d'histoire, le récit évoque la faculté de l'artiste à inventer une composition tout autant qu'à copier d'après un modèle vivant (autrement dit, à peindre un portrait). C'était là, plus que tout, un aspect important à faire valoir pour une femme – il était couramment admis que les femmes n'avaient ni les dispositions intellectuelles, ni les facultés sensibles nécessaires à la peinture d'histoire. Les commentaires du Salon portant sur son tableau *La Paix ramenant l'Abondance* (1783) représentaient la femme peintre d'histoire en monstre hermaphrodite doté d'un cerveau d'homme et d'un sexe de femme<sup>39</sup>. Mais le récit de son accouchement dans les *Souvenirs* inverse le sens de cette représentation négative et brosse le portrait d'une femme artiste exceptionnelle dont le cerveau de femme est capable de concevoir une œuvre d'art exactement comme un homme, tandis que son corps peut donner la vie tout comme celui d'une femme. Penser comme un homme est vu favorablement dans sa façon de se représenter en peintre d'histoire, mais en creux, par les aspects du récit qui laissent entendre qu'elle ne pense pas comme une femme ordinaire.
- 36 S'agissant des stéréotypes sur le corps féminin, on trouve aussi le récit de la visite de l'artiste au cabinet d'anatomie de Felice Fontana, dans le deuxième volume. L'épisode la représente d'abord s'extasiant devant les modèles anatomiques, puis se sentant mal quand Fontana lui en montre un qui représente une cavité abdominale de femme et un utérus. Ne parvenant pas à se déprendre de cette image, elle retourne voir Fontana pour lui demander conseil. Le passage qui suit montre que son talent découlait de la sensibilité de ses organes – sauf que ceux-ci excluaient l'utérus, dont le corps médical prétendait pourtant qu'il était si sensible qu'il perturbait l'esprit des femmes et les conduisait à une sorte d'instabilité mentale. En l'occurrence, ses organes sensibles étaient plutôt ses yeux, qui lui garantissaient une perception intense de la réalité, et son imagination, qui lui permettait de rendre compte de ses sensations visuelles avec beaucoup d'acuité.
- « Quand je revis M. Fontana, je lui demandai ses conseils pour me délivrer de l'importune susceptibilité de mes organes. – J'entends trop, lui dis-je, je vois trop et je sens tout d'une lieue. – Ce que vous regardez comme une faiblesse et comme un malheur, me répondit-il, c'est votre force et c'est votre talent : d'ailleurs, si vous voulez diminuer les inconvénients de cette susceptibilité, ne peignez plus. On croira sans peine que je ne fus pas tentée de suivre son conseil ; peindre et vivre n'a jamais été qu'un seul et même mot pour moi, et j'ai bien souvent rendu grâce à la Providence de m'avoir donné cette vue excellente<sup>40</sup>. »
- 37 Les *Souvenirs* abordent des sujets qui concernent toute femme artiste, et en cela ils sont une histoire de l'art qui inclut des figures de femmes, et non pas seulement l'auteure elle-même. Ainsi trouve-t-on dans ce livre des peintres bien connues de nos jours comme Rosalba Carriera, Vallayer-Coster ou Angelika Kauffmann. D'autres ont rapidement sombré dans les oubliettes de l'histoire de l'art. Par exemple des jeunes femmes qui étaient des amies ou des camarades d'étude de Vigée-Lebrun, comme la belle M<sup>lle</sup> Boquet qui « avait un talent remarquable pour la peinture, mais [qui]

l'abandonna presque entièrement après avoir épousé M. Filleul<sup>41</sup> ». Et celles qui travaillèrent avec elle alors qu'elle faisait étudier des artistes dans son atelier, comme Émilie Roux de La Ville (M<sup>me</sup> Benoist), qui « peignait au pastel des têtes où s'annonçait déjà le talent qui lui a donné une juste célébrité<sup>42</sup> ». Elle mentionne aussi des artistes amateurs comme sa proche amie la marquise de Grollier, qu'elle représente à la fois dans un *portrait à la plume* et sur une toile où elle peignait la marquise à son chevalet.

- 38 Les femmes sont présentes en tant que modèles et commanditaires à la fois, telles Germaine de Staël, la danseuse Lady Hamilton et l'impératrice Catherine la Grande. Vigée-Lebrun les montre en femmes d'action jouant un rôle politique et social, de reines, d'impératrices, de salonnières et de beautés renommées, d'artistes pratiquant toutes formes d'art, non seulement la peinture, mais aussi la danse, la musique, la comédie, la littérature et l'art de la conversation. D'une page à l'autre des *Souvenirs*, on croise des femmes jeunes et moins jeunes, des mères et des filles, des sœurs, des veuves et des célibataires. Certaines sont ravissantes, d'autres sont plus communes ; beaucoup sont talentueuses, d'autres le sont moins, un petit nombre sont exceptionnelles. De fait, ce n'est pas la femme mais des femmes qui peuplent ces récits. Mais le plus remarquable est que les *Souvenirs* décrivent un monde artistique et une histoire de l'art qui sont partagés par les hommes et les femmes. Les hommes furent parfois les professeurs, les partisans ou les admirateurs de Vigée-Lebrun : ainsi Joseph Vernet, le comte de Vaudreuil et les élèves de l'Académie de France à Rome, qui l'accueillirent avec enthousiasme. Ailleurs elle met en scène quelques-uns de ses détracteurs et calomniateurs : J.-B. Pierre et A. J. Gorsas, auteurs de pamphlets malicieux sur son compte.
- 39 Ce n'est en aucun cas un monde artistique centré sur les femmes : hommes et femmes y sont partie prenante les uns et les autres. Son milieu, et l'histoire de celui-ci, est sans comparaison avec la description de l'atelier de David donnée par Delécluze, qu'Abigail Solomon-Godeau a récemment critiquée<sup>43</sup>. Dans l'ouvrage de Delécluze, les élèves femmes de David sont à peine évoquées, alors que nous savons qu'il en forma plusieurs. C'est ce modèle unisexe qui fut volontiers adopté par les histoires générales de l'art.
- 40 En somme, il nous faut nous interroger sur l'histoire la plus juste de l'art : est-ce l'histoire particulière dont Vigée-Lebrun fut l'auteure et l'autorité, une histoire qui décrit un monde de l'art mixte incluant hommes et femmes, ou bien l'histoire générale de l'art, fondée sur un modèle unisexe que nos manuels ont longtemps mis en avant, car elle aurait été la seule à mériter que l'on s'en souvînt ?

---

## BIBLIOGRAPHIE

BEASLEY 1990

Faith BEASLEY, *Revising Memory: Women's Fiction and Memoirs in Seventeenth-Century France*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.

Chazet 1837

Alissan de CHAZET, *Mémoires, Souvenirs, Œuvres et Portraits*, Paris, Postel, 1837.

Coicy 1785

M<sup>me</sup> de COICY, *Les Femmes comme il convient de les voir ou Aperçu de ce que les femmes ont été, de ce qu'elles sont et de ce qu'elles pourroient être*, Paris, Bacot, 1785.

DEKKER 2002

Rudolf DEKKER, "Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History", trad. Diederik van Werven, *Memoria y Civilización (MyC)*, 5, 2002, p. 13-37.

*Dictionnaire de l'Académie française* 1835

[En ligne] <http://portail.atilf.fr>, consulté le 8 novembre 2010.

GAUDIN 1826-1834

Martin Michel Charles GAUDIN, duc de Gaëte, *Mémoires, souvenirs, opinions et écrits de duc de Gaëte*, Paris, Baudouin frères, 1826-1834.

Guiffrey 1870

Jules GUIFFREY, « Souvenirs de Madame Vigée-Lebrun. Paris : Charpentier, 1869 », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 12 février 1870, p. 109-112.

HAROCHE-BOUZINAC 2009

Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, *Élisabeth Vigée-Lebrun, Souvenirs*, 3 vol., Paris, H. Champion, 2009.

JUNOT 1838

Laure JUNOT, duchesse d'Abrantès, *Mémoires sur la restauration ou souvenirs historiques*, Paris, Impr. Boulé et C<sup>ie</sup>, 1838.

*Mémoires de Tous* 1835

*Mémoires de Tous. Collection de documents et témoignages authentiques tendant à établir la vérité dans l'histoire*, Paris, Levavasseur, 1835.

NOLHAC 1912

Pierre de NOLHAC, *Madame Vigée-Lebrun, peintre de Marie-Antoinette*, Paris, Goupil, 1912.

NORA 1986

Pierre NORA, « Les mémoires d'État. De Commines à de Gaulle », dans *Les Lieux de mémoire*, II. *La Nation*, chapitre 11, Paris, Gallimard, 1986.

PRESSER 2010

Jacques PRESSER, *Ashes in the Wind: the Destruction of Dutch Jewry*, London, Souvenir press, 2010.

SCHAEFER 1981

Jean Owens SCHAEFER, "The Souvenirs of Élisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman", *International Journal of Women's Studies* 4, 1, 1981, p. 35-49.

Sheriff 1996

Mary SHERIFF, *The Exceptional Woman: Élisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

Solomon-Godeau 1997

Abigail SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble: a Crisis in Representation*, New York, Thames and Hudson, 1997.

VIGÉE-LEBRUN 1835-1838

Élisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 vol., Paris, H. Fournier, 1835-1838.

## NOTES

\*. C'est avec grand plaisir que je participe à cet ouvrage qui restitue les voix des femmes dans la littérature artistique. Je souhaite remercier les organisateurs du colloque d'où il est issu : Mechthild Fend, Melissa Hyde, Anne Lafont et les équipes de l'INHA et du musée des Beaux-Arts de Lyon, qui nous ont donné l'opportunité d'explorer un sujet longtemps absent des études d'histoire de l'art.

1. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838. La question de l'identité de l'auteur de ce livre a ressurgi en 1869 à l'occasion de la réédition des *Souvenirs* : voir par exemple le compte rendu qui en est fait dans GUIFFREY 1870. Par la suite, Pierre de Nolhac souleva le problème dans NOLHAC 1912, p. 7-11 ; la question revint de nouveau sur le devant de la scène en 2009 lors du colloque de Lyon sur les femmes écrivant sur l'art.

2. HAROCHE-BOUZINAC 2009.

3. Leurs écrits à toutes les deux doivent de toute façon être distingués de deux autres types de textes : les commentaires de Salons tels que *La Morte de trois mille ans au Salon de 1783* où ce sont les hommes qui écrivent sous une identité de femme fictive (et souvent grotesque), et les faux mémoires parus après la mort de leur supposée rédactrice qui ne les avait ni signés ni autorisés à paraître de son vivant. Sur Julie Candaille, voir l'article d'Heather Jensen.

4. NORA 1986, p. 359.

5. « Auteur » et « Autoriser », dans *Dictionnaire de l'Académie française* 1835.

6. Jacques Presser inventa le terme « égo-document » dans les années 1950 pour décrire les journaux de bord, mémoires, lettres personnelles et autres formes d'écrits autobiographiques. Voir par exemple PRESSER 2010 et DEKKER 2002, p. 13-37.

7. Voir par exemple CHAZET 1837, JUNOT 1838 ou GAUDIN 1826-1834.

8. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, III, p. 355.

9. NORA 1986, p. 359.

10. NORA 1986, p. 359.

11. La duchesse d'Abrantès, par exemple, note dans son introduction : « Je dirai en toute vérité ce que j'ai vu, ce que ma vie elle-même, sans rien demander à d'autres yeux, a dû me faire connaître, ce qu'enfin j'ai appris par mes relations intimes et par celles plus étendues, mais peut-être moins importantes, du monde. » JUNOT 1838. Pour une discussion générale sur le sujet, voir l'introduction à *Mémoires de Tous* 1835.

12. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 2.

13. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 3.

14. NORA 1986, p. 364-365.

15. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 22.

16. BEASLEY 1990.

17. Cité par BEASLEY 1990, p. 27. Sur l'histoire particulière, voir p. 26-29.

18. BEASLEY 1990, p. 29.

19. BEASLEY 1990, p. 27.
  20. Cette bibliographie, complétée par Charlotte Foucher, figure à la fin de LAFONT 2012 et est téléchargeable en ligne ici.
  21. COICY 1785.
  22. SCHAEFER 1981.
  23. SCHAEFER 1981, p. 41.
  24. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 69-70.
  25. Je remercie Mechthild Fend pour cette judicieuse observation.
  26. Les premières monographies de Vigée-Lebrun suivirent de peu ses *Souvenirs* et leur empruntèrent de façon non négligeable cette tendance à interpréter ses œuvres.
  27. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 93.
  28. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, III, p. 262. Pour une interprétation plus approfondie de cette œuvre, voir SHERIFF 1996, p. 239-261.
  29. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 83. Voir aussi SHERIFF 1996, p. 180-220.
  30. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 19.
  31. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 53.
  32. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 28-29.
  33. SHERIFF 1996, p. 43-52 et 67-69.
  34. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 86.
  35. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 142.
  36. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 153.
  37. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 55-56 ; voir SHERIFF 1996, p. 39-50.
  38. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 56.
  39. SHERIFF 1996, p. 180-195.
  40. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 155. Voir aussi SHERIFF 1996, p. 13-33.
  41. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 28.
  42. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, 51.
  43. SOLOMON-GODEAU 1997, p. 46-51.
- 

## AUTEURS

**MARY D. SHERIFF**

University of North Carolina, Chapel Hill

# La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle\*

Noémie Étienne

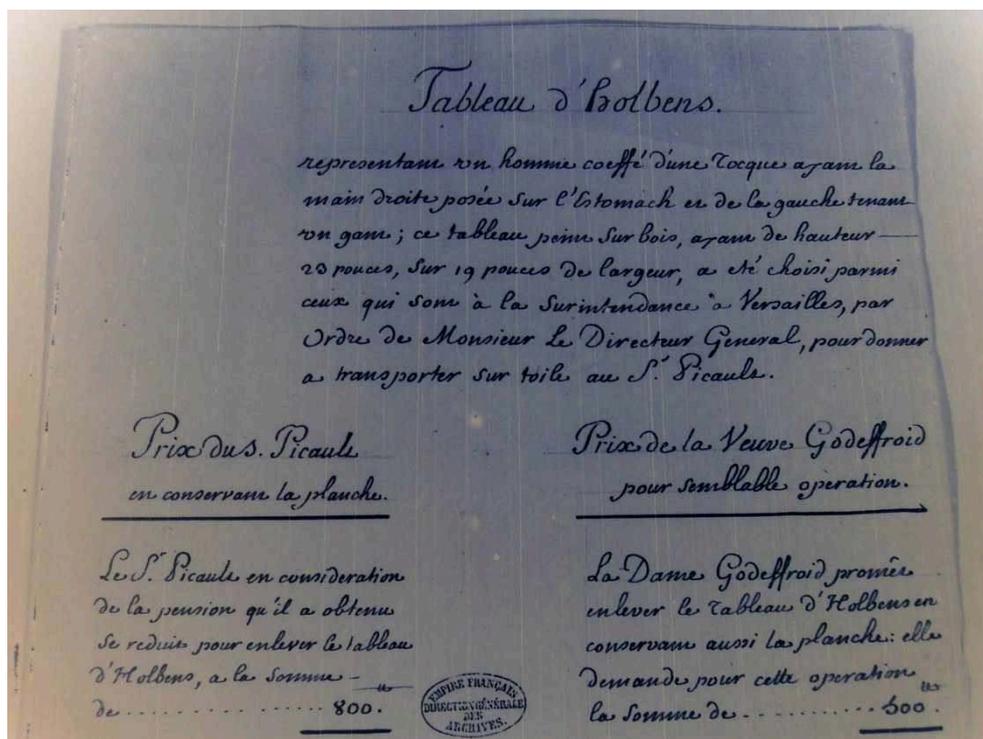
---

- 1 Évoquer une restauratrice de tableaux dans un volume consacré aux discours sur l'art ne va pas de soi. Cela suppose que le savoir sur les objets peut prendre des formes diverses et se repérer chez des individus dont les activités sont variées. La restauratrice de tableaux n'est pas, en effet, une figure classique de la connaissance, ni la productrice d'un discours savant largement diffusé. Il nous semble néanmoins qu'elle trouve une place légitime parmi les auteures présentées ici et possède un savoir spécifique lié à son travail sur les œuvres d'art. Dans cette perspective, le présent article vise, d'une part, à présenter la figure de Marie-Jacob Godefroid (env. 1705-1775), restauratrice de tableaux<sup>1</sup>, et d'autre part, à réfléchir au rapport que la restauratrice entretient avec ce qui relève du domaine de la « théorie ». Nous souhaitons mettre en évidence ses connaissances en nous fondant sur une analyse de sa production écrite – même si celle-ci reste modeste et majoritairement composée de documents administratifs. Nous montrons ensuite que son savoir sur l'objet d'art, rarement explicité, est bel et bien en jeu dans ses interventions, et investi dans sa pratique même. Nous soulignons enfin la forte charge théorique dont sont généralement empreintes les restaurations. Prendre en compte ces dimensions invite à prolonger les réflexions proposées par les sociologues et les philosophes du pragmatisme américain<sup>2</sup> : elles nous permettent de souligner que la restauration des œuvres d'art est une activité savante, faisant parfois l'économie de la verbalisation, et conduisent à développer une approche plus complexe de la « technique », pour montrer tout ce que celle-ci sédimente de savoir historique, de normes professionnelles et d'enjeux philosophiques.

## Les femmes et la restauration des peintures au XVIII<sup>e</sup> siècle

- 2 La restauration des peintures n'est pas organisée en corporation sous l'Ancien Régime : elle n'est soumise à aucune juridiction spécifique, ni exclusivement liée à une communauté de métier à Paris<sup>3</sup>. Elle est largement pratiquée par ceux dont l'activité principale est soumise à une corporation, comme la vente ou la production de tableaux. De surcroît, la proximité du lieu de vente et de l'atelier, souvent situés au sein même de l'habitation, permet de faire intervenir des artisans de manière discrète, comme personnel de renfort, souvent invisible dans les sources dont nous disposons. Toutes ces caractéristiques de l'activité au XVIII<sup>e</sup> siècle promeuvent l'emploi des femmes<sup>4</sup> : elles peuvent ainsi accomplir une tâche annexe au commerce, confinée dans l'univers domestique et qui ne nécessite pas la reconnaissance des corporations.
- 3 Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la veuve Lange est connue pour son travail de restauratrice spécialisée dans les rentoilages (renfort de la toile d'origine par l'adhésion d'une nouvelle toile). M<sup>me</sup> de Montpetit, l'épouse du peintre en miniature Vincent de Montpetit, est active aux côtés de son mari et nettoie les tableaux sans titre ni brevet<sup>5</sup>. Margherita Bernini, restauratrice née à Colmar en 1740, ou encore Marie Barret, Parisienne protégée par Vivant Denon et spécialisée dans la dépose des peintures murales, restaurent des peintures à Rome autour de 1800. Les femmes interviennent fréquemment sur le support des œuvres : les parties de l'activité ne nécessitant pas de compétence picturale leur paraissent dévolues. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la répartition des compétences semble l'inverse de celle qui prévaut aujourd'hui – laquelle s'avère calquée sur une représentation genrée de la différence sexuelle, les hommes étant majoritairement chargés des interventions sur les supports des tableaux, tandis que les femmes réalisent le minutieux travail de la réintégration picturale<sup>6</sup> : la part mécanique de l'intervention, peu valorisée autour de 1800, revient aux femmes, tandis que le travail de retouche, alors fondé en grande partie sur l'invention et le talent de peintre du restaurateur, leur échappe fréquemment.
- 4 La carrière de Marie-Jacob Godefroid réunit toutes les caractéristiques de l'activité féminine dans le domaine de la restauration. Les femmes artisanes ne sont pas rares sous l'Ancien Régime et l'important atelier qu'elle dirige après la mort de son époux représente un cas d'étude intéressant. Les Godefroid habitent une maison située au cloître Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, dont le rez-de-chaussée est occupé par une boutique de tableaux<sup>7</sup>. L'atelier de restauration est situé dans l'une des chambres : il s'agit donc d'un lieu distinct de l'espace commercial, en retrait, et inséré dans l'espace domestique, où Marie-Jacob exerce l'essentiel de son activité bien avant la mort de son époux<sup>8</sup>. Après le décès de celui-ci, en 1741, elle reste seule avec ses nombreux enfants. Bénéficiant du statut juridique spécifique accordé aux veuves sous l'Ancien Régime<sup>9</sup>, elle exerce une activité de marchande de tableaux et de restauratrice.

### 1. Mise en compétition de Marie-Jacob Godefroid et Robert Picault pour une transposition d'un tableau attribué à Holbein



1752, Paris, Archives nationales.

© Archives nationales.

- 5 La veuve est officiellement employée par les Bâtiments du roi à partir de 1743 pour restaurer les tableaux de la Couronne. Mise en concurrence autour de 1750 avec le plus célèbre restaurateur de l'époque, Robert Picault, elle prouve à l'Académie royale et aux Bâtiments du roi qu'elle est aussi capable de réaliser l'intervention qui faisait le succès de son principal concurrent : la transposition d'épargne, consistant à détacher la couche picturale d'une peinture de son support original sans détruire celui-ci, avant de la faire adhérer sur un nouveau fond<sup>10</sup>. Pour s'insérer dans le marché de manière offensive, elle propose de réaliser cette intervention pour une somme inférieure à celle demandée par son collègue et accepte de révéler le secret des procédés qu'elle utilise (fig. 1). Elle consent en outre à travailler jusqu'à sa mort pour une pension dix fois inférieure à celle demandée par Robert Picault. Elle développe donc une véritable stratégie d'intégration dans le milieu de la restauration à Paris autour de 1750, que lui permet son statut juridique spécifique et qui vise à écarter son rival.

## Des factures et des lettres : un vocabulaire témoin

- 6 Tout au long de sa carrière, Marie-Jacob Godefroid a laissé des traces écrites de son activité. Ce sont majoritairement deux types de documents : des « mémoires d'intervention », c'est-à-dire des factures décrivant le travail réalisé, et des lettres, adressées à ses clients ou commanditaires. Plus d'une cinquantaine de procès-verbaux ou « mémoires » sont conservés aux Archives nationales de Paris. Ils ont été rédigés à partir de 1749 jusqu'à la mort de la restauratrice, en 1775. Une dizaine de lettres autographes ont également été préservées : elles sont généralement adressées à la

direction des Bâtiments du roi, soit au directeur lui-même (le marquis de Marigny ou le comte d'Angiviller), soit à son secrétariat (notamment au premier commis des Bâtiments, Charles Étienne-Gabriel Cuvillier).

- 7 On sait grâce aux travaux récents des *Science and Technology Studies* combien les documents produits autour du travail doivent être distingués de l'activité elle-même<sup>11</sup> : s'ils ne témoignent pas des manipulations et sont clairement adressés aux commanditaires, ces procès-verbaux d'intervention permettent néanmoins d'observer les connaissances mobilisées par la veuve, que ce soit directement lors de la réparation des œuvres ou par la suite auprès de ses clients. Ses écrits témoignent non seulement de son savoir et de ses compétences, mais aussi des normes et des exigences de l'institution commanditaire. L'analyse comparative du vocabulaire employé dans les différents mémoires tout au long de sa carrière nous éclaire en effet sur les conventions selon lesquelles s'exerce le travail de la restauratrice. Par *conventions*, nous entendons les normes du milieu dans lequel elle travaille, en l'occurrence celui des Bâtiments du roi<sup>12</sup>.
- 8 L'atelier de restauration de la veuve Godefroid fonctionne suivant une division du travail bien établie. La restauratrice n'effectue que très rarement les interventions de retouche : elles sont généralement à la charge de ses collaborateurs, notamment du marchand et copiste François-Louis Colins. Dans un mémoire d'intervention daté de 1757, elle mentionne cette partie de la restauration en ces termes : « Repeindre le paysage et une partie des deux chiens<sup>13</sup> [...] ». Toutefois, en 1768, lorsque la veuve intervient sur les peintures du cycle de Rubens de la galerie du Luxembourg, elle emploie un vocabulaire différent de celui utilisé onze ans plus tôt pour qualifier le travail sur la couche picturale. Elle déclare ainsi avoir « levé les anciens repeints avec beaucoup de soin », « avoir donné son premier éclat » au cycle et avoir « reglacé légèrement à l'outrémer plusieurs endroits nécessaires et repointillé plusieurs endroits dans les chairs<sup>14</sup> ».
- 9 Selon le *Dictionnaire* de Pernety, le verbe « pointiller » est utilisé pour la peinture en miniature. Sous la plume de la veuve, il décrit sans doute l'intervention consistant à remplir précautionneusement de petites lacunes<sup>15</sup>. À la fin des années 1760, son utilisation est généralisée par la direction des Bâtiments du roi pour désigner la phase de réintégration de matière picturale. L'Académie souligne combien il est important de ne recouvrir que les parties lacunaires, s'opposant ainsi aux pratiques anciennes : « Celui qui était chargé de la réparation peignait, pour accorder le tableau, la partie entière [...] au lieu qu'aujourd'hui on ne couvre que la partie nécessaire et en pointillant<sup>16</sup>. » Les interventions sur la couche picturale n'ont pas été conservées et il est difficile d'identifier avec précision la réalité matérielle de ces règles. On saisit surtout ici, à partir du lexique employé, combien les prérogatives évoluent. Tout comme le retrait affirmé des repeints, ou la légèreté revendiquée du glacis à l'outrémer, l'emploi du terme « pointillé » indique aux commanditaires que l'on a effectué des retouches d'une superficie limitée. Le verbe est ainsi à la fois promu par l'Académie royale qui supervise ces restaurations et employé par la veuve dans les procès-verbaux à la fin des années 1760. Dix ans plus tôt, le lexique mobilisé pour ces interventions était bien différent (« Repeindre... »).
- 10 Si les mémoires de la veuve témoignent des conventions en fonction desquelles elle exerce son métier, ils rendent compte aussi d'initiatives qui lui sont propres. Ses lettres attestent son intérêt pour la conservation des objets, en quoi elle se montre

particulièrement originale et précurseur : en 1774, elle prend par exemple fortement position contre la réalisation d'une restauration, préconisant plutôt que l'on change l'objet de place. Dans une lettre au directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, elle s'oppose ainsi à la transposition de la *Sainte Famille* de Raphaël que propose son concurrent Robert Picault :

« Aujourd'hui que tout dépend de votre grandeur qui m'honore de sa confiance, je peux lui certifier que je suis toujours opposée à lever la *Sainte Famille* de Raphaël peinte sur bois de cèdre non sujet aux vers : si cette planche est un peu mutilée, ce qui est réparable, c'est d'avoir été sur une cheminée où l'on faisait un feu ardent. J'ai toujours persisté pour la faire ôter de là<sup>17</sup>. »

- 11 Dans un contexte où la transposition est encore très généralement pratiquée, et souvent préférée à tout autre type d'intervention, cette prise de position témoigne d'un intérêt nouveau pour le lieu de conservation. Les données techniques signalent clairement sa connaissance des matériaux, et notamment des essences de bois. La veuve démontre aussi sa capacité à anticiper et à mesurer l'action de la chaleur sur la toile, ainsi que l'évolution des produits. Cette expertise sur les causes de la dégradation des objets est repérable dans d'autres documents, comme les mémoires fournis sur la restauration de la galerie des Rubens du palais du Luxembourg autour de 1769. Elle y analyse les raisons de l'altération des couleurs pour des raisons hygrométriques : « Les bleus étant presque éteints ou mangés par la longue succession des fortes humidités<sup>18</sup>. » Ce savoir technique est explicité par la restauratrice dans les rapports demandés par l'administration, comme lors des conflits qui l'opposent à Robert Picault en 1750 et 1774, ainsi que, comme nous le verrons, en 1760.
- 12 À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les restaurateurs auront plus fréquemment tendance à faire part de leur savoir par écrit. Ils vont jusqu'à rédiger et faire publier le résultat de leurs travaux. Le fils de la veuve Godefroid, Joseph-Ferdinand-François, également restaurateur, publiera par exemple une description des tableaux de la cathédrale Notre-Dame, qu'il a lui-même restaurés en 1781, attestant ses connaissances historiques et iconographiques en matière de peintures anciennes, ainsi que son approche critique de la qualité des œuvres<sup>19</sup>. D'autres restaurateurs en Europe, comme le Romain Pietro Palmaroli, transmettront par écrit leur expertise en matière de couleurs et de conservation des matériaux<sup>20</sup>, avant que ne soient imprimés en Allemagne les premiers traités intégralement consacrés à la restauration à la fin des années 1820, tel le texte publié en trois volumes par Christian Köster entre 1827 et 1830<sup>21</sup>.

## Des compétences réinvesties au cours de l'intervention

- 13 Identifiables par les comptes rendus des interventions que rédige Marie-Jacob Godefroid, ses connaissances sont également mobilisées lors des manipulations des œuvres. Fondées sur l'expérience, elles témoignent du lien indissociable qui unit savoir théorique et savoir pratique dans les métiers d'artisanat<sup>22</sup>. Dans la seconde moitié des années 1760, la veuve est mise en concurrence avec Robert Picault pour déposer un plafond du château de Vincennes attribué à Simon Vouet. Elle est invitée à donner son avis et à évaluer le montant de l'intervention. En 1766, après diverses expérimentations pour détacher la peinture, elle propose d'y renoncer, étant donné l'extrême difficulté

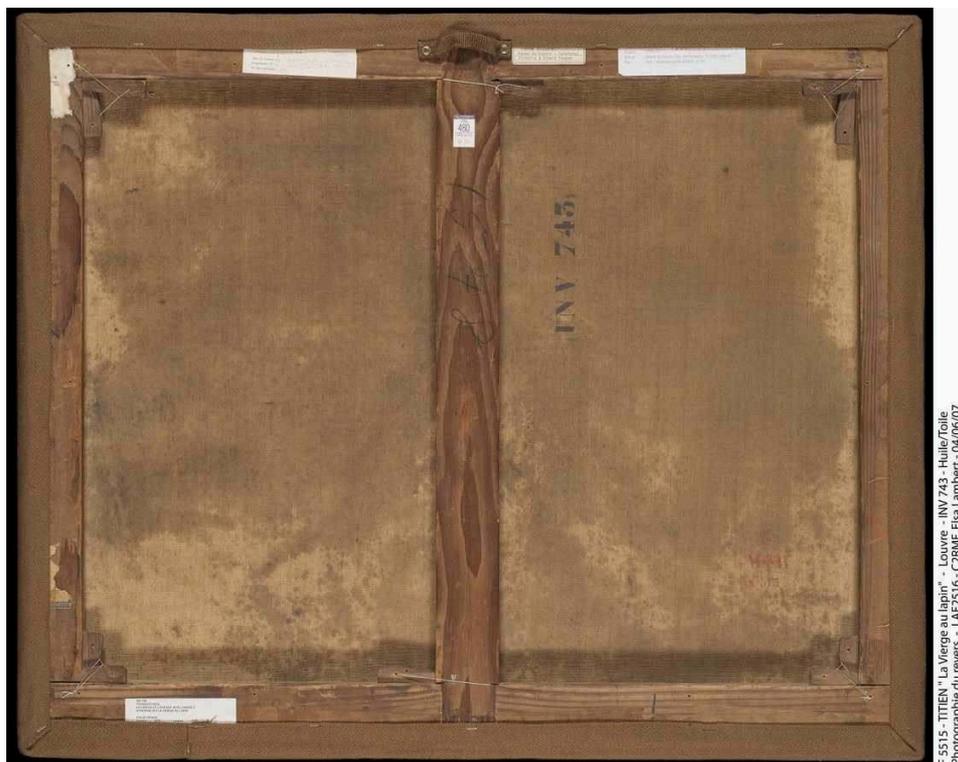
de la tâche. Elle justifie cette conclusion par une analyse technique, en faisant part de sa conviction que le peintre avait réalisé la peinture à même le plâtre, sans couche préparatoire, avec des pigments dilués dans de la térébenthine<sup>23</sup>. Marie-Jacob Godefroid fournit ici à Charles-Nicolas Cochin une description précise de la méthode employée, selon elle, par Simon Vouet. Cette méthode a été identifiée empiriquement par la restauratrice, à la suite des échantillons pris sur le plafond, comme le relate Cochin : « La difficulté que l'on a découverte en faisant divers essais sur des fragments de ce même plafond... »

- 14 Un autre chantier permet de souligner le processus par lequel la restauratrice acquiert ses compétences. En 1749 et 1755, elle intervient deux fois sur le plafond du salon d'Hercule à Versailles, peint par François Lemoyne en 1733. Elle est chargée de renforcer l'adhésion de la toile au plafond. Elle réalise dans un premier temps des incisions, qui lui permettent d'en démaroufler les lés. Décollés, grattés au revers, ils sont ensuite de nouveau marouflés. Une restauration récente a permis de réaliser des analyses sur ce plafond<sup>24</sup>. La maroufle d'origine était de couleur marron avec des inclusions de grains jaunes, rouges, noirs ou incolores, témoignant de la présence de matières naturelles comme la terre de Sienne, le jaune de Naples, le noir d'os et le charbon, avec un liant à l'huile de lin. La technique de l'époque consistait en effet à faire réduire en les chauffant les résidus du pincelier pour obtenir un matériau suffisamment adhésif. Les restaurateurs qui sont intervenus récemment sur le plafond ont aussi observé deux couches de maroufle superposées, très proches dans leur composition l'une de l'autre. Si la seconde couche est bien celle posée par la veuve, elle aurait alors utilisé un adhésif semblable à la maroufle d'origine<sup>25</sup>. Cette attention témoigne de sa bonne connaissance des peintures anciennes. On peut supposer qu'elle a acquis ce savoir suite à son intervention sur l'œuvre. Elle a pu en effet observer la maroufle au moment où elle a décollé la toile, et se faire une idée précise du type d'adhésif utilisé.
- 15 Entre 1750 et 1775, le savoir de la restauratrice n'est donc pas l'objet d'une théorisation explicite. Mais le débat ou la controverse – en l'occurrence, pour la veuve Godefroid, la mise en concurrence avec un autre restaurateur – peut être le moment de la verbalisation des connaissances. En outre, l'activité dépend des conventions dont témoigne le vocabulaire des procès-verbaux de la veuve. Elle est enfin liée à ce que nous pourrions appeler des paradigmes, dont nous saisissons la transformation en comparant la fréquence et les modalités des différentes interventions de restauration. Ces conditions sont généralement implicites, et ne font l'objet d'une énonciation qu'à un moment délicat de l'histoire du processus. Une pratique contestée, un contexte politique renouvelé, peuvent conduire à la formulation de normes, ou à leur reformulation.

## **Théorie et pratique, ou quand les catégories s'effrangent**

- 16 Comme plusieurs femmes restauratrices au XVIII<sup>e</sup> siècle, la veuve Godefroid réalise notamment des rentoilages, attestés dans ses procès-verbaux par l'expression « remis sur toile » (fig. 2)<sup>26</sup>.

## 2. Titien, La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine dit « La Vierge au lapin »



Vers 1525-1530, huile sur toile, 71 x 87 cm; rentoilé en 1749 par la Veuve Godefroid. Paris, musée du Louvre ; photographie du revers, C2RMF.

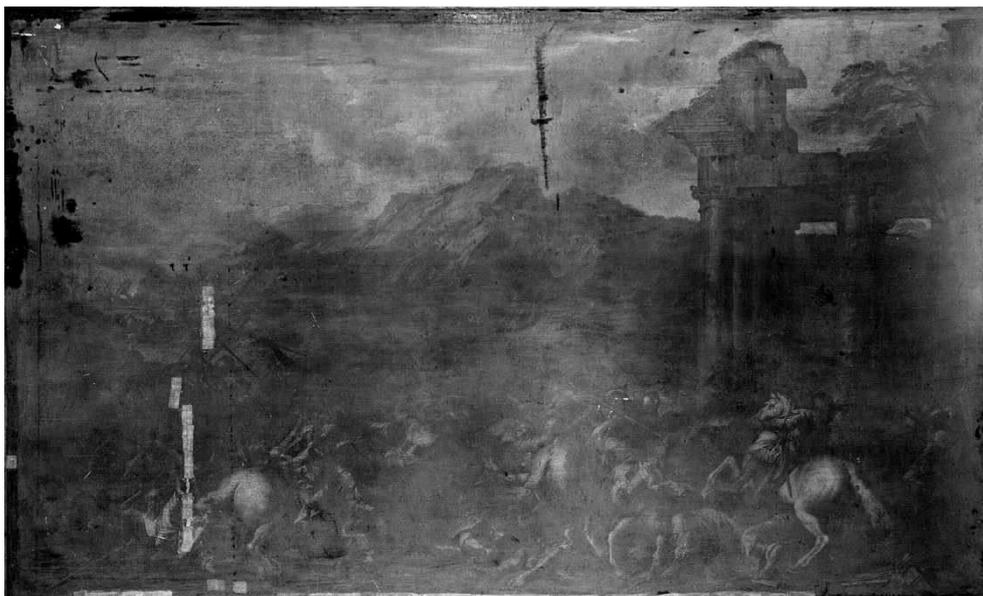
© C2RMF / Elsa Lambert.

- 17 L'expression peut parfois évoquer aussi une autre activité, la transposition des peintures. En 1752, lors de l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, elle montre quatre œuvres restaurées par ses soins, exposées parmi les tableaux des autres peintres : un « tableau [...] dans le goût de Titien » ; « un tableau de Bertin » ; « un tableau de Paul Brill » ; « un tableau d'un élève de Bourguignon ». Ses interventions sont mises en évidence selon des modes bien particuliers<sup>27</sup>. La planche de bois du panneau du premier tableau, sur laquelle est encore apparente une partie de la peinture déposée, est présentée à côté de la peinture sur son nouveau support. Les deux tableaux suivants sont visibles sans leur support d'origine, souvent abandonné après l'opération. Le panneau du dernier tableau a été scié en deux par la veuve dans le sens de la longueur : elle n'en a ensuite transposé qu'une moitié, laissant l'autre dans son état d'origine et les présentant toutes deux à l'appréciation du public, souvent dubitatif devant cette nouvelle pratique.
- 18 Ces dispositifs contribuent à la notoriété de la veuve, comme en témoigne la critique du Salon faite par un visiteur anonyme<sup>28</sup>. Mais ces restaurations exposées dans l'espace public ont un autre intérêt, pour ce qui nous concerne : elles renvoient à une certaine conception de l'œuvre d'art en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Déposée, transposée, disloquée, l'œuvre est en effet conçue comme un ensemble hétérogène constitué par des éléments matériels que l'on peut détacher. Les différentes parties sont en outre hiérarchisées : l'œuvre est essentiellement assimilée à sa pellicule picturale, alors que son support ne présente que peu d'intérêt. Cette conception est généralement implicite : elle se caractérise par un désintérêt pour le support de l'objet, considéré comme contingent.

L'idée est toutefois énoncée en 1753 par le graveur Jacques Gautier d'Agoty : « Je demande donc présentement : qu'est-ce qui est plus précieux dans l'ouvrage d'un grand maître, si c'est le fond ou la peinture ? Je crois qu'il sera d'abord décidé que la toile ni la planche ne font le tableau<sup>29</sup>. » En France, cette approche de l'œuvre constituée de deux parties distinctes semble s'imposer au moment où se développe la pratique de la transposition. Le tableau est ainsi décrit lorsqu'il est techniquement possible de séparer la couche picturale de son support. L'intervention, que réalisent fréquemment la veuve Godefroid et son collègue Robert Picault autour de 1750, paraît alors à l'origine d'un nouveau rapport à l'objet.

- 19 Une autre restauration montre comment certaines œuvres d'art sont redéfinies dans la seconde moitié du siècle. Autour de 1750, la découpe et l'agrandissement des tableaux sont pratiqués par la veuve. Restaurant en 1755 une *Bataille* de Salvatore Rosa, elle ajoute un lé en bas du tableau et des bandes sur toute la hauteur des côtés<sup>30</sup>. Cela est encore visible aujourd'hui grâce à la photographie ultraviolet (fig. 3). Ce type d'intervention est courant au XVIII<sup>e</sup> siècle et concerne de nombreuses œuvres de la collection royale. La modification des dimensions des tableaux, réduites ou agrandies, était effectuée de manière à intégrer la peinture dans un contexte architectural donné, et ce indépendamment de la valeur de l'œuvre. Cette tendance diminue cependant à partir des années 1770, peu avant la mort de la veuve. Lié au projet de musée que souhaitait ouvrir le comte d'Angiviller, le respect progressivement accordé à l'intégrité des tableaux est révélateur d'un tournant dans la conception des objets d'art et de leur finalité, tournant qui ne sera énoncé que postérieurement.

### 3. Salvatore Rosa, *Bataille héroïque*



1652, huile sur toile, 214 x 351 cm; dimensions modifiées en 1755 par la Veuve Godefroid. Paris, musée du Louvre ; photographie fluorescence UV, C2RMF.

© C2RMF.

- 20 Plus de vingt ans après le décès de Marie-Jacob, une polémique éclatera au musée du Louvre au sujet d'une peinture découpée par un restaurateur. Une commission d'artistes et de restaurateurs, nommée pour répondre aux critiques en 1797 formulées par Anthelme Marin au sujet des pratiques du musée, se prononcera contre les

découpe et affirmera leur caractère transgressif. Elle énoncera une conception de l'œuvre d'art désormais présentée comme un tout, composée par le peintre pour un cadre spatial donné, et destinée à avoir un impact sur le spectateur. L'intégrité de la surface picturale est alors affirmée comme une condition essentielle, de sorte que « toute suppression, même d'une partie qui semblerait n'être qu'une prolongation arbitraire d'un fond dans lequel aucun objet intéressant ne se trouve, peut devenir nuisible<sup>31</sup> ». Les découpes et les agrandissements, réalisés notamment par Marie-Jacob Godefroid, se raréfient. Progressivement, les tableaux de la collection royale ne sont plus conçus comme des objets ajustables que l'on peut adapter à leur nouvel emplacement. Cette conception de l'œuvre était déjà perceptible dans le travail de restauration dès les années 1775. Ce mouvement nous permet de souligner la forte charge théorique qui imprègne des interventions matérielles aussi concrètes que la restauration des peintures, sans que celle-ci soit toujours explicitée.

- 21 La restauration des œuvres d'art invite ainsi à repenser en profondeur le rapport entre théorie et pratique. D'une part, le savoir sur l'art des restaurateurs est rarement explicité avant 1780, même s'il est perceptible dans les nombreux documents produits, et peut être énoncé à l'occasion d'une controverse. D'autre part, ces interventions sur les objets sont porteuses de ce qui relève, selon un découpage épistémologique conventionnel, du domaine de la pensée. Comme le suggérait déjà Daniel Miller dans le domaine de l'anthropologie<sup>32</sup>, la dichotomie qui structure encore souvent les sciences humaines, distinguant par exemple l'histoire des idées de l'histoire des techniques, semble ici peu pertinente. Dans le domaine de l'art, la restauration montre en effet que la pensée s'imbrique dans la matière même, tandis qu'en retour, les pratiques sont porteuses d'une importante charge théorique. La pensée est ainsi logée dans les actes et produite par les gestes.
- 22 L'étude du savoir sur l'art implique aujourd'hui une réflexion approfondie sur les catégories qui structurent la discipline, et une remise en question critique des dichotomies traditionnelles. Suivant cette optique, les questions liées à la fonction et au statut des œuvres gagnent selon nous à être abordées par le biais d'exemples précis et de cas concrets, et non de manière abstraite, à l'aide de grandes généralités. L'étude des écrits portant sur la matérialité des œuvres permet de cerner de manière critique et ponctuelle les négociations qui entourent la définition des objets d'art : elle induit une nouvelle approche de ces questions et montre que celles-ci ne se posent ni ne se résolvent prioritairement dans la littérature critique ou philosophique privilégiée en l'histoire de l'art. Des textes jugés mineurs et méconnus, tels les écrits des restaurateurs, peuvent ainsi devenir des sources importantes et riches pour la discipline. Enfin, l'analyse des manipulations elles-mêmes nous incite, comme le suggérait déjà Michel de Certeau, à nous « avancer vers la mer » :
- 23 « Un problème particulier se pose quand, au lieu d'être, comme c'est habituellement le cas, un discours sur d'autres discours, la théorie doit s'avancer au-dessus d'une région où il n'y a plus de discours. Dénivellation soudaine : le sol du langage verbal se met à manquer. L'opération théorisante se trouve là sur les limites du terrain où elle fonctionne normalement, telle une voiture sur le bord de la falaise. Au-delà, il y a la mer<sup>33</sup>. »

---

## BIBLIOGRAPHIE

**Bachelet 1995**

Nicolas BACHELET, *Les Femmes et le droit des corporations d'Ancien Régime*, mémoire de DEA, université de Nantes, 1995.

**BECKER (1982) 2006**

Howard BECKER, *Les Mondes de l'art*, présentation de Pierre-Michel Menger, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, (1982) 2006.

**CERTEAU (1980) 1990**

Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, (1980) 1990.

**CHATELUS 1991**

Jean CHATELUS, *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

**CONTI 1971**

Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa, 1971.

**COURAJOD 1869**

Louis COURAJOD, « L'administration des Beaux-Arts au milieu du XVIII<sup>e</sup>. La restauration des tableaux du roi », *Gazette des Beaux-Arts*, 1869 (2), p. 372-376.

**DUCAMP 2001**

Emmanuel DUCAMP (dir.), *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles : Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, Paris, A. de Gourcuff, 2001.

**ÉTIENNE 2010**

Noémie ÉTIENNE, « Édifier et instruire : une typologie des restaurations exposées à Paris autour de 1750 », *CeROArt*, 5, 2010. [En ligne] <http://ceroart.revues.org/index1466.html>, consulté le 09 juillet 2012.

**ÉTIENNE 2011a**

Noémie ÉTIENNE, « Polémique et politique. La réception des peintures restaurées à Paris après spoliation (1795-1815) », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 9-17.

**ÉTIENNE 2011b**

Noémie ÉTIENNE, « Les peintures en pièces détachées : tableaux disloqués et critères de sélection en Europe (1775-1815) », dans Anne Richard-Bazire et Martin Drouin (dir.), *La Sélection patrimoniale : 6e Rencontre internationale des jeunes chercheurs en patrimoine*, Montréal, Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM / Multimondes, 2011, p. 275-288.

**GAUTIER D'AGOTY 1753**

Jacques GAUTIER D'AGOTY, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, Paris, Jorry, 1753.

**GODEFROID 1781**

Joseph-Ferdinand GODEFROID, *Description historique des tableaux de l'église de Paris*, Paris, Veuve Hérisant, 1781.

GUIFFREY 1872

Jules GUIFFREY, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764, 1774*, Paris, Baur et Détaille, 1872.

GUIFFREY 1910

Jules GUIFFREY (éd.), « Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910.

HAFTER 2007

Daryl M. HAFTER, *Women at Work in Preindustrial France*, University Park, Pennsylvania State University, 2007.

HÉNAUT 2008

Léonie HÉNAUT, « Montée en qualification et perte de contrôle. Les restaurateurs de tableaux et leur document de travail », dans Anne-Marie Arborio, Yves Cohen, Pierre Fournier (dir.), *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, La Découverte, 2008, p. 95-112.

JURATIC et PELLEGRIN 1994

Sabine JURATIC et Nicole PELLEGRIN, « Femmes, villes et travail en France dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : quelques questions », *Histoire, Économie, Société*, 3/1994, p. 477-500.

KÖSTER (1827-1830) 2001a

Christian KÖSTER, *Über Restauration alter Ölgemälde*, Heidelberg, C. F. Winter, 1827-1830 ; réédité avec une introduction de Thomas Rudi, Bücherei des Restaurators (hrg. Ulrich Schiessl), Leipzig, Seeman, 2001.

KÖSTER 2001b

Christian KÖSTER, « Il Manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830 », dans Giuseppina Perusini (éd.), *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, traduit par Giuseppina Perusini, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2001.

LATOUR (1987) 2005

Bruno LATOUR, *La Science en action : Introduction à la sociologie des sciences*, trad. Michel Biezunski, Paris, La découverte, (1987) 2005.

MAROT 1950

Pierre MAROT, « Les origines de la transposition en France », *Annales de l'Est*, 1950, p. 241-282.

MILLER 2005

Daniel MILLER (dir.), « Introduction », dans *Materiality*, Durham, Duke University Press, 2005.

PALMAROLI 1813

Pietro PALMAROLI, « Osservazioni sopra la pratica del dipingere ad olio tenuta dalle scuole fiorentina, veneziana e fiamminga ne'loro migliori tempi con note », dans Lorenzo

Marcucci, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti gli smalti e le vernici di Lorenzo Marcucci ed osservazioni fatte dal medesimo sopra la pratica del dipingere ad olio tenuta dalle scuole fiorentina, veneziana e fiamminga ne' loro migliori tempi colle note del sig. Pietro Palmaroli restauratore di quadri antichi*, Rome, Imprimerie Lino Contedini, 1813, p. 199-240.

PERNETY 1757

Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757.

POLANYI 1958

Michael POLANYI, *Personal Knowledge. Towards a Post Critical Philosophy*, Londres, Routledge, 1958.

POLANYI 1967

Michael POLANYI, *The Tacit Dimension*, New York, Anchor Books, 1967.

Procès-verbaux de l'Académie royale 1920

*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français par Henry Lemonnier, t. VI, Paris, Edouard Champion, 1920.

SAVARY DES BRUSLONS 1723

Jacques SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel du commerce*, Paris, J. Estienne, 1723.

SCHWAB 2004-2005

Clotilde SCHWAB, *Marie-Jacob van Merlen, appelée la Veuve Godefroid, restauratrice des tableaux du roi de 1741 à 1775, restauratrice pour les particuliers et marchande de tableaux*, mémoire de Master 1, Paris, École du Louvre, 2004-2005.

SENNETT (2008) 2010

Richard SENNETT, *Ce que sait la main. La Culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, (2008) 2010.

## NOTES

\*. L'auteure remercie les directrices de la publication pour lui avoir permis de présenter ses recherches et pour leurs nombreuses suggestions.

1. Sur la veuve Godefroid, voir COURAJOD 1869 ; MAROT 1950 ; CONTI 1971 ; CHATELUS 1991 ; SCHWAB 2004-2005.

2. Sur ce sujet, voir POLANYI 1958 ; POLANYI 1967 ; SENNETT (2008) 2010.

3. Aux 6 corps qui constituent l'aristocratie corporative s'ajoutent les 118 communautés de métier, pour totaliser les 124 « corps et communautés de métiers » parisiens de l'Ancien Régime. À ces deux catégories bénéficiant de statuts s'ajoutent encore les métiers libres, sans statuts. Voir SAVARYDES BRUSLONS 1723.

4. Sur le travail des femmes sous l'Ancien Régime, voir notamment JURATIC et PELLEGRIN 1994 ; HAFTER 2007.

5. « Comme cette opération conservatrice de la peinture y est en quelque sorte étrangère, le Sieur de Montpetit n'aurait pas pu s'y livrer sans se distraire des travaux de son art. Son épouse a bien voulu se charger des travaux de cette partie. » *Journal de Paris* du 6 août 1780, p. 889.

6. Voir l'étude quantitative réalisée et le graphique publié par HÉNAUT 2008.
7. Voir l'inventaire après décès de Marie-Jacob Godefroid, Paris, Archives nationales (AN), MC ET XXIV 885, 6 décembre 1775, « Inventaire après décès de la dame Van Merlen, veuve Godefroid ».
8. Paris, AN, MC ET XXIV 885, 6 décembre 1775, « Inventaire après décès de la dame Van Merlen, veuve Godefroid ».
9. Marie-Jacob Godefroid a peut-être été reçue maîtresse de l'Académie de Saint-Luc en 1736 comme fille de maître. Les veuves jouissent en outre d'un statut privilégié sous l'Ancien Régime. La viduité modifie le statut juridique de la femme. Libérée de l'autorité maritale, elle acquiert une pleine capacité juridique qui lui permet notamment de disposer de ses biens et de passer des contrats en son nom. Face aux nouvelles charges financières qui leur incombent, de nombreuses veuves sont toutefois dans une situation précaire : voir BACHELET 1995.
10. MAROT 1950.
11. LATOUR (1987) 2005.
12. La notion de convention est définie par Howard Becker comme la « communauté d'expériences et de pratiques propres à un groupe social, qui s'incarnent dans des comportements habituels et des conceptions conventionnelles, partagés par tous ». Voir BECKER (1982) 2006, p. 10.
13. Paris, AN, O1 1922 A1-63, juin 1757.
14. « Mémoire de restaurations faites aux trois grands tableaux de la galerie de Rubens au Luxembourg pendant les années 1768 et 1769 par la Veuve Godefroid, sous les ordres de M. le Marquis de Marigny [...] remis au bureau le 7 septembre 1770. » Paris, AN, O1 1922 A1-95.
15. PERNETY 1757, p. 472.
16. *Procès-Verbaux de l'Académie royale*, 1920, t. VI, p. 242-243.
17. Paris, AN, O1 1912.2 - 69, lettre de la Veuve Godefroid à d'Angiviller, 9 juin 1774.
18. Paris, AN, O1 1922 : « Mémoire des restaurations faites à la galerie de Rubens au Luxembourg dans les années 1768 et 1769 par la veuve Godefroid, sous les ordres de M. le Marquis de Marigny directeur et ordonnateur des Bâtiments du roi. »
19. GODEFROID 1781. Nous avons pu attribuer ce texte avec certitude, publié sans nom d'auteur.
20. Voir aussi PALMAROLI 1813.
21. KÖSTER (1827-1830) 2001a ; voir aussi KÖSTER 2001b.
22. SENNETT 2010.
23. « Cette impression séchée [avant] que le peintre aurait produit deux couches de couleur l'une sur l'autre, que l'on pourrait séparer : l'une attachée et imbibée dans le plâtre resterait perdue avec ce plâtre que l'on détruirait, et l'autre séparée et enlevée se pourrait transporter sur une toile. Mais Vouet ayant peint au premier coup sur le plâtre même, et vraisemblablement avec beaucoup de térébenthine, la couleur est dans le plâtre et n'a point d'épaisseur à la surface [...]. On sera donc dans la nécessité à laisser, avec la couleur, une surface de plâtre, qui, si elle conserve quelque épaisseur, ne sera point malléable. Et si elle est infiniment mince, elle ne conservera point assez de vigueur dans le coloris et d'ailleurs, étant si friable, elle sera toujours susceptible de pulvérisation. C'est pourquoi il paraît qu'il n'y a pas d'espérance de succès. » Paris, AN, O1 1911.1-59, lettre de Charles-Nicolas Cochin au marquis de Marigny, traduisant les conclusions de la veuve, 1766.
24. DUCAMP 2001.
25. Ces éléments ont été relevés par SCHWAB 2004-2005, p. 39.
26. Le rentoilage du Titien est ancien et porte une estampille royale. Il a été réalisé à la colle, probablement par la veuve. Pour ce faire, la restauratrice collait sans doute une gaze, une demi-toile et une toile au revers du tableau. L'adhésif utilisé pourrait être de la colle de pâte (colle de farine de seigle ou de froment mélangée à de la colle de peau et de l'eau). La toile de rentoilage est sans doute en lin ou en chanvre. Voir SCHWAB 2004-2005.

27. « 237. Tableau peint à gouache. Représentant un enfant de quatre pieds de haut dans le goût du Titien, levé de dessus son fond de bois et remis sur toile. La figure est restée imprimée sur le bois, ce qui en fait la preuve. On sait que le genre de cette peinture a dû rendre l'opération extrêmement difficile. Le tableau appartient à M. le comte de Caylus. 238. Un tableau de Bertin représentant Apollon piqué des flèches de l'Amour, levé de dessus une toile, et remis sur une toile neuve. 239. Un tableau de Paul Brill qui était marouflé sur bois, levé et remis sur une toile neuve. Il appartient à M. le baron de Thiers. 240. Un tableau d'un élève de Bourguignon, levé à moitié, et remis sur une toile neuve. Ces quatre tableaux furent présentés au roi, qui parut satisfait de l'ouvrage. » Voir GUIFFREY 1872 et ÉTIENNE 2010.

28. GUIFFREY 1910, p. 93.

29. GAUTIER D'AGOTY 1753, p. 195-196, note 35. Cet argument a de nouveau été évoqué en 2008 lors d'un colloque à l'Institut suisse de Rome. Voir aussi ÉTIENNE 2011b.

30. « À une bataille peinte par Salvatore Rossa de 9 pieds sur 7 pieds, [tableau] qui était posé dans la salle des Glaces à Versailles où il a été envoyé à Paris pour être placé au Luxembourg tout écaillé et pourri en bas du tableau, l'avoir mis sur toile et ajouté une bande en bas de 6 pouces et deux bandes de côté de 7 pieds de hauteur. Cet ouvrage pour l'avoir mis sur toile, augmenté pour tenir toutes les écailles remplies plusieurs fois, m'a occupé 5 jours fixé à 18 livres, font 90 livres. Un châssis à clefs double croix : taxé 106 livres. Toile neuve 6 armures, à 2,5 livres : 13 livres 5 sols. M. Colins a nettoyé les tableaux et peint les augmentations et plusieurs endroits nécessaires et gâtés : cet ouvrage l'a employé 6 journées : 144 livres. » Paris, AN, O1 1922 B1.

31. Paris, AN, F21 570, dossier 5 (musée du Louvre, an II-1814), 111. Voir ÉTIENNE 2011a.

32. MILLER 2005, p. 14.

33. CERTEAU (1980) 1990, p. 97.

AUTEUR

NOÉMIE ÉTIENNE

Université de Genève et université Paris I

# Marie d'Agoult : une critique d'art « ingriste »

Sarah Betzer

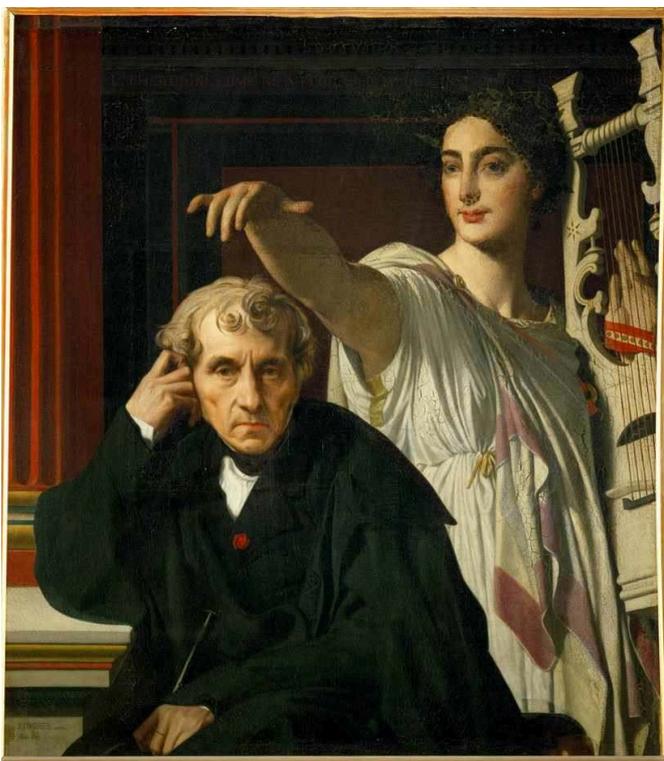
Traduction : l'anglais par Isabelle Dubois et revue et augmentée par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

---

- 1 Dans les mois qui suivirent le retour de Jean-Auguste-Dominique Ingres en France à l'automne 1841 après son séjour à Rome, une série d'articles parut dans la presse parisienne pour mettre fortement en valeur la figure de l'artiste et réaffirmer la supériorité de l'esthétique prônée dans son atelier. Signant ses articles de son nom de plume « Daniel Stern », Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, joua, en se présentant comme une initiée de l'atelier, un rôle moteur dans la promotion de ce qu'elle considérait comme les qualités particulières du travail d'Ingres et de ses élèves. Bien connue depuis le début des années 1830 pour son salon littéraire parisien, elle fut plus tard consacrée comme une spécialiste de l'histoire de la France moderne, après la publication des trois volumes de son *Histoire de la Révolution de 1848*<sup>1</sup>.
- 2 En 1841, cependant, d'Agoult apparaît comme une voix nouvelle dans la presse artistique. Dans ce rôle, elle s'appuie sur sa connaissance intime du cercle ingriste pour initier son lectorat aux pratiques du groupe et pour promouvoir l'opinion selon laquelle l'esthétique particulière des ingristes devrait être considérée comme l'étalon permettant de juger de toutes les pratiques artistiques de la même période. Ainsi, faisant coïncider son propre projet littéraire avec les visées du cercle ingriste, elle s'employa à formaliser les termes du débat à travers le prisme de l'esthétique ingriste, laquelle, de son point de vue, mettait l'accent sur des sujets féminins, puissants et monumentaux. Dans les développements qui suivent, je vais tenter d'apporter un éclairage sur les différentes critiques de d'Agoult et, au-delà, de montrer comment elle admira et soutint publiquement les traits distinctifs de l'art d'Ingres et de son école ; nous verrons aussi comment cela s'articula fortement à l'émergence de sa propre identité de salonnière, de critique d'art et d'historienne. Dans cette optique, nous devons envisager d'Agoult autant comme critique d'art que comme sujet de portrait.
- 3 La critique inaugurale de d'Agoult parut dans *La Presse* en décembre 1841 et prit la forme d'un jugement caustique concernant un des principaux rivaux d'Ingres aux yeux du public, Paul Delaroche<sup>2</sup>. Le peintre avait rencontré un accueil enthousiaste du public

et connu la reconnaissance officielle à la suite de la présentation de son portrait *Jeanne d'Arc* au Salon de 1824<sup>3</sup>. La même année, Ingres avait joui lui aussi du succès avec *Le Serment de Louis XIII*. Les carrières des deux artistes se croisèrent à nouveau dix ans plus tard lors du Salon de 1834, où tous deux furent au centre de l'attention du public et de la critique. Cette année-là, le portrait *Jane Grey*, par Delaroche, reçut un accueil extraordinaire, qui ne dut pas échapper à Ingres dont le *Saint Symphorien* fut l'objet de critiques nettement hostiles<sup>4</sup>. La réponse la plus notable d'Ingres à ce qu'il perçut comme un assassinat en règle par la critique fut de renoncer pour toujours à participer au Salon. Le résultat de ce retrait fut que les expositions organisées dans son atelier devinrent le principal lieu de présentation de son travail au public<sup>5</sup>. Lorsque d'Agoult prend pour cible Delaroche, elle écrit donc sur l'artiste qui apparaît comme le rival le plus évident d'Ingres. Dans son article, elle prend part sans ambiguïté à cette controverse artistique.

#### 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Compositeur Cherubini et la muse de la poésie lyrique*



1842, huile sur toile, 105 x 94 cm. Paris, musée du Louvre, inv. 5423.  
© RMN / Christian Jean.

- 4 Moins d'un mois plus tard, d'Agoult emmenait ses lecteurs au cœur même de l'atelier d'Ingres. Le thème d'un nouvel article était le « portrait-tableau » qu'Ingres réalisa du compositeur Luigi Cherubini, exposé le mois suivant dans l'atelier de l'artiste<sup>6</sup> (fig. 1).
- 5 D'Agoult décrit son itinéraire vers l'atelier d'Ingres dans les termes les plus respectueux, traversant la cour de l'Institut, montant l'escalier de bois jusqu'à la porte de l'atelier où elle est reçue par « un des premiers artistes de l'Europe [...], une des gloires de la France, qui a fait le *Plafond d'Homère*, et qui s'appelle Ingres<sup>7</sup> ». Son récit dépeint une double apothéose : sa propre ascension physique et esthétique vers

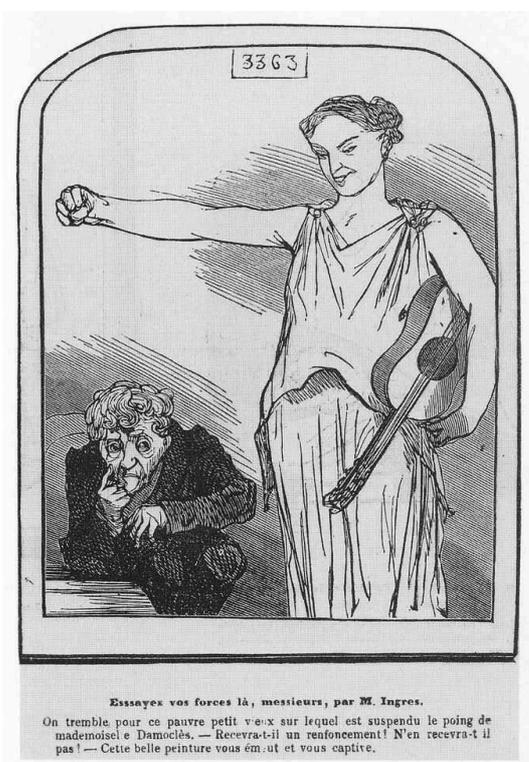
l'Olympe artistique, lequel est matérialisé par l'atelier de l'artiste, faisant écho au sujet du fameux tableau d'Ingres.

- 6 Les écrits critiques de d'Agoult sur Ingres de la fin de 1841 et du début de 1842 marquent un tournant dans l'histoire de la critique artistique à plus d'un titre. Le compte rendu qu'elle fit de l'exposition de 1842 porte le culte de l'artiste à un degré complètement inédit : il confirme ses écrits sur le modèle de l'exposition monographique, qu'Ingres expérimenta d'une façon de plus en plus marquée dans les expositions organisées dans son atelier<sup>8</sup>. Nous avons la preuve que la contribution de d'Agoult attira l'attention de ses contemporains, grâce à une autre critique publiée dans *Le Charivari* peu de temps après. Cette critique, anonyme, est incontestablement une sorte de copie parodique de celle que d'Agoult avait proposée sur le portrait de Cherubini : elle exagère le ton révérencieux, la dévotion aveugle qu'Ingres aurait inspirée à ses élèves, devenant ridicule et comique<sup>9</sup>. Cet article mérite notre attention moins pour avoir ironiquement érigé Ingres sur le piédestal d'une soi-disant divinité, ce qui était un lieu commun à cette époque, que pour s'être positionné par rapport à l'article de d'Agoult : ce dernier est implicitement remis en cause parce qu'émanant d'une disciple d'Ingres. Il est vrai qu'il fait montre d'une admiration sans bornes pour *Cherubini et la Muse*. Dans ce tableau, Terpsichore, la muse du chant et de la danse, domine Cherubini, ce qui suscite chez d'Agoult un grand enthousiasme. Tandis que la virtuosité de la composition aurait conduit le pinceau « à trembler en des mains moins fermes », Ingres se distingue en « rapproch[ant] ainsi l'idéal du réel » et en « évoqu[ant] l'antiquité [sic] dans toute sa majesté pour la mettre en présence de notre actualité mesquine ». Cette juxtaposition inspirée repose sur la relation entre les deux personnages : « Poser la jeune muse tenant la lyre auprès du vieillard, appuyé sur sa canne, c'était jeter un défi à l'impossible. » Pour réussir dans cette entreprise, « il fallait posséder les secrets des maîtres grecs et n'avoir pas négligé l'observation de la réalité moderne. Il fallait *savoir* et *oser*. Que dirai-je encore ? Il fallait être Ingres<sup>10</sup> ».
- 7 L'article de d'Agoult met en évidence le fait que la critique visait spécialement le personnage de la muse ; de son point de vue, c'est précisément ce personnage qui exerce tout l'attrait du tableau. D'Agoult admire tout particulièrement sa « posture dominatrice ». Terpsichore a la main tendue au-dessus de la tête de Cherubini, regardant « fièrement devant elle, comme pour indiquer au spectateur qu'elle prend possession de cet homme, que désormais il lui appartient<sup>11</sup> ». D'Agoult souligne que la composition d'Ingres instaure une juste hiérarchie entre le musicien vivant et la figure allégorique. Non seulement la suprématie de la muse trouve une expression formelle dans la composition, mais son geste de domination amplifie la sensation. Elle « possède » Cherubini dans la mesure où elle contrôle son génie musical.
- 8 L'enthousiasme de d'Agoult pour ce tableau repose à l'évidence sur l'ambitieuse combinaison d'un portrait et d'une allégorie. De plus, d'Agoult souligne que cette association n'est pas seulement représentée par la rencontre entre la muse et le compositeur, mais aussi par l'aspect générique des traits de Terpsichore. Tout comme la figure de Cherubini, la muse avait été représentée sur la base d'un modèle connu, Clémence de Rayneval<sup>12</sup>. Au moment où Ingres, partant pour la Villa Médicis à Rome, modifiait ce qu'il avait commencé à Paris sous la forme d'un portrait conventionnel destiné à rendre compte de son ambition de réaliser des « portraits-tableaux », il ajouta la muse en s'inspirant des traits de Rayneval, la sœur du premier secrétaire de l'ambassade de France à Rome. Il situa ainsi, de manière stratégique, sa muse grecque

au cœur d'un univers romain de forme idéale, dans un tableau conçu à coup sûr comme une déclaration de communauté esthétique à Rome et à Paris. De même, le décor antique à l'arrière-plan ajoute à la caractérisation artistique et esthétique de ce portrait et le rattache à des débats érudits de l'époque sur la polychromie dans la Grèce antique ainsi qu'à un autre tableau d'Ingres, *Stratonice et Antiochus*<sup>13</sup>.

- 9 L'admiration de d'Agoult pour Terpsichore est liée à la combinaison d'une figure héroïque antique typique, dans une attitude de fierté et de puissance, et d'une incontestable féminité qui se marque, d'après la critique, dans les « lèvres vermillon » et la posture de la main<sup>14</sup> : « La main étendue sur Cherubini est d'une délicatesse toute féminine, et pourtant on y sent une force souveraine : la force de la volonté, non celle des muscles. On devine que cette main est douée d'une puissance d'attraction surnaturelle<sup>15</sup>. » Cette insistance sur la féminité de Terpsichore qui signale la puissance du personnage atteste que d'Agoult est sensible aux critiques qu'on peut éventuellement lui faire sur les libertés qu'elle est en train de prendre avec les conventions en matière de genre.

2. [Anonyme], dessin extrait du *Journal pour rire*, 18 août 1855, page 3



« Essayez vos forces là, messieurs, par M. Ingres.

On tremble pour ce pauvre petit vieux sur lequel est suspendu le poing de Mlle Damoclès. — Recevra-t-il un renforcement ! N'en recevra-t-il pas ! — Cette belle peinture vous émeut et vous captive. »

© BNF.

- 10 En d'autres termes, ce que d'Agoult estime digne d'éloges à propos de la « force » de Terpsichore pourrait être perçu tout à fait différemment par d'autres critiques, à un moment où paraît une caricature qui exagère l'aspect dominateur de la muse et dépeint le compositeur recroquevillé sous le bras menaçant de la muse (ici appelée « Mademoiselle Damoclès ») (fig. 2).

- 11 Ici, la parodie s'appuie sur le contraste physique entre les deux personnages du tableau : tandis que la muse est décrite comme un potentiel agresseur, viril et terrifiant, le compositeur se rapetisse pitoyablement devant elle, moins inspiré par la muse que terrorisé. La caricature dévoile que ces attributs de la féminité idéale que d'Agoult célèbre comme des qualités remarquables du travail d'Ingres peuvent apparaître *a contrario* sous un autre angle, comme des symboles d'intimidation, de menace, et même de perversité en ce qu'ils suggèrent la castration de l'artiste masculin.
- 12 Ce thème des relations entre pouvoir et identité sexuée dans leur rapport avec le génie intéressa particulièrement d'Agoult à cette époque de sa vie, alors qu'elle s'affirmait comme critique d'art et que son salon littéraire et artistique prenait son essor. Après son retour d'Italie, son salon, comme ceux de Sophie de Girardin et de la princesse Christina Belgiojoso, était composé de personnalités très diverses : Victor Hugo, Honoré de Balzac et Gustave Planche figuraient parmi ses habitués. D'Agoult était néanmoins pleinement consciente de ce que son salon se distinguait des autres salons parisiens célèbres de la même époque. Plus particulièrement, elle s'écarta de la formule expérimentée par M<sup>me</sup> Récamier dont le salon était encore actif dans les années 1830. Il était présidé par René de Chateaubriand, ce qui dans la conception de d'Agoult équivalait à un sacrifice de l'identité de la maîtresse de maison (la « salonnière », au profit du « culte du grand homme<sup>16</sup> ». Affirmant que « [s]on esprit et [s]on caractère, [s]es ambitions étaient autres », d'Agoult conclut que « le *grand homme* des salons n'[était] pas [s]on idéal : ou plutôt, [qu'elle n'était] pas l'idéal de ce grand homme<sup>17</sup> ».
- 13 Il est évident que le rôle public de d'Agoult sur la place de Paris était intimement lié à sa relation avec un grand homme, Ingres. Mais si son « ingrisme » doit être à mon sens compris comme fondamentalement structurant pour son projet intellectuel, cela ne signifie pas pour autant que, admirative du peintre, elle ait endossé le rôle de la muse passive<sup>18</sup>. Non seulement elle travaillait dans un dialogue avec les artistes associés à Ingres sur une série de projets importants portant sur la construction de la figure de soi par le biais du portrait, mais, d'une manière plus générale, l'étiquette d'ingriste qui lui était attachée lui permettait aussi de consolider sa position dans les milieux artistiques et littéraires parisiens. Il apparaît clairement qu'au moment du retour d'Ingres à Paris en 1841, d'Agoult se représenta la rivalité antagoniste qui l'opposait à George Sand comme le reflet d'une autre rivalité, plus prestigieuse et centrée sur le terrain de l'esthétique, celle qui opposait Ingres à Delacroix. De fait, l'investissement des deux femmes dans le domaine esthétique fut d'une certaine manière attesté par les artistes qui firent des portraits de l'une et l'autre. Si d'Agoult fut peinte par Henri Lehmann, Amaury-Duval, Théodore Chassériau et Ingres, Sand eut son portrait peint par Delacroix en 1834, puis de nouveau en 1838.
- 14 Au moment du retour d'Ingres à Paris, Sand resserrait les rangs autour de Delacroix en évoquant les « chinoiseries » d'Ingres, tandis que d'Agoult répondait à l'attaque en organisant un « petit banquet » (par comparaison avec le splendide et « fameux » festin tenu pour Delacroix et auquel se rendirent nombre des grands esprits de la ville) en l'honneur de l'événement. Parmi les invités à ce dîner d'« intimes » figurait, cela n'est pas innocent, le collaborateur du peintre (et de d'Agoult elle-même), Duban, aux côtés de Hugo et de Balzac. On voit bien ce qui motive la présence de Duban – il avait travaillé avec Ingres sur un projet de tombeau pour Napoléon en 1841, et les deux artistes allaient bientôt collaborer pour la transformation du château de Dampierre. Hugo et

Balzac, quant à eux, représentaient un pôle radicalement opposé du point de vue des débats esthétiques qui agitaient la société parisienne de l'époque. Hugo était l'auteur romantique patenté – depuis *Cromwell* (1827) et *Notre-Dame de Paris* (1831) –, et Balzac était engagé dans sa gigantesque entreprise littéraire visant à rendre compte de l'ensemble de la société française dans toute sa gloire et tout son désespoir à la fois. Les deux hommes divergeaient manifestement d'Ingres pour ce qui était des préoccupations artistiques.

- 15 La liste des invités de d'Agoult, si surprenante qu'elle puisse paraître dans la variété dont elle témoigne, était le fruit délibéré de sa réflexion plus générale sur l'efficacité et l'objectif d'un salon littéraire. Elle écrivait dans le journal *Die Allgemeine Zeitung* en 1843 qu'à Paris « un salon devient le centre où convergent les rayons des diverses sphères<sup>19</sup> ». Et, résumant en quelques lignes le banquet qu'elle avait organisé, « rien n'est plus fréquent que de voir lors d'une même soirée à la même table des convives aux opinions les plus divergentes, échangeant leurs idées avec une sincérité et une urbanité qu'on ne pourrait trouver nulle part ailleurs ». Attirés à la table de leur charmante hôtesse, « tirés de leur cabinet studieux par l'attirance, l'agacement et la délicieuse courtoisie que les femmes [les salonnières] exercent sur eux », les hommes présents au dîner, et ceux qui fréquentaient son salon, s'y rendaient « malgré de fortes divergences entre eux », grâce à cette femme « intelligente et attentionnée » qui les avait conviés<sup>20</sup>. C'est dans ce texte que d'Agoult témoignait de son rôle actif et de ses capacités d'organisatrice : elle constituait une pièce maîtresse du dispositif, combinant les qualités de la muse et du grand homme tout à la fois.
- 16 La conception nouvelle qu'avait d'Agoult de la fonction de salonnière révèle son refus de sacrifier à la tradition de muse d'un génie créateur. De ce point de vue, ce qui fut longtemps le rôle de la salonnière comme gardienne des arts et inspiratrice de l'artiste masculin était maintenant reconfiguré pour s'adapter à l'émergence d'identités féminines, de voix et de plumes agissant indépendamment dans le domaine littéraire<sup>21</sup>. Si l'on met en perspective la philosophie de son salon avec le rôle d'organisatrice déterminant de la salonnière, l'accent qu'elle mettait dans ses critiques sur les figures allégoriques du pouvoir féminin prend une résonance particulière et une amplitude nouvelle. Comme nous allons le voir, les enthousiasmes de d'Agoult en tant que critique d'art sont aussi intimement liés à ses propres expériences de sujet de portrait.
- 17 Après ses premiers essais de critique d'art dans *La Presse* en 1841 et 1842, d'Agoult fut amenée à formuler plus ouvertement ses principes esthétiques dans ses critiques du Salon publiées en 1842 et 1843. Sans doute grâce à son association avec Émile de Girardin, elle écrivit au total huit articles, passant en revue les œuvres exposées aux deux Salons annuels<sup>22</sup>. Outre le travail de personnalités éminentes telles que Hugo, Balzac et Planche, Girardin accueillait dans son journal les textes d'un écrivain encore jeune et relativement inconnu encore, Théophile Gautier. Les comptes rendus de celui-ci pour *La Presse*, qu'il rédigeait depuis 1837 et poursuivit quasiment sans interruption jusqu'en 1855, contribuèrent à le faire connaître et à assurer sa renommée<sup>23</sup>.
- 18 Remplaçant Théophile Gautier au journal en 1842 et 1843, d'Agoult, sous le pseudonyme de Daniel Stern, se vit investie d'un réel pouvoir de critique d'art. Non seulement on s'attendait à ce que ses articles soient lus par un grand nombre de personnes, mais aussi qu'elle se conforme aux conceptions de Gautier et à son style pédagogique. Malgré ces pressions, il est clair dès 1842 que d'Agoult se sentit sûre d'elle dans son rôle de critique et qu'elle chercha à affirmer une écriture bien distincte de celle du jeune

écrivain. Celui-ci se distinguait, de son côté, par son éclectisme esthétique : il pouvait tout aussi bien faire l'éloge de Delacroix, qu'il défendait ardemment depuis *Femmes d'Alger* en 1834, que d'Ingres dont il ne parlait qu'en termes très favorables<sup>24</sup>. Résolument partisane, d'Agoult persista, tout au long de ses articles, à défendre la suprématie des conceptions ingristes qu'elle avait glorifiées pour la première fois en 1841, ne se limitant plus toutefois au seul Ingres, mais mettant en valeur également le travail de ses élèves.

- 19 Dans ses articles sur le Salon de 1842, d'Agoult s'attacha aux œuvres d'Hippolyte Flandrin, de Chassériau, de Victor Mottez et d'Henri Lehmann, et leur accorda une attention minutieuse, les encensant et insistant sur leur allégeance à leur maître, dans leur manière de créer un art de l'intemporel, de la solidité, de la monumentalité, et, très important, de l'intellect<sup>25</sup>. Après avoir démontré la position privilégiée des ingristes comme spécialistes des sujets historiques, son troisième article réaffirma une fois de plus la suprématie des élèves d'Ingres, mais cette fois dans le domaine des portraits féminins. Elle commenta spécialement le portrait en pied par Mottez de sa femme Julie (Paris, Petit Palais) et celui de la comtesse de Perthuis par Lehmann dont elle fit l'éloge : elle insistait sur l'importance des séances de pose autant comme moyen pour le peintre d'unifier les différents éléments du corps que comme moyen de communication<sup>26</sup>. D'après elle, c'était plus par le corps que par le visage que le portrait annonçait le sujet qu'il prenait en compte : ainsi dans les portraits réalisés par les artistes du cercle d'Ingres, tout comme dans leurs tableaux d'histoire, le traitement du corps avait une importance capitale. De ce point de vue, leurs toiles se distinguaient de celles de Franz Xaver Winterhalter (qui cette année-là avait produit le portrait en pied de la reine Marie-Amélie de Bourbon, actuellement conservé aux châteaux de Versailles et de Trianon) et d'Édouard Dubufe que d'Agoult rejetait en des termes peu équivoques. Elle réprouvait l'approche stéréotypée de Winterhalter qui séduisait avec ses modèles éclatants de santé et bâtissait ainsi sa « fortune » : « Il fait [...] les joues toujours vermeilles des grandes dames, leurs épaules toujours de neige, les ineffables sourires toujours éclos sur leurs lèvres de rose ; de là sa rapide et éclatante fortune<sup>27</sup>. » Pire encore, comme la beauté canonique qu'il représentait enchantait les modèles, « le luxe des costumes ach[e]v[ait] de [...] fasciner [la foule]<sup>28</sup> ». Et d'Agoult de s'étonner : « Comment, lorsqu'on se préoccupe si peu de la réalité, de ces choses vulgaires qu'on appelle des os, des muscles, des chairs, n'arrive-t-on pas du moins au prestige de la fantaisie<sup>29</sup> ? » Le rejet de d'Agoult fait écho à celui exprimé par Gustave Planche dans son compte rendu des portraits que Dubufe avait montrés au Salon de 1840. Cette année-là, le critique écrivait :

« Tant que M. Dubufe ne se lassera pas de peindre, la critique ne devra pas se lasser de répéter que les portraits de M. Dubufe sont hideux et difformes ; elle ne devra pas se lasser de dire aux gens du monde [...] que M. Dubufe ne sait dessiner ni une tête ni une main, que les yeux de ses portraits ne regardent pas, que leurs mains n'ont pas de phalanges, que leurs bouches ne pourraient parler ; enfin, qu'il a mis au monde toute une génération de monstres sans nom, qui n'ont rien à démêler avec la race humaine<sup>30</sup>. »

### 3. Henri Lehmann, *Marie d'Agoult*



1843, huile sur toile, 93,50 x 73,50 cm. Paris, musée Carnavalet.

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet.

- 20 L'année suivante, en 1843, d'Agoult révéla l'alternative qu'elle avait en tête aux défauts de Winterhalter et Dubufe. Faisant de nouveau explicitement allégeance aux artistes de l'atelier d'Ingres, elle distingua Chassériau, Flandrin et Lehmann. Mais c'est par-dessus tout les portraits d'Henri Lehmann qu'elle encensa, faisant remarquer la capacité du peintre à « saisir la nature intime de ses modèles, à rendre perceptibles non seulement leur existence physique mais, encore plus important, leur vie morale et intellectuelle<sup>31</sup> ». Si le point de vue de d'Agoult sur les portraits de Lehmann s'appuie sur sa connaissance étendue des pratiques de l'artiste, en 1843 elle était particulièrement bien placée pour juger de son aptitude à transmettre « la nature intime de ses modèles », puisque son propre portrait par Lehmann fut exposé cette année-là (fig. 3).
- 21 Résultat d'une longue collaboration pour une série de portraits peints ou dessinés, la toile, datée de 1843, correspond parfaitement aux principes esthétiques de d'Agoult et à son identité d'intellectuelle. Au cours du long processus qui va des dessins préliminaires à la composition finale, Lehmann abandonna le style du portrait intime pour celui, assez différent, du message allégorique. Modifiant le mouvement initial de la main du modèle pour aboutir à un geste familier, très lisible, et même conventionnel dans un portrait féminin, il parvient à une pose qui communique le sentiment que le modèle est profondément absorbé dans ses pensées<sup>32</sup>. Et en plaçant un livre dans sa main gauche, ses doigts marquant la page, le portrait représente d'Agoult en train de lire et de penser, activités qui correspondent à son statut habituel de critique d'art et de salonnière.

- 22 Le portrait de Lehmann se situe ainsi entre deux registres signifiants d'iconographie : la main familièrement posée contre le visage exprime la vie intérieure de la femme tandis que le livre (momentanément délaissé) l'inscrit dans une longue tradition de représentation de femmes à la lecture. Élaboré avec en ligne de mire la nouvelle identité littéraire de d'Agoult, le portrait représente son sujet en train de réfléchir et dans une attitude méditative. Dans le même temps, la présence animée du modèle nuance cette attitude. Construit autour de son rôle de salonnière, le portrait la montre à la fois en penseuse et en intellectuelle engagée. Les yeux levés de d'Agoult – et non baissés dans une attitude d'introspection, conformément à la pose conventionnelle de la femme-lectrice – signalent bien l'activité de l'intellect plutôt que le repli sur soi. Notamment, le portrait était ingriste à double titre : non seulement il est l'œuvre d'un élève d'Ingres, mais d'Agoult avait publiquement déclaré dans la presse, au moment de l'exposition de mars 1843, son soutien indéfectible à Ingres et aux membres de son atelier.
- 23 Mais sa toute nouvelle identité de critique d'art sous le nom de Daniel Stern devint la cible de critiques négatives concentrées sur ce portrait. Le critique de *L'Artiste* dénonça le travail du portraitiste et révéla simultanément la véritable identité de Daniel Stern, s'appuyant sur l'adoption par le modèle d'un pseudonyme masculin pour suggérer que son portrait était celui d'un travesti :
- « Peut-on rien voir de plus repoussant que le portrait [...] de Daniel Stern, qui s'est déguisé en femme pour poser devant cet artiste ? Oh ! M. Lehmann, qu'est devenue la verve caustique du spirituel écrivain ? Quoi ! vous n'avez pu trouver dans cette tête si pleine de distinction que ces traits communs, que cette physionomie vulgaire ? C'était bien la peine de changer le sexe d'un de nos critiques les plus distingués pour nous la figurer sous cette vulgaire apparence<sup>33</sup> ! »
- 24 Le critique utilise l'imagerie populaire autour des femmes écrivains et des intellectuelles (dont la quintessence se trouve chez Honoré Daumier, dans sa collection de lithographies de 1844 intitulée *Les Bas bleus*, qui les décrit souvent comme des créatures asexuées dont les ambitions intellectuelles ont éclipsé les charmes féminins). Même si ce cliché est loin d'être une invention des années 1840, Janis Bergman-Carton a montré qu'il était couramment brandi à cette époque pour contrer l'irrésistible ascension en France des femmes écrivains<sup>34</sup>. Christine Battersby a retracé les origines kantienne d'une telle rhétorique : si Kant n'a pas récusé la possibilité de l'existence d'un génie spécifiquement féminin, un tel personnage est qualifié de « phénomène repoussant, contraire à la nature et singeant le génie de l'homme – qui est par nature son seigneur et maître<sup>35</sup> ». Le critique anonyme de *L'Artiste* de 1843 semble s'inspirer directement de cette tradition : dans son analyse, la subversion par d'Agoult des identités sexuées – pas seulement son pseudonyme masculin mais aussi son travail d'écrivain – est liée à sa repoussante transsexualité. Ici, la « vulgarité » signalée à plusieurs reprises dans le texte concerne moins le travestissement masculin de d'Agoult dans le cadre de ses activités littéraires que les spécificités formelles du portrait de Lehmann ; et au cœur de sa répugnance pour cet « affreux » portrait, on trouve la supposée absence de féminité.
- 25 Trois ans plus tard, les critiques eurent de nouveau l'occasion de mesurer à quel point les portraits de d'Agoult par Lehmann envisageaient le thème de l'esprit et de l'idéal sous une forme austère. En 1846, d'Agoult et Lehmann présentèrent au public du Salon un profil « romain » antérieur, exécuté par Lehmann en Italie en 1839. En 1846, d'Agoult était sur le point de publier son premier ouvrage sur l'histoire politique

contemporaine, sujet auquel elle allait consacrer l'autre moitié de sa prolifique carrière d'écrivain<sup>36</sup>. La même année, l'influence exercée par elle dans le domaine esthétique était implicitement reconnue par celui des critiques qui allait devenir le porte-parole le plus influent de l'esthétique représentative du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Charles Baudelaire. Parmi les nombreux portraits de femmes peints par des élèves d'Ingres exposés au Salon de 1846, celui de d'Agoult par Lehmann figure parmi les œuvres dénigrées par Baudelaire, qui surveille avec une attention particulière cette pratique de l'atelier.

- 26 Dans ses écrits consacrés aux portraits de femmes par l'école ingriste, Baudelaire établit des liens formels entre ces travaux à l'esthétique perverse et dévoyée des femmes de lettres, ces « bas-bleus » dont il affirme qu'elles sont le moteur de l'atelier d'Ingres. Le portrait de d'Agoult par Lehmann daté de 1839 est ostensiblement associé par le poète au repoussoir des « bas-bleus » à cause de la prédominance de la couleur bleue (qui apparaît dans le turban de d'Agoult) et parce que le modèle était identifié et célébré comme salonnière et critique. En bref, d'Agoult apparaît comme exemplaire de ce type de femme de lettres qui hante les cauchemars de Baudelaire quand il observe les portraits de l'école ingriste<sup>37</sup>. Toutefois, contrairement à ces critiques au vitriol, les comptes rendus du Salon de 1846 font l'éloge du portrait de Lehmann tout en reconnaissant le plus souvent dans le modèle la comtesse d'Agoult et faisant dans de nombreux cas le lien entre d'Agoult et son nom de plume, Daniel Stern. Pour le critique du *Journal des artistes et Bulletin de l'ami des arts*, la lisibilité et la signification de cet admirable portrait dépendent de l'identification du modèle en tant que penseuse et écrivain. Le critique pressent qu'on est sûrement en présence d'une femme d'esprit : « Elle a une certaine inspiration qui me ferait croire à une sorte d'affinité avec le penchant de M<sup>me</sup> de Staël. » Puis, levant enfin le voile, il déclare : « Vous avez deviné. C'est M<sup>me</sup> d'Agoult, plus connue sous le nom de Daniel Stern, l'un de nos écrivains les plus spirituels, les plus élégants<sup>38</sup>. »
- 27 Dans ce cas de figure, le succès du portrait est explicitement lié à la capacité de Lehmann à évoquer l'identité littéraire de d'Agoult sous le nom de Daniel Stern. Et dans cette optique, le portrait lui-même peut être envisagé comme mettant en scène le lien révélé par le critique du *Journal des arts*. En peignant un modèle coiffé d'un turban, le portrait de Lehmann fait bien le lien entre d'Agoult et Germaine de Staël, la célèbre écrivain et salonnière, peinte à de nombreuses reprises avec un turban sur la tête, en particulier dans le portrait posthume de Gérard (château de Coppet, Suisse), en 1817, reproduit en lithographie et gravure. Dans son livre *Dante et Goethe* paru en 1866, d'Agoult évoque cet accessoire, élément essentiel de la tenue de M<sup>me</sup> de Staël<sup>39</sup>. Le turban apparaît également comme un objet emblématique dans l'œuvre de la romancière. Lorsqu'elle décrit l'illustre poétesse Corinne, l'héroïne du très populaire roman éponyme de 1807, elle souligne cette pièce de son habillement. Quand Oswald, l'homme aimé de Corinne, lève les yeux sur elle pour la première fois alors qu'elle fait l'objet à Rome d'un hommage de la foule, il est frappé par cette vision : « Elle était vêtue comme la sibylle du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux du plus beau noir entremêlés avec ce châle<sup>40</sup>. » Ainsi la représentation que fait Lehmann de d'Agoult avec un turban la rattache à la postérité littéraire et de « salonnière » de M<sup>me</sup> de Staël, et suggère peut-être plus généralement son appartenance à la lignée des muses, sibylles et poétesses antiques<sup>41</sup>.
- 28 Le choix par Lehmann du profil romain incita les critiques à comparer le portrait de d'Agoult avec l'art raffiné et l'expressivité des médaillons antiques. Pour Alida de

Savignac (dans le *Journal des demoiselles*) et ses confrères, ce profil est en parfaite cohérence avec la destination du portrait, et partant, particulièrement adapté au statut intellectuel du modèle<sup>42</sup>. C'est cette antique « sévérité » du portrait qui conduit Savignac à conclure qu'il est « le meilleur ouvrage passé, présent et peut-être futur de M. Lehmann<sup>43</sup> ». Son style, qui évoque un idéal de fermeté et de clarté du trait, met en valeur la personnalité indépendante de d'Agoult, qui prend appui sur une puissante gravité féminine, une sorte d'intellectualisme. Comme Terpsichore se détachant de Cherubini, le portrait de d'Agoult annonce son rôle de penseuse inspirée et de créatrice.

#### 4. Émile-Pierre Metzmacher d'après Henri Lehmann, *Portrait de Marie d'Agoult* (1839)



Gravure d'après une huile sur toile de 1849, Salon de 1850, 38,4 x 30 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BNF, département des estampes et de la photographie.

- 29 Le succès critique et public de cette œuvre est largement connu. D'Agoult semblait consciente de ce triomphe et, en juin 1846, elle espérait que le portrait allait pouvoir être reproduit sur un support quelconque pour être largement diffusé<sup>44</sup>. En réalité, les efforts dont elle fit preuve pour cela auprès du grand public étaient directement liés à son souhait que le portrait accompagne la parution en 1847 de son livre *Essai sur la liberté*, sa première incursion à part entière dans l'écriture politique<sup>45</sup>. Ce portrait, que d'Agoult qualifia d'après certaines sources de « cou tendu vers l'idéal<sup>46</sup> », était donc conçu comme l'illustration d'un texte consacré à ce qu'est la liberté pour les femmes : l'essai s'intéressait aussi bien au rôle maternel des femmes qu'au besoin urgent d'une réforme de l'éducation des filles. Comme Whitney Walton l'a démontré, la conception par Marie d'Agoult du féminisme républicain qui prend forme dans ce premier écrit s'appuie sur l'affirmation répétée des capacités rationnelles des femmes. Connaissant le rôle pivot de *Essai sur la liberté* pour la formation littéraire de son auteure, sa sélection du profil « antique » au turban à la de Staël pour en accompagner la parution suggère

qu'à ses yeux le portrait s'accordait bien avec le projet philosophique du texte. Finalement, le tableau de 1839 semblait pour elle une représentation puissante de l'idéal féminin – ce que les critiques reconnurent aussi comme une image à la fois sévère et belle de l'intelligence féminine. Ce n'est qu'en 1849 qu'apparut une gravure par Émile-Pierre Metzmacher du portrait que d'Agoult aurait souhaité comme « portrait de l'auteur » pour son *Essai* de 1847 (fig. 4). Le portrait gravé diffuse massivement « l'incontestable et suprême beauté » du tableau de Lehmann<sup>47</sup>. Sous cette forme, le profil romain fut exposé une nouvelle fois au Salon de 1850.

- 30 Modèle, membre d'un atelier d'artiste, critique : le cas de Marie d'Agoult montre qu'il est nécessaire d'étendre notre réflexion autour de l'art et de ses acteurs pour inclure, au-delà des artistes dont le nom apparaît dans la liste « officielle » des membres d'un atelier, le réseau social et critique qui les soutient et les encourage. Plus qu'une muse, d'Agoult fut une force réelle dans la vie de l'atelier d'Ingres et joua un rôle crucial dans l'accueil public de sa production. Si elle fut récemment reconnue comme l'un des partisans d'Ingres (et j'ajouterais : de ses disciples), on n'a pas encore bien évalué à quel point elle était elle-même un membre à part entière du cercle ingriste : une intime du couple Ingres à Rome dans les années 1830 et une des plus fidèles amies et confidentes d'Henri Lehmann. Comme nous l'avons vu, elle joua un rôle actif dans la confection de l'image publique d'Ingres et contribua plus largement à la définition d'une grille de lecture critique permettant d'analyser la production de l'atelier d'Ingres dans les années 1840. Mais à mon sens, d'Agoult ne fut pas seulement parmi les critiques d'art un des partisans les plus convaincus du cercle ingriste. Elle fut aussi une véritable ingriste pour laquelle résonnèrent tout particulièrement les conceptions esthétiques de l'atelier en faveur d'une féminité puissante.
- 31 37. Alors que des reproductions du portrait (coll. part.) n'existent qu'en noir et blanc, Thoré évoqua le bleu du turban : THORÉ 1846, p. 126-127. Il est impossible de confirmer l'interprétation de Baudelaire selon laquelle le portrait « bleu » d'Amaury-Duval est celui d'une femme de lettres. Le modèle reste inconnu, et son tableau n'a pas été localisé.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Agoult 1841

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, « Nouvelle salle de l'École des beaux-arts, peinte par M. Paul Delaroche », *La Presse*, 12 décembre 1841, p. 1-2.

### Agoult 1842

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, « Le portrait de Cherubini par M. Ingres », *La Presse*, 7 janvier 1842, p. 1-2.

### AGOULT 1843a

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, « Les Salons de Paris », *Allgemeine Zeitung. Beilage* 133, 13 mai 1843.

AGOULT 1843b

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, « Le Salon. 1843 », *La Presse*, 25 mars 1843, p. 1-2.

Agoult 1850-1853

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, *Histoire de la Révolution de 1848*, 3 vol., Paris, G. Sandré, 1850-1853.

Agoult 1866

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, *Dante et Goethe*, Paris, Didier et Cie, 1866.

Agoult 1877

Marie de Flavigny, comtesse D'AGOULT, alias Daniel STERN, *Mes Souvenirs 1806-1849*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.

Artiste 1843

[ANONYME], « Salon de 1843 », *L'Artiste*, 3<sup>e</sup> série, 3, 2 avril 1843, p. 209-213.

BANN 1997

Stephen BANN, *Paul Delaroche. History Painted*, Londres, Princeton University Press, 1997.

BATTERSBY 1989

Christine BATTERSBY, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

BERGMAN-CARTON 1995

Janis BERGMAN-CARTON, *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1995.

BETZER 2012

Sarah BETZER, *Ingres and the Studio: Women, Painting, History*, University Park, Penn State University Press, 2012.

Charivari 1842

[ANONYME], « Salon de 1842. VI. Charge et Portraits », *Le Charivari*, 8 mai 1842.

GUÉGAN 1997

Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

HARTH 1995

Erica HARTH, "The Salon Woman Goes Public... Or Does She", dans Elizabeth C. Goldsmith et Dena Goodman (dir.), *Going Public: Women and Publishing in Early Modern France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 179-193.

JOUBERT 1947

Solange JOUBERT, *Une correspondance romantique : Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann*, Paris, Flammarion, 1947.

*Journal des artistes* 1846

[ANONYME], « Salon de 1846 », *Journal des artistes et Bulletin de l'ami des arts*, vol. 3, 26 avril 1846, p. 147-150.

LENORMANT 1842

Charles LENORMANT, « M. Ingres. Portraits de Cherubini et de Monseigneur le duc d'Orléans », *L'Artiste*, série 3, 1, 20, 1842, p. 312-315.

MCCAULEY 1985

Elizabeth Anne MCCAULEY, A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Yale University Press, 1985.

MUNHALL 1985

Edgar MUNHALL, *Ingres and the Comtesse d'Haussonville*, New York, The Frick Collection, 1985.

NAEF (1979) 1999

Hans NAEF, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, vol. 3, Berne, 1979, p. 391-405; traduit dans *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, Gary Tinterow et al. (dir.), cat. expo., (Londres, National Gallery), Londres, Harry N. Abrams, 1999, p. 470-473.

OSTERMAN BOROWITZ 1985

Helen OSTERMAN BOROWITZ, *The Impact of Art on French Literature: from de Scudéry to Proust*, Newark/Londres, University of Delaware Press/Associated University Presses, 1985.

PEKACZ 1999

Jolanda PEKACZ, *Conservative Tradition in Pre-Revolutionary France: Parisian Salon Women*, New York, P. Lang, 1999.

PLANCHE 1840

Gustave PLANCHE, « Salon de 1840 », *Revue des deux mondes*, tome XXII, 1840, p. 105-106.

RIÈSE 1962

Laure RIÈSE, *Salons littéraires parisiens, du Second Empire à nos jours*, Toulouse, Privat, 1962.

SAVIGNAC 1846

Alida de SAVIGNAC, « Salon de 1846 », *Journal des demoiselles*, n° 6, juin 1846, p. 186-187.

SHELTON 1997

Andrew Carrington SHELTON, "From Making History to Living Legend: The Mystification of M. Ingres (1834-1855)", Ph.D. Dissertation, New York University, 1997.

SHELTON 2001

Andrew Carrington SHELTON, "Art, Politics, and the Politics of Art: Ingres's *Saint Symphorien* at the 1834 Salon", *The Art Bulletin* LXXXIII, 4, 2001, p. 711-739.

SHELTON 2005

Andrew Carrington SHELTON, *Ingres and His Critics*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2005.

SNELL 1982

Robert SNELL, *Théophile Gautier: A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

SPENCER 1969

Michael Clifford SPENCER, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1969.

STAËL (1807) 2000

Germaine de STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Honoré Champion, (1807) 2000.

TARDIEU 1842

[Alexandre] TARDIEU, « Salon de 1842 », *Courrier français*, 16 mars 1842.

THORÉ 1846

Théophile THORÉ, *Le Salon de 1846*, Paris, Alliance des arts, 1846.

V. 1842a

R. d. V. [Alphonse RENAUD DE VILBACK], « Salon de 1842 », *Le Moniteur industriel*, 20 mars 1842.

V. 1842b

R. d. V. [Alphonse RENAUD DE VILBACK], « Salon de 1842 », *Le Moniteur industriel*, 27 mars 1842.

VARNIER 1842

Jules VARNIER [J. V.], « Portrait de Cherubini », *L'Artiste*, série 3, 1, 9, 1842, p. 154-155.

Vier 1959

Jacques VIER, *La Comtesse d'Agoult et son temps, avec des documents inédits, 2. Recommencement d'une vie (1839-1848)*, Paris, A. Colin, 1959.

VIER 1963

Jacques VIER, *La Comtesse d'Agoult et son temps, avec des documents inédits, 6. Dernières années, 1870-1876*, Paris, A. Colin, 1963.

WALTON 2000

Whitney WALTON, *Eve's Proud Descendants: Four Women Writers and Republican Politics in Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

## NOTES

1. AGOULT 1850-1853. Une seconde édition parut en 1862.
2. AGOULT 1841.
3. BANN 1997, p. 13-14 et 145.
4. SHELTON 2001.
5. Je m'appuie ici sur le récit d'Andrew Carrington Shelton : SHELTON 2005, p. 87-134.

6. Le compte rendu de d'Agoult parut en janvier et l'exposition se tint à l'atelier en février. Voir SHELTON 2005, p. 112-117.
7. AGOULT 1842.
8. SHELTON 2005, p. 87-134.
9. *Charivari* 1842. Voir la discussion que propose de ce texte SHELTON 1997, p. 275. Pour des comptes rendus du *Portrait de Cherubini* par Ingres, voir LENORMANT 1842 ; TARDIEU 1842 ; V. 1842a ; V. 1842b ; et VARNIER 1842.
10. AGOULT 1842 (souligné par elle). La conclusion de Naef est que la critique de d'Agoult en 1842 « nous renseigne plus sur son opportunisme qu'elle n'apporte quelque appréciation de l'art d'Ingres ». Voir NAEF (1979) 1999, p. 472. On verra que mon point de vue concernant l'engagement de d'Agoult en faveur du travail d'Ingres est sensiblement différent.
11. AGOULT 1842.
12. « M<sup>lle</sup> de R. [Clémence de Rayneval], fille de l'ambassadeur [sic], [qui] posa pour Terpsichore. » Par cette identification, d'Agoult lançait un lieu commun sur ce portrait de Cherubini. Shelton écrit que « toute critique [posait] virtuellement [que Clémence de Rayneval avait servi de modèle pour la muse] ». Voir SHELTON 2005, p. 267, note 108.
13. Ce tableau, commencé avant le départ d'Ingres pour Rome en 1834, repris à Rome, fut achevé à son retour à Paris en 1841. Voir BETZER 2012.
14. D'Agoult soulignait dans sa critique les origines anciennes de la figure, écrivant que la lyre était une copie d'un « un bas-relief antique » et comparant la tunique du modèle à « une draperie grecque ». AGOULT 1842.
15. AGOULT 1842.
16. AGOULT 1877, p. 348-354. Pour le modèle de salon du XVIII<sup>e</sup> siècle auquel elle fait référence, voir RIÈSE 1962 ; HARTH 1995 ; et PEKACZ 1999.
17. AGOULT 1877, p. 348 et 354 (souligné par elle).
18. De ce point de vue, le cas de d'Agoult au cœur d'un cercle ingriste résonne fortement avec l'analyse que propose Heather Jensen sur Julie Candaille et Girodet dans son article.
19. AGOULT 1843a, p. 1023 : „ein Salon zum Mittelpunkt wird, in welchem die Madien der verschiedenartigsten Sphären zusammentreffen”. J'ai une grande dette à l'égard du regretté Werner von Rosensteil qui m'a généreusement aidée pour les textes allemands de d'Agoult dans *Allgemeine Zeitung*.
20. AGOULT 1843a, p. 1023 : „Nichts ist da häufiger als an demselben Abend um denselben Theetisch, wo die entgegengesetztesten Meinungen mit sonst nirgend vereinbarer Freimützigkeit und Urbanität ausgetauscht werden [...] die der Reiz, die Anmuth, das liebenswürdige Zuvorkommen der Frauen ihrem Studierzimmer entlockt, [...] die sich mit dem sichern Bewußtfeyn gegenseitiger Achtung begegnen, [...] und [...] unter der Leitung einer aufmerksamen und klugen Hausfrau verschmelzen [...]”
21. Sur une période plus large, des changements affectant l'identité des femmes de lettres doivent également être pris en compte, en particulier le fait que le rôle traditionnel attribué aux femmes inspiratrices – la muse – commençait, depuis les années 1830, à être grandement remis en cause, grâce à la figure moderne et professionnelle émergeant depuis peu de la *femme-auteur*. Voir BERGMAN-CARTON 1995, p. 164.
22. VIER 1963, p. 139-143.
23. Le premier article de Gautier pour *La Presse* parut en août 1836, un mois après le lancement du journal. Gautier fournit plus de 1200 articles à Girardin. Voir GUÉGAN 1997, p. 152-154. Sur l'importance de la collaboration de Gautier à *La Presse* pour sa carrière, voir SNELL 1982, p. 163.
24. SPENCER 1969, p. 26-55. Voir aussi l'analyse provocatrice de SNELL 1982, p. 94.
25. AGOULT 1842.
26. AGOULT 1842.
27. AGOULT 1842.

28. AGOULT 1842.
29. AGOULT 1842.
30. PLANCHE 1840.
31. AGOULT 1843b.
32. Voir MUNHALL 1985, p. 69-77 ; et MCCAULEY 1985
33. *Artiste* 1843, p. 212, cité par VIER 1959, p. 280, note 159.
34. BERGMAN-CARTON 1995, p. 65-87 ; voir aussi l'article de Charlotte Foucher.
35. BATTERSBY 1989, p. 77. Christine Battersby discute ici les propos que tient Kant dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764).
36. *Essai sur la liberté* fut publié en 1847 et suivi deux ans plus tard par *Esquisses morales*. Entre 1850 et 1853 parurent les trois volumes de *L'Histoire de la Révolution de 1848*. Voir WALTON 2000.
38. *Journal des artistes* 1846, p. 148.
39. AGOULT 1866, p. 154 : D'Agoult imaginait l'impression qu'aurait pu produire M<sup>me</sup> de Staël si elle avait pu exercer son activité intellectuelle en public, à la tribune de l'Assemblée, lieu masculin par excellence, « son turban aurore sur la tête ». Voir WALTON 2000, p. 149-150.
40. STAËL (1807) 2000, livre II, chap. 1, p. 25.
41. Helen Osterman Borowitz écrit que, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, « les attributs de la muse, de la sibylle et des poétesses de l'Antiquité n'étaient pas encore très clairement différenciés, et que toute femme aspirant à une activité intellectuelle pouvait revêtir le turban de la sibylle et pincer les cordes d'une lyre à la façon d'une muse ou d'une poétesse ». OSTERMAN BOROWITZ 1985, p. 42.
42. SAVIGNAC 1846, p. 186.
43. SAVIGNAC 1846, p. 186.
44. D'Agoult, lettre à Lehmann, 1846, dans JOUBERT 1947, p. 229.
45. Voir d'Agoult, lettre à Lehmann, juin 1846, dans JOUBERT 1947, p. 224.
46. JOUBERT 1947, p. 225.
47. Voir d'Agoult, lettre à Lehmann, 23 juin 1846, dans JOUBERT 1947, p. 225.
- 

## AUTEURS

SARAH BETZER

University of Virginia

# « Elle était née pour peindre les héros ! » : l'éducation artistique des filles et les femmes peintres vues par M<sup>me</sup> de Genlis

Anne L. Schroder

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

---

- 1 Stéphanie-Félicité Ducrest de Genlis, marquise de Sillery (1746-1830), est connue aujourd'hui comme romancière, dramaturge et auteure d'ouvrages de pédagogie, mais sa notoriété, d'un point de vue culturel, est due, de son vivant, à son statut de pédagogue, d'opposante aux philosophes, au fait qu'elle était comédienne et se produisait dans les salons, musicienne, maîtresse secrète et conseillère du duc de Chartres (futur duc d'Orléans et Philippe Égalité sous la Révolution), et correspondante officielle de Napoléon<sup>1</sup>. Ce que l'on n'a pas suffisamment repéré est qu'elle fut l'une des premières à publier pour un large lectorat, avant la Révolution française, un essai sur les défis que devaient relever les femmes artistes. Dans ses traités de pédagogie, elle écrivait comment intégrer les arts visuels dans l'éducation des enfants, avançant comme argument que les filles tout autant que les garçons devaient bénéficier d'une pratique artistique – et elle élevait les femmes peintres au rang des artistes que le public admirait. Ses ouvrages sur l'éducation des enfants, adressés à des femmes et des enfants, connurent de grands succès dans les années 1780 et au-delà ; ils furent régulièrement traduits, réimprimés et diffusés dans toute l'Europe et les États-Unis jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.
- 2 Stéphanie-Félicité Ducrest est issue d'une famille d'aristocrates bourguignons. Son père acheta d'abord les terres puis le titre, devenant ainsi le marquis de Saint-Aubin, et la famille vécut dans un ancien château qui menaçait ruine sur les bords de la Loire. Elle fut élevée par une gouvernante et dans son éducation l'accent fut mis sur son sentiment religieux plus que sur sa culture générale. Elle appréciait les activités en plein air qu'offrait la vie à la campagne, elle se plaisait souvent à revêtir des costumes de théâtre et des habits de garçon quand elle jouait, et à transmettre aux enfants du

village les leçons qu'on venait de lui apprendre. La situation financière de la famille se dégrada et la mère de Félicité emmena sa fille, alors âgée de sept ans, à Paris, où la famille pouvait compter sur un ample réseau de cousins et de connaissances – parmi lesquels Guillaume Le Normand d'Étiolles –, et dont elle dépendait pour sa subsistance<sup>3</sup>. La mère de Félicité écrivait des saynètes destinées aux salons qu'elle fréquentait et dans lesquelles jouait la fillette, et elle tenait à ce que l'enfant reçoive une éducation musicale – avec entre autres l'apprentissage de la harpe. Les talents de comédienne et de musicienne de Félicité facilitèrent l'introduction de la fillette et de sa mère dans le monde<sup>4</sup>. Par la suite, elle allait mettre l'accent, dans les méthodes pédagogiques exposées dans ses traités, sur la pratique du jeu théâtral, de la musique et des arts, sur l'utilisation de la lanterne magique, sur les apprentissages de terrain ou les activités en extérieur, pour les garçons comme pour les filles.

- 3 En 1763, à l'âge de dix-sept ans, elle épousa Charles-Alexis, comte de Genlis, d'une famille noble, les Brulart. Quand son mari fut appelé pour le service militaire, elle fit sa propre éducation en lisant dans la bibliothèque familiale des ouvrages sur de multiples sujets, y compris l'histoire, les sciences et les mathématiques<sup>5</sup>. Le couple eut trois enfants : Caroline (née en 1765, qui épousa le comte de Loewenstein en 1782 et mourut en couches en 1786) ; Pulchérie (née en 1766, mariée au comte de Valence en 1784, divorcée en 1792 et décédée en 1847) ; et Casimir (né en 1768, mort en 1773). Ses filles furent parfois représentées sous les traits de tel ou tel personnage dans les romans de leur mère<sup>6</sup>.
- 4 La personne qui exerça la plus grande influence sur Félicité de Genlis à Paris fut sa tante maternelle, Marguerite de Montesson, de huit ans son aînée. Elle était elle aussi écrivain et, après la mort de son mari, devint la maîtresse du duc d'Orléans, en 1769. Elle l'épousa en 1772, mais sans bénéficier de la reconnaissance par le roi, ni du titre. Sous l'influence de cette tante, Félicité de Genlis fit bientôt partie de l'entourage des Orléans au Palais royal, à partir de 1772, comme dame d'honneur de la duchesse de Chartres, belle-fille du duc d'Orléans. Charles-Alexis de Genlis devint capitaine de la garde du duc de Chartres. Félicité ne tarda pas à devenir la maîtresse du duc de Chartres, séducteur patenté mais qui resta toujours proche de son épouse<sup>7</sup>. En 1779, elle fut nommée gouvernante des deux jumelles princesses d'Orléans, alors âgées de deux ans. En janvier 1782, quand Louis-Philippe eut huit ans, elle fut officiellement nommée *gouverneur* (au masculin) des princes d'Orléans. Cette place était ordinairement réservée à un militaire. Genlis fut la première femme à l'occuper, tout en refusant le titre. Les réactions négatives ne tardèrent pas, et bon nombre des tuteurs au Palais royal présentèrent leur démission – même si, comme Gabriel de Broglie l'a montré, cette décision ne fut pas soudaine : elle avait été secrètement orchestrée dès 1775<sup>8</sup>. L'ambition et l'indépendance de Genlis étaient garanties par sa position dans le cercle des Orléans, lequel avait souvent l'occasion de manifester son opposition à la branche royale des Bourbons et à Louis XVI.
- 5 En 1779, toujours au titre de gouvernante des princesses, et pour échapper à la vie de cour du palais et se concentrer sur son métier de préceptrice des enfants royaux et sur l'éducation de ses deux filles, Genlis s'installa avec ses protégées dans une résidence construite à cet effet dans ce qui avait été auparavant le couvent de Bellechasse, sur la rive gauche de la Seine, où ses filles et elle vécurent séparément de son époux<sup>9</sup>. C'est là que Genlis rédigea, la nuit, ses traités de pédagogie, qui jouèrent un rôle important dans les années 1780.

- 6 Genlis esquissa les grandes lignes de ses idées sur l'éducation des enfants et sur l'importance des arts visuels en matière de pédagogie dans son célèbre roman épistolaire *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'Éducation, contenant tous les principes relatifs aux trois différens plans d'Éducation des princes, des jeunes Personnes & des Hommes*, paru en 1782, l'année où elle fut nommée *gouverneur* des enfants royaux. Tout au long de ce texte, elle émet ses réticences sur l'athéisme et les points de vue sur les femmes développés par les philosophes, dont beaucoup avaient été de ses amis. Bien qu'ayant été influencée par un grand nombre de leurs idées sur l'éducation, en particulier celles développées dans l'*Encyclopédie* et dans l'*Émile* de Rousseau, elle fustigeait des aspects importants de leurs méthodes et de leurs convictions. L'un des projets qu'elle mena tout au long de sa vie, mais qui n'aboutit jamais, était de récrire l'*Encyclopédie* selon son propre point de vue<sup>10</sup>. De fait, d'aucuns ont pu faire remarquer que Genlis avait intitulé son roman *Adèle et Théodore*, avec le nom du personnage féminin en premier, pour mettre en avant l'importance de l'éducation des femmes et répondre ainsi à Rousseau, qui insistait sur celle des garçons dans l'*Émile*<sup>11</sup>.
- 7 Genlis rejetait catégoriquement l'assertion de Rousseau selon laquelle les femmes sont par nature coquettes et ont besoin de se comporter ainsi pour manipuler et séduire les hommes<sup>12</sup>. Au contraire, elle était d'avis que l'intégrité, la simplicité et l'esprit pratique constituent la base d'une vie vertueuse. Dans les premières pages d'*Adèle et Théodore*, elle exposait des idées sur l'éducation et le rôle des femmes dans la société qui étaient de toute évidence en contradiction avec ses propres idées, mais cohérentes avec celles de Fénelon et d'autres avant elle<sup>13</sup>. Par exemple, dans la lettre IX, elle faisait écrire par la baronne d'Almane à un ami : « [...] on doit éviter avec soin d'enflammer l'imagination des femmes et d'exalter leurs têtes : elles sont nées pour une vie monotone & dépendante [...]. Le génie est pour elles un don inutile et dangereux [...]»<sup>14</sup>. » Genlis, toutefois, ne tarda pas à se contredire. Dans la même lettre, elle proscrivait une éducation indifférenciée pour les garçons et les filles. Par la suite, dans le même volume, elle critiquait la position de Rousseau selon laquelle les femmes ne « pussent avoir du génie, et même des talents supérieurs<sup>15</sup> ». Deux ans plus tard, comme nous le verrons, elle adoptait une position radicale et condamnait avec force ceux qui s'élevaient contre l'idée que les jeunes filles pouvaient avoir du génie et du talent et bénéficier d'une instruction, et qui souhaitaient les empêcher d'exercer leurs dons dans des activités créatives ou intellectuelles. En 1811, dans la préface de son traité *De l'influence des femmes sur la littérature française comme protectrices des Lettres ou comme auteurs*, elle écrivait sur les femmes, en particulier les mères, écrivains : « Enfin, leur serait-il interdit d'écrire et devenir auteurs ? Je connais tous les raisonnements qu'on peut opposer à cette espèce d'ambition, je les ai moi-même employés jadis avec ce sentiment qui fait souvent pousser l'impartialité jusqu'à l'exagération<sup>16</sup>. »
- 8 L'éducation artistique et l'éducation du regard jouaient, tout autant pour les garçons que pour les filles, un rôle important dans la méthode pédagogique de Genlis, qui développait dans ses ouvrages à l'attention du grand public la tradition de l'éducation visuelle, laquelle avait cours depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle pour les enfants royaux, avec Marie de Médicis sous Louis XIII<sup>17</sup>. Genlis mettait aussi en pratique, en allant même plus loin que lui, l'idée de Diderot selon laquelle l'image pouvait être un outil de formation des enfants. Elle considérait les arts visuels comme un cadre essentiel, un point de départ global qui permettait de stimuler les enfants dans quelque apprentissage que ce soit. Pour elle, on ne devait pas enseigner aux enfants en leur

demandant de mémoriser des faits et des concepts abstraits : « Il faut aux enfants, comme nous l'avons déjà dit, des tableaux, des images vives et naturelles qui puissent frapper leur imagination, toucher leur cœur et se graver dans leur mémoire<sup>18</sup>. »

- 9 Ces stimuli visuels pouvaient être par exemple les éléments de décoration d'une maison, qu'elle sélectionnait et agençait pour qu'ils servent un programme artistique conçu pour son enseignement. Elle incluait même dans les notes de son livre les estimations des gravures et des dessins dont elle discutait le montant pour démontrer aux jeunes mères que les œuvres n'étaient pas inaccessibles<sup>19</sup>. De fait l'univers domestique de la famille dans son entièreté devenait un « théâtre d'éducation », à l'intérieur duquel chaque jour entre parents et enfants avaient lieu des échanges à visée éducative. Son personnage, la baronne d'Almane, la mère d'Adèle et Théodore, décrivait la maison comme une scène, décorée d'images de héros des deux sexes, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre, dans le but d'encourager les enfants à jouer la comédie et stimuler le dialogue<sup>20</sup>. Les peintures, gravures et cartes accrochées aux murs représentaient des hommes et des femmes de l'Antiquité grecque et romaine, des scènes tirées de la Bible et des *Métamorphoses* d'Ovide. Les chambres des fils étaient décorées d'images de forteresses et d'histoires militaires, tandis que dans celles des filles figuraient des scènes de l'histoire de France et un cabinet de curiosité. Il y avait peu de différences entre les sujets que les garçons et les filles pouvaient étudier : les uns et les autres apprenaient l'histoire par des images projetées à travers une lanterne magique et l'architecture par des maisons et des palais en papier mâché, toutes les pièces étant étiquetées avec la terminologie architecturale adéquate<sup>21</sup>.
- 10 Ce programme basé sur l'éducation du regard avait des précédents, mais Genlis l'élargit dans les années 1780 à son vaste public féminin. Elle s'inspirait de toute une série de traditions religieuses et laïques ainsi que des idées des Lumières sur l'éducation<sup>22</sup>. Sa façon d'adapter les arts visuels et les loisirs en fonction d'un programme pédagogique systématique développait les conceptions de Locke, de Fénelon et d'autres auteurs comme l'abbé La Pluche (*Spectacle de la Nature*, 1732-1750) pour qui la stimulation sensorielle était nécessaire pour renforcer le processus d'apprentissage<sup>23</sup>. Ses idées sur la mise en scène des objets dans la maison et la création d'une galerie d'art à vocation pédagogique rejoignaient ce qu'Angiviller avait souhaité faire au Louvre pour le grand public<sup>24</sup>.
- 11 Genlis était spécialement critique vis-à-vis de Rousseau parce qu'il s'opposait à ce que les enfants reçoivent des leçons de dessin de la part d'un bon professeur, ce qu'elle-même considérait comme fondamental pour pouvoir être en mesure de porter un jugement critique sur l'art et pour la communication visuelle des idées, ainsi que pour l'étude scientifique de la nature. Dans l'édition de 1782 d'*Adèle et Théodore*, la baronne d'Almane raconte que les deux enfants passent une heure par jour avec leur professeur de dessin. Tous trois constituaient une petite académie ouverte indifféremment à tous les garçons et les filles, et croquaient des esquisses<sup>25</sup>. Dans la vie réelle, Genlis avait engagé Sylvestre Pyris, Louis de Carmontelle (qui avait été au service des familles Orléans et Chartres depuis 1763), et Jacques-Louis David comme précepteurs d'arts plastiques pour ses élèves royaux<sup>26</sup>.
- 12 Une fois que les enfants étaient venus à bout de leur programme scolaire en histoire, sciences, art, musique et langue, ils testaient leurs connaissances à l'extérieur. Genlis avait tracé les grandes lignes de ces idées dans son roman pédagogique *Les Veillées du château, ou Cours de morale à l'usage des enfants*, publié en de nombreuses livraisons de

1782 au début de 1784<sup>27</sup>, une lecture déjà recommandée pour les enfants dans *Adèle et Théodore*<sup>28</sup>. Le roman était en grande partie constitué de dialogues mettant en scène la façon dont les parents devaient manier l'art de la conversation et le récit d'histoire pour transmettre aux enfants les sujets de morale et les leçons qui comptent dans la vie.

- 13 Le dernier volume, paru en avril 1784, contenait une longue discussion sur l'art et les femmes artistes. Genlis faisait visiter à la famille Clémire, personnage de son roman, l'Académie bisannuelle du Salon au Louvre pour y voir le dernier accrochage d'art contemporain (automne 1783), et la galerie du Luxembourg pour voir les collections d'art historique. Après quoi M<sup>me</sup> de Clémire et les enfants discutaient de ce qu'ils avaient vu et apprécié et accordaient aux œuvres telle ou telle valeur esthétique et morale. Au centre de leurs échanges figurait le grand débat du moment en matière d'art, à savoir l'admission contestée d'Élisabeth Vigée-Lebrun à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1783 en tant que femme peintre et membre de plein droit, avec les conséquences que cela supposait pour le Salon d'automne<sup>29</sup>. Cet écrit de Genlis constitue l'unique réponse publique d'une écrivain des années 1780 à l'hostilité face à une femme peintre voulant défier les normes en vigueur. Le premier tirage de ce volume, 7000 exemplaires, fut épuisé en huit jours<sup>30</sup>, témoignant de l'énorme popularité de Genlis qui avait eu le courage de critiquer les attitudes conservatrices envers les femmes. Le roman devint bientôt l'ouvrage le plus lu de son œuvre. Il fut immédiatement traduit dans les principales langues étrangères et connut au moins six éditions en France, Angleterre, États-Unis, Allemagne, Espagne, Italie et Belgique tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. Genlis fut gratifiée du titre honorifique de docteur de l'université d'Oxford l'année suivante<sup>32</sup>.
- 14 *Les Veillées du château* avait été écrit à la suite d'une période troublée de la vie personnelle de Genlis. Après l'hostilité qu'avaient suscitée sa rémunération en tant que gouverneur royal et la publication, en 1782, d'*Adèle et Théodore*, et malgré les échanges acérés qu'elle avait avec les philosophes, d'Alembert lui proposa de devenir membre de l'Académie française : elle en aurait été la première femme. Deux conditions toutefois devaient être remplies : trois autres femmes devaient être nommées elles aussi<sup>33</sup>, et la reconnaissance des pairs ne pouvait être effective que si Genlis ne parlait plus de religion et renonçait à ses attaques contre les philosophes. Genlis refusa cette seconde condition qu'elle considéra à juste titre comme une limitation de sa liberté d'expression. Le projet de la faire admettre à l'Académie échoua. Certains s'étaient déjà efforcés de l'humilier en public, et il y eut des attaques dans la presse, par exemple dans le poème satirique « L'Énigme », qui l'accusèrent d'être femme dans sa chambre et homme dans les salons<sup>34</sup>. Elle tint bon et ne revint pas sur sa décision<sup>35</sup>.
- 15 Genlis rapporte dans son journal, en septembre 1783, qu'elle-même s'était rendue par deux fois au Salon au Louvre avec ses filles, mais elle ne donne aucune précision quant aux réactions de celles-ci<sup>36</sup>. Dans *Les Veillées du château*, la conversation entre M<sup>me</sup> de Clémire, porte-parole des idées de Genlis, et ses filles – également nommées Caroline et Pulchérie<sup>37</sup> – reflète l'innocence naturelle des fillettes vis-à-vis de la dureté avec laquelle la société traite les femmes intelligentes, créatrices et ambitieuses. Caroline est transportée d'enthousiasme devant les tableaux de la femme peintre qui fait sensation au Salon : « [...] cette femme qui a fait ces beaux tableaux que tout le monde admirait tant : cette femme sûrement n'est plus jeune, car il n'est possible d'avoir des talents si supérieurs dans la jeunesse [...] »<sup>38</sup>. » La mère répliqua qu'au contraire, précisément, cette

artiste était jeune, mais que plus une femme comme Vigée-Lebrun avait du talent, plus les attaques dont elle faisait l'objet dans les cercles officiels et institutionnels étaient brutales, même si le grand public l'admirait :

« Si elle n'avait qu'un talent ordinaire, sa jeunesse, son sexe, sa figure, une excellente réputation ne permettraient certainement pas de la juger avec sévérité... Le public est juste [...]. Aussi avez-vous vu les tableaux dont nous parlons attirer et fixer toutes les personnes qui étaient au Salon<sup>39</sup>. »

- 16 Caroline répondit alors : « Briller à côté des plus grands maîtres, cela est bien glorieux pour une femme ! », à quoi la mère répliqua à son tour : « Oui : mais cela est bien dangereux. » Alors que l'enfant disait qu'elle ne comprenait pas comment les hommes pouvaient être jaloux des femmes<sup>40</sup>, sa mère expliqua :

« Ils ne dédaignent pas de nous faire quelquefois cet honneur : et quand ils s'y décident, c'est avec une animosité qu'ils n'auraient pas pour un rival : ils pensent qu'ils ont seuls le droit de prétendre à la gloire : ils veulent bien nous flatter, et même se laisser gouverner par nous : mais ils ne veulent pas nous admirer : et pour revenir à M<sup>me</sup> le B<sup>\*\*\*</sup>, comme je vous le disais tout à l'heure, si elle n'avait qu'un talent agréable, elle ne recevrait que des hommages, elle n'entendrait que des flatteries ; mais elle s'avise de peindre des tableaux d'histoire : elle n'est effacée par aucun académicien ! Il faut convenir que cela est étrange et révoltant [...]<sup>41</sup>. »

- 17 Puis la fillette posa une question à propos des journalistes, disant qu'à coup sûr ils reconnaissaient les talents de Vigée-Lebrun. Mais la mère affirma :

« Ils ont trop de prudence et de circonspection pour oser louer une femme qui se distingue véritablement. Généreux et compatissants, ils sont remplis d'égards pour les envieux : ils les consolent autant qu'ils peuvent. Le public n'admire que le mérite supérieur ou les travaux utiles : pour eux, ils ne protègent que le faible : ils ne vantent que les petits talents. La médiocrité est le partage de la multitude : ainsi, par cette conduite, ils s'attachent une foule d'amis, et ils acquièrent de justes droits à la reconnaissance de tous les envieux et des détracteurs des grands talents : classe étendue et dangereuse, dont la haine est aussi active qu'envenimée [...]. Les ennemis de M<sup>me</sup> le B<sup>\*\*</sup>, ne pouvant nier qu'elle ait eu le plus brillant succès, sont réduits à soutenir que ce succès n'est mérité [...] et] qu'elle n'a peint jusqu'ici que des figures de femmes [...]<sup>42</sup>. »

- 18 On écrit souvent que Genlis ne traita pas la question des « femmes exceptionnelles » avant d'écrire son essai *De l'influence des femmes sur la littérature française*, en 1811, mais le propos qu'on y lit circulait déjà à l'intérieur de larges cercles dès les années 1780. Toutefois, le commentaire que fait Genlis dans *Les Veillées du château* sur Vigée-Lebrun et les préjugés touchant au genre à l'Académie en 1783 ne débouchèrent apparemment sur aucun commentaire écrit de la part de ceux qui étaient chargés officiellement de la lire, ni même d'Élisabeth Vigée-Lebrun – celle-ci ne mentionne Genlis que brièvement dans ses mémoires. Ses écrits témoignent du sentiment de frustration et de la hargne de Genlis contre la domination des hommes par rapport aux femmes qui étaient en compétition avec eux dans des activités publiques. Genlis avait refusé de devenir membre de l'Académie, à la différence de Vigée-Lebrun, mais elle bénéficiait d'un espace de liberté où ses écrits pouvaient être diffusés sans être censurés et toucher un vaste public. La plupart des femmes ne pouvaient en dire autant, mais sur ce point Genlis se faisait leur porte-parole.

- 19 Par la suite dans *Les Veillées du château*, elle élargit le sujet des femmes peintres, expliquant que de nombreuses grandes femmes artistes avaient pu pratiquer leur art quand elles avaient reçu l'éducation nécessaire. Pulchérie, la fille, remarqua : « Je vois avec plaisir qu'il y a dans ce moment beaucoup de femmes dignes d'être placées au rang

des grands peintres », ce à quoi sa mère acquiesça : « en France, quatre académiciennes, sans compter plusieurs autres femmes qui ont infiniment plus de talent que certains peintres de l'Académie<sup>43</sup> ». Puis la mère critiqua le travail des hommes qui exposaient au Salon, disant de leurs tableaux : « Je les ai entrevus en passant, et ils m'ont paru bien mal peints... Mais revenons aux femmes qui se distinguent dans cette brillante carrière<sup>44</sup>. » Traitant la question – toujours débattue au vingtième siècle – de savoir « pourquoi il n'y a pas eu de grandes femmes artistes<sup>45</sup> », Genlis écrivait que la faute en était à rechercher du côté de ces hommes qui restreignent le droit à l'éducation pour les femmes :

« Je vous donnerai un cahier qui contiendra les noms des femmes les plus célèbres dans ce genre. Il faudrait faire un ouvrage pour les désigner toutes. Au reste, si le nombre n'égalé pas celui des hommes qui se sont distingués dans la même carrière, c'est l'effet du préjugé qui nous juge incapables d'acquérir les grands talents qui demandent du génie. – Comment ? – Lorsqu'on daigne (ce qui est bien rare) s'occuper un peu de notre éducation, on ne veut nous donner que des notions vagues, et par conséquent souvent fausses, des connaissances superficielles et des talents frivoles [...]<sup>46</sup>. »

- 20 Genlis écrivait de toute évidence à partir de sa propre expérience et de celle des femmes qu'elle voyait autour d'elle, tant l'éducation des filles était pour elle un sujet essentiel :

« Un peintre veut-il instruire sa fille dans son art, il n'aura jamais le projet d'en faire un peintre d'histoire : il lui répétera bien qu'elle ne doit prétendre qu'au genre du portrait, de la miniature ou des fleurs. C'est ainsi qu'il la décourage, et qu'il éteint en elle le feu de l'imagination. Elle ne peindra que des roses : elle était née peut-être pour peindre les héros ! De même un homme de lettres a-t-il une fille qui annonce de l'esprit et du goût pour les vers, il cultivera ces dispositions heureuses : mais son premier soin sera de ravir à son élève la confiance qui soutient le courage, et l'ambition qui fait surmonter des difficultés. On lui prescrit le genre dans lequel elle doit s'exercer [...], [il] trace autour de sa jeune élève un cercle étroit qu'il lui défend d'oser franchir. Eût-elle le génie de Corneille ou de Racine, on lui répétera constamment : Ne faites que des *romans*, des *idylles*, des *madrigaux* [...]<sup>47</sup>. »

- 21 Elle concluait : « Si tous les autres talents, ainsi que celui-ci, étaient moins les fruits de l'éducation, de l'art et de l'étude, que les dons heureux de la nature, une parfaite égalité existerait sans doute entre les hommes et les femmes<sup>48</sup>. »
- 22 La mère parlait avec ses filles des femmes artistes qui avaient rencontré du succès dans le passé et à leur époque, à commencer par une de leurs contemporaines, Angelika Kauffmann : « Parmi les étrangères, il en est une bien célèbre, elle peint aussi dans le grand genre. Vous avez admiré une foule de gravures faites d'après ses tableaux [...] – C'est Angélique Kauffmann [...] – Je ne sais pas comment les journaux la traitent dans le pays qu'elle habite : mais toute l'Europe lui reconnaît des talents supérieurs<sup>49</sup>. » Puis elle citait les Italiennes Giovanna Garzoni, Elisabetta Sirani, Maria Robusti Tintoretto et Rosalba Carriera<sup>50</sup>. Genlis développe dans les annexes du « cahier » le plus long de son livre l'histoire des femmes artistes, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, en passant par la Renaissance et l'époque baroque. Elle cite des faits marquants de leur vie et leurs œuvres majeures<sup>51</sup>. Après avoir introduit dans son roman les difficultés que rencontraient les femmes artistes, elle développe dans les annexes, à l'attention des mères et des enfants, sa propre histoire de l'art, privilégiant les femmes dans son palmarès.

- 23 Genlis avait pour source d'information le très fameux dictionnaire biographique des artistes *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, de « M.P.D.L.F.<sup>52</sup> », à savoir Papillon de la Ferté, paru en 1776. On l'imagine facilement épluchant minutieusement les pages des deux volumes à la recherche d'informations sur les femmes artistes pour les mettre en valeur comme héroïnes artistiques pour les mères-préceptrices autant que pour leur progéniture. Elle évoquait en particulier trente et une femmes – que Papillon ne cite pas forcément. Angelika Kauffmann, par exemple, seule autre artiste femme contemporaine aux côtés de Vigée-Lebrun, n'avait pas encore été intégrée à cet ouvrage. Des quatre artistes italiennes évoquées par M<sup>mes</sup> de Clémire et Pulchérie, Garzoni et Sirani n'étaient pas signalées dans le livre de Papillon et devaient être des connaissances de Genlis. Elle tirait de l'*Extrait...* des indications biographiques, tout en mettant l'accent sur des informations qui allaient dans le sens de ses valeurs à elle : ainsi Rosalba Carriera, mentionnée comme étant la fois musicienne et artiste, tirait de larges bénéfices de ses succès. Parfois Genlis ajoutait quelques détails de son cru : Carriera avait selon elle dépassé son maître – un homme... Elle enfonçait là une porte ouverte<sup>53</sup> : mais elle attirait l'attention de ses lecteurs sur les capacités illimitées des femmes créatrices.
- 24 Dans les pages de « Notes » où sont rassemblés les éléments biographiques sur les femmes artistes, elle commence par quatre Françaises (Élisabeth Sophie Chéron, Catherine Duchemin, Geneviève de Boulogne et Madeleine de Boulogne), qui furent toutes membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, revendiquant ainsi le droit pour les femmes de faire partie de cette société. S'agissant de Chéron, elle ajoute que l'artiste « se distingua également dans la peinture, la poésie et la musique. Elle jouait de plusieurs instruments. Elle savait le latin, l'italien, l'espagnol », et elle avait été membre de l'Académie des Ricovrati de Padoue pour sa poésie l'année même où elle fut élue à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Genlis précise aussi que Chéron avait épousé son compagnon à l'âge de soixante ans seulement<sup>54</sup>, ce qui laisse entendre que faire carrière n'impliquait pas nécessairement de se marier.
- 25 Après les peintres françaises, Genlis passe aux Italiennes puis aux Flamandes et aux Hollandaises, terminant par des artistes grecques de l'Antiquité<sup>55</sup> que Papillon avait également intégrées à son corpus. Le propos de Genlis, toutefois, est d'écrire une histoire de l'art complète destinée à son public de mères et d'enfants. Après les femmes qui tiennent la première place, elle sélectionne un certain nombre de peintres hommes, en commençant par ceux de l'Antiquité, puis résumant l'histoire avec les Italiens (de Cimabue et Giotto à Guido Reni), exposant les peintres flamands, hollandais et français suivant la division traditionnelle des écoles artistiques européennes qu'on voit dans les catalogues des collections d'art de l'époque, pour finir par les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle fait suivre les peintres de courtes biographies de sculpteurs et d'architectes, reprenant le principe chronologique depuis l'Antiquité, la Renaissance et l'époque baroque dont elle note qu'il est repris de l'*Encyclopédie*, tout en se servant des notes qu'elle avait elle-même prises après avoir vu les œuvres. Elle termine sa liste avec les artistes du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Coysevox et Nicolas Coustou pour la sculpture, Gabriel Boffrand et Vanvitelli pour l'architecture<sup>56</sup>. Enfin, une liste de musiciennes de la Grèce antique à l'époque contemporaine achève l'ensemble<sup>57</sup>.
- 26 Dans le corps du texte des *Veillées du château*, juste après la visite de la famille au Salon, Genlis continue pour les enfants sa leçon sur la valeur qu'on peut attribuer aux œuvres

d'art : la famille se rend à la galerie du Luxembourg où est exposé *Le Déluge* de Nicolas Poussin, qui ne charme pas les enfants, au premier abord. La conversation prend alors la tournure d'un cours : l'imagination des enfants est stimulée afin de leur faire voir comment l'artiste a conçu une composition sublime, avec les personnages pris dans l'action, dotés d'un visage expressif et d'une gestuelle théâtrale. Les couleurs sombres, l'obscurité redoublée par la présence de la falaise et la présence menaçante du serpent rendaient plus forts encore les effets de sublime et de tragique dans la peinture de paysage<sup>58</sup>. Les idées développées par Edmund Burke dans son *Traité sur le sublime*, publié en 1757 et repris par Diderot dans sa critique du Salon de 1760<sup>59</sup>, sont adaptées là pour un jeune public, afin de lui faire apprécier la grande peinture d'histoire d'après les critères de l'époque – les années 1780. La mère commente :

« La composition et l'expression : voilà les deux plus importantes parties de la peinture, parce qu'elles parlent au cœur et à l'esprit. Un peintre qui ne les possède pas, quelque habile qu'il fasse d'ailleurs, ne peut pas être regardé comme un homme de génie<sup>60</sup>. » Genlis poursuit la discussion sur ce qui fait d'une composition et d'un sujet de peinture ou de sculpture une œuvre réussie et sur l'importance de connaître l'histoire, la mythologie, les textes sacrés, l'anatomie et la perspective : elle prend comme référence la série des *Marie de Médicis* de Rubens, le *Martyre de saint Sébastien* de Puget et diverses interprétations du thème de la charité romaine ou de l'histoire de Judith et Holopherne, lesquels mettent en avant des héroïnes femmes. Elle intègre dans ses exemples d'autres grands peintres comme Raphaël, Michel-Ange, Véronèse et Raphaël Anton Mengs – le seul peintre homme contemporain de sa liste. Pour corroborer ses idées, elle reprend un passage de *L'Histoire de l'art* de Winckelmann, cité dans un texte de Mengs, dont elle note que la traduction française était « dédiée à M<sup>me</sup> Lebrun<sup>61</sup> ».

- 27 L'échange qui suit insiste sur l'idée de la valeur pédagogique de l'art, lequel donne une forme visuelle aux leçons sur la vertu humaine, développant la raison, l'intuition et l'imagination chez les enfants. La mère discute la façon d'analyser les tableaux, puis guide les enfants à travers une galerie de tableaux imaginaires sur le sujet « Bias rachetant les jeunes filles de Messine<sup>62</sup> », qui devait naturellement les intéresser – les pirates. Ils imaginent le tableau comme une peinture d'histoire d'après un récit qu'elle leur raconte. Et les enfants se font comédiens – pratique au cœur de la méthode pédagogique de Genlis, comme on l'a vu –, apprenant ainsi des notions de base comme l'expression, le cadre, le bon goût, le décor. Ils associent à cela une discussion sur le « style rustique » en peinture, catégorie artistique élaborée par Roger de Piles dans sa théorie académique, puis exemplifiée par les peintres flamands et hollandais David Teniers l'Ancien et Gérard Dou. Genlis, suivant le goût académique français, fait remarquer que de tels artistes néerlandais manquaient de « génie ». Puis on conclut par une analyse de sujets allégoriques, à partir de l'exemple de *L'Innocence poursuivie par le Mensonge et cherchant un refuge dans les bras de la Justice* de Jean Jouvenet, et de *La Paix ramenant l'Abondance* de Vigée-Lebrun, vus au Salon de 1783<sup>63</sup>.
- 28 On peut se demander si, par la suite, les idées radicales que Genlis exprimait dans les années 1780 auraient été mieux accueillies si elle n'avait pas, ainsi que d'autres auteures comme Vigée-Lebrun, été emportée par les divisions culturelles nées de la Révolution et forcée d'émigrer – ces femmes devant ainsi mettre à l'arrière-plan leurs opinions féministes, les voir être dénoncées puis par la suite écartées lors des débats plus larges qui visaient à fonder une nouvelle démocratie. Genlis, très favorable à la Révolution dans un premier temps, emmena les enfants – y compris le jeune Louis-Philippe – assister à la prise de la Bastille. Elle s'était faite le chantre de l'idée selon

laquelle une société doit aspirer à la vertu et éviter les excès, et soutint avec Philippe Égalité et la famille Orléans l'idée d'une monarchie constitutionnelle. Durant les premières années de la Révolution, elle assista à plusieurs réunions des jacobins et des sessions de l'Assemblée constituante, mais ce qui l'intéressait avant tout était les questions de l'éducation de ses jeunes protégés, alors que les débats se focalisaient de plus en plus sur la destinée de la monarchie et de Louis XVI. Elle raconte dans ses *Mémoires* l'échange violent qu'elle eut avec David, qui aboutit à une brouille avec celui dont elle avait été l'amie<sup>64</sup>. Quand tout espoir d'une monarchie constitutionnelle se fut évanoui et que Philippe Égalité eut été exécuté, elle fuit Paris – on était alors en 1793 – pour se réfugier d'abord en Angleterre puis en Suisse et à Berlin, avant de rentrer en France en 1800<sup>65</sup>.

- 29 À son retour, Paris n'était plus le même. Toujours catholique et royaliste, Genlis s'adapta aux circonstances. Elle occupa un poste d'inspectrice des écoles, fut logée à l'Arsenal et rémunérée par Napoléon pour coucher ses idées par écrit. Mais elle ne bénéficiait plus de son statut très privilégié de première préceptrice des enfants de la cour et de la notoriété qui avait été la sienne avant la Révolution. Elle continua néanmoins à exprimer ses opinions : dans son ouvrage paru en 1811, *De l'influence des femmes sur la littérature française*, qui portait principalement sur les femmes écrivains françaises de la noblesse, elle encensait à nouveau les auteures femmes, mettant l'accent sur le fait que celles-ci n'avaient pas à leur disposition les possibilités de s'instruire correctement<sup>66</sup>.
- 30 Joan Landes et Geneviève Fraisse ont décrit la façon dont les années post-révolutionnaires ont codifié le rôle des femmes à la maison, limitant leur identité et leur expression publiques<sup>67</sup>. Pour Carla Hesse, en revanche, les femmes de cette époque publiaient beaucoup, plus qu'avant la Révolution<sup>68</sup>. Genlis est de fait l'une de ces rares auteures privilégiées des années 1780 dont les ouvrages circulaient amplement et librement, et qui écrivaient d'un point de vue de femme pour réformer l'éducation, en particulier celle des filles. Elle s'adressait à un public de femmes qui avaient les moyens d'éduquer leurs enfants à domicile. Mais en réalité, malgré le succès de ses livres jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les éditions françaises d'*Adèle et Théodore* et des *Veillées du Château* n'étaient pas diffusées en France, mais uniquement à Londres, Dublin et Maastricht sous la Révolution et durant les années 1790, et sans doute importées en France depuis l'étranger. Après 1800, ses ouvrages trouvèrent à nouveau leur place dans les librairies françaises, mais les besoins d'une plus large société en matière d'éducation n'étaient plus les mêmes. Genlis demeurait quelqu'un de conservateur en matière d'idées politiques, nostalgique des traditions de la noblesse. À la fin de sa vie, elle écrivit de nombreux romans historiques et gothiques<sup>69</sup>.
- 31 Elle apporta son soutien à des femmes peintres : Adélaïde Labille-Guiard fit son portrait en 1790, ainsi que celui d'autres membres de l'entourage des Orléans<sup>70</sup>. Un manuscrit d'un texte inédit de Genlis, *Essai sur les arts*, conservé à la bibliothèque de Nancy, est actuellement étudié par Charlotte Foucher : il serait apparemment daté des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Genlis y reprenait des idées qu'elle avait exprimées des années auparavant, élargissant les conceptions esthétiques de l'abbé Dubos, et faisant l'éloge d'une nouvelle génération d'artistes, parmi lesquels François Gérard et Anne-Louis Girodet. Une fois de plus, elle reconnut qu'Élisabeth Vigée-Lebrun était la meilleure femme peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle – à présent du XIX<sup>e</sup>.

- 32 L'apogée de sa défense passionnée en faveur des artistes femmes se situe au milieu des années 1780, nourri par l'expérience douloureuse qu'elle eut avec l'Académie française et les philosophes en 1782 et 1783. Refusant la censure et l'humiliation, elle trouva cette voix unique qui était la sienne en mettant en avant la nécessité de l'éducation des femmes, étant donné la situation désastreuse des femmes peintres dans les années prérévolutionnaires, dans un environnement artistique dominé par les hommes.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

### ADHÉMAR 1956

Jean ADHÉMAR, « L'éducation des fils de France et l'origine du musée de Versailles », *La Revue des arts* 6, 1956, p. 29-34.

### ADHÉMAR 1981

Jean ADHÉMAR, « L'enseignement par l'image », *Gazette des Beaux-Arts*, XCVII, février 1981.

### AURICCHIO 2009

Laura AURICCHIO, *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2009.

### BROGLIE 1985

Gabriel de BROGLIE, *Madame de Genlis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1985.

### FITZGERALD 1999

Colleen FITZGERALD, "To Educate or Instruct? Du Bosc and Fénelon on Women", dans Barbara J. Whitehead (dir.), *Women's Education in Early Modern Europe—A History 1500-1800, studies in the History of Education*, New York/Londres, Garland Publishing, 1999.

### FRAISSE 1989

Geneviève FRAISSE, *Muse de la Raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa (« Femmes et Révolution »), 1989.

### FRAISSE et PERROT 1991

Geneviève FRAISSE et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident, IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

### GENLIS 1782

Félicité de GENLIS, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation, contenant tous les principes relatifs aux trois différents plans d'éducation des Princes, des jeunes Personnes, & des Hommes*, Paris, Lambert & F. J. Baudouin, 1782.

### GENLIS (1782-1784) 1796

Félicité de GENLIS, *Les Veillées du Château, ou Cours de morale à l'usage des enfans. Par l'auteur d'Adèle et Théodore*, Paris, Lambert & Baudouin, 1782-1784, 3 tomes ; Londres, G. G. &

J. Robinson, 1796, 4 tomes ; repr. Gale: *Eighteenth Century Collections Online* (Gale Document Number: CW113691169).

GENLIS 1783

Félicité de GENLIS, « Le Journal d'éducation de Pulchérie », Valence, Archives, (inédit) 27 septembre 1783.

GENLIS 1825

Félicité de GENLIS, *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis sur le dix-huitième siècle et la Révolution française depuis 1756 jusqu'à nos jours*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Ladvocat, 1825.

GENLIS (1811) 1826

Félicité de GENLIS, *De l'influence des femmes sur la littérature française comme protectrices des Lettres ou comme auteurs*, Paris, Lecointe et Durey, (1811) 1826.

HESSE 2001

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

LABORDE 1966

Alice M. LABORDE, *L'Œuvre de Madame de Genlis*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1966.

LANDES 1988

Joan B. LANDES, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988.

LEVERSON WYNDHAM 1958

Violet LEVERSON WYNDHAM, *Madame de Genlis, a Biography*, Londres, Roy Publishers, 1958.

MAY 1960

Gita MAY, "Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity", *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)* 75, 5, décembre 1960.

MCCLELLAN 1994

Andrew S. MCCLELLAN, *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge (Mass.)/New York, Cambridge University Press, 1994.

NOCHLIN 1971

Linda NOCHLIN, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News* 69, janvier 1971, p. 22-39.

PLAGNOL-DIEVAL 1996

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL, *Madame de Genlis*, Paris, Memini (« Bibliographie des écrivains français », 6), 1996.

PLAGNOL-DIEVAL 1997

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

RAAPHORST 1978

Madeleine R. RAAPHORST, "Adele versus Sophie: the Well-Educated Woman of M<sup>me</sup> de Genlis", *Rice University Studies* 64, 1978.

RADISICH 2003

Paula Rea RADISICH, "Lovisa Ulrike of Sweden, Chardin and Enlightened Despotism", dans Melissa Hyde et Jennifer Milam (dir.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot/Burlington (VT), Ashgate, 2003, p. 46-63.

ROBB 2008

Bonnie Arden ROBB, *Félicité de Genlis: Motherhood in the Margins*, Newark, University of Delaware Press, 2008.

SCHRODER 1998

Anne L. SCHRODER, "Learning to Look: M<sup>me</sup> de Genlis and Art as a Pedagogical Tool", conférence présentée devant l'American Society for Eighteenth-Century Studies, Notre Dame (IN), 1998.

SCHRODER 1999

Anne L. SCHRODER, "Going Public Against the Academy in 1784: M<sup>me</sup> de Genlis Speaks Out on Gender Bias and Élisabeth Vigée-Lebrun", *Eighteenth-Century Studies*, 32, 3, 1999, p. 376-382.

SHERIFF 1996

Mary SHERIFF, *The Exceptional Woman: Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

STAFFORD 1994

Barbara Maria STAFFORD, *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 1994.

TROUILLE 1997

Mary Seidman TROUILLE, "The Influence of Class and Politics on Women's Response to Rousseau: Stephanie de Genlis and Olympe de Gouges", dans Mary Seidman Trouille, *Sexual Politics in the Enlightenment: Women Writers Read Rousseau*, Albany (NY), SUNY Press, 1997.

WALKER 2008

Lesley H. WALKER, *A Mother's Love: Crafting Feminine Virtue in Enlightenment France*, Lewisberg, Bucknell University Press, 2008.

## NOTES

1. Pour les travaux sur la vie et l'œuvre de M<sup>me</sup> de Genlis, voir en particulier BROGLIE 1985 ; LABORDE 1966 ; LEVERSON WYNDHAM 1958 ; PLAGNOL-DIEVAL 1996 ; PLAGNOL-DIEVAL 1997 ; et ROBB 2008.
2. Cet essai développe un article antérieur : SCHRODER 1999, et une conférence présentée devant l'American Society for Eighteenth-Century Studies : SCHRODER 1998.
3. BROGLIE 1985, p. 14-18.
4. ROBB 2008, p. 29.
5. BROGLIE 1985, p. 40.

6. Plus tard elle adopta deux filles – dont il y a de grandes chances qu’elles aient été les filles qu’elle avait eues avec le duc de Chartres –, Pamela et Hermine, dont les noms sont aussi ceux de personnages de ses livres.

7. BROGLIE 1985, p. 63-69.

8. BROGLIE 1985, p. 113-115.

9. BROGLIE 1985, p. 97-98.

10. BROGLIE 1985, p. 436.

11. RAAPHORST 1978, p. 42.

12. GENLIS 1782, t. I, lettre IX, p. 42, et lettre XXIV, p. 187-191.

13. FITZGERALD 1999, p. 183.

14. GENLIS 1782, t. I, lettre IX, p. 43-44.

15. GENLIS 1782, t. I, lettre IX, p. 48-52, et lettre XXIV, p. 190.

16. GENLIS (1811) 1826, p. 1 ; cité dans TROUILLE 1997, p. 285.

17. ADHÉMAR 1981, p. 53-60. Jean Adhémar a montré dans ses articles novateurs la façon dont l’utilisation pédagogique des images avait cours en France depuis les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : les jésuites se servaient de peintures et de gravures historiques et allégoriques et on rencontrait également cet usage pour l’éducation des enfants royaux dont les demeures étaient décorées de portraits de leurs ancêtres. Pour Adhémar, cette utilisation remonte à l’enfance de Louis XIII, sans doute du fait de l’influence italienne de Marie de Médicis. La fondation du musée de Versailles à l’instigation de Louis-Philippe est due à l’influence de l’éducation qu’il avait reçue de Genlis. Barbara Stafford a également démontré que les adultes à l’époque des Lumières appréhendaient les données scientifiques par les cinq sens, grâce, par exemple, à des appareils optiques qui permettaient de transmettre les idées abstraites présentées d’une manière visuelle et amusante. Une telle approche sensualiste avait cours à la même époque pour les enfants mais fut peu usitée par le grand public jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle. Avant le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les seuls livres pour enfants étaient des livres de morale – la Bible illustrée et les *Fables d’Ésope*. *Orbis sensualis pictus* de Comène, publié à Nuremberg en 1658 et qui connut une large diffusion jusque vers 1800, était le seul livre illustré à destination spécifique des enfants. Il s’agissait de planches représentant des objets de la vie de tous les jours, légendées et accompagnées d’une liste de mots en latin et dans la langue originale du pays de publication. Mettant ainsi l’accent sur l’univers contemporain concret des lecteurs, il déplaçait l’enseignement des principes abstraits et moraux vers une représentation séculaire plus pragmatique et plus matérialiste. Les histoires illustrées pour enfants comme les contes de Perrault n’apparurent qu’à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, quand on se rendit compte que les jeunes lecteurs aimaient les récits imaginaires. Genlis, qui s’appuyait, pour ses leçons d’éducation morale, sur des modèles de comportement esquissés à cette fin, n’était pas favorable à ces façons de fuir dans l’imaginaire, non dénuées à ses yeux de dangers et de violence. Si Condillac se fit le chantre de l’utilisation des images quand il fut chargé de l’instruction des princes de Parme – des membres de la famille des Bourbons –, Genlis ne le cita jamais dans ses livres, sauf pour évoquer leur rapide rencontre en Italie. Voir aussi STAFFORD 1994.

18. GENLIS 1782, t. I, lettre XXIX, p. 237.

19. GENLIS 1782, t. I, lettre IX, p. 48.

20. GENLIS 1782, t. I, lettre IX, p. 46-51.

21. GENLIS 1782, t. I, lettre XI, p. 75-76.

22. En général, les fils des rois de France avaient leur gouverneur officiel. Pour un exemple de mère qui supervise l’éducation de son fils au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir RADISICH 2003.

23. GENLIS 1782, t. I, lettre XI, p. 75.

24. Voir ADHÉMAR 1956, p. 29-34 ; MCCLELLAN 1994.

25. GENLIS 1782, t. I, lettre XI, p. 82-83.

26. BROGLIE 1985, p. 133.

27. GENLIS (1782-1784) 1796.
28. GENLIS 1782, t. I, lettre XIV, p. 97.
29. Sur Vigée-Lebrun, voir SHERIFF 1996, p. 73-104.
30. GENLIS 1825, t. III, p. 190.
31. J'ai compté dans le Catalogue des imprimés de la Bibliothèque nationale de France et le National Union Catalogue : pre-1956 Imprints quatre éditions originales en France entre 1782 (deux premiers volumes), 1784 (troisième volume) et 1789, puis 27 éditions entre 1798 et 1874, et plus encore ensuite. De 1785 à 1827, il y eut vingt éditions en Grande-Bretagne, trois en Espagne et deux aux États-Unis, en Belgique et en Allemagne.
32. BROGLIE 1985, p. 145.
33. Les trois autres femmes auraient été sa tante, M<sup>me</sup> de Montesson, et M<sup>me</sup> Necker et M<sup>me</sup> d'Angiviller, toutes trois épouses de grandes figures politiques de l'époque.
34. « L'Énigme, ou le Portrait d'une femme célèbre », Correspondance littéraire (janvier 1782). Voir SHERIFF 1996, p. 183-185, n. 16 et p. 309.
35. BROGLIE 1985, p. 113-121 ; SCHRODER 1999.
36. GENLIS 1783 : « J'ai oublié d'écrire que depuis que nous sommes revenues de St Luc, c'est-à-dire depuis le 19 de ce mois, vous êtes sortie deux fois pour aller voir les tableaux exposés au Louvre. » Je remercie Gabriel de Broglie pour m'avoir autorisée à citer cette référence.
37. En 1783 Caroline de Genlis était déjà mariée.
38. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 200.
39. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 201.
40. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 201.
41. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 201.
42. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 202-203.
43. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 203.
44. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 204.
45. NOCHLIN 1971.
46. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 205.
47. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 205-206. Genlis poursuit avec deux autres exemples de jeunes filles qui voulaient être compositrice et comédienne.
48. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 207.
49. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 204.
50. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 204-205. Giovanna Garzoni est appelée « Johanna Gazzoni ».
51. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 301-305.
52. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 203 et 305.
53. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 205, note (a).
54. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 301-302.
55. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 302-305.
56. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 305-344.
57. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 344-346.
58. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 207-210.
59. MAY 1960, p. 527-539.
60. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 211.
61. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 212-217.
62. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 218, note (b). Ils choisissaient le sujet dans les *Annales de la Vertu*.
63. GENLIS (1782-1784) 1796, t. III, p. 224-225.
64. GENLIS 1825, t. III, p. 83-85.

65. BROGLIE 1985, p. 309-311.
66. GENLIS (1811) 1826, p. VII ; HESSE 2001, p. 136.
67. LANDES 1988 ; FRAISSE 1989 ; FRAISSE et PERROT 1991.
68. HESSE 2001, p. 38-39.
69. Pour une comparaison des derniers travaux de Genlis avec ses romans des années 1780, voir en particulier WALKER 2008, p. 151-161 et 172-180.
70. Adélaïde Labille-Guiard, *Portrait of Madame de Genlis*, 1790, huile sur toile fixée sur bois, 74 x 60 cm, Los Angeles County Museum of Art, acheté grâce aux fonds de la William Randolph Hearst Collection, Arnold S. Kirkeby et autres donateurs. Voir AURICCHIO 2009, p. 80-81.
- 

## AUTEURS

**ANNE L. SCHRODER**

Nasher Museum of Art, Duke University

# Les voyageuses britanniques à Paris : un point de vue féminin sur l'art\* ?

Isabelle Baudino

---

- 1 Première femme britannique à se définir comme une spécialiste de l'histoire de l'art<sup>1</sup>, Anna Jameson (1794-1860) est considérée comme la « mère de la critique d'art » de langue anglaise. Après avoir quitté son Irlande natale, elle commença par voyager avant de s'intéresser à l'art ; son premier ouvrage de critique d'art, *A Companion to the Private Galleries*, paru en 1842, vingt ans après son premier voyage en Italie, faisait suite à la publication de plusieurs journaux relatant ses voyages en Europe et au Canada. Loin d'être fortuit, le lien entre le voyage et l'intérêt pour l'art semble au contraire devoir être souligné notamment dans le cas des déplacements de Britanniques sur le continent – ce qu'il était convenu d'appeler depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle le Grand Tour<sup>2</sup>. Même s'il avait débuté pour des raisons politiques et diplomatiques, ce périple était devenu au XVIII<sup>e</sup> siècle un véritable phénomène culturel en Grande-Bretagne. Entrepris par de jeunes aristocrates soucieux d'être reconnus comme des hommes de goût, il devait parfaire leur éducation en leur permettant de se former non plus seulement par la lecture des textes mais par l'étude d'œuvres d'art originales. Conçu comme un parcours standardisé, avec ses étapes incontournables, il conduisait de petits groupes d'hommes à aller visiter certaines villes françaises et italiennes pour en admirer le patrimoine artistique. Guidés par les écrits de leurs aînés et par leurs cicérones, les grands touristes joignaient leurs voix au concert de louanges qui les avait précédés. Même si l'itinéraire du Grand Tour évolua constamment, même si les appréciations artistiques fluctuaient avec les modes, l'expérience comportait une grande part de répétition de jugements et d'évaluations.
- 2 Moment emblématique de la sociabilité masculine, pratique structurante de l'*habitus* aristocratique, le Grand Tour ne concernait pas *a priori* les femmes. Privées de l'apprentissage des auteurs classiques, dépourvues d'éducation artistique idoine, elles ne disposaient pas des connaissances requises pour y participer. Néanmoins la mobilité des femmes issues des classes supérieures augmenta au cours de la seconde moitié du

xviii<sup>e</sup> siècle et la publication de leurs récits explosa à partir des années 1770. Dans le sillage de Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), elles furent de plus en plus nombreuses à s'écarter des conventions, à accompagner leurs époux dans leurs déplacements et à oser consigner leurs observations pour les donner à lire à leurs proches ainsi qu'à un public plus étendu. Les *Lettres* de Lady Montagu constituèrent un précédent qui encouragea les autres voyageuses à relater leurs expériences. Après avoir circulé sous forme manuscrite pendant des décennies, ces *Lettres* furent publiées après la mort de leur auteure en 1762 ; elles connurent alors un immense succès, comme en témoignent leurs rééditions rapides et leur traduction en français dès 1764. Derrière un anonymat tout relatif, la préface de ce recueil comporte un plaidoyer en faveur d'une approche spécifiquement féminine du voyage :

« J'avoue qu'il y a un peu de malice dans le désir que le monde voie combien les DAMES savent tirer meilleur parti de leurs voyages que leurs SEIGNEURS ; qu'il se trouve par trop de récits de voyage masculins, tous écrits sur le même ton et truffés des mêmes anecdotes triviales. Une dame a le talent de se frayer de nouveaux chemins, d'embellir un sujet rebattu avec de nouveaux agréments, élégants et variés. Car en plus de la vivacité et de l'esprit qui animent chaque partie et de la beauté qui s'étend à tout l'ensemble, en plus de la pureté du style qui justifie qu'on le considère comme un modèle de la langue anglaise, le lecteur trouvera un compte rendu plus vrai et plus détaillé des coutumes et des manières des diverses nations traversées par cette dame qu'il ne peut le trouver chez n'importe quel autre auteur<sup>3</sup>. »

- 3 Le ton est catégorique, non dénué de provocation, et le propos ouvertement critique à l'égard des récits de voyage masculins. Dans une approche qu'on pourrait qualifier de différentialiste, Lady Montagu oppose deux modalités du récit (celle des hommes et celle des femmes) et, par la description de leurs traits distinctifs, elle défend l'idée qu'elle-même, et les femmes en général, sont capables de renouveler l'écriture de voyage<sup>4</sup>. À rebours des opinions communément répandues, elle présente les faiblesses ou les défauts supposés des femmes comme des atouts. Loin de les tenir à l'écart, l'inexpérience de ces nouvelles venues sur les routes du Grand Tour devait au contraire leur permettre de jeter un regard neuf sur ses étapes et de produire des relations dépourvues de monotonie. Au lieu de les désavantager, leur identité féminine devait leur donner la capacité de « se frayer de nouveaux chemins » et d'aborder des sujets nouveaux et variés. Le féminisme de Lady Montagu revêt donc, dans ce court extrait, la forme d'une revendication positive des différences sur laquelle se fonder pour valoriser les compétences littéraires des voyageuses<sup>5</sup>.
- 4 Le point de départ de l'analyse présentée ici se trouve dans l'affirmation d'un point de vue féminin sur le voyage. Nous proposons d'examiner cette hypothèse à partir d'un corpus de onze récits de voyageuses britanniques publiés entre 1789 et 1823, dont certains n'ont pas encore été étudiés. Notre analyse est centrée sur le traitement par des femmes du sujet principal du Grand Tour à cette époque : l'appréciation des œuvres d'art et l'expertise artistique sur laquelle elle était censée se fonder. Les récits étudiés relatent des voyages – voire de longs séjours – effectués entre 1784 et 1821 (trois avant la Révolution française, trois pendant et cinq après 1802) et s'étalent au fil de quarante années durant lesquelles les transformations politiques et sociales de la France captivèrent de nombreux Britanniques. Les auteures de notre corpus se montrent aussi intéressées que leurs homologues masculins par l'évolution de la société française et particulièrement par la Révolution (pour les huit d'entre elles qui se rendent en France après 1789). À l'instar de la très royaliste Charlotte West (dont les dates ne sont pas

connues), horrifiée par les révolutionnaires français, la plupart considèrent la Révolution d'un point de vue conservateur, comme un fléau à éviter. Frances Jane Carey et Anne Carter (dont les dates respectives sont également inconnues) l'identifient avec les pires atrocités ; Carter explique que le spectacle de la Restauration lui procura un bonheur tel qu'il lui insuffla le courage de publier. Mais notre échantillon comporte aussi les témoignages de voyageuses issues des milieux réformistes : Helen Maria Williams (1762-1827) affiche ouvertement ses sympathies girondines tandis qu'Anne Plumptre (1760-1818) se montre plus nuancée et surtout soucieuse de rendre compte de la diversité et de la variété du pays qu'elle visite, tout en s'affichant comme une admiratrice inconditionnelle de Napoléon. Rédigés par des femmes de lettres qui bénéficiaient d'une véritable notoriété comme par des inconnues (dont une mystérieuse *Lady* demeurée anonyme jusqu'à ce jour), ces récits témoignent de la mobilité remarquable des femmes britanniques issues de l'aristocratie et des classes moyennes cultivées au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle ; celle-ci s'avère d'autant plus frappante pour trois d'entre elles qui ne narrent pas leur premier voyage : Frances Anne Crewe (1748-1818) avait séjourné à Paris chez M<sup>me</sup> du Deffand avec sa mère en 1773 ; Hester Lynch Piozzi (1741-1821) s'était déjà rendue en France en 1775 en compagnie de son premier mari, Henry Thrale, et de leur ami, Samuel Johnson, et Frances Jane Carey révèle avoir voyagé en France en 1802 avant d'y revenir en 1816. Ces trois voyageuses trouvaient dans leurs déplacements antérieurs la possibilité d'effectuer des comparaisons et de mettre leurs expériences en perspective.

- 5 Toutefois, à l'exception de la scandaleuse Elizabeth Craven (1750-1828), séparée de son époux, la majorité des femmes évoquées ici voyagèrent à l'instigation de leur mari, sous leur contrôle, voire à l'occasion d'un voyage de noces dans les cas de Hester Lynch Piozzi et de Marianne Colston (1792 ? - 1865). Sans se déplacer sous la houlette conjugale, les célibataires – Helen Maria Williams et Anne Plumptre – voyagèrent le plus souvent sous escorte : Williams fit certains trajets avec sa sœur et leur mère (d'origine huguenote) ; Plumptre voyagea en compagnie d'amis et de familiers, comme elle, du cercle de réformistes réunis autour de William Godwin, le peintre John Opie et sa seconde épouse, la célèbre femme de lettres Amelia Opie (née Alderson). La tutelle maritale exercée sur les voyageuses peut susciter des interrogations concernant l'authenticité des récits étudiés et leur possible nature polyphonique. S'il est impossible de reconstituer les conditions dans lesquelles ils furent rédigés, il convient de noter qu'ils furent tous signés par leurs auteures, à l'exception de deux restés anonymes. L'anonymat, qui autorisait les femmes à prendre la parole en public sans craindre pour leur réputation, plaiderait en faveur d'une nature autographe de ces ouvrages. Par ailleurs, toutes les auteures étudiées relatent leurs expériences à la première personne du singulier, prennent en charge personnellement les contenus qu'elles exposent et les opinions qu'elles défendent, n'hésitant pas à mentionner en note, le cas échéant, les ouvrages dont elles tirent des informations précises ou des citations. De plus, l'attention qu'elles accordent aux coutumes, aux mœurs et aux traditions, se traduit par des développements sur les mets, les étoffes, l'argenterie, la vaisselle, autant de sujets réputés féminins qui, s'ils pouvaient contribuer à déprécier leurs ouvrages, tendent à confirmer l'attribution des écrits à des femmes. Lors de sa parution en 1819, celui de Marianne Baillie (vers 1795-1831) fit l'objet d'une critique condescendante de la *London Literary Gazette* dans laquelle son penchant pour l'observation lui fut reproché<sup>6</sup>. En dépit de leur apparente trivialité, les remarques sur la vie quotidienne font de ces auteures des émules de Lady Montagu. Dans le sillage de leur aînée, elles se présentent

comme des observatrices plus attentives que leurs homologues masculins, capables de faire « un compte rendu plus vrai et plus détaillé des coutumes et des manières des diverses nations traversées ». La valeur spécifique accordée à l'observation, illustrée dans le titre de l'ouvrage de Piozzi, permet notamment à Carey de chercher à établir un contrat de lecture genré en sollicitant l'approbation de ses lectrices<sup>7</sup>. Le propos de Plumptre est plus ambitieux puisque, dans la droite ligne de Lady Montagu, elle déplore la superficialité des publications qui ont précédé la sienne et souligne que son apport distinctif vient précisément des observations qu'elle a pu faire, vantant les qualités de ce que nous appellerions aujourd'hui son « travail de terrain<sup>8</sup> ».

- 6 Selon Lady Montagu, les femmes étaient capables d'introduire de la variété et de la nouveauté dans le récit de voyage. L'évolution formelle de l'écriture de voyage au XVIII<sup>e</sup> siècle est un fait qui a déjà été analysé, notamment par Charles Batten<sup>9</sup>. L'hybridité caractéristique de ce genre littéraire a indéniablement facilité sa pratique par les femmes et par conséquent leur accès à des discours publics sur des sujets qui n'étaient pas censés relever de leur compétence. Au premier rang de ces domaines interdits se trouvait l'art, que les femmes, privées de l'enseignement artistique approprié, ne pouvaient pratiquer de façon professionnelle, libérale, et donc légitime socialement<sup>10</sup>. Cette étude propose donc d'examiner la nature des écrits sur l'art produits par des femmes britanniques dans le cadre des récits de leurs voyages en France. Quelle était l'étendue de la culture artistique des voyageuses ? Leurs commentaires sur les étapes rituelles du voyage à Paris – plus précisément sur les attractions incontournables qu'étaient le palais du Luxembourg et le musée du Louvre – donnent-ils à entendre des avis attendus ou laissent-ils émerger des écarts par rapport aux conventions ? Les voyageuses reproduisent-elles les évaluations de leurs homologues masculins ou diffèrent-elles dans leurs points de vue ? Témoignages sur les déplacements de femmes dans l'Europe des Lumières, ces écrits sur l'art peuvent-ils attester du franchissement de frontières symboliques autant que géographiques ?

## Préparation au voyage

- 7 La simple diffusion d'écrits féminins en dehors de la sphère privée n'allait pas de soi au XVIII<sup>e</sup> siècle et la litanie d'excuses, qui se retrouve dans la plupart des dédicaces et des préfaces, atteste le fait que publication continua de rimer avec transgression pendant toute la période étudiée, principalement à cause de la publicité qu'elle induisait. Les excuses se généralisent au début du XIX<sup>e</sup> siècle, devenant plus systématiques et plus stéréotypées qu'auparavant : Anne Carter, Marianne Baillie et Marianne Colston, qui se rendirent en France après 1814, utilisent toutes trois l'adjectif « insignifiant » (*trifling*) pour qualifier leurs ouvrages<sup>11</sup>. L'insignifiance supposée du propos de ces écrivaines-amateurs pouvait également se lire comme une allusion à la nature « triviale » (selon une autre acception du terme *trifling*) de leurs observations. Dans une déclaration où la modestie confine à l'auto-dénigrement, Baillie se présente comme une novice (en matière de voyage et d'écriture) et se décrit comme doublement entravée par son identité féminine et son inexpérience, empêchée de traiter les sujets historiques, politiques, moraux, littéraires et commerciaux, abordés habituellement par les touristes<sup>12</sup>. Pour convenue qu'elle puisse être, la position d'infériorité qu'elle adopte inspira certainement le journaliste qui critiqua son manque de réflexion dans la presse londonienne.

- 8 Si la plupart des auteures affichent leur respect des conventions pour pouvoir prendre la parole, les plus émancipées d'entre elles – personnellement et professionnellement – ne s'embarrassent pas de tant de précautions oratoires. Elizabeth Craven débute par une diatribe très ironique sur l'inutilité des préfaces et des dédicaces ; elle donne la permission à ses lecteurs « de s'endormir sur ses pages » et à ses ennemis de la critiquer avant de poursuivre par une dédicace enflammée au margrave de Brandebourg, à qui les lettres qui constituent son récit de voyage sont adressées<sup>13</sup>. Sur un ton moins polémique, Hester Lynch Piozzi affirme qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une femme écrive et rien d'audacieux à ce qu'elle publie<sup>14</sup>. Sans appartenir à l'élite terrienne, Anne Plumptre, qui était la fille du recteur du Queen's College à Cambridge, paraît tout aussi déterminée. Forte de l'excellente éducation qu'elle avait reçue et de sa notoriété de femme de lettres, elle ne dissimule pas ses ambitions et notamment son intention à s'attacher à la « vérité<sup>15</sup> ». Tout comme Hester Lynch Piozzi ou Charlotte West, elle offre au public un « récit », certes autobiographique, mais qui ne saurait être confondu avec un journal. Piozzi revendique d'ailleurs un véritable statut littéraire pour ses *Observations and Reflections*, indiquant qu'elles ne sont pas directement issues des lettres envoyées à ses amis car leur contenu n'aurait pu intéresser un public plus large que leurs destinataires<sup>16</sup>.
- 9 Cependant, la majorité des voyageuses étudiées ici, dont les récits sont postérieurs à celui de Piozzi, firent le choix exactement inverse et présentèrent leurs ouvrages comme des journaux, le plus souvent rédigés à partir de lettres privées. Très prisée au XVIII<sup>e</sup> siècle, la forme épistolaire n'était ni une garantie d'authenticité, ni de spontanéité, d'autant que certaines auteures – à l'instar de l'anonyme *Lady* – avouent avoir dû réécrire leurs missives pour les expurger de tous les détails personnels<sup>17</sup>. L'invocation d'une correspondance relève de la même démarche stratégique que les mises en garde aux lecteurs puisqu'elle permet à des femmes qui ne sont pas reconnues comme écrivaines d'aménager un espace favorable à leur expression ; dans cet entredeux, mi-public, mi-privé, les apparences sont sauvées et la parole peut se délier. La reproduction supposée de lettres induit l'approbation – tout aussi supposée – des destinataires, le plus souvent membres de la famille ou amis de l'auteure. Le soutien des proches apparaît comme un élément crucial, indispensable même pour celles qui rejettent l'illusion épistolaire. Piozzi se dit encouragée par des « partisans amicaux » ; Baillie et même Craven convoquent des amis dont elles voulaient satisfaire la curiosité tandis que Plumptre et Colston insistent sur le rôle décisif de leurs encouragements ; Carter souligne la nature genrée de son récit constitué de lettres adressées à sa mère et à sa sœur<sup>18</sup>. La réticence des femmes à se montrer seules en public apparaît dans la protection recherchée de ce lectorat rapproché. La rhétorique des dédicaces met encore davantage en lumière les limites de leur autonomie et la nécessité de toujours trouver des garants susceptibles d'authentifier leurs propos pour témoigner de leur honnêteté intellectuelle et par conséquent de leur moralité.
- 10 Entrepris sous la tutelle effective des maris, restitués sous celle des amis et dédicataires (le plus souvent masculins), ces voyages et leurs récits semblent socialement peu propices à l'expression personnelle d'autant que, pour avoir quelque intérêt, ils devaient suivre l'itinéraire séculaire du Grand Tour. Même si, à la faveur d'un long séjour, Charlotte West, Helen Maria Williams ou Anne Plumptre eurent la possibilité de s'écarter des chemins déjà tracés, elles commencèrent toutes par aller visiter les attractions vues par des générations de grands touristes. La question du bagage culturel

de ces voyageuses doit être posée même si celui-ci ne peut être évalué de façon précise. La somme des informations collectées avant le départ variait, bien sûr, en fonction de l'éducation reçue par la voyageuse. Par la variété des citations insérées au fil des pages, Anne Plumtre se détache comme l'une des touristes les plus cultivées de notre échantillon ; elle avait lu les récits des voyageurs et des voyageuses (Hester Piozzi, l'auteure anonyme du *Sketch of Modern France* ou Mary Wollstonecraft) qui l'avaient précédée ainsi que des ouvrages érudits tel que *Les Monuments de la monarchie française* de Bernard de Montfaucon. En outre, les voyageuses mentionnent Joseph Addison, Arthur Young, Jérôme de Lalande, le journaliste anglais Francis Blagdon ou l'historien lyonnais Aimé Guillon de Montléon et témoignent ainsi de l'ampleur des lectures préalables qu'elles avaient faites et, par là, de la qualité de leur préparation. Ce sont des voyageuses britanniques polyglottes, préparées, voire instruites, qui arrivaient sur le continent ; elles disposaient des connaissances requises pour pouvoir identifier les œuvres d'art qui méritaient leur attention.

## Une connaissance aiguë des œuvres

- 11 À l'instar des héroïnes du roman de M<sup>me</sup> de Genlis présentées par Anne L. Schroder dans ce volume<sup>19</sup>, les voyageuses britanniques de passage à Paris se pressèrent toutes pour visiter le palais du Luxembourg et celui du Louvre. Dans les deux cas, on peut supposer que la volonté d'accroître leur culture artistique guidait leurs pas sur les traces des hommes de goût qui tenaient ces deux visites pour incontournables. Le regard dirigé vers leur destination italienne, les grands touristes appréciaient l'avant-goût d'architecture florentine qu'ils trouvaient au palais du Luxembourg<sup>20</sup>. De plus, ils abordaient ce palais comme un véritable écrin dans lequel était conservé – parfois dans de pitoyables conditions selon eux – l'un des chefs-d'œuvre de la peinture : *La Vie de Marie de Médicis* par Rubens<sup>21</sup>. Les collectionneurs et les artistes britanniques vouèrent une admiration durable à cet ensemble monumental qui correspondait à la conception de la peinture élaborée au début du siècle et diffusée à partir de 1768 par Joshua Reynolds dans les discours qu'il prononça à la Royal Academy de Londres. Centrées sur la figure de la reine, les compositions se présentent comme des portraits – genre de prédilection des Britanniques – transcendés par l'Histoire mais aussi par l'histoire. Au-delà des références aux événements historiques connus, la mise en série, par le jeu des correspondances complexes qu'elle induit entre les vingt-quatre toiles, accroît la dimension narrative des images, particulièrement recherchée dans la Grande-Bretagne protestante, pour donner à voir une biographie picturale de la reine centrée sur le spectacle de son autorité.
- 12 Si la plupart des voyageuses se bornent à indiquer qu'elles ont effectivement vu la série de Rubens, cette mention n'est pas négligeable. D'une part elle ne dénote guère par rapport aux récits peu disert de leurs homologues masculins qui ne produisent pas de descriptions très détaillées. Plus crucialement, elle témoigne de la volonté de ces femmes d'appartenir à la communauté des grands touristes, des collectionneurs, des connaisseurs et des artistes qui se devaient de voir ce chef-d'œuvre. La curiosité des touristes britanniques se trouva parfois frustrée à cause des déplacements que subit le cycle de Rubens, qui fit plusieurs allers et retours entre le palais du Luxembourg et le Louvre entre 1790 et 1816<sup>22</sup>. Une voyageuse qui séjourna à Paris entre 1796 et 1797 et qui ignorait que les tableaux avaient alors été transportés au Louvre manifesta

paradoxalement des connaissances étendues sur le sujet. À l'issue de sa visite du palais du Luxembourg, l'auteure du *Sketch of Modern France* déplore : « Malgré mes demandes, je n'ai pas été en mesure à ce jour de savoir où la célèbre galerie de Rubens, qui contenait les tableaux allégoriques de la vie de la reine Marie de Médicis, avait été déplacée<sup>23</sup>. » De la même manière, Marianne Colston évoque « la série de tableaux allégoriques de Rubens<sup>24</sup> ». L'utilisation de l'adjectif « allégorique » pour caractériser les compositions laisse supposer que les voyageuses connaissaient la nature complexe des portraits de Marie de Médicis, voire qu'elles étaient informées des débats esthétiques qu'ils avaient suscités, de Roger de Piles à Joshua Reynolds, en passant par Jonathan Richardson et l'abbé Du Bos. L'opportunité de mélanger personnages historiques, figures allégoriques ou êtres mythologiques et fabuleux avait été débattue des deux côtés de la Manche au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans son *Essai sur la théorie de la peinture* (dont la première édition parut à Londres en 1715), Jonathan Richardson avait rédigé un plaidoyer en faveur de l'hybridité des compositions héroïques de Rubens qui influença durablement la réception de cette série et la conception de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne. Joshua Reynolds, dans son septième discours prononcé à la Royal Academy en 1776, avait repris à son compte les louanges exprimées par Richardson. Tous deux avaient centré leur propos sur l'apport spécifique des figures allégoriques dans le cycle de *La Vie de Marie de Médicis* : Richardson affirma que les « additions allégoriques » « relevaient », « variaient », « animaient » et « enrichissaient » l'ouvrage, et Reynolds expliqua que la qualité ornementale de l'ensemble s'en trouvait accrue<sup>25</sup>. Le terme « allégorique » peut se lire comme une référence érudite à l'appréciation de la peinture d'histoire, un genre pictural que les femmes n'étaient censées ni pratiquer ni apprécier et, par conséquent, comme un témoignage de la culture artistique des voyageuses.

- 13 Entre 1816 et 1821, lorsque Marianne Baillie, Frances Jane Carey et Marianne Colston se trouvèrent à Paris, elles ne rencontrèrent aucune difficulté pour localiser les œuvres de Rubens tant admirées puisqu'elles purent les contempler en allant visiter le Louvre. En l'espace de quelques années, le Louvre avait supplanté toutes les attractions parisiennes pour focaliser l'attention des touristes étrangers<sup>26</sup>. Comme l'a montré l'exposition *Le Louvre au temps des Lumières*<sup>27</sup>, le quartier du Louvre suscita au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle une réflexion soutenue sur l'aménagement urbain de cette partie de la capitale. Depuis le projet de Grande Galerie d'Henri IV, il avait été envisagé de renforcer la vocation artistique de cette résidence royale. En dépit de l'abandon du palais par le roi, ce quartier attira les amateurs d'art contemporain et les collectionneurs en nombre croissant. Ces derniers venaient admirer la collection du duc d'Orléans exposée au Palais royal. Ils se promenaient dans ce quartier très vivant et venaient voir l'exposition biennale de l'Académie de peinture et de sculpture, organisée, à partir de 1737, dans le Salon carré du Louvre transformé en vitrine de la production picturale contemporaine. Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le Louvre abrita des artistes qui pouvaient y loger ou bien y installer leur atelier. Toutefois l'identité muséale des lieux, envisagée par le comte d'Angiviller en 1776, ne fut révélée au public qu'en août 1793, lors de la création par la Convention du Muséum central des arts. Helen Maria Williams fut enthousiasmée par l'ouverture du Muséum à laquelle elle assista. Le succès de la Grande Galerie lui inspira des lignes éclairées où elle proclame sa foi dans le progrès de l'humanité et dans le rôle civilisateur de l'art : « La noble galerie du Musée national, où sont entassés les chefs-d'œuvre, s'emplit trois fois par

décade d'une foule de citoyens de toutes classes, pauvres et riches, qui ne peuvent manquer de gagner en humanité et d'améliorer leur goût par cette contemplation<sup>28</sup>. »

14 S'il ressortit en partie au cliché inhérent à la description des premières expositions d'art, le déferlement des vagues régulières de visiteurs évoquées par Helen Maria Williams comme par Marianne Baillie<sup>29</sup> peut aussi expliquer la malchance de sa compatriote anonyme et les difficultés qu'elle rencontra pour retrouver la trace de *La Vie de Marie de Médicis*. Après avoir cherché en vain la série au palais du Luxembourg, elle ne parvint pas à la localiser au Louvre ; la Grande Galerie était fermée pour travaux lorsqu'elle s'y présenta, avec son époux, probablement en 1796. Leur guide justifia les problèmes d'accès par la volonté de protéger les tableaux... notamment des déprédations commises par les étrangers<sup>30</sup>. Lorsqu'il eut donné des gages de ses bonnes manières, le couple de Britanniques put finalement admirer d'innombrables portraits. Toutefois ces visites parisiennes ne semblent pas avoir répondu aux attentes de cette auteure qui regrette de n'avoir vu « aucun David<sup>31</sup> ». L'expression réitérée de ces frustrations témoigne des attentes artistiques de cette voyageuse et de son goût pour la peinture d'histoire.

15 Lorsqu'Anne Plumptre se rendit au Louvre en 1802, à la faveur de la paix d'Amiens, le Muséum, dénommé musée Napoléon sous l'Empire, s'était considérablement enrichi du butin des campagnes napoléoniennes. Les trésors ramenés par les troupes françaises attirèrent de nombreux Britanniques qui franchirent la Manche pour les admirer. Les récits des voyageuses portent la trace de l'émerveillement durable que suscitérent les collections du Louvre au tournant du siècle. Leurs descriptions rivalisent de superlatifs pour rendre la « magnificence », la « splendeur » des chefs-d'œuvre amassés et la beauté incomparable du musée lui-même<sup>32</sup>. Leurs louanges soulignent l'ampleur de la collection, les centaines, voire les milliers de bijoux ramenés « du monde entier », mais aussi la longueur de la Grande Galerie qui les épuise physiquement en même temps qu'elle nourrit leur curiosité ; l'éloge renouvelé donne à imaginer une expérience inédite<sup>33</sup>. L'éblouissement des voyageuses est tel qu'il illumine la figure de Napoléon et libère l'expression des sentiments contradictoires attachés à la figure de l'ennemi français. Ainsi la très royaliste Anne Carter, qui se réjouit d'assister à la Restauration, ne peut dissimuler l'admiration qu'elle éprouve pour le Napoléon collectionneur et mécène :

« Cette collection unique est l'un des plus brillants trophées des victoires de Napoléon. Tandis qu'on abhorre le caractère de l'homme, on ne peut s'empêcher d'admirer son génie et son action en faveur des arts. J'ai entendu dire que partout où il entra en conquérant, il exigeait les plus beaux tableaux et les plus belles statues et que l'un des meilleurs juges français était toujours à ses côtés pour les choisir<sup>34</sup>. »

16 On aurait tort cependant d'interpréter l'exaltation unanime du Louvre comme un reflux du nationalisme culturel britannique qui, au contraire, continue de s'exprimer, dans les récits étudiés, par le recours constant à la comparaison entre les palais, les jardins et les artistes des deux pays. Mais aucun musée comparable au Louvre n'existait en Grande-Bretagne où les voix de John Wilkes ou de John Boydell s'étaient élevées pour dénoncer le déficit de soutien public à l'art<sup>35</sup>. Fondé en 1753, le British Museum (consacré tout d'abord à l'histoire naturelle et aux antiquités) ne fut ouvert au public qu'en 1810 tandis que la National Gallery ne vit le jour qu'en 1824, suite à l'acquisition par le Parlement des trente-huit tableaux de la collection privée du banquier John Julius Angerstein. Anne Plumptre rend, sur ce point, un hommage appuyé à « la

libéralité éclairée » de cette nation où le peuple peut accéder librement et gratuitement à la culture. Le lyrisme cède le pas au sarcasme lorsqu'elle s'interroge sur la situation en Grande-Bretagne :

« Je doute que dans notre pays une foule aussi composite manifeste le même respect devant des œuvres comparables, ou sache observer le même ordre et la même tenue que la populace parisienne. En vérité, je doute que John Bull puisse retirer le même agrément ou le même profit d'un libre accès à des collections de ce genre. Il préférerait probablement l'enseigne d'une bonne chope de bière, devant le seuil de quelque débit de boisson, aux toiles les plus achevées de Raphaël ou du Corrège, et estimerait que le marbre serait mieux employé au lestage d'un navire ou aux travaux de voirie qui faciliteraient le passage de la malle-poste<sup>36</sup>. »

17 John Bull, emblème des valeurs anglaises (liberté, prospérité, indépendance), symbolisait, dans les caricatures de James Gillray notamment, la résistance de la civilisation face à la barbarie des sans-culottes. Le mâle anglais apparaît ici sous les traits moins flatteurs d'un philistin dont l'esprit d'entreprise ne compense pas l'ignorance.

18 Les descriptions des visites du Louvre mettent en évidence l'expertise des voyageuses ; celle-ci se lit plus particulièrement dans le souci récurrent d'actualisation des collections et des aménagements des bâtiments. Anne Carter s'attarde sur les conditions d'accrochage, saluant la qualité de l'éclairage et de la décoration de la Galerie ; en matière de muséographie, elle remarque aussi la présentation des tableaux par écoles<sup>37</sup>. Frances Jane Carey, dont le journal relate le voyage effectué en 1816-1817 mais qui s'était rendue à Paris en 1802, décrit la splendeur de l'ornementation des nouvelles salles du Louvre<sup>38</sup>. Comme toutes les voyageuses qui arrivèrent après 1815, elle déplore la restitution des œuvres, d'autant plus amèrement qu'elle avait pu les admirer précédemment. De même, Marianne Baillie évoque la « splendeur diminuée » du musée, tandis que de son côté Marianne Colston situe l'apogée du Louvre en 1814<sup>39</sup>. Cette dernière rend hommage aux Français qui, selon elle, ont restauré les œuvres avec tant de talent qu'elles sont retournées dans les collections en bien meilleur état qu'elles n'en étaient parties<sup>40</sup>. Quant à Frances Jane Carey, elle s'exprime en faveur d'une appropriation des œuvres d'art par les collectionneurs :

« Certains soutiennent que les statues antiques perdaient beaucoup de leur intérêt et de leur effet en étant transportées depuis leurs asiles italiens pour orner le Louvre. Mais comme le temps, les accidents et les changements les avaient depuis longtemps privées de toute influence dans les lieux ou sur les gens, je ne vois pas pourquoi leur beauté et leur perfection ne pourraient pas être appréciées aussi justement, et leur pouvoir sur l'imagination perçu aussi sensiblement dans les galeries de Paris, que dans celles de Rome ou de Florence<sup>41</sup>. »

19 Qu'elle soit protectrice, restauratrice sous la plume de Colston, ou justifiée par l'intérêt éclairé des amateurs, la conception impérialiste de l'art, exprimée par ces deux voyageuses, faisait écho à l'actualité britannique autant que française. En effet, en 1816, les débats houleux sur les marbres du Parthénon, ramenés en Grande-Bretagne par Lord Elgin, avaient abouti à leur acquisition par l'État et à leur exposition au British Museum.

20 En dépit de l'intérêt qu'ils éveillent chez les voyageuses, les trésors du Louvre ne donnent pas lieu à des commentaires plus élaborés que le cycle de *La Vie de Marie Médicis*. Le plus souvent, les œuvres font des apparitions fugaces derrière l'association d'un titre ou d'un sujet au nom d'un artiste. Celui de Claude Lorrain revient le plus fréquemment dans ces listes<sup>42</sup>. La révérence que les Britanniques éprouvaient pour

celui qu'ils considéraient comme le meilleur interprète de l'Antiquité depuis plus d'un siècle ne se démentissait pas et le goût néoclassique renouvela l'intérêt pour le paysagiste franco-romain. Marianne Colston est la seule voyageuse de notre échantillon à faire état de sa propre pratique de l'art en complétant son récit par un volume de cinquante reproductions lithographiées de ses dessins originaux. À plusieurs reprises, elle inclut son autoportrait dans ses vues pittoresques, se représentant en train de croquer les cascades suisses ou la vallée de la Garonne. La prédilection de Colston pour le paysage classique et sa formation artistique transparaissent dans le récit de ses deux visites du Louvre. Lors de la première, effectuée à l'aller en 1819, elle s'attarde sur une dizaine de toiles, au premier rang desquelles elle place celles de Claude Joseph Vernet et de François Marius Granet ; elle produit d'ailleurs une description experte du *Chœur de la chapelle des capucins à Rome* par Granet qu'elle loue pour sa maîtrise de la perspective et du clair-obscur, sans oublier de conclure par son admiration pour la *Sainte Famille* de Raphaël<sup>43</sup>. Au retour, elle s'arrête de nouveau sur Vernet et sur la série des ports de France qu'elle trouve magistrale<sup>44</sup>. Son admiration pour Vernet, qu'elle compare à Claude Lorrain, ne l'empêche pas d'adopter une posture critique : s'appuyant sur son expérience personnelle, elle relève, dans la *Vue du port de Bayonne*, une inexactitude dans la représentation du pont sur l'Adour sur laquelle elle glose en usant du vocabulaire technique adéquat. Le degré d'instruction artistique de Marianne Colston apparaît également dans la longue liste de maîtres anciens, regroupés par écoles nationales, qu'elle établit au Louvre, et dans sa déception de ne pas trouver les tableaux de Raphaël qu'elle avait pourtant repérés dans le catalogue.

- 21 La mise en exergue redoublée de Raphaël témoigne de l'assimilation par Colston du discours académique sur l'art qui, notamment en Grande-Bretagne, continuait de présenter le maître d'Urbain comme la référence absolue. Le conservatisme inhérent au respect du canon artistique entraînait une valorisation des anciens par rapport aux modernes, et des hommes par rapport aux femmes : lors de sa première visite du Louvre, qui coïncida avec le Salon, Marianne Colston regretta que les tableaux modernes aient, pour l'occasion, pris la place de ceux des « maîtres anciens » et eut des mots très durs à l'égard de la création contemporaine, des « barbouillages piteux, ne valant guère mieux que des peintures d'enseignes et peut-être inférieures à celles des relais de Rouen<sup>45</sup> ». Néanmoins, elle remarque Vernet et Granet, mais aussi des « dames » dont les œuvres démontrent « le crédit que méritent le génie et l'habileté de notre sexe en ce pays<sup>46</sup> ». En dépit de l'utilisation du pronom possessif inclusif qui tend à souligner la communauté instaurée par la voyageuse-dessinatrice entre ses lectrices, les artistes françaises et elle, Colston relègue ces dernières dans l'ombre d'une pluralité anonyme. Quelques jours plus tard néanmoins, elle mentionne le nom d'Hortense Haudebourt-Lescot dont elle admire *Le Baisement des pieds dans la basilique de Saint-Pierre à Rome* au palais du Luxembourg en reprenant l'idée d'une exemplarité de l'artiste pour les autres femmes<sup>47</sup>. Comme l'ont montré Linda Nochlin, mais également Rozsika Parker et Griselda Pollock, l'appropriation du canon de l'histoire de l'art et l'application de ses évaluations hiérarchisées ne laissent pas de place au questionnement et à la déconstruction de leur nature genrée<sup>48</sup>. Ainsi on ne compte aucune « maîtresse » dans l'impressionnante liste des « maîtres anciens » compilée par Colston. Dans les récits des autres voyageuses, les femmes artistes, passées et présentes, brillent par leur absence et l'on ne trouve l'expression d'aucun intérêt particulier pour les tableaux des contemporaines de Jacques-Louis David<sup>49</sup>. Le respect des critères d'excellence établis n'autorisait manifestement pas la construction d'une généalogie artistique féminine.

## L'esquisse

- 22 Pourtant l'admiration tout aussi canonique de la statuaire antique se révéla plus propice à des interrogations sur le caractère genré des normes esthétiques. Alors que le néoclassicisme triomphait en Europe, l'attention des voyageuses se trouvait littéralement captée par la galerie des antiques inaugurée en 1800. Au sein de cet espace aménagé au rez-de-chaussée du Louvre, elles admirèrent toutes les œuvres emblématiques de la revalorisation du passé antique, au premier rang desquelles trônaient l'*Apollon du Belvédère*, *Antinoüs*, le *Gladiateur Borghèse* ou le *Laocoon*<sup>50</sup>. Bien connues en Europe en général, et en Grande-Bretagne en particulier, grâce à des moulages et des copies, ces statues célèbres fonctionnaient comme des signes de reconnaissance de l'expertise artistique et signalaient le goût éclairé de ceux (et celles) qui les citaient<sup>51</sup>. En 1821, Marianne Colston, privée de la contemplation des statues rendues au Vatican, s'attarda sur la nouvelle *Vénus*, trouvée sur l'île de Milos, installée au Louvre peu avant son arrivée, et même sur les œuvres des sculpteurs modernes Pierre Cartellier, François-Pierre Guillois et Jean-Baptiste Lemoyne<sup>52</sup>. Elle mentionna aussi « l'attitude remarquable et gracieuse » et l'« élégant drapé » de la *Diane au cerf*<sup>53</sup>.
- 23 Cette *Artémis à la biche* (ou *Diane de Versailles*), présentée dans la salle des Saisons, inspira à Anne Plumptre, qui l'appelle simplement « Diane », des lignes fort élogieuses. S'étonnant de ne pas avoir lu davantage de commentaires sur cette statue, elle entreprend de la comparer favorablement à l'*Apollon du Belvédère* :
- « Ainsi, la superbe *Diane* de la salle des Saisons n'a pas été particulièrement signalée, pour autant que je sache, si ce n'est dans l'ouvrage mentionné plus haut, et il s'agit pourtant de l'un des objets les plus dignes d'admiration que cette salle contienne. Elle n'est pas inférieure, ou de bien peu, à l'*Apollon du Belvédère*, et c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire<sup>54</sup>. »
- 24 L'ouvrage auquel Plumptre fait allusion ici est celui du journaliste Francis William Blagdon, qui relate un séjour parisien concomitant du sien<sup>55</sup>. Blagdon offre une description plus détaillée de cette statue qu'il appelle également Diane et dont il décrit la tenue (le *chiton*, les sandales), l'attitude (une main sur son carquois, l'autre qui protège la biche de Cérυνnée qu'Hercule voulait capturer) et l'expression indignée. Il initie également la comparaison avec l'*Apollon du Belvédère* : « Dire que les meilleurs connaisseurs sont d'avis que cette statue pourrait former une paire avec l'*Apollon du Belvédère* suffit à donner une idée de sa perfection<sup>56</sup>. » Son propos illustre le rôle de parangon universel de la beauté (définie en termes masculins) que jouait alors l'*Apollon du Belvédère*.
- 25 La perspective d'Anne Plumptre est tout autre : en affirmant que les qualités exceptionnelles de *Diane* ont été « insuffisamment remarquées », elle critique le goût dominant et remet en question les catégories d'évaluation des connaisseurs. Son questionnement se trouve amplifié dans la suite de sa description par la comparaison avec le *Laocoon* :
- « Le *Laocoon*, quoique également admirable comme sculpture, n'offre pas à la contemplation le même degré de plaisir ; en assistant au tourment de l'âme et du corps qu'endurent les êtres représentés là, exprimé d'une manière dont on a peine à croire qu'un marbre insensible ait pu s'y prêter, l'habileté de l'artiste nous frappe d'étonnement, mais d'un étonnement mêlé de détresse au spectacle de ces agonies ; alors qu'en contemplant l'*Apollon* et la *Diane*, la seule beauté des figures nous inspire

du plaisir, indépendamment de toute idée annexe touchant les singuliers talents que leur dessin et leur exécution supposent<sup>57</sup>. »

### 1. Hubert Robert, *La Salle des Saisons au Louvre*



Vers 1802, huile sur toile, 37 x 46 cm. Paris, musée du Louvre, inv. RF-1964-35.

© RMN / Jean-Gilles Berizzi.

- 26 En mettant en parallèle la détresse que lui inspire le *Laocoon* et le plaisir qu'elle éprouve quand elle regarde *Apollon* et *Diane*, Plumptre place les statues des deux jumeaux antiques sur un pied d'égalité. De plus, elle justifie à la fin de ce passage son intention d'attirer l'attention sur *Diane* par le fait que celle-ci peut prétendre à la même célébrité qu'*Apollon*. Les statues constituaient certes un sujet d'étude privilégié pour les femmes exclues des cours de dessin d'après nature et rarement admises dans les académies. *La Salle des Saisons au Louvre*, le tableau qu'Hubert Robert réalisa entre 1802 et 1803, au moment où Anne Plumptre arpentait les lieux, montre d'ailleurs, au premier plan, une femme absorbée dans la copie des statues (fig. 1). Cette dernière, toutefois, tourne le dos à l'*Artémis à la biche* admirée et défendue par Anne Plumptre. L'originalité de Plumptre réside en premier lieu dans le choix de défendre la beauté de *Diane* plutôt que celle incontestée de *Vénus*. L'*Artémis à la biche*, connue et admirée depuis plus de deux siècles, offre le portrait d'une femme farouche dépourvue des attributs de la vénusté archétypale. La hardiesse assumée du propos de Plumptre transparaît dans la rhétorique de sa présentation qui passe d'un principe général en faveur du renouvellement du commentaire sur les collections du Louvre au cas particulier de cette *Diane* passée sous silence<sup>58</sup>. La prise en charge personnelle (« pour autant que je sache ») de l'énoncé et les restrictions hypothétiques qui l'émaillent ne changent rien à son potentiel subversif. Anne Plumptre affirme que le portrait de la déesse chastement vêtue, de cette femme que la brutalité herculéenne indigne, incarne un idéal esthétique au même titre qu'*Apollon*.

27 Son argumentation associationniste, qui oppose le plaisir suscité par la beauté féminine à la pénibilité des sentiments ressentis à la vue des souffrances si parfaitement rendues dans la figure de *Laocoon*, est informée par la philosophie esthétique d'Edmund Burke. Sans faire explicitement référence à la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, ni à son auteur, Anne Plumptre rejette l'idée selon laquelle le sublime serait supérieur au beau. De plus, par la confrontation d'*Artémis* et du *Laocoon*, elle met en lumière la nature genrée des définitions burkiennes du sublime (masculin) et du beau (féminin). Sans contester directement cette répartition des rôles esthétiques, Plumptre propose néanmoins une féminisation de l'héroïsme et de l'énergie caractéristiques du sublime. Jeune déesse courageuse, Artémis peut effectivement être considérée comme une héroïne, qui emblématise les partis pris esthétiques de l'auteure et dont le moindre des exploits n'est sans doute pas de s'opposer au héros grec par excellence. Peu convaincue par la virilité stoïque du *Laocoon*, Anne Plumptre se montre par ailleurs profondément choquée par un tableau terrible, le seul dont elle propose un commentaire à ses lecteurs, celui du *Jugement de Cambyse* :

« Pourtant, parmi ces objets source de "délice" [*delight*], la Grande Galerie possède une peinture, bien exécutée d'ailleurs, mais dont le sujet est à mon avis trop horrible pour qu'on l'expose publiquement devant toutes sortes de personnes, et de toutes qualités. Je veux parler de l'histoire bien connue du Mauvais Juge, écorché vif sur ordre de Cambyse, roi des Perses. Je ne peux exprimer l'impression que cette image m'a faite : parler d'horreur extrême, ce serait peu dire ; il est une espèce d'horreur qui ne manque pas de produire un effet salutaire à l'esprit ; mais celle-ci vous déchire les nerfs ; l'âme se révolte de dégoût à l'idée qu'un être humain ait pu ordonner, et que d'autres aient exécuté une sentence si atrocement barbare. Si injuste que ce juge ait été, quelle que fût son iniquité, à moins d'avoir prononcé lui-même une peine de ce genre, rien ne saurait justifier pareil châtement. Aujourd'hui encore, il m'est impossible d'évoquer cette image sans frissonner, et sans me demander comment un peintre peut occuper son esprit d'un tel sujet, avec le soin et le temps que requiert le parfait achèvement de son ouvrage. L'impression que nous en retirons quant à son goût et à sa sensibilité n'est guère favorable : pour son goût, on le jugera mauvais sans craindre de se tromper, car aucun homme de goût n'aurait choisi d'exercer ses talents sur un sujet en tout point répugnant, et un tel choix ne donne pas une opinion plus favorable de son cœur. L'œuvre est attribuée à Antoine Cloissens, un peintre flamand.

Décidément, je le répète, il me semble que pour des raisons morales un tel sujet ne devrait pas être exposé à la portée de tous les regards. Les personnes aux nerfs fragiles risquent d'être sérieusement atteintes dans leur sensibilité, et pour une autre sorte d'individus des conséquences plus graves sont à craindre. Immanquablement, l'être disposé à la cruauté sentira s'endurcir son cœur s'il s'accoutume à la représentation d'un geste d'une atrocité si poussée, même sur une toile muette. Rien n'est plus susceptible de corrompre le cœur, que de le familiariser avec des scènes dont il devrait se détourner avec horreur<sup>59</sup>. »

28 Illustrant le châtement infligé à un juge corrompu par le roi des Perses, la composition montre la torture subie par un homme écorché vif. En rangeant cette toile parmi les objets qui suscitent le « délice », Plumptre l'associe directement au sublime burkien, mais sans cacher son dégoût pour cette figuration « répugnante » de la souffrance. Elle décrit longuement l'« horreur extrême » qu'elle a ressentie, le malaise physique causé par ce spectacle dont le souvenir continue de la faire frémir. À rebours de la mode pour les « cauchemars gothiques » et autres illustrations de tortures physiques extrêmes figurées sous couvert de littérature ou de mythologie<sup>60</sup>, Plumptre se démarque des conventions lorsqu'elle dénonce le « mauvais goût » de ceux qui peignent ou qui

apprécient de tels tableaux. Un semblable rejet du sensationnalisme conduit Marianne Colston à louer le « bon goût » de *La Scène de déluge* d'Anne-Louis Girodet qu'elle qualifie également de « sublime<sup>61</sup> ». La contradiction n'est qu'apparente puisque Colston explique qu'elle a particulièrement apprécié le choix du peintre d'euphémiser la représentation de la mort, figurée métonymiquement par un seul corps et non par une multitude de cadavres. Le spectacle des éléments déchaînés par la colère divine, et l'anticipation du sort tragique qui attend la famille représentée, suffisent à connoter la sublimité sans que l'ajout de détails plus crus soit nécessaire.

- 29 Dans les récits d'Anne Plumptre, de Marianne Colston, mais également de Frances Jane Carey, le commentaire pictural et la réflexion sur le sublime débouchent sur des considérations politiques<sup>62</sup>. De façon plus ou moins argumentée, ces trois femmes rapprochent la sensibilité contradictoire à l'origine du sublime de l'horreur révolutionnaire. Anne Plumptre s'élève avec véhémence contre l'exposition du *Jugement de Cambyse* au public en arguant de sa dangerosité. Pour l'évaluer, elle s'interroge non sur l'effet de l'idée de danger mais sur les risques inhérents à la publicité d'un tel tableau. Dans un dépassement des jeux spéculatifs, elle s'interroge sur le rôle social des images et leurs enjeux politiques. Ce sont des dangers pour la collectivité qu'elle dénonce : le traumatisme encouru par les plus vulnérables ou la banalisation des atrocités aux yeux de ceux qui sont enclins à la cruauté. Le spectre de la Révolution française n'est pas loin et il surgit opportunément à l'issue de l'*ekphrasis* du *Jugement de Cambyse*, comme après les critiques de Carey sur la morbidité de la peinture d'histoire française<sup>63</sup>. Anne Plumptre explique qu'on doit rechercher la source des atrocités commises pendant la Révolution française dans le spectacle public des châtiments corporels inhumains pratiqués sous l'Ancien Régime. Ses propos font écho à la section VII de la première partie de la *Recherche philosophique*, intitulée « Du sublime », dans laquelle Burke faisait allusion au supplice de Robert François Damiens, écartelé pour avoir tenté d'assassiner Louis XV. En insistant sur les conséquences de la terreur (avec ou sans majuscule), et non sur la séduction de son analogue artistique, Plumptre retourne l'esthétique d'Edmund Burke contre sa pensée politique.
- 30 Dans son chapitre sur le patriotisme féminin, Caroline Franklin aborde le récit de voyage comme un moyen utilisé par les femmes des Lumières pour faire entendre leurs voix sur des sujets politiques<sup>64</sup>. Le voyage, par les détours, les déplacements, le dépaysement qu'il impliquait, avait, de tous temps, été propice à une prise de distance par rapport aux habitudes et aux conventions. Le Grand Tour initia des générations de voyageurs britanniques à la culture de l'autre autant qu'à la découverte de soi. Les voyageuses, quant à elles, se trouvaient confrontées à une double altérité : celle de l'ailleurs mais aussi celle d'une aventure réputée masculine. Les récits de voyages parisiens étudiés ici livrent les portraits de femmes cultivées qui déploient des compétences équivalentes à celles de leurs homologues masculins et se montrent capables de produire des discours experts sur l'art. L'observation des fleurons de la peinture et de la sculpture continentale entraîna les voyageuses à s'aventurer sur les chemins du continent et sur le terrain de l'écriture. Grâce à la part de subjectivité qu'il comporte, le genre du récit de voyage leur permit de suggérer des écarts par rapport à la norme des évaluations esthétiques et de faire émerger la construction d'un point de vue féminin sur l'art. La dimension émancipatrice du voyage et de sa narration apparaît finalement dans la formulation d'une critique politique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ADDISON 1705

Joseph ADDISON, *Remarks on Several Parts of Italy &c. In the Years 1701, 1702, 1703*, Londres, Tonson, 1705.

ALLEN 2006

Michael ALLEN (éd.), *An English Lady in Paris. The Diary of Frances Anne Crewe, 1786*, St Leonards, Oxford-Stockley, 2006.

*A Sketch of Modern France* 1798

[ANONYME], *A Sketch of Modern France. In a Series of Letters to a Lady of Fashion. Written in the Years 1796 and 1797, during a Tour through France. By a Lady*, C. L. Moody (éd.), Londres, Cadell and Davies, 1798.

BAILLIE 1819

Marianne BAILLIE, *First Impressions on a Tour Upon the Continent in the Summer of 1818 through Parts of France, Italy, Switzerland, the Borders of Germany and a Part of French Flanders*, Londres, Murray, 1819.

BATTEN 1978

Charles L. BATTEN, *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, Berkeley, University of California Press, 1978.

BLAGDON 1803

Francis BLAGDON, *Paris as it was and as it is*, 2 vol., Londres, Baldwin, 1803.

CAREY 1823

Frances Jane CAREY, *Journal of a Tour in France in the Years 1816 and 1817*, Londres, Taylor and Hessey, 1823.

[Carter] 1814

[Anne CARTER], *Letters from a Lady to her Sister during a Tour to Paris in the Months of April and May 1814*, Londres, Longman, 1814.

COLLEY (1992) 1994

Linda COLLEY, *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, Londres, Pimlico, (1992) 1994.

COLSTON 1822

Marianne COLSTON, *Journal of a Tour in France, Switzerland, and Italy, During the Years 1819, 20, and 21. Illustrated by Fifty Lithographic Prints, From Original Drawings Taken in Italy, the Alps, and the Pyrenees*, Paris, Galignani, 1822.

CRAVEN 1789

Elizabeth CRAVEN, *A Journey Through the Crimea to Constantinople in a Series of Letters*, Londres, Robinson, 1789.

FRANKLIN 2005

Caroline FRANKLIN, "Romantic Patriotism as Feminist Critique of Empire: Helen Maria Williams, Sydney Owenson and Germaine de Staël", dans Sarah Knott and Barbara Taylor (dir.), *Women, Gender and Enlightenment*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

Gothic Nightmares 2006

*Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, Martin Myron (éd.), cat. expo., (Londres, Tate Britain, 2006), Londres, Tate Publishing, 2006.

Grundy 1999

Isobel GRUNDY, *Lady Mary Wortley Montagu. Comet of the Enlightenment*, New York, Oxford University Press, 1999.

HASKELL et PENNY (1981) 1988

Francis HASKELL et Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, trad. F. Lissarrague, Paris, Hachette, (1981) 1988.

HOLCOMB 1983

Adele M. HOLCOMB, "Anna Jameson: The First Professional English Art Historian", *Art History* 6:2, 1983, p. 171-187.

Lassels 1670

Richard LASSELS, *The Voyage of Italy: or Compleat Journey Through Italy in Two Parts*, Paris, du Moutier, 1670.

MITCHELL 2004

Rosemary MITCHELL, "Baillie, Marianne (1795?-1831)", dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004. [En ligne] <http://www.oxforddnb.com/index/1/101001065/>, consulté le 9 décembre 2010.

MONTAGU 1763

Lady Mary Wortley MONTAGU, *The Letters of the Right Honourable Lady M - y W - y M - e; Written during her Travels in Europe, Asia and Africa to Persons of Distinction, Men of Letters &c. in different Parts of Europe. Which Contain, Among other Curious Relations, Accounts of the Policy and Manners of the Turks; Drawn from Sources that have been inaccessible to other Travellers*, vol. 1, Londres, Bechet, 1763.

NOCHLIN (1970) 1989

Linda NOCHLIN, *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames & Hudson, (1970) 1989.

PARKER et POLLOCK 1981

Rozsika PARKER et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981.

PIOZZI 1789

Hester Lynch PIOZZI, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy and Germany*, 2 vol., Londres, Strahan and Cadell, 1789.

PLUMPTRE 1810

Anne PLUMPTRE, *A Narrative of a Three Years' Residence in France, Principally in the Southern Departments, from the Year 1802 to 1805: Including Some Authentic Particulars Respecting the*

*Early Life of the French Emperor, and a General Inquiry into his Character*, vol. 1, Londres/Mawman/Ridgeway, Clarke Crosby and Constable, 1810.

REYNOLDS (1776) 1991

Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, Louis Dimier (éd.), Paris, ENSBA, (1776) 1991.

RICHARDSON 1722

Jonathan RICHARDSON Senior and Junior, *An Account of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France &c. with Remarks*, Londres, Knapton, 1722.

RICHARDSON 2008

Jonathan RICHARDSON père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Isabelle Baudino et Frédéric Ogée (éd.), Paris, ENSBA, 2008.

THUILLIER 1969

Jacques THUILLIER, *Rubens, la galerie Médicis au palais du Luxembourg*, appendice historique et documentaire de Jacques Foucart, Paris/Milan, Laffont/Rizzoli, 1969.

WILLIAMS 1795

Helen Maria WILLIAMS, *Letters Containing a Sketch of the Scenes which Passed in Various Departments of France during the Tyranny of Robespierre; and of the Events which Took Place in Paris on the 28th July 1794*, Londres, Robinson, 1795.

## NOTES

\*. J'ai pu mener à bien cette étude des récits de voyageuses britanniques grâce à une bourse accordée par l'université de Southampton qui m'a permis de consulter les riches collections de la bibliothèque de Chawton House. Que mes collègues de Southampton et tout le personnel de Chawton House soient ici très chaleureusement remerciés pour leur accueil comme pour leur aide précieuse.

1. Voir HOLCOMB 1983, article fondateur, en particulier p. 175.

2. Utilisé dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, le terme fut fixé et diffusé par Richard Lassels : voir LASSELS 1670. Dans la préface non paginée ("*Preface to the Reader Concerning Travelling*"), l'auteur s'appuie sur son expérience de guide des aristocrates britanniques pour louer les vertus du voyage et pour déclarer : "[...] and no man understands Livy and Caesar, Guicciardin and Monluc, like him, who has made exactly the Grand Tour of France and the Giro of Italy."

3. MONTAGU 1763, Préface, p. viii-ix : "I confess, I am malicious enough to desire, that the world should see, to how much better purpose the LADIES travel than their LORDS; and that, whilst it is surfeited with Male-Travels, all in the same tone, and stuft with the same trifles; a lady has the skill to strike out a new path, and to embellish a worn-out subject, with variety of fresh and elegant entertainment. For besides the vivacity and spirit which enlivens every part, and that inimitable beauty which spreads through the whole; besides the purity of the style, for which it may be justly accounted the standard of the English tongue; the reader will find a more true and accurate account of the customs and manners of the several nations, with whom this lady conversed than he can in any other author." (NdÉ : sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur)

4. Lady Montagu opère la même distinction en ce qui concerne la réception des œuvres dans la suite de cette préface, datée de 1724. Se fondant sur les différences qu'elle dit percevoir entre lectorats masculin et féminin, elle en appelle à une réception féminine de ses *Lettres*. Tandis que la calomnie et la médisance caractérisent, selon celle qui dut subir les virulentes critiques

d'Alexander Pope, l'appréhension des écrits féminins par les hommes, elle demande à ses lectrices de faire la preuve de leur raison et de leur sensibilité en décernant aux femmes les lauriers qu'elles méritent. Son différentialisme ne passe pas inaperçu auprès de l'éditeur des *Lettres* qui, dans une note, corrige l'attribution des défauts à la gente masculine et plaide pour une « neutralité » de la malveillance : voir MONTAGU 1763, Préface, p. ix-xi.

5. Sur le féminisme de Mary Wortley Montagu, voir GRUNDY 1999.

6. MITCHELL 2004.

7. Voir PIOZZI 1789 et CAREY 1823, Préface, p. viii. Frances Jane Carey indique qu'elle s'est concentrée sur la description des mœurs, des coutumes, de l'apparence, du costume et de la condition des femmes qu'elle a rencontrées dans l'espoir d'intéresser ses compatriotes (*countrywomen*).

8. PLUMPTRE 1810, vol. 1, Préface, p. vii-viii ; et CAREY 1823, Préface, p. vii. L'idée est sous-jacente dans la justification invoquée par Frances Jane Carey qui, à la toute fin de la période étudiée, affirme qu'elle a rédigé son journal car elle n'avait pas trouvé de guide satisfaisant.

9. BATTEN 1978.

10. Voir l'article pionnier de Linda Nochlin : NOCHLIN (1970) 1989, p. 145-178.

11. Voir [CARTER] 1814, dédicace, p. iii ; BAILLIE 1819, Préface, p. v ; COLSTON 1822, dédicace non paginée.

12. BAILLIE 1819, Préface, p. vi.

13. CRAVEN 1789, Préface et dédicace non paginées.

14. PIOZZI 1789, vol. 1, Préface, p. iv.

15. PLUMPTRE 1810, vol. 1, Préface, p. xii.

16. PIOZZI 1789, vol. 1, Préface, p. vi-vii.

17. *A Sketch of Modern France* 1798, Préface, p. vi.

18. Voir PIOZZI 1789, vol. 1, Préface, p. v ; BAILLIE 1819, Préface, p. v ; CRAVEN 1789, préface non paginée ; PLUMPTRE 1810, vol. 1, Préface, p. xiv ; [CARTER] 1814, Préface, p. v.

19. Voir l'article d'Anne L. Schroder.

20. Sur la comparaison entre le palais du Luxembourg et le palais Pitti, voir par exemple ADDISON 1705, p. 315.

21. Dans le guide artistique que le portraitiste et théoricien Jonathan Richardson rédigea avec son fils, suite au Grand Tour de ce dernier, on trouve des remarques sur les dégâts causés par la pluie sur les tableaux de Rubens. Dans ce court passage, Richardson indique par ailleurs qu'il n'est pas nécessaire de décrire les tableaux, tant ils sont connus en Grande-Bretagne grâce aux reproductions gravées : voir RICHARDSON 1722, p. 22.

22. Voir THUILLIER 1969.

23. *A Sketch of Modern France* 1798, p. 153.

24. COLSTON 1822, vol. 2, p. 237.

25. Voir RICHARDSON 2008, p. 71-72 et REYNOLDS (1776) 1991, p. 143.

26. Anne Plumptre définit le musée du Louvre comme la première des « curiosités de Paris » : PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 25.

27. L'exposition *Le Louvre au temps des Lumières* s'est tenue au musée du Louvre entre le 11 novembre 2010 et le 7 février 2011 et n'a pas donné lieu à la publication d'un catalogue.

28. WILLIAMS 1795, p. 10 : "*The noble gallery of the national museum filled with the master-pieces of art, is crowded three times a decade with citizens of all classes, the poor as well as the rich; who cannot fail to humanize their souls, as well as improve their taste by such contemplation.*"

29. Elle se délecte du spectacle de cette foule bigarrée, « l'un des spectacles les plus intéressants en Europe » selon elle : voir BAILLIE 1819, p. 37.

30. *A Sketch of Modern France* 1798, p. 200-202.

31. *A Sketch of Modern France* 1798, p. 201.

32. À court de superlatifs, Anne Plumptre invente un néologisme, la « super-excellence » pour décrire au mieux la qualité des collections, voir PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 27.
33. Voir PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 26-27, qui explique que des visites régulières pendant huit mois ne lui ont pas permis de se familiariser autant qu'elle l'aurait souhaité avec le musée et avec ce qu'elle décrit comme la « plus belle collection au monde ». Anne Carter propose des évaluations chiffrées : « plus d'un demi-mille anglais » pour la longueur de la galerie et « mille trois cents œuvres » rapportées « du monde entier » dans la collection dont la liste exhaustive occuperait tout un volume : voir [CARTER] 1814, p. 38-39. Marianne Baillie évoque, quant à elle, la fatigue éprouvée à parcourir l'immense galerie : voir BAILLIE 1819, p. 37.
34. [CARTER] 1814, p. 39 : *“This unique collection is one of the most brilliant trophies of Napoleon’s victories; and whilst you abhor the character of the man, you can but admire his genius and his advancement of the arts. I am told that into whatever place he entered as a conqueror, he stipulated for the best of their pictures and statues; and one of the best judges in France, was ever at hand to choose them.”*
35. Dans son ouvrage pionnier, Linda Colley a démontré et analysé le rôle structurant pour la Grande-Bretagne de la comparaison avec la France, y compris dans le domaine artistique : voir COLLEY (1992) 1994, p. 59 et 172-177.
36. PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 33-34 : *“I question whether such a motley group in our own country would show the same respect for similar productions, or preserve the same order and regularity as the Parisian populace. I question, indeed, whether John Bull would derive any amusement or gratification from being admitted to the free range of such collections. He would probably prefer the sign of a full pot of porter at any public-house by the road-sign, to the most finished works of a Raphael or a Correggio, and would think the marbles might be better employed in ballasting a ship, or in mending the roads to facilitate the running of his mail-coaches.”* (trad. Jean Piétri).
37. [CARTER] 1814, p. 38-39.
38. CAREY 1823, p. 453.
39. BAILLIE 1819, p. 36 et COLSTON 1822, vol. 2, p. 236.
40. COLSTON 1822, vol. 2, p. 236.
41. CAREY 1823, p. 454 : *“Some people have contended, that the ancient statues lost much of their interest and effect by being brought from their asylums in Italy, to grace the Louvre. But as time, and accident, and change, had long ago deprived them of all local influences and adventitious claims on opinion, I cannot perceive whytheir beauty and perfection might not be as justly appreciated, and their power over the imagination as sensibly felt, in the galleries of Paris as in the galleries of Rome or Florence.”*
42. Voir par exemple BAILLIE 1819, p. 36 et COLSTON 1822, vol. 2, p. 237.
43. COLSTON 1822, vol. 1, p. 14.
44. COLSTON 1822, vol. 2, p. 236-237.
45. COLSTON 1822, vol. 1, p. 14 : *“many miserable daubs, little better than sign-post painting, perhaps inferior to the signs at Rouen.”* (trad. Jean Piétri).
46. COLSTON 1822, vol. 1, p. 13-14 : *“which do great credit to the genius and industry of our sex in this country.”* (trad. Jean Piétri).
47. COLSTON 1822, vol. 1, p. 23.
48. PARKER et POLLOCK 1981.
49. Nous avons relevé une seule exception dans le journal de Frances Anne Crewe qui fait part de son intention d'aller « jeter un coup d'œil » aux tableaux de « M<sup>lle</sup> Lebrun » tout en précisant qu'elle sait déjà qu'ils ne lui plairont pas car elle en a vu dans diverses demeures : « Son style ne me plaît pas », conclut-elle. Voir ALLEN 2006, p. 171.
50. Voir PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 26 ; [CARTER] 1814, p. 38 ; et COLSTON 1822, vol. 2, p. 239.
51. Sur ce sujet, voir HASKELL et PENNY (1981) 1988.
52. COLSTON 1822, vol. 2, p. 240.
53. COLSTON 1822, vol. 2, p. 240.

54. PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 26: “The beautiful Diana in the Hall of the Seasons has not, for instance, to the best of my knowledge, been particularly noticed any where but in the work above alluded to, and yet it is one of the objects which appears the most deserving of admiration throughout the whole range of the halls; it is little, if at all inferior to the Apollo Belvedere itself, and greater praise cannot be given to any thing.” (trad. Jean Piétri).

55. BLAGDON 1803.

56. BLAGDON 1803, p. 46 : “To say that, in the opinion of the first-rate connoisseurs, this statue might serve as a companion to the Apollo of Belvedere, is sufficient to convey an idea of its perfection.”

57. PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 26 : “The Laocoon, though equally admirable as a piece of sculpture, does not afford the same degree of pleasure in contemplating it; to behold the agonies both of mind and body under which the objects here represented are suffering, expressed in a manner of which senseless marble could hardly be supposed capable, gives an impression of astonishment at the skill of the artist, but an astonishment mingled with distress at the agonies witnessed; whereas, in contemplating the Apollo and the Diana, the beauty of the figures alone inspire pleasure, abstracted from all associated ideas of the rare talents which could design and execute them.” (trad. Jean Piétri)

58. PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 25-26.

59. PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 27-28 : “But among all the objects of delight, there is one picture in the long gallery which, however well executed, is, in my opinion, on a subject too horrible to be publicly exposed where it is to be seen by persons of all kinds and descriptions : I mean the well-known story of the Unjust Judge, who was flayed alive by order of Cambyses, king of Persia. I cannot express the sensation which this picture gave me : -to say that it was that of horror in the extreme, is saying little; there is a kind of horror which is not altogether divested of a feeling grateful to the mind; but this harrows up every nerve; the very soul recoils and sickens at the idea that there actually existed one human being who could order, and others who could execute, a sentence of such atrocious barbarity. Nothing that the unjust judge had done, how unjust soever it might be, unless it werethe ordering this individual species of punishment, could excuse its being inflicted. I cannot even now recur in idea to the picture without an involuntary shuddering; nor can I ever cease to wonder how a painter could bring his mind to dwell upon such a subject so much, and for such a length of time as is necessary to bring a picture to perfection. It does not give a favourable impression either of his taste or feeling : his taste we may safely pronounce to be a bad one; for no person with a genuine good taste would have selected a subject absolutely revolting to exercise his talents upon, nor does such a choice lead to forming a very favourable opinion of his heart. Anthony Cloissens, a Flemish painter, is the artist to whom it is ascribed.

Indeed, I must repeat it, I think the subject such as ought not for moral reasons to be exposed to the contemplation of all persons promiscuously. On those of weak nerves there is danger of its making an impression seriously injurious to their feelings, while from a different description of persons worse consequences may be apprehended. Any one already disposed to acts of cruelty will almost inevitably find his heart more hardened by its feeling familiarised with the representation of an act of such deep atrocity, though only on silent canvas. Nothing is more likely to corrupt the heart, than to render it familiar with scenes from which it ought to shrink back with horror.” (trad. Jean Piétri).

60. Sur la mode pour cet « art de l’horreur », voir le catalogue de l’exposition organisée à la Tate Britain de Londres en 2006 : *Gothic Nightmares* 2006.

61. Voir COLSTON 1822, vol. 1, p. 23.

62. CAREY 1823, p. 453.

63. PLUMPTRE 1810, vol. 1, p. 29 et CAREY 1823, p. 454.

64. FRANKLIN 2005, p. 551-562.

---

AUTEUR

**ISABELLE BAUDINO**

ENS de Lyon, LARCA Paris-Diderot

# 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 anacrétiques 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 postrévolutionnaires, 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 Levailant 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 TEOTCHI 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

# Quand la muse parle : Julie Candaille sur l'art de Girodet\*

Heather Belnap Jensen

Traduction : l'anglais par Isabelle Dubois et revue et augmentée par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

- 1 Cet essai a pour objet le rôle critique joué par Amélie-Julie Candaille dans la carrière de l'artiste Anne-Louis Girodet. L'analyse des centaines de lettres échangées entre ces deux figures phares montre que Julie Candaille était à la fois une collaboratrice critique et une défenseuse passionnée du travail du peintre, une conseillère avisée et un agent retors, une critique astucieuse et une historienne dévouée à l'artiste. De fait, elle contribua considérablement à forger la figure du peintre et s'associa de multiples façons à son travail. Cet essai se présente comme un cas d'école pour les femmes écrivant sur l'art à l'époque postrévolutionnaire en France : le mode de critique et les stratégies rhétoriques de Candaille sont à l'image de bien des travaux de ses « sœurs de plume », alors que ce qu'elle a apporté à la critique d'art et à l'histoire a été jusqu'ici trop peu pris en compte.
- 2 Nous avons été habitués à envisager Anne-Louis Girodet et son œuvre au regard d'une dimension « andro-centrée » du personnage, du rôle central que le masculin joue chez lui : on met l'accent sur les relations « père-fils » qu'il entretenait avec Jacques-Louis David et le docteur Trioson, sur les émotions fraternelles unissant Girodet et ses pairs, et sur la crise de la masculinité<sup>1</sup> qui se dégage de ses représentations masculines. Les femmes n'apparaissent qu'occasionnellement dans les études sur Girodet, et plutôt comme modèles ou comme muses ; elles sont rarement prises en considération en tant qu'amateurs de ses toiles, critiques, conseillères, mécènes ou disciples. Pourtant, nous savons que des femmes comme la mère de l'artiste, ou comme Constance de Salm, Fanny Robert et Germaine de Staël, furent, comme l'a dit Sylvain Bellenger, « d'une importance capitale pour son ascension sociale et sa formation intellectuelle<sup>2</sup> ». D'autres femmes jouèrent un rôle de mécène déterminant pour sa carrière – M<sup>me</sup> Reiset et l'impératrice Joséphine, pour n'en citer que deux. Enfin, il forma des artistes femmes dans son « atelier féminin » durant la Restauration. Des indices de plus en plus nombreux, tirés de sa correspondance, de mémoires et de la presse de l'époque, laissent entendre que la carrière de Girodet n'était pas autant centrée sur les hommes que nous

avons pu le penser. Bien plus, Girodet accordait une place privilégiée au regard féminin ; j’oserais même dire que les femmes ont émis plus de jugements sur lui que sur n’importe quel artiste de son époque, écrivant sur *Endymion*, *Atala* et sur son *Déluge* avec ce que l’on pourrait appeler une « rhétorique du ravissement », mettant l’accent sur les capacités de son art à provoquer l’émotion et sur les réactions corporelles du spectateur à ces tableaux. En tout cas, la question du rôle des femmes dans la production de ses œuvres, dans leur réception et dans leur diffusion mérite considération<sup>3</sup>.

1. J. Doucet de Surini, *Portrait de femme écrivant* (Portrait de Julie Candeille)



Salon de 1796, miniature et enluminure, 70 x 70 cm. Paris, musée du Louvre, RF 30686.

© RMN/Gérard Blot.

- 3 Dans cet essai, je me concentrerai sur une femme qui a indubitablement occupé une place décisive dans la carrière de Girodet, Amélie-Julie Candeille (1767-1834) (fig. 1).
- 4 Elle marqua de son empreinte la scène culturelle française, comme compositrice, actrice et femme de lettres. Mise en avant par son père, compositeur célèbre, comme enfant prodige, elle chanta devant le roi à l’âge de sept ans et fut immédiatement intégrée au milieu théâtral. Son très populaire opéra de 1792, *Catherine ou la Belle Fermière*, dont elle composa la musique et le livret et dans lequel elle tint souvent le rôle principal, fut joué en premier lieu au théâtre de la République. Certains ont avancé – et parmi eux, les frères Goncourt – que Candeille avait joué le rôle de la déesse de la Raison lors de la Fête de la Raison à Notre-Dame de Paris le 10 novembre 1793. Mais elle-même refusa cette affirmation. Elle se maria plusieurs fois, d’abord en 1794 à un physicien dont elle divorça, puis en 1798, à un marchand belge dont les problèmes psychiatriques et les difficultés financières se révélèrent épuisants ; enfin, sous la Restauration, elle épousa l’artiste Hilaire Périe. Elle continua à composer de la musique, à travailler pour le théâtre et tint un salon ; elle fut même assez célèbre durant la période napoléonienne. Réfugiée à Londres pendant les Cent-Jours, elle donna plusieurs concerts publics et écrivit ses *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris* (1818). Bien

qu'elle ait publié de nombreux romans et un essai, *Les Félicités humaines*, en 1828, elle ne rencontra pas, dans les deux dernières décennies de sa vie, le succès qu'elle avait connu dans sa jeunesse. Elle mourut à Paris en 1834, désargentée<sup>4</sup>.

- 5 Mais un tel résumé ignore un aspect crucial de la vie personnelle et professionnelle de Candeille : sa relation avec Girodet. Candeille fut sa confidente, son âme sœur, son alter ego, et peut-être son amante<sup>5</sup>. Dans son rôle de maîtresse et de muse de Girodet, elle est un sujet récurrent des écrits sur les deux personnages. De façon révélatrice, un ouvrage récent sur le portrait de femme à cette époque intitule le chapitre consacré à Candeille « Amélie-Julie Candeille : la séductrice<sup>6</sup> ».
- 6 Je vais tenter de démontrer son rôle pivot, peut-être déterminant, dans la carrière de Girodet. Les grandes lignes de l'extraordinaire relation entre le peintre et elle sont contenues dans les centaines de lettres que ces deux grands esprits échangèrent, et leur correspondance appelle une analyse approfondie : ce sera là la source principale de ma thèse. De fait, ces écrits éclairent les différentes fonctions que Candeille occupa auprès de l'artiste.
- 7 Dans cette enquête, je me détacherai des typologies classiques telles que « critique d'art » ou « historien de l'art » et montrerai que ces définitions sont historiquement contingentes. Pendant la Révolution française et la période napoléonienne, beaucoup de textes de critiques d'art et d'écrits historiques étaient à rechercher en dehors des bulletins de Salons, des annales officielles et même de la presse. Si nous lisons les romans de Germaine de Staël et de Juliane de Krüdener, les traités d'éducation de Félicité de Genlis, la poésie de Marguerite-Victoire Babois, les écrits politiques polémiques de Marie-Madeleine Jodin et de Claire Réguis, ceux de la comtesse Lenoir-Laroche, les mémoires de Claire Rémusat et d'Élisabeth Vigée-Lebrun, la correspondance d'Angélique Vandeuil et de Fanny Raoul, ainsi que d'autres textes littéraires de cette époque qui résistent à une catégorisation facile, nous voyons des femmes qui participent de façon significative à la « fabrication » de l'art mais dont les incursions dans la critique d'art ont échappé aux recherches des historiens. Ces espaces littéraires autres donnaient la possibilité aux femmes d'explorer des domaines artistiques et esthétiques réservés aux hommes, et de produire des travaux de critique et d'histoire de l'art significatifs. Je prends ici Julie Candeille comme objet d'étude mais la majeure partie de ce que nous allons voir dans l'exposé de son rôle de critique et d'historienne, en d'autres termes : son style de critique et ses stratégies rhétoriques, est représentative des écrits féminins sur l'art à cette époque<sup>7</sup>.
- 8 Julie Candeille s'impliqua activement dans le monde de l'art. Elle comptait de nombreux amis parmi les artistes phares, et l'on rapporte que David, Guérin, Gros, Prud'hon, Gérard, Franque et Girodet contribuèrent aux panneaux peints de sa somptueuse chambre<sup>8</sup>. Qu'elle ait eu elle-même une pratique artistique est évident ; elle mentionnait par exemple un portrait de Girodet dont elle avait fait de mémoire un croquis et qu'elle lui envoya<sup>9</sup>. Elle avait apparemment un minimum de connaissance en arts visuels, ainsi qu'elle l'écrivit : « Je m'estime bien connaisseur en peinture<sup>10</sup>. »
- 9 Que l'art tienne ainsi sa place dans ses écrits, on le voit dans son roman hautement autobiographique, *Lydie ou les Mariages manqués* (1809), une œuvre qui mériterait d'être étudiée non pas seulement car elle éclaire la relation de Julie Candeille avec Girodet, mais aussi parce qu'elle participe du genre littéraire du « *Malerroman* » (« roman du peintre »), encore à ses débuts<sup>11</sup>. Candeille correspondait avec l'écrivain Auguste de Labouisse-Rochefort à propos des « Barbus<sup>12</sup> » – des anciens élèves de David qui se

brouillèrent avec lui – et ses *Souvenirs* sont parsemés de références à l'art contemporain, aux artistes et à l'esthétique – on y trouve même un chapitre où elle commente certains écrits de Johann Winckelmann<sup>13</sup>.

- 10 Toutes ces relations, activités et publications établissent son statut de « connaisseur » et sa place dans les réseaux du milieu artistique, mais c'est sa correspondance avec Girodet et ses écrits sur son œuvre qui révèlent le mieux son importance en tant qu'historienne et critique. Pendant vingt-sept ans, Candaille concentra son attention sur la production artistique de Girodet et sur la réception de celle-ci. Tour à tour critique, agent, historienne et collaboratrice, Candaille évolua avec aisance dans l'univers de l'artiste et fut à de nombreux égards sa partenaire professionnelle.
- 11 Son vif intérêt pour la manière dont le travail de Girodet était accueilli montre à quel point elle s'était profondément investie dans son art. Dans une de ses lettres, elle le rappelait à l'artiste : « Vous savez si toute la vie mon bonheur le plus réel sera de cultiver votre attachement et de vous admirer dans vos productions<sup>14</sup>. » Dans une autre note envoyée d'Angleterre à Girodet, elle était heureuse de lui annoncer : « Vous êtes, mon ami, bien connu et bien apprécié en Angleterre<sup>15</sup>. » Avec une petite pointe de coquetterie, elle dit à l'artiste, qui lui rapportait ce qu'il avait entendu au sujet du Salon de 1808 : « Que parlez-vous des tableaux de vos confrères ? On ne cite qu'*Atala* pour la perfection du dessin ; et pour l'expression : *Atala*, et pour le charme de l'ensemble, encore *Atala*<sup>16</sup>. » À l'évidence, Candaille se délectait de son succès...
- 12 Elle se servait du réseau qu'elle avait constitué en tant que salonnière pour faire avancer la carrière de Girodet. Quand les enjeux étaient importants, par exemple lorsque la remise des Prix décennaux était imminente ou lors d'une possible élection de Girodet à l'Institut, elle rendait visite à des gens influents pour soutenir la candidature de son protégé. C'est ainsi qu'elle justifia auprès de Girodet son rendez-vous avec l'artiste François-Guillaume Ménageot, ancien directeur de l'Académie française de Rome et dernier artiste élu à l'Institut : « Mon ami, j'ai vu ce matin Még. [Ménageot] qui m'a donné l'espoir le plus fondé pour les prix destinés au *Déluge*<sup>17</sup>. » Candaille n'était pas en reste pour raconter ce genre de choses à son associé et agrémenter ses lettres de bribes de ragots, le mettant en garde contre « la cabale de G... [Gérard]<sup>18</sup> ». Il semblerait qu'elle fût littéralement obsédée par tous ces plans échafaudés pour promouvoir la carrière de Girodet.
- 13 Dans ce but, elle n'hésitait pas à évoquer avec franchise le manque de vision du peintre pour ce qui regardait sa carrière. Quelques mois avant sa critique du Salon de 1810, elle griffonna une note où elle écrivait : « Savez-vous que je suis inquiète du Salon prochain... le savez-vous ? que faites-vous donc, enfin ? – N'allez pas me répondre : des portraits... C'est comme si M. de Chateaubriand m'apprenait qu'il fait des contes moraux<sup>19</sup>. » De même, lors de l'exposition de Girodet au Salon de 1822, Candaille notait : « [J']ai pris plaisir à vous chercher, et à vous trouver dans l'un des plus petits tableaux de l'exposition [...]. Mais si j'avais seulement assez de talent pour en faire un semblable, assurément vous y seriez bien mieux<sup>20</sup>. » Même si elle usait d'humour et de flatterie pour atténuer toute irritation éventuelle que ses mots pouvaient provoquer, elle ne manquait pas de faire connaître son opinion sur la carrière de l'artiste. De telles stratégies de compromis ne sont pas rares dans les écrits critiques des femmes de cette période<sup>21</sup>.
- 14 Un des aspects les plus remarquables de l'implication de Candaille dans la carrière de Girodet est son engagement comme agent artistique. Au fil des années, elle mena les

négociations avec nombre des mécènes du peintre. Elle servit d'agent auprès de clients potentiels, surtout étrangers, et de nombreuses lettres demandent des précisions concernant la rémunération de l'artiste. Un exemple répété le montre, et le ton en dit long sur leurs relations : « Mon ami, avez-vous, comme les marchands du passage Feydeau ou du Panorama, un prix pour le public et un prix particulier ? Peignez-vous en grand ou en miniature ? Voilà les questions que vous adresse par ma bouche le grand gros millionnaire que vous avez rencontré chez moi l'autre soir<sup>22</sup>. »

- 15 Plus significatif est le rôle joué par Candaille dans la relation entre Girodet et le comte italien Sommariva, puissant collectionneur d'art. Candaille explique : « M. de l'Étang, homme aimable, grand amateur de tout ce qui est beau, et très lié avec M. de Sommariva, m'a témoigné le désir d'aller voir avec lui vos ouvrages. M. de Sommariva, maintenant à la campagne, en reviendra la semaine prochaine. Pourriez-vous le recevoir ? Vous conviendrait-il de lui vendre l'*Endymion* ? Pour quel prix en feriez-vous le sacrifice<sup>23</sup> ? » Cet exemple montre bien les accointances de Candaille avec les connaisseurs de cette époque et le fait qu'elle était reconnue par ces personnalités comme l'intermédiaire adéquat pour savoir si les œuvres de Girodet étaient disponibles.
- 16 Candaille était également chargée officiellement de percevoir les honoraires de Girodet (ou peut-être prenait-elle cela en charge juste pour l'aider). Dans une lettre à l'artiste, elle raconte comment elle vient d'être reçue par la reine Hortense à qui elle a expliqué combien le peintre avait été gêné du retard de paiement pour ses portraits de l'empereur<sup>24</sup>.
- 17 Dans sa prise en charge de la carrière de l'artiste, elle s'occupait aussi de certaines tâches plus terre à terre. Elle lui dispensait des conseils sur les costumes et lui envoya même des échantillons de tissu pour qu'il s'en inspire, lui disant : « Mon ami [...], rien ne m'amuse comme de faire vos commissions<sup>25</sup>. » Nous savons qu'elle facilita la publication d'un article commémorant son tableau *Hippocrate* (1793) à la Société royale de médecine. Son auteur, M. Larrey, l'avait chargée d'en montrer le manuscrit à Girodet et d'obtenir son accord avant la publication<sup>26</sup>.
- 18 Si les fonctions de Candaille étaient finalement celles d'une « administratrice », ses responsabilités allaient au-delà. Et si d'autres femmes remplissaient ces rôles auprès d'artistes hommes (je pense en particulier à Constance Mayer et à Gabrielle Capet), le statut de Julie Candaille comme personne publique dans le monde des arts et des lettres lui conférait une place singulière par rapport à ces autres femmes. Que ce soit pour négocier des ventes ou pour rechercher de nouveaux clients, elle fut, semble-t-il, un agent exceptionnellement efficace pour Girodet, et il faut reconnaître qu'elle s'investit dans ce rôle avec une grande ténacité et une réelle énergie, et que c'était là une attitude très en avance sur son temps pour une femme.

## 2. Anne-Louis Girodet, *Atala au tombeau*, dit *Funérailles d'Atala*



Salon de 1808, huile sur toile, 207 x 267 cm. Paris, musée du Louvre, inv. 4958.

© RMN/René-Gabriel Ojéda.

- 19 Si Candeille fut souvent accaparée par la gestion de la carrière de Girodet, elle n'envisageait certainement pas que ses responsabilités puissent se limiter à leur seul aspect pragmatique. Bien plutôt, elle se sentit dans l'obligation d'adopter un point de vue critique sur sa peinture, commentant aussi bien les aspects formels que le fond. On en jugera par exemple par sa réaction à une ancienne version du chef-d'œuvre *Les Funérailles d'Atala* (fig. 2).
- 20 À propos de la conception et de l'exécution de cette toile, Candeille soutint que la lisibilité du travail aurait été améliorée si le peintre avait suivi ses suggestions, cruciales pour l'amélioration de l'œuvre. Partant, elle nous convainc que le succès de ce tableau est en grande partie dû à sa critique incisive. Candeille détaillait minutieusement leur échange dans les lignes suivantes :

« L'ébauche offrait bien aux yeux la même pensée, le même groupe qui depuis nous ont été retracés en grand, mais l'arche du pont était fermée, et rien dans les détails ni dans la perspective (puisque'il n'y en avait point) n'indiquait le lieu de la scène. – "Qu'est-ce que c'est que cela ?" demanda M<sup>[me]</sup> Simons ; le peintre, déjà impatienté, répondit assez brusquement : "Quoi, madame ! vous ne voyez pas que c'est Atala au tombeau ?" – "Je vois bien une femme qu'un vieil ermite et un jeune sauvage enterrent dans *une cave* ; mais rien ne m'apprend que ce soit Atala. Où est le pont de la mort, [...] la croix de la mission ? Où sont les cabanes, les montagnes, les plantes américaines ? Où sommes-nous enfin ? ... je l'ignore." – "Oh ! s'écria le peintre transporté ; oh, *cet instinct de femme !*" Il fit une autre ébauche et d'après cette dernière, l'admirable tableau qui, de l'aveu de tous les connaisseurs, a mis la scène à sa réputation [...]»<sup>27</sup>. »

- 21 Remarquons que le peintre fut « transporté » par les remarques de Candaille et qu'il corrigea immédiatement ce qu'elle percevait comme des erreurs. Tout cela, semble-t-il, grâce à l'interprétation « divine » de Candaille. Il est à se demander si elle vit dans ce triomphe une reconnaissance de ses dons de connaisseuse et en conséquence invoqua fréquemment cette intervention pour rappeler sa dette à Girodet.
- 22 Les critiques de Candaille évoluent librement entre cris d'enthousiasme et murmures de désapprobation. Par exemple, dans le même souffle où elle proclamait que ce tableau était le sommet de son art, elle lui trouvait des défauts, expliquant : « C'est le seul du Salon, *le seul*, soyez-en sûr, qui laisse après lui le sentiment profond du pouvoir de votre art. Il n'est cependant pas bien éclairé. La tête de Chactas, cette tête si expressive, perd beaucoup par le surcroît d'ombre qu'elle reçoit et l'angle où elle est placée : un homme qui vous rend justice en a fait l'observation<sup>28</sup>. » Candaille était si franche dans ses critiques des œuvres de Girodet qu'il lui demanda de venir voir sa *Révolte du Caire* avant que le tableau ne soit soumis au comité du Salon ; de toute évidence l'artiste se souvenait des critiques sévères qu'avait portées son amie sur sa première version d'*Atala* et ne voulait pas courir le risque d'affronter de nouveau un jugement désagréable. Dans sa biographie non publiée, Candaille relate cet incident :
- « M<sup>me</sup> Simons ne fut invitée à le voir [*Révolte du Caire*] que l'avant-veille de l'exposition. Il n'était plus temps de parler [...] ; elle se tut ; mais la critique parla pour elle : Anne-Louis corrigea son tableau ; et l'on ne peut douter que, dans le fond du cœur, il ne regrettât vivement les entretiens si doux où *cet instinct de femme*<sup>29</sup>, qui sans y penser l'éclairait, avait réparé les beaux jours de *L'Entrée à Vienne*, et de *l'Atala au tombeau*<sup>30</sup>. »
- 23 De nouveau, Candaille reprend cette notion d'« instinct de femme », qui s'avère essentielle pour la production de Girodet et, alors que des lecteurs de l'époque pouvaient se montrer réservés face à ce qui semblait une louange douteuse, il apparaît que Girodet accordait une réelle valeur aux opinions de Candaille. Cette considération est à mettre en rapport avec ce qu'on peut peut-être identifier comme une nouvelle orientation que le peintre donna à sa carrière par rapport aux femmes, aux artistes et aux commanditaires.
- 24 Cela dit, il fallait se méfier de la franchise avec laquelle on pouvait aborder un personnage doté d'un tel ego et plusieurs témoignages laissent entendre que Candaille savait bien qu'il fallait être prudent quand on formulait une critique. Dans un passage de sa correspondance, on la voit modérer sa réaction face à un tableau avec une phrase qui ne risque pas de heurter son interlocuteur : « Je suis bien novice en peinture, et bien timide auprès de vous – mais dans votre art comme dans le mien, un sentiment fort, une amitié courageuse valent mieux pour celui qui travaille que tous les compliments et toutes les théories<sup>31</sup>. » On doit supposer que Candaille avait adopté pour stratégie de mettre en avant son ignorance en matière de technique (et une telle autodépréciation était monnaie courante dans les textes de critique des femmes), tout en lui rappelant aussi qu'elle était pourvue des qualités les plus propices à formuler une critique – sensibilité et courage – et que, par-dessus tout, elle et lui avaient en commun de prétendre au statut d'*artiste*.
- 25 Une étude des relations Candaille-Girodet conduit nécessairement à l'histoire de *Pygmalion et Galatée*, sujet du dernier grand tableau de Girodet (1819). Comme Anne Lafont l'écrit d'une façon très convaincante, les relations entre les deux artistes furent extrêmement complexes, impliquant un profond besoin, de part et d'autre, de

réassurance<sup>32</sup>. Tandis que la structure digressive de leur correspondance évoque par moments la dualité artiste-muse, une multitude de traits d'esprit dans leurs échanges met en scène d'autres rôles : amis, amants, collègues, entre autres, ou encore des rôles familiaux (frère/sœur ; mari/femme ; parent/enfant). Ce qui ressort de l'ensemble de cette correspondance est qu'ils étaient partenaires, qu'il y avait une parité dans leur relation, ce qui est en contradiction avec l'histoire de Pygmalion et de Galatée. Les lecteurs seraient surpris, je pense, de découvrir la compassion sincère et l'authentique intérêt que Girodet accorde à Candaille dans ses lettres ; quand elle souffre de déceptions professionnelles ou de difficultés personnelles ou, inversement, rencontre différents succès dans ces domaines, l'artiste témoigne dans ses réactions d'une spectaculaire empathie.

- 26 Des années avant que Girodet n'entame le travail sur ce tableau, Candaille évoquait le mythe dans une lettre qu'elle lui adressait : « Je sais que vous faites *Pygmalion* : cela sera beau. Vous savez ce que c'est que d'aimer une femme. Quand vous me rendîtes ce service, j'étais déjà une assez vieille Galatée<sup>33</sup>... » Quoique ce passage puisse être lu à l'évidence comme une allusion à un éveil de la sexualité, Candaille contredit cette interprétation par la fin de la phrase (« une assez vieille Galatée »), mettant l'accent sur la perte de beauté et de séduction de la jeunesse lorsqu'ils se rencontrèrent pour la première fois. Dans mon esprit, ces mots suggèrent qu'elle voyait en Girodet la personne qui avait fait son éducation intellectuelle et émotionnelle, le seul individu qui lui ait donné assez confiance en elle pour qu'elle se sente à son tour capable de développer son potentiel artistique et de s'introduire avec audace dans les milieux culturels.

### 3. Anne-Louis Girodet, *Bathilde*



1814, gravure pour *Bathilde, reine des Francs* de Julie Candaille.  
Collection privée.

- 27 Si j'ai pu démontrer que l'un et l'autre avaient construit conjointement la carrière de Girodet, il faut noter également qu'ils contribuèrent ensemble à la carrière littéraire de Candeille. Girodet illustra deux de ses romans, *Bathilde, reine des Francs* (1814) (fig. 3) et *Agnès de France ou le Douzième siècle* (1821).
- 28 Ces illustrations sont en phase avec les inclinations artistiques de Candeille, d'après ce qui ressort de ses multiples écrits sur l'art. Elle semble avoir cultivé un goût pour l'anacréontisme qu'on trouve fréquemment dans la peinture de la fin de l'époque néoclassique, tout comme pour le style troubadour encouragé par l'impératrice Joséphine et son entourage. De manière significative, les deux styles semblent avoir eu en commun des orientations esthétiques qui attiraient tout particulièrement les femmes<sup>34</sup>. Candeille exprimait une forte préférence pour un art où l'émotion était palpable, où les femmes étaient représentées comme sujets critiques et vertueuses tout en étant passionnées. Il n'est pas inintéressant de noter que durant les dernières années de la carrière de Girodet cette dimension est très présente dans son travail.
- 29 Leur collaboration n'était pas sans heurt (Candeille pressa souvent Girodet de terminer ses projets dans les délais) : il semble que ce fut une « association de talents » productive, un « mariage de talents » pour reprendre les termes de Candeille<sup>35</sup>. Comme elle l'expliquait dans sa « Notice biographique » en introduction d'une édition de leur correspondance, elle et lui avaient
- « [m]ême bonté, même élévation d'âme, même amour du beau et du vrai, même ardeur pour l'étude, même respect pour le devoir, pour la religion et les mœurs, pour le repos de la société [...]. Et néanmoins, tous deux eurent à se reprocher de grandes fautes, et ces fautes à expier les auraient, l'un et l'autre, rendus meilleurs ; et tous les deux en eussent fini par approcher de la perfection<sup>36</sup>... »

#### 4. Anne-Louis Girodet, *Le Portrait double de Julie Candeille et Anne-Louis Girodet*



1807, crayon et encre brune, rehauts de blanc.

Collection privée.

- 30 Le double portrait de Girodet et Candeille (fig. 4), œuvre désormais iconique et qui a fait l'objet de tant d'interprétations passionnantes, rend bien cette notion de réciprocité professionnelle et montre la reconnaissance par Girodet du rôle fondamental joué par Candeille dans la formation de ce que j'appelle « *Girodet*<sup>37</sup> ».
- 31 Candeille joua, plus qu'on ne l'a reconnu jusqu'ici, un rôle encore plus important dans la « fabrication » de ce « *Girodet* ». Je mets le nom de l'artiste en italiques et entre

guillemets pour indiquer les différentes significations du mot, le jeu entre certaines associations et certaines attentes, la structuration du sens toujours présente quand est en cause le nom d'un artiste connu<sup>38</sup>.

- 32 En 1826, Candaille publia, en hommage à son partenaire récemment disparu, un essai pour les *Annales de la littérature* sur deux des plus ambitieux projets de Girodet, l'illustration des *Odes* d'Anacréon et de l'*Énéide*. Il s'agissait, en premier lieu, d'une élogie, d'une critique et d'un plaidoyer contre ceux qui attaquaient son travail, une entreprise pour laquelle Candaille mobilisa un savoir-faire considérable et son pouvoir de persuasion dans la mise en œuvre de cet acte public de réhabilitation par la critique artistique. Dans *Odes d'Anacréon*, Candaille affirmait que les dessins pour l'*Énéide* et ce qu'ils apportaient aux générations d'artistes à venir, étaient la plus éclatante démonstration de la grandeur de Girodet. C'est un texte remarquable à différents points de vue : une critique rédigée par une salonnière célèbre, publiée dans une revue littéraire importante et remarquable par son ton ferme et assuré – chose peu habituelle, avant la Monarchie de juillet, pour un écrit de femme.
- 33 Mais c'est son appel lancé aux « connaisseuruses », à la fin de son texte, qui attire particulièrement mon attention. Candaille décrit dans leurs grandes lignes plusieurs des dessins importants de l'*Énéide*, puis termine son essai par cette déclaration provocante :

« Mais peut-être n'est-il accordé qu'aux femmes d'apprécier le tact exquis, ce tact si rare des convenances, qui donne à la scène de l'*aveu*<sup>39</sup> cette expression enchanteresse de passion et de regret du côté de Didon, de tristesse et de pitié du côté de sa sœur Élise ! [...] Toute l'indulgence de la vertu, toute celle de l'amitié se peint dans la douce attitude, dans le regard parlant de la princesse confidente, et les combats de la pudeur, de la religion et de l'amour s'enveloppent inutilement du long voile dont la reine cache son front<sup>40</sup>[...]. »

- 34 Ce passage révèle la conscience qu'avait Candaille de l'existence non seulement d'un lectorat féminin mais aussi d'un public féminin de l'art, un « spectatorat » féminin, si l'on peut dire. Encore plus remarquable, elle n'écrivait pas seulement sur ce public féminin, mais pour lui, en utilisant le langage de la sensibilité que les femmes s'étaient largement approprié au début du XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, ces derniers propos mettent l'accent sur un thème qui court tout au long de ses écrits sur l'art : le privilège de la perspective féminine. Selon moi, notre auteure, avec ce sujet, achevait d'une façon délibérément stratégique sa synthèse critique sur l'art de Girodet, pour donner une place d'honneur aux femmes. En agissant ainsi, elle se plaçait tacitement comme une partenaire critique dans l'entreprise connue sous le nom de « *Girodet* », donnait aux femmes un poste d'observation privilégié et, finalement, montrait l'importance qu'il y a à écouter, vraiment écouter (comme Girodet l'a fait si souvent) la muse lorsqu'elle parle.

## BIBLIOGRAPHIE

*Au-delà du maître* 2005

*Au-delà du maître : Girodet et l'atelier de David*, Valérie Bajou (éd.), cat. expo., (Paris, musée du Louvre, 2005), Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

BELLENGER 2005

Sylvain BELLENGER, “‘Too learned for us’: The Destiny of a Poet-Painter”, dans *Girodet 2005*, p. 15-51.

BLANC 2006

Olivier BLANC, *Portraits de femmes : artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, D. Carpentier, 2006.

Candeille 1809

Julie CANDEILLE, *Lydie ou Les Mariages manqués*, Paris, Barba, 1809.

Candeille 1818

Julie CANDEILLE, *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris, et quelques fragmens de littérature légère*, Paris, Delaunay/Mongie/Lenormand/L'Huillier, 1818.

Candeille 1826

Julie CANDEILLE, « De Girodet, et de ses ouvrages sur l'*Anacréon* et l'*Énéide* », *Annales de la littérature*, VI<sup>e</sup> année, 23, 1826, p. 298-305.

Candeille 1829

Julie CANDEILLE, « Notice biographique sur Anne-Louis Girodet et Amélie-Julie Candeille pour mettre en tête de leur correspondance secrète », *MS. Nouvelles acquisitions françaises* 665, Bibliothèque nationale de France, 1829.

CHENIQUE 2005

Bruno CHENIQUE, « La vie de Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824), dit Girodet-Trioson, Essai de biochronologie », dans *Girodet 2005*, CD-ROM.

CROW 2006

Thomas CROW, *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven/Los Angeles, Yale University Press/The Getty Research Institute, 2006.

DELORME 2005

Eleanor P. DELORME, “The Courtly, Heroic, and Romantic: Joséphine’s Patronage of Painting”, dans *Joséphine and the Arts of the Empire*, Eleanor P. Delorme et Bernard Chevallier (éd.), cat. expo., (Los Angeles, 2005), Los Angeles, J. P. Getty Museum, 2005.

*Girodet 2005*

*Girodet, 1767-1824*, Sylvain Bellenger (éd.), cat. expo., (Paris, musée du Louvre/Chicago, Art Institute of Chicago/New York, Metropolitan Museum of Art/Montréal, musée des Beaux-Arts, 2005-2006), Paris, Gallimard, 2005.

GRIGSBY 2002

Darcy Grimaldo GRIGSBY, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 2002.

Jackson 1937

Joseph F. JACKSON, *La « Muse du département », Louise Colet et ses amis littéraires*, New Haven, AMS Press, 1937.

JENSEN 2007

Heather Belnap JENSEN, "Portraitistes à la plume: Women Art Critics in Revolutionary and Napoleonic France", Ph.D., University of Kansas, (inédit) 2007.

LAFONT 2005

Anne LAFONT, *Girodet*, Paris, RMN/Biro, 2005.

Lajer-Burcharth 1999

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

LEMEUX-FRAITOT 2003

Sidonie LEMEUX-FRAITOT, « Ut Poeta Pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson », thèse, Paris, université Panthéon-Sorbonne, (inédit) 2003.

LETZTER et ADELSON 2001

Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2001.

LEVITINE 1978

George LEVITINE, *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1978.

MENNESSIER-NODIER 1867

M<sup>me</sup> MENNESSIER-NODIER, *Charles Nodier, épisodes et souvenirs de sa vie*, Paris, Didier, 1867.

Nel 1930

Philippe NEL, « Émilie-Julie Candeille : un biscuit de Sèvres dit La Belle Provençale », conférence faite à la Société des amis du vieux Toulon (21 mars 1930), Toulon, Impr. du Petit Var, 1930, p. 1-27.

OCKMAN 1995

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

Pollock 1980

Griselda POLLOCK, "Artists, Mythologies, and Media Genius, Madness, and Art History", *Screen* 21.3, 1980, p. 57-96.

Poovey 1984

Mary POOVEY, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology of Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

POUGETOUX 2003

Alain POUGETOUX, *La Collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, Réunion des musées nationaux (« Notes et documents des musées de France », n° 37), 2003.

ROUFF et CASEVITZ 1923

Marcel ROUFF et Thérèse CASEVITZ, « Une actrice femme de lettres au dix-huitième siècle : M<sup>lle</sup> Candeille », *Revue hebdomadaire*, décembre 1923, p. 185-199, 300-316 et 446-463.

Schneider 1916

René SCHNEIDER, « L'art anacréontique et alexandrin sous l'Empire », *Revue des études napoléoniennes*, t. II, novembre 1916, p. 257-271.

SOLOMON-GODEAU 1997

Abigail SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, New York, Thames and Hudson, 1997.

Terrin 1936

Charles TERRIN, « Julie Candeille : actrice, musicienne, femme de lettres », *Revue des deux mondes*, mai-juin 1936, p. 403-425.

WALLER 1993

Margaret WALLER, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

## NOTES

\*. Je remercie les organisatrices de la journée d'études *Historiennes et critiques d'art à l'époque de Juliette Récamier* de m'avoir donné l'occasion de présenter mes recherches sur Candeille, ainsi que ceux qui m'ont aidée dans ce travail : le personnel dévoué du département des Arts et Spectacles de la Bibliothèque nationale de France, Richard Dagonne du musée Girodet à Montargis, Robert Adelson et Jacqueline Letzter, qui ont accepté avec une grande générosité de partager avec moi un matériau encore inédit relatif à Candeille ; enfin Bruno Chenique, dont la magistrale biochronologie de Girodet s'est révélée extrêmement précieuse (CHENIQUE 2005).

1. En anglais *male trouble* : je fais référence à ce qu'on a appelé la crise de la masculinité dont des auteurs repèrent des exemples dans la France postévolutionnaire : voir SOLOMON-GODEAU 1997 et WALLER 1993.

2. BELLENGER 2005, p. 41.

3. Pour une recherche offrant un nouveau regard sur Girodet, voir LEMEUX-FRAITOT 2003 ; *Au-delà du maître* 2005 ; *Girodet* 2005 ; LAFONT 2005.

4. Pour d'autres éléments concernant la biographie de Candeille, voir LETZTER et ADELSON 2001 ; JACKSON 1937, p. 20-32 ; TERRIN 1936 ; NEL 1930 ; et ROUFF et CASEVITZ 1923.

5. Pour le débat concernant les aspects sentimentaux/sexuels de leur relation, voir GRIGSBY 2002, p. 126-129 ; LAFONT 2005, p. 81-89 ; BELLENGER 2005, p. 38-40 ; LAJER-BURCHARTH 1999, p. 254-55 ; CROW 2006, p. 257-258.

6. BLANC 2006.

7. Voir JENSEN 2007.

8. Voir MENNESSIER-NODIER 1867, p. 22-23 (cité par JACKSON 1937, p. 22-23).

9. Toutes les citations tirées de la correspondance entre Girodet et Julie Candeille sont extraites du magnifique travail de Bruno CHENIQUE, publié à l'occasion de l'exposition de 2005 : CHENIQUE 2005. Lettre de Candeille à Girodet, mi-novembre (?) 1807, t. I, n° 28, f° 1r, 1v, 2r, 2v, musée Girodet, Montargis.

10. Lettre de Candeille à Girodet, 16 octobre 1808, t. I, n° 46, f° 1r, musée Girodet, Montargis.

11. Le roman met en scène un peintre du nom de Valmont, décrit comme « caustique, impoli, insoutenable », qui tombe néanmoins amoureux de la protagoniste alors qu'il fait le portrait de Lydie et de son mari tyrannique – dans lesquels nous n'avons aucun mal à reconnaître les allusions à Girodet, Candeille et son second mari, le volatile M. Simons. CANDEILLE 1809, t. I, p. 16.
12. Voir LEVITINE 1978, p. 66.
13. CANDEILLE 1818.
14. Lettre de Candeille à Girodet, 10 septembre 1807, t. I, n° 6, f° 1r, musée Girodet, Montargis.
15. Lettre de Candeille à Girodet-Trioson, 1 juin 1815, t. III, n° 42, musée Girodet, Montargis.
16. Lettre de Candeille à Girodet, vers le 20 octobre (?) 1808, t. II, 1810 [sic] n° 63, f° 1r et 1v, f° 2r, musée Girodet, Montargis.
17. Lettre de Candeille à Girodet, 23 juillet (?) 1810, t. III, 1813 [sic], n° 14, f° 1r, musée Girodet, Montargis.
18. Voir Lettre de Candeille à Girodet, 8 février 1810, t. III, 1812 [sic], n° 1, f° 1r, 1v, 3r, 3v, musée Girodet, Montargis ; Candeille à Girodet, dimanche [avril (?) 1810], t. II, 1810, n° 60, f° 1r, musée Girodet, Montargis ; et lettre de Candeille à Girodet, jeudi [avril-mai (?) [1811], t. II, 1811, n° 76, f° 1r, 1v, 2r, musée Girodet, Montargis.
19. Lettre de Candeille à Girodet, dimanche [avril (?) 1810], t. II, 1810, n° 60, f° 1r, musée Girodet, Montargis.
20. Lettre de Candeille à Girodet, dimanche [5 mai 1822], t. IV, 1822, n° 50, f° 1r, musée Girodet, Montargis.
21. Cette acceptation apparente de la difficulté des femmes quand elles écrivent sur un sujet aussi noble que l'esthétique est qualifiée de « stratégie de compromis » par Mary Poovey. Pour elle, les écrivains femmes n'hésitaient pas à faire usage de ce stratagème pour pouvoir se faire entendre, étant donné les contraintes idéologiques auxquelles elles se heurtaient tant dans leur vie que dans leur pratique artistique : POOVEY 1984, p. 242.
22. Lettre de Candeille à Girodet, lundi [juillet (?) 1808], t. I, 1808, n° 78, f° 1r, 1v, musée Girodet, Montargis.
23. Lettre de Candeille à Girodet, mardi [12 ou 19 septembre (?) 1809], t. II, 1809, n° 21, f° 1r, 1v, 2r, 2v, musée Girodet, Montargis.
24. Lettre de Candeille à Girodet, samedi [22 janvier 1814], t. III, 1814, n° 28, f° 1r, 1v, 2r, musée Girodet, Montargis.
25. Lettre de Candeille à Girodet, mardi [1808], t. III, 1812 [sic], n° 3, f° 1r, musée Girodet, Montargis. Voir aussi lettre de Candeille à Girodet, 1809, t. II, n° 21, f° 1r, 1v, 2r, 2v, musée Girodet, Montargis.
26. Lettre de Candeille à Girodet, mardi [15 avril 1817], t. III, n° 81, f° 1r, 1v, 2r, 2v, musée Girodet, Montargis.
27. Souligné par Candeille. CANDEILLE 1829, p. 456-488. Je remercie Robert Adelson et Jacqueline Letzter pour m'avoir aimablement transmis leur transcription de ce document.
28. Les passages en italiques sont soulignés par Candeille. Lettre de Candeille à Girodet, mercredi [19 octobre 1808], t. II, 1810 [sic], n° 64, f° 1r, 1v, 2r, musée Girodet, Montargis.
29. Souligné par Candeille.
30. CANDEILLE 1829.
31. Lettre de Candeille à Girodet, dimanche [4 novembre 1810], t. II, 1810, n° 42, f° 1r, musée Girodet, Montargis.
32. Voir LAFONT 2005, p. 81-89.
33. Lettre de Candeille à Girodet, vendredi [14 octobre 1814], t. III, 1814, n° 33, f° 1r, 1v, 2r, musée Girodet, Montargis.
34. Voir SCHNEIDER 1916 ; OCKMAN 1995, p. 33-65 ; POUGETOUX 2003 ; et DELORME 2005, p. 7-39 .

35. Lettre de Candaille à Girodet, vendredi [23 avril 1813], t. III, n° 11, f° 1r, 1v, 2r, 2v, musée Girodet, Montargis ; et lettre de Candaille à Girodet, lundi [19 avril (?) 1813], t. III, 1813, n° 27, f° 1r, 1v, 2r, musée Girodet, Montargis.

36. CANDEILLE 1829.

37. Le dessin que Girodet fit en 1806 des habitués du salon de Constance de Salm le montre aux côtés d'une femme connue. Dans cette œuvre également, le peintre a placé son visage face à celui de Salm, suggérant ainsi une parenté intellectuelle entre son modèle et lui.

38. Je suis ici Griselda POLLOCK dans la façon dont elle parle de « *Van Gogh* » : POLLOCK 1980.

39. Souligné par Candaille.

40. CANDEILLE 1826, p. 305.

---

## AUTEURS

**HEATHER BELNAP JENSEN**

Brigham Young University, Provo (Utah, USA)

# Helmina von Chézy, une historienne de l'art ( ?) berlinoise à Paris sous l'Empire

David Blankenstein, Nina Struckmeyer et Malte Lohmann

---

- 1 La jeune auteure allemande Helmina von Chézy (1783-1858) vécut à Paris sous Napoléon de 1801 à 1810. Elle était une amie du philologue en exil Friedrich Schlegel, du directeur du musée du Louvre Dominique Vivant Denon et de la salonnière Juliette Récamier. Dans son ouvrage sur la vie et l'art à Paris (*Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*), les musées, les collections particulières, la bibliothèque de l'Empereur ou le mobilier des châteaux impériaux nourrissent ses considérations sur l'art. Ses écrits témoignent d'une réflexion sur l'art tout autant que des possibilités – ou non – pour les femmes de s'exprimer dans un domaine occupé par les hommes. Cet essai analyse la description exceptionnelle à laquelle Helmina von Chézy se livre sur les arts à Paris, avec en arrière-plan l'éducation des femmes, les problèmes structureaux que posent la publication et la revendication par les femmes de la place qu'elles peuvent occuper dans le champ de l'histoire de l'art et de la critique.
- 2 Lorsque l'Allemande Helmina von Chézy décide de quitter Paris en 1810 après y avoir séjourné neuf ans, son amie intime Juliette Récamier lui fait ses adieux :
 

« J'apprends avec peine, aimable Helmina, que vous vous êtes décidée à quitter la France. J'ignore les circonstances qui vous ont fait prendre ce triste parti, mais je désire vivement savoir si vous êtes heureuse dans la nouvelle situation où vous êtes. [...] Si, comme je l'espère, vous revenez près de nous, je serais charmée de vous revoir et de vous parler de mon tendre intérêt<sup>1</sup>. »
- 3 Helmina von Chézy a vingt-sept ans quand Juliette Récamier lui écrit ces mots affectueux, et déjà une belle carrière de journaliste derrière elle. Berlinoise d'origine, elle est arrivée à Paris à dix-huit ans, seule, divorcée d'un baron avec lequel on l'avait mariée à seize ans. Contrainte de gagner sa vie, elle se forge très vite une excellente réputation de ce qu'on appellerait aujourd'hui un « correspondant culturel » à l'étranger. En neuf ans, elle a ainsi écrit, pour les journaux allemands les plus en vue, des dizaines d'articles sur Paris et ses institutions, notamment artistiques. Ses

observations sur le monde des arts à Paris sont rassemblées dans un important volume de sept cents pages en deux tomes, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* (*La vie et les arts à Paris depuis Napoléon I<sup>er</sup>, 1805-1806*)<sup>2</sup>. Un ouvrage qui atteste de la productivité étonnante de cette jeune femme dont les témoignages sur la vie artistique à Paris n'ont pas d'équivalent dans le domaine allemand – ni du reste dans le domaine français. En même temps, ce témoignage illustre la position « marginale » des femmes dans le domaine de l'histoire de l'art autour de 1800 : écrivaine divorcée, Chézy parvint à transgresser largement les limites communément imposées à ses semblables, tant par son mode de vie que par ses projets littéraires et éditoriaux. Mais les quelques centaines de pages qu'elle nous a laissées sur son époque parisienne suffisent-elles pour qualifier la jeune femme de critique d'art ou bien d'historienne de l'art ? Il est certes difficile de répondre à cette question alors qu'on parle d'un temps où l'histoire de l'art n'était pas encore institutionnalisée – elle ne le sera, en Allemagne, qu'un demi-siècle après le séjour de Chézy à Paris –, et ce d'autant que les femmes n'ont pas accès, à l'époque, à une formation spécialisée et approfondie dans le cadre des sciences humaines. Pourtant, une analyse plus précise de l'environnement dans lequel Chézy évolua à Paris et de ses écrits artistiques nous permet d'éclairer en partie sa perception de l'art et la façon dont elle communique ses observations. Il faut bien prendre en compte la spécificité d'un point de vue qui est, d'une part, celui d'une femme, mais aussi, d'autre part, celui d'une journaliste, contrainte d'écrire pour être lue par un grand public. La maturité dont fait preuve la jeune femme dans son portrait du monde des arts à Paris, sa réflexion critique sur les positions esthétiques qui l'entourent et la stratégie qu'elle adopte pour affirmer ses propres opinions méritent notre attention et permettent de mieux cerner les possibilités et les contraintes qui s'offraient à une femme écrivant sur l'art autour de 1800.

## Débuts journalistiques à Paris

- 4 Helmina von Chézy fut élevée dans un environnement littéraire et peu conventionnel : par sa mère Karoline von Klencke (1754-1802), femme de lettres aujourd'hui oubliée, et par sa grand-mère Anna Luise Karsch (1722-1791), illustre poétesse du XVIII<sup>e</sup> siècle, deux femmes qui avaient connu deux divorces chacune. Grâce à elles, Chézy bénéficia d'une éducation très variée, mais peu systématique – elle entra très tôt en contact avec les arts et la littérature, elle prit des cours de dessin chez le célèbre Daniel Chodowiecki (1726-1801) et eut l'occasion de rencontrer à Berlin de nombreux artistes, auteurs et érudits<sup>3</sup>. À l'invitation de Stéphanie-Félicité de Genlis, qui avait séjourné à Berlin pendant son exil, la jeune Chézy s'installa à Paris après son divorce, au mois de juin 1801 ; curieuse, talentueuse et non conformiste, elle s'engagea dans une aventure intellectuelle destinée, à l'époque, davantage aux hommes. En 1802, elle prit logis chez l'écrivain et philosophe Friedrich Schlegel (1772-1829) et sa femme Dorothea Veit-Mendelssohn (1764-1839), qui venaient d'arriver eux aussi dans la capitale française. Mais contrairement aux Schlegel, qui se contentaient de fréquenter presque exclusivement la « colonie » allemande de Paris, elle parvint très vite à s'intégrer au milieu politique et culturel de l'élite française. La même année, Chézy était déjà familière du salon de Juliette Récamier qui l'invita pendant quelques mois dans sa maison de campagne, ce qui lui permit de jeter les bases de l'amitié précédemment évoquée. En compagnie de Fanny de Beauharnais, elle partit sillonner les châteaux impériaux, et Dominique Vivant Denon, le tout-puissant directeur du musée central des

Arts (qui deviendra peu après le musée Napoléon), lui fit personnellement visiter son établissement<sup>4</sup>. Son intégration à la société érudite française se poursuivit lorsqu'en 1805 la jeune femme prit le nom de son second mari, l'orientaliste Antoine-Léonard de Chézy, conservateur à la Bibliothèque nationale, avec qui elle eut deux fils. Elle fit sa connaissance dans ce lieu, où elle saisit toutes les occasions pour visiter les collections, qu'il s'agisse d'estampes, de médailles ou de manuscrits. Il semble que la facilité avec laquelle elle noua des relations ait aussi contribué à établir des contacts entre les érudits français et ceux de son pays<sup>5</sup>.

- 5 S'orientant vers le métier de sa mère, elle écrivit ses premières correspondances, diffusées par plusieurs périodiques allemands – *Eunomia*, le *Journal des Luxus und der Moden*, *London und Paris* et l'*Europa* de Schlegel – avant de prendre elle-même la direction d'un journal, les *Französische Miscellen*, qui lui fut confiée par l'éditeur de Goethe, Johann Friedrich Cotta (1764-1832), et dont elle assura la rédaction à Paris de 1803 à 1805<sup>6</sup>. Si, au début de sa carrière journalistique, Chézy dut livrer des contributions sur la mode parisienne, ou bien des récits anecdotiques sur les festivités dans la capitale, elle s'émança au fur et à mesure de ce statut pour se consacrer à des sujets plus « élevés » – selon son expression. Autour de 1800, la presse et l'opinion publique allemandes faisaient preuve d'un intérêt grandissant pour Paris, ce qui aiguïsa la concurrence entre les journaux et les maisons d'édition. Dans ces conditions, le choix de sujets inédits – et donc la description d'objets ignorés par la concurrence – était crucial. C'est ce qui incita l'éditeur Friedrich Justin Bertuch (1747-1822), alors l'une des deux grandes figures de la presse allemande, à publier le livre de Chézy sur les arts à Paris. Il l'explique lui-même dans une annonce publicitaire de 1807 : « Le nombre et la qualité des relations d'Helmina von Chézy, amie de Vivant Denon et de la belle M<sup>me</sup> Récamier, nous font espérer un livre plein d'informations inédites sur les arts à Paris<sup>7</sup>. »
- 6 Chézy commence vraiment à s'intéresser à l'histoire de l'art à Paris, encouragée par l'accessibilité des collections réunies dans la capitale française (à la différence de Berlin où il fallut attendre 1830 pour que soit inauguré le premier musée public) et par l'amitié qui la liait notamment à Denon et Schlegel. En 1805, elle affirmait avoir passé « plusieurs heures par jour<sup>8</sup> » dans les salles du Louvre depuis son arrivée à Paris. Ses nombreuses visites dans le musée eurent très vite une répercussion sur ses écrits : à côté des *Descriptions de tableaux* de Schlegel (*Gemäldebeschreibungen*, 1803-1805), sa description du musée central des Arts (musée Napoléon) contenue dans *Leben und Kunst* est la plus riche et la plus détaillée dont on dispose en langue allemande, puisqu'elle prend notamment en compte la salle des dessins, presque jamais décrite par ailleurs. Mais la curiosité de Chézy ne se limite pas aux collections du Louvre : elle évoque en détail la galerie de tableaux exposés alors au palais du Luxembourg, le musée d'Architecture de Léon Dufourny, maintes collections particulières mal documentées comme celles de Lucien Bonaparte, Pierre Nicolas Van Hoorn ou Giovanni Battista Sommariva, dont elle fait la connaissance par l'intermédiaire de Juliette Récamier, et enfin les châteaux de la famille impériale garnis de tableaux et de sculptures provenant en partie des confiscations opérées à l'étranger.
- 7 Chézy exploita ainsi largement la nouvelle topographie du savoir créée dans la capitale française par l'administration napoléonienne. Son désir ardent de découvrir par elle-même et de faire découvrir à ses lecteurs l'histoire de l'art à partir des œuvres exposées dans des musées publics et privés de la capitale française témoigne d'un véritable esprit

d'investigation et montre à quel point Chézy transgressa les limites imposées aux femmes écrivant à l'époque. Deux stratégies d'écriture divergentes caractérisent ainsi *Leben und Kunst* : d'une part, un effort de théorisation (assez modeste et souvent influencé par Schlegel) et de mise en contexte historique des œuvres décrites ; d'autre part, l'affirmation souvent répétée que l'écriture sur l'art, dans cet ouvrage, ne procède pas de la connaissance et de l'érudition, mais d'une subjectivité assumée.

## Chézy devant les maîtres anciens

- 8 Ce conflit entre une démarche qui ne heurte pas l'image convenue de la femme de lettres (et donc ses succès professionnels et financiers) et une approche plus érudite et théorisante des questions artistiques, susceptible notamment d'intégrer les « leçons » prodiguées par Denon et Schlegel (Chézy assista à la série de conférences sur la philosophie et l'histoire de la littérature que ce dernier donna pendant plusieurs semaines à Paris)<sup>9</sup>, est particulièrement net dans les pages consacrées aux collections du musée Napoléon. Comme Friedrich Schlegel dans ses *Descriptions de tableaux*, Chézy choisit de donner à sa réflexion la forme de lettres fictives et s'inspire, pour organiser son propos, du nouvel aménagement muséographique de l'institution (par écoles et par artistes) sans pour autant le suivre systématiquement<sup>10</sup>. Mais là où les *Descriptions* de Schlegel visent de manière programmatique la revalorisation de la peinture religieuse ancienne<sup>11</sup>, Chézy présente un choix plus large, quoique plus diffus et conventionnel, qui reflète les mutations du goût à cette époque. Comme Schlegel, Chézy renonce à la description de la célèbre collection d'antiques et centre entièrement son discours sur la peinture. Si elle apprécie les maîtres anciens allemands et néerlandais, jusque-là peu valorisés, elle ne va pas jusqu'à suivre Schlegel dans son enthousiasme pour la peinture italienne ancienne – Mantegna, par exemple, est salué « comme maître, génie, penseur ardent, oui, mais non pas comme peintre<sup>12</sup> » et critiqué pour sa « piètre manière<sup>13</sup> ». Au lieu de cela, elle traite surtout des artistes de la Haute Renaissance et du Settecento ; elle élargit également son horizon en prenant en compte la peinture française, particulièrement celle de Poussin, sur laquelle Denon avait attiré son attention :

« Lorsqu'un jour je dis à Denon combien j'aurais souhaité que Poussin peigne en grand format, il m'a expliqué comment Poussin avait peint pour les philosophes et les penseurs, avec une telle simplicité que ses tableaux sont de pures images de ses nobles pensées. [...] Qui le regarde ne pense plus à la peinture, au lieu, il voit des pensées, dans leur belle clarté et la belle ordonnance de leur forme, et volontiers, il se laisse entraîner par l'artiste dans le pays doré de l'imagination qui invite doucement ses regards à s'approcher de lui<sup>14</sup>. »

- 9 Si elle aime la peinture « classique », elle n'apprécie pas du tout la peinture de genre des Néerlandais, parce qu'elle « n'aime pas retrouver dans un tableau la nature vulgaire, les grimaces de la vie de la populace, quels que soient la vérité et le soin avec lesquels elle a pu être représentée, car elle [lui] empoisonne suffisamment la vie quand [elle] la rencontre. N'est-ce pas le but de l'art de libérer l'esprit de l'environnement ordinaire de la vie et de l'emporter dans la sphère de la beauté<sup>15</sup> ? » Ces choix s'inscrivent dans la droite ligne de l'idéal néoclassique formulé par Winckelmann et constitué, d'une part, dans les mots de Chézy, « du vrai goût et de la véritable beauté et de la plus noble simplicité dont nous nous sommes tant éloignés aujourd'hui<sup>16</sup> », et, d'autre part, de l'abandon d'un cadre programmatique. Dès le début de sa description en effet, Chézy explique qu'elle ne revendique pas le statut de spécialiste, malgré ses

« trois années d'études [devant des tableaux]<sup>17</sup> », mais qu'elle se contente de celui de l'amateur, qui « n'a jamais pratiqué ces sujets », se limite à « faire connaître » et ne souhaite pas entrer en concurrence avec les « grands connaisseurs reconnus<sup>18</sup> ». Ce positionnement méthodologique assumé correspond en tout point au « bagage culturel » dont dispose la jeune femme – éducation féminine et provenance berlinoise – mais satisfait surtout aux attentes d'une écriture féminine qui n'a pas encore conquis le domaine universitaire. Ainsi Chézy recherche-t-elle à la fois une certaine forme d'objectivité pour « éviter le plus possible ses propres jugements<sup>19</sup> », et la subjectivité sentimentale caractéristique de l'écriture féminine de l'époque : « Les tableaux que je chéris, tu dois les voir avec moi, comme moi je les ai vus, et tant que mes sentiments se traduisent en mots, tu vas les connaître comme je les ai connus<sup>20</sup>. » Son regard, en revanche, aiguisé par l'influence de tant d'œuvres d'art et par sa proximité avec un discours critique sur l'art, lui permet d'adopter un positionnement individuel, qui s'écarte parfois de l'opinion commune de ses compatriotes également visiteurs du musée :

« Nos compatriotes ont trop tendance à méconnaître Poussin, je suis moi-même passée par cette école, jusqu'à ce que de longues études et la comparaison méticuleuse entre ce dernier et d'autres maîtres m'aient ouvert les yeux. Je ne nie pas que ses couleurs dures, crues et sèches nous répugnent au début, pourtant, cette imperfection est surmontée par l'esprit élevé et noble qui imprègne si profondément l'ensemble que ces considérations disparaissent ou qu'au moins on les sacrifie volontiers aux beautés présentes dans les œuvres de Poussin<sup>21</sup>. »

- 10 La préférence donnée à la « vérité » du regard, la comparaison et le recours aux pensées et aux sentiments inspirés par les tableaux ne visent en rien des ambitions théoriques et systématiques sur l'art comme on les rencontre chez Schlegel. Cependant, ce renoncement à une théorisation solide n'est pas aussi naïf que voudrait le faire croire Chézy : il implique bien davantage, en filigrane, une critique de la lecture symbolique de l'art, telle qu'elle fut propagée par les romantiques autour de Schlegel :

« N'attends surtout pas de mon jugement, fondé plutôt sur celui des artistes que de ceux qui examinent philosophiquement les tableaux, qu'il te donne à voir la dimension métaphysique, le sens symbolique, la caractéristique sublime [...] d'une composition ; je ne peux pas croire (et j'assume volontiers mon étroitesse là-dedans) que l'artiste lui-même y aurait pensé<sup>22</sup>. »

- 11 Derrière son apparente naïveté, la jeune critique, bien informée du discours sur l'art alors en vigueur, y contribue en réalité avec beaucoup de sensibilité. Par conséquent, il serait réducteur de considérer son aversion de la théorie comme le fruit d'une éducation – ou d'une absence d'éducation – spécifiquement féminine, d'autant plus qu'elle est partagée par nombre d'hommes autour de 1800. Dominique Vivant Denon en est un exemple, comme en témoigne cette réflexion d'Amaury Duval : « Il ne pouvait souffrir ces dissertations métaphysiques où les auteurs voient ou croient voir dans les productions des artistes ce que ces artistes n'ont jamais songé à y mettre<sup>23</sup>. » En termes d'écriture sur l'art, il serait alors plus pertinent de faire la distinction entre femmes artistiques et femmes érudites plutôt qu'entre hommes et femmes.
- 12 En fait de naïveté dans le discours sur l'art de Chézy, il faut préciser qu'il s'agit en réalité d'une naïveté programmatique à travers laquelle se manifestent des ambitions qui vont au-delà d'une simple description de tableaux. Cela apparaît particulièrement lorsque Chézy complète ses descriptions par ses trouvailles philologiques. À plusieurs reprises elle cite les *Vite* de Giorgio Vasari, qui n'étaient alors que partiellement traduites en allemand et dont elle fit ses propres traductions à partir de l'original

italien<sup>24</sup>. En outre, elle publie une esquisse autographe, jusqu'alors inédite, de la célèbre description de l'*Apollon du Belvédère* par Winckelmann qui avait été saisie à Rome en 1798 et découverte par ses soins au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Elle écrit à ses lecteurs allemands :

« Les manuscrits de notre Winckelmann immortel qui proviennent de la bibliothèque Albani se trouvent ici. Parmi ceux-ci, vingt-deux contiennent des extraits, et trois de très intéressants brouillons de son œuvre. Ces derniers devraient permettre, si on les publiait, de faire connaître au philosophe le génie de Winckelmann de manière plus personnelle que ne le permettent ses écrits définitifs. Ils sont, aux écrits publiés, ce que les esquisses sont aux tableaux : l'artiste a dû écarter beaucoup de choses et n'a pas toujours su assigner la bonne place à ce qu'il a conservé, selon l'ordre que lui inspiraient les premiers éclairs de son génie<sup>25</sup>. »

## Exploration d'un domaine nouveau

- 13 L'effort de Chézy pour trouver un équilibre entre érudition historique, écriture journalistique et perspective littéraire féminine se manifeste avec beaucoup de clarté dans les passages de *Leben und Kunst* où il est question de la peinture nouvelle française. En ce domaine en effet, Chézy n'est pas tenue de se positionner par rapport à une écriture « scientifique » et différenciée, dominée par les hommes : profitant de ses nombreuses connaissances et amitiés dans le milieu parisien de l'art, elle ne se contente pas de décrire, comme la plupart de ses contemporains, les œuvres présentées dans le cadre des Salons, elle dresse un panorama vaste et précis de « la nouvelle école française<sup>26</sup> », telle qu'elle la découvre dans les ateliers de jeunes peintres et sculpteurs qu'elle a l'occasion de visiter, comme celui de son ami Lorenzo Bartolini.
- 14 C'est ainsi qu'elle n'évoque ni David ni Vien, mais seulement la génération de leurs élèves encore mal connus en Allemagne. Elle tente même de défendre la peinture nouvelle contre les vues de certains érudits : habilement protégée par son statut de « femme inculte », comme elle le dit, elle prend la liberté de critiquer par exemple Johann Dominique Fiorillo (1748-1821), un des fondateurs de l'histoire de l'art en Allemagne, qui avait jugé sévèrement *Les Pestiférés de Jaffa* d'Antoine-Jean Gros :
- « La précipitation avec laquelle M. Fiorillo qualifie cette toile, qu'il n'a jamais eue sous les yeux, de dégoûtante et horrible me navre d'autant plus que cet ouvrage diffusé partout d'un érudit si connu pourrait facilement être tenu pour plus compétent que celui d'une femme ignorante<sup>27</sup>. »
- 15 Ne voit-on pas se manifester ici, derrière la modestie accentuée, l'assurance d'une écrivaine consciente de son avance en matière de nouvelle peinture française ? Les connaissances qu'elle a acquises dans ce domaine, ajoutées à la liberté qui naît de l'absence relative de discours érudit sur le sujet, lui permettent de porter des remarques et des jugements plus audacieux, qui, dans le cas d'Ingres par exemple, reflètent aussi le contexte de la création :
- « Depuis quelques années, Ingres, un « Flamand » de l'école de David, s'est fait connaître par quelques toiles et dessins dans lesquels luit un rayon d'authentique talent, dans lesquels les fautes sont aussi grossières et visibles que quelques beautés extraordinaires qui y apparaissent. Ingres va partir pour l'Italie et il va peut-être oublier là-bas qu'il est né pour accomplir quelque chose de grand, et c'est justement pour cela qu'il atteindra un but élevé. Les erreurs d'Ingres viennent, à mon avis, d'une conscience trop nette de ses capacités et d'un désir démesuré de briller sur une voie nouvelle et insolite. Ses toiles sont bizarres et pas assez naturelles [...]. Ses

étoffes et ses métaux sont d'une telle vérité et d'un effet si brillant que jamais aucun pinceau ne les a atteints, pas même chez les Vénitiens. Ainsi, par exemple, dans une de ses dernières œuvres, un portrait de l'Empereur, l'or ressort avec plus d'éclat que le cadre doré qui l'entoure [...], l'image a l'air d'être découpée et recollée dessus, mais les couleurs sont d'une beauté délicieuse. On voit qu'il a voulu peindre à la manière de Holbein ou de Van Eyck et que Napoléon devait être représenté ici dans le style et l'esprit du siècle de Charlemagne<sup>28</sup>. »

- 16 Chézy, à l'évidence, ne fait preuve d'aucune retenue à l'égard des grands noms, ni ceux des grands maîtres anciens ni ceux des jeunes vedettes de son temps. Ses écrits sont remplis de critiques sur l'attitude des jeunes artistes, mais aussi sur les conditions de leur formation et du marché de l'art à Paris. Toutefois, on peut s'étonner qu'elle fasse l'impasse sur les peintres de son sexe, qu'elle prend en compte plusieurs fois dans son ouvrage, mais à qui elle n'attribue pas, suivant ainsi l'ordre du genre de son temps, le pouvoir de contribuer à l'histoire de l'art, sinon de manière marginale :
- « J'ai ignoré les femmes, pas seulement parce que les noms de Chaudet, [Vigée-]Lebrun, Mongès, Benoist, Romany, Lorimier, M<sup>me</sup> Kugler sont partout connus, mais aussi parce que je ne suis pas d'avis que les femmes puissent amener des progrès quelconques dans l'art [...]»<sup>29</sup>. »
- 17 Plus loin, elle relativise ce jugement en disant qu'« il serait cependant injuste de passer sous silence une qualité de l'artiste *Chaudet* qui est rare dans la peinture moderne et qu'elle possède au plus haut point : *l'étude et le sens de l'enfance*. [...] La touche de M<sup>me</sup> Chaudet est légère et éclatante, les contours sont d'une pureté et d'un charme qu'on voit rarement. [...]»<sup>30</sup> – un compliment qui ne dépasse pourtant pas le stéréotype des qualités « féminines » présumées.
- 18 De telles opinions exigent, cependant, de prendre en compte le contexte de leur parution ; elles relèvent d'une stratégie de Chézy qui cherche parfois moins à produire un discours artistique qu'à s'adapter aux médias de publication et aux attentes de son lectorat, composé d'hommes autant que de femmes. La réception de *Leben und Kunst* est encore assez peu étudiée. Néanmoins, un compte rendu dans l'*Allgemeine Literaturzeitung*<sup>31</sup>, une note de Goethe sur le livre dans son journal<sup>32</sup> et les notes de l'artiste nazaréen Franz Horny (1798-1824)<sup>33</sup> qui se sert de l'ouvrage pour préparer son propre séjour à Paris, prouvent qu'il ne s'agit pas, dans *Leben und Kunst*, d'une « écriture pour femmes », mais d'un ouvrage qui tente de surpasser ces différences et qui tient compte d'un public varié, comme ce fut d'ailleurs le cas des journaux tels que *Europa* et les *Französische Miszellen*.
- 19 Le parcours exceptionnel d'Helmina von Chézy témoigne d'un esprit indépendant, d'une curiosité et d'une volonté de découvrir le monde artistique aussi bien matériel qu'intellectuel, découvertes auxquelles a fortement contribué son indéniable sociabilité. Cependant, ce parcours illustre aussi, de manière exemplaire, les possibilités et les limites de l'élaboration d'une pensée « féminine » sur l'art au début d'un siècle qui verra l'institutionnalisation de l'histoire de l'art, soulevant ainsi la question de l'instruction des femmes. Le cas de Chézy révèle en outre les contraintes structurelles liées à la vie professionnelle d'une femme de lettres indépendante qui se laissa guider par ses propres intérêts en histoire de l'art et tenta d'intervenir sur le discours érudit, sans pouvoir négliger les mécanismes du marché éditorial. Un dernier effort de médiation en histoire de l'art que laissa Chézy avant de quitter Paris inversa le rapport entre la France et l'Allemagne : en 1808 elle publia une nécrologie de l'historien de l'art

Carl Ludwig Fernow, cette fois-ci destinée aux lecteurs français du *Magasin encyclopédique* d'Aubin-Louis Millin<sup>34</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Bertuch 1807

Friedrich Justin BERTUCH 1807, *Allgemeine Literaturzeitung*, n° 207, t. II, 1807, p. 413-414.

### BLANKENSTEIN et LOHMANN 2010

David BLANKENSTEIN et Malte LOHMANN, « Helmina von Chézy », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (éd.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, éditions du CNRS, 2010, p. 35-42.

### Boisserée (1862) 1970

Sulpiz BOISSERÉE, *Briefwechsel/Tagebücher*, 2 t., Stuttgart, 1862 ; Tübingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.

### CHÉZY (1805-1806) 2009

Helmina von CHÉZY, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*, Bénédicte Savoy (éd.), Berlin, Akademie-Verlag, (1804) 2009.

### CHÉZY 1808

Helmina von CHÉZY, « Notice nécrologique », *Magasin encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, t. I, 1808, p. 119-124.

### Decultot 1997

Élisabeth DECULTOT, « Friedrich Schlegel et "l'art divin de la peinture" », *Études germaniques* 52, 1997, p. 629-648.

### DUVAL 1829

Amaury DUVAL, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, Firmin Didot, 1829.

### Fabritius 2010

Heinke FABRITIUS, *Die italienischen Landschaftszeichnungen Franz Hornys. Eine Studie zum bildnerischen Denken um 1820*, Berlin, Böttcher/Frank, Dr. 2010.

### Gaethgens 2001

Thomas W. GAETHGENS, « Les visiteurs allemands du musée Napoléon », dans Daniela Gallo (éd.), *Les Vies de Dominique Vivant Denon*, t. II, Paris, musée du Louvre, 2001, p. 725-739.

### HUNDT 1997a

Irina HUNDT, „Wäre ich besonnen, wäre ich nicht Helmina'. Helmina von Chézy (1783-1856). Porträt einer Dichterin und Publizistin“, dans Helga Brandes et Detlev Kopp (dir.), *Autorinnen des Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis, 1997, p. 43-79.

HUNDT 1997b

Irina HUNDT, „Geselligkeit im Kreise von Dorothea und Friedrich Schlegel in Paris in den Jahren 1802-1804“, dans Hartwig Schultz (éd.), *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1997, p. 83-133.

LAFONT 2012

Anne LAFONT (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Anthologie*, Dijon, Presses du réel/INHA, 2012. [En ligne] <http://inha.revues.org/2907>, consulté le 12 juillet 2012.

Solovieff 2005

Georges SOLOVIEFF, « Une irréductible : Helmina de Chézy (1783-1856) », dans Georges Solovieff, *Cinq Figures féminines méconnues du Romantisme allemand*, Reims/Paris, Firmin-Didot, 2005, p. 233-299.

STRUCKMEYER et BLANKENSTEIN 2009

Nina STRUCKMEYER et David BLANKENSTEIN, « Saisir la vie, transférer des savoirs : Helmina von Chézy à Paris sous le Premier Empire », *Histoire de l'art*, n° 64, 2009, p. 95-127.

## NOTES

1. Lettre de Juliette Récamier à Chézy du 11 septembre 1810, conservée aujourd'hui à Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, collection Varnhagen, 209.
2. CHÉZY (1805-1806) 2009. Ce livre est sa plus grande contribution sur l'art, suivi seulement, après son retour en Allemagne, par quelques articles sur la collection des frères Boissérée. Voir BLANKENSTEIN et LOHMANN 2010.
3. Voir HUNDT 1997a, p. 52 et suiv.
4. Voir aussi SOLOVIEFF 2005, ainsi que HUNDT 1997b, en particulier p. 101 et suiv.
5. Voir HUNDT 1997b. Sulpiz Boissérée (1783-1854), qui séjourne avec son frère Melchior (1786-1851) dans la maison parisienne des Schlegel, note dans son journal en 1803 : « Cette jeune femme qui devait butiner pour son journal mensuel des nouveautés bénéficiait de l'amitié de la belle et adorée M<sup>me</sup> Récamier, du célèbre Denon, directeur des musées, et de plusieurs autres personnes. C'est la raison pour laquelle elle savait toujours apporter au reste du cercle d'amis des actualités plus ou moins curieuses. Là où elle manquait parfois un peu d'esprit critique envers ces nouvelles, Schlegel les enrichissait de ses plaisanteries et de bons mots dont résultait mainte gaieté. » Voir BOISSÉRÉE (1862) 1970, t. I, p. 20 (traduction Bénédicte Savoy).
6. Sur ses activités éditoriales à Paris, voir STRUCKMEYER et BLANKENSTEIN 2009, p. 97.
7. BERTUCH 1807, p. 413.
8. CHÉZY (1805) 2009, p. 141.
9. On ignore encore dans quelle exacte mesure Schlegel profitait des contacts de Chézy avec le milieu culturel, notamment avec Denon.
10. Voir GAETHGENS 2001, t. II.
11. Sur la conception de l'art dans les *Descriptions de tableaux* de Schlegel, voir DECULTOT 1997.

12. CHÉZY (1806) 2009, p. 182 : „Wohl lobe ich den Andrea Mantegna als Meister, als Genie, als feurigen Denker, doch als Maler nicht.“
13. CHÉZY (1806) 2009, p. 174 : „dürftige Pinselführung“ ; voir aussi p. 182.
14. CHÉZY (1805) 2009, p. 155 : „Als ich einst gegen Denon den Wunsch äußerte, Poussin möchte im Großen gemalt haben, sagte er mir, wie Poussin für den Philosophen und Denker gemalt, mit einer so hohen Simplizität, daß seine Gemälde nur reine Bilder seiner schönen Gedanken sind, [...] Wer ihn betrachtet, der denkt nicht weiter an Malerei, er sieht Gedanken, in schöner Klarheit und Ordnung der Form, und gern läßt er sich von dem Künstler entführen in das goldne Land der Phantasie, das seine Blicke in traulicher Nähe einladet.“
15. CHÉZY (1805) 2009, p. 143 : „Ich mag die gemeinnatürliche Natur, die Grimasse des Pöbellebens, mit welcher Wahrheit und welchem Fleiß sie auch dargestellt seyn mag, nicht noch im Gemälde wieder finden, da sie mir schon das Leben genug verbittert, wenn ich sie antreffe. Ist es nicht der Zweck der Kunst, den Geist von den gewöhnlichen Umgebungen des Lebens zu befreien, und ihn in die Sphäre die Schönheit zu erheben?“
16. CHÉZY (1805) 2009, p. 22 : „[...] dem ächten Geschmacke der wahren Schönheit und edlen Simplizität Platz machen, von dem wir jetzt so fern sind.“
17. CHÉZY (1806) 2009, p. 170 : „[...] von einem Studium von drei Jahren [...]“
18. CHÉZY (1805) 2009, p. 141 et suiv : „[...] die sich nie auf solche Gegenstände geübt hat [...]“, „bekannt mache[n]“, „große und gültige Kenner“.
19. CHÉZY (1805) 2009, p. 143 : „[...] durch möglichstes Vermeiden des eignen Urtheils [...]“
20. CHÉZY (1805) 2009, p. 141 et suiv : „Diejenigen Gemälde aber, die mir vorzugsweise liebgeworden, sollst Du mit mir sehen, wie ich sie gesehen habe, und so weit ich vermag meine Empfindungen dabei in Worte überzutragen, sollst Du sie kennen, wie ich sie kenne.“
21. CHÉZY (1805) 2009, p. 157 : „Unsre Landsleute sind zu sehr geneigt den Poussin zu verkennen, ich bin selbst durch diese Schule gegangen, bis mich ein langes Studium und eine prüfende Vergleichung zwischen ihm und anderen Meistern eines Bessern belehrt haben. Ich läugne nicht, daß seine harten, grellen und trocknen Farben im Anfang einem sehr zuwider sind, aber doch siegt über diese Unvollkommenheit der vollendete hohe und edle Geist, der das Ganze so innig belegt, daß diese Rücksichten verschwinden müssen, oder daß man sie wenigstens den Schönheiten in Poussins Werken gern aufopfert.“
22. CHÉZY (1805) 2009, p. 142 : „Nur das erwarte nicht von meinem Urtheil, das sich mehr nach dem der Artisten gebildet hat, als nach dem derjenigen, welche Gemälde philosophisch anschauen, daß ich Dir von irgend einer Komposition den metaphysischen Gesichtspunkt, die höhere symbolische Bedeutung, das Charakteristische der höchsten Art [...] berühre, von welchen (ich gestehe Dir hierin meine Einseitigkeit) ich nicht glauben kann, daß der Künstler selbst daran gedacht hat.“
23. DUVAL 1829, p. 14.
24. Voir CHÉZY (1804) 2009, p. 138, 208, 211, 250.
25. CHÉZY (1804) 2009, p. 318-322 : „Aus der Albanischen Bibliothek sind unsers unsterblichen Winckelmanns Manuskripte hier, unter denen zwei und zwanzig Theile Auszüge, drei aber sehr interessante Conzepte zu seinen Werken enthalten. Diese drei müßten, wenn sie gedruckt herauskämen, dem Denker Winckelmanns Geist individueller bekannt machen, als seine rein ausgearbeiteten Sachen. Sie verhalten sich zu den gedruckten, wie Skizzen zu Gemälden. Der Künstler mußte vieles verstoßen, und konnte manchem, was er beibehielt, nicht seine rechte Stelle anweisen, so wie sie ihm im ersten Feuer des Genies sich vor dem Geist ordnete.“
26. CHÉZY (1806) 2009, p. 333-376 ; voir aussi LAFONT 2012.
27. CHÉZY (1806) 2009, p. 355. Chézy fait ici référence à un passage de Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste* (t. III, 1805) : „Umso mehr hat mir die Übereilung leidgetan, mit welcher Herr Fiorillo dies Gemälde, welches ihm nicht zu Gesichte gekommen ist, ekelhaft und abscheulich nennt, da das überall verbreitete Werk eines so bekannten Gelehrten leicht für kompetenter gehalten werden könnte, als das einer unwissenden Frau.“

**28.** CHÉZY (1806) 2009, p. 359 et suiv : „Seit einigen Jahren ist Ingres, ein Flamänder aus David's Schule, durch einige Gemälde und Zeichnungen bekannt, in denen ein Strahl des wahren Talentes leuchtet, in denen die Fehler so groß und sichtbar sind, wie einige ungewöhnliche Schönheiten, die darin erschienen. Ingres wird nach Italien gehen, und dort wird er vielleicht vergessen, daß er zu etwas Großem geboren ist, und wird eben darum ein hohes Ziel erreichen. Ingres Fehler entstehen, wie mich dünkt, aus zu deutlichem Bewußtseyn seiner Fähigkeiten, und aus einer unmäßigen Begierde, auf einer ungewöhnlichen und neuen Bahn zu glänzen. Seine Gemälde sind bizarr und nicht natürlich genug [...]. Seine Stoffe und Metalle sind von solch einer Wahrheit, und einem so brillanten Effect, wie wohl noch nie, auch selbst unter den Venetianern, der Pinsel erreichte. So zum Beispiel ist in einem neuen Werke von ihm, einem Bildnisse des Kaisers, das Gold höher hervorglänzend, als der goldne Rahm, der es einfasst [...], das Bild ist wie ausgeschnitten und aufgeklebt, aber die Farben sind von köstlicher Schönheit. Man sieht, daß er in der Manier des Holbein, und auch des Van Eyk malen wollen, und daß Napoleon, hier im Styl und Geist des Jahrhunderts Karl des Großen dargestellt seyn soll.“ VOIR LAFONT 2012.

**29.** CHÉZY (1806) 2009, p. 363 : „Die Frauen habe ich übergangen, nicht sowohl weil die Namen Chaudet, Lebrun, Mongès, Benoist, Romany, Lorimier, Madame Kugler überall bekannt sind, als auch darum, weil ich nicht dafür halte, daß Frauen irgend Fortschritte in einer Kunst bewirken können[...]“ VOIR LAFONT 2012.

**30.** CHÉZY (1806) 2009, p. 363 : „Es wäre jedoch Unrecht, hier einen Vorzug der Künstlerin Chaudet zu übergehen, der in der modernen Malerei selten ist, und welchen sie im höchsten Grade besitzt: das Studium und Gefühl der Kindlichkeit. [...]Der Pinsel der Madame Chaudet ist leicht und blühend, die Contoure sind so rein und lieblich, wie man sie selten sieht.“ VOIR LAFONT 2012.

**31.** BERTUCH 1807.

**32.** L'entrée du 19 mars 1806.

**33.** Voir FABRITIUS 2010.

**34.** CHÉZY 1808.

## AUTEURS

### DAVID BLANKENSTEIN

Technische Universität Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik

### NINA STRUCKMEYER

Technische Universität Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik

### MALTE LOHMANN

chercheur indépendant

# Expression d'une subjectivité féminine dans les journaux pour femmes, 1800-1840

Susan L. Siegfried

Traduction : l'anglais par Isabelle Dubois et revue et augmentée par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

---

- 1 Un des traits les plus marquants de la société parisienne post-Thermidor (après juillet 1794) est la prédominance des femmes dans la vie publique. Des femmes qui exercent indirectement une influence politique, et qui utilisent leurs relations sociales, leur jeunesse, leur beauté et leur séduction, dominent la scène publique<sup>1</sup>. Parce que les droits des femmes avaient été sérieusement remis en cause durant la Révolution, elles « prirent des libertés » dans certains domaines, en particulier tout ce qui ne relevait pas de la sphère du discours public – morale, éducation, expression culturelle –, dans la définition de leur rôle en tant que mères et dans l'espace familial. Dans le domaine de la littérature et de la production artistique, la libéralisation de la presse et le développement d'expositions soutenues financièrement par l'État donnent aux femmes une visibilité nouvelle<sup>2</sup>.
- 2 L'atmosphère libertaire du Directoire et du Consulat (1794-1804) laisse entendre des voix nombreuses dans la presse qui célèbrent une liberté toute neuve. Si la censure s'exerce périodiquement, le journalisme culturel a tendance à s'en affranchir et devient florissant, même après le sévère tour de vis de l'ère napoléonienne. Les tentatives se multiplient pour créer des journaux pour les femmes et parfois faits par des femmes<sup>3</sup>. La plupart connaissent une existence brève, mais ces tentatives révèlent une volonté de cerner et de toucher un public féminin, voire d'en fabriquer un. J'aimerais pour commencer étudier les publications pour femmes des années postrévolutionnaires qui parlent de l'art de l'époque, et m'interroger sur la façon dont elles représentent les points de vue des femmes sur l'art. On peut distinguer plusieurs phases : une première où les rédacteurs, des hommes, intériorisent les commentaires des femmes, phase relativement « ouverte », disons libérale, où l'on voit publiés des points de vue, souvent divergents, sur les activités des femmes dans le domaine des arts visuels ; cette phase est suivie d'une phase de régression ; enfin on constate une troisième et dernière phase,

avec la réémergence des écrivains femmes dans la presse féminine des années 1830-1840.

- 3 On doit tout d'abord se pencher sur le concept de ce qu'on appelle la « presse féminine ». Un ensemble significatif de chercheuses féministes a travaillé sur « l'idéologie de genre » de la presse féminine et s'est concentré sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, la période de formation de cette presse<sup>4</sup>. Ces chercheuses ont analysé les « sphères séparées » entretenues par les différentes déclinaisons de ces journaux consacrés exclusivement ou principalement à des sujets féminins, et ont soutenu la thèse selon laquelle cette séparation servait les intérêts des hommes qui possédaient ces journaux, y écrivaient et les utilisaient pour se mettre eux-mêmes en valeur. Parmi les domaines explorés liés à notre sujet figurent les imitations masculines de personnages féminins et de narratrices, particulièrement dans les romans épistolaires, et le rôle de la presse littéraire dans la constitution de nouvelles formes de masculinité, en particulier dans les journaux écrits et édités par des femmes<sup>5</sup>. Ces travaux sont convaincants, de nombreux points étant confirmés par l'évolution ultérieure de la presse féminine post-révolutionnaire, comme nous allons le voir. Cela n'implique pas forcément que nous devions passer sous silence le fait que les publications destinées aux femmes dans la période post-révolutionnaire étaient malheureusement normatives ou socialement conservatrices. Peu importe l'existence à cette époque d'une forte idéologie dominante dans le façonnage des croyances et des valeurs : elle ne pouvait contrôler complètement les individus. On doit prendre en compte les influences qui ont fonctionné et se sont instaurées de façon inattendue. La sphère publique qui s'est formée pendant cette période fut constituée en partie, bien des chercheurs l'ont montré, en termes de binarité des genres. En revendiquant de s'intéresser aux préoccupations des femmes, les journaux encouragent et autorisent leurs lecteurs, apparemment essentiellement des femmes, à avoir des idées, des activités et des rôles spécifiques. Ou peut-être un verbe plus approprié pourrait être « se divertir », en ayant présent à l'esprit que les journaux se présentent eux-mêmes comme une forme de divertissement et publient parfois des vues paradoxalement contradictoires sur les femmes. Plutôt que de priver les lecteurs de capacité d'initiative, comme nous tendons à le faire en supposant qu'ils ont été passivement façonnés par leurs lectures, nous devrions les considérer comme des personnes qui jouent à leur tour avec les idées, les points de vue et les images qu'on leur expose, particulièrement pour ce qui relève de l'humour et de la satire.

## En écrivant et en peignant – les femmes artistes

- 4 Plusieurs journaux commencent dans les années 1790 à se spécialiser, écrivant sur les femmes, la mode et le divertissement, et prolongeant la forme épistolaire familière aux romans et aux feuilletons romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle en créant des personnages féminins supposés être les meilleurs vecteurs pour toucher les lectrices. J.J. Lucet, rédacteur en chef de *La Correspondance des dames*, conçoit son journal comme une correspondance entre deux amies. Lucet prête sa voix aux deux femmes et décrit ses propres relations avec les deux personnages féminins à travers le rôle de « Citoyen Lucet », le narrateur (et rédacteur en chef). Tout à fait conscient du côté artificiel de sa construction, l'auteur du texte fait faire au lecteur le va-et-vient entre la fiction, ses nuances et ses illustrations d'un côté, et la réflexion sur les pratiques : lire, regarder et

écouter (quand étaient publiées des partitions de chansons ou d'airs populaires), de l'autre.

- 5 Que peuvent nous apprendre ces magazines au sujet des femmes qui pénètrent la sphère publique du milieu artistique dans la décennie suivant la Révolution ? En premier lieu, ils ont tous créé des personnages d'artistes femmes et ont évoqué la présentation de leur travail artistique dans les espaces publics parisiens. Le rédacteur en chef d'un journal publié en 1799, *L'Arlequin, journal de pièces et de morceaux*, invente ainsi le personnage d'une artiste appelée Argentine. C'est un cas intéressant de faux personnage féminin car elle n'est pas présentée uniquement comme une artiste et une illustratrice, mais comme une commentatrice des arts dont les opinions sont rapportées par le narrateur. Argentine étudie au Jardin des Plantes et est membre d'un groupe qui a ouvert ce lieu aux femmes. « Elle » décrit le Jardin des Plantes comme étant auparavant un repaire d'hommes studieux et vertueux, dont certains se moquent de ces femmes qui s'occupent de cet « amusement, aussi ingénieux qu'innocent et utile ». Les hommes pensent, poursuit-elle, qu'il est ridicule qu'une femme soit capable de distinguer les différentes parties d'une fleur – à leurs yeux, la beauté féminine doit être comme une fleur, mais les femmes ne sont pas censées comprendre les fleurs<sup>6</sup>.

### 1. « Argentine »



Dessin n° 3 extrait de *L'Arlequin, ou Tableau des modes et des goûts*, n° 5, p. 108.

Une artiste dans le jardin des Plantes, 5 fructidor an VII [22 août 1799] : la première ligne de la page 107, « Je viens du jardin des plantes, me disoit Argentine », suggère peut-être qu'Argentine serait le modèle et non l'artiste du dessin – le texte ajoute un peu plus loin que c'est « elle » qui l'a dessiné – ; cependant on peut aussi considérer que cette phrase participe du décalage dont joue l'auteur dans cette représentation.

© BNF.

- 6 La gravure correspondante (fig. 1) ne décrit pas Argentine ; il s'agit d'un dessin qui lui est attribué et qui représente une de « ces jeunes personnes qu'on voit tous les matins au Jardin des Plantes, émules de Sybille de Merian, dessiner les raretés les plus piquantes du règne végétal<sup>7</sup> ». La référence à la naturaliste allemande de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle rappelle aux lecteurs qu'associer les femmes aux études et aux croquis de botanique n'est pas une chose tout à fait nouvelle ; cela indique aussi les sujets qu'il convient à une femme artiste de décrire. Dans le même temps, la représentation d'Argentine comme membre d'un groupe de femmes dessinant quotidiennement au Jardin des Plantes doit être reliée au fait qu'il y a de plus en plus de descriptions de femmes dessinant et peignant dans les musées : le musée central des Arts et le Jardin des Plantes sont les deux institutions nationales récemment ouvertes au public et il est intéressant de noter que ces périodiques les ont immédiatement repérées et authentifiées comme des lieux fréquentés par des femmes qui pratiquent le dessin ou la botanique.
- 7 Les magazines féminins parisiens créés à la fin des années 1790 sont fascinés par le personnage de la femme artiste et la dépeignent comme intégrée socialement, élégante et évoluant dans l'espace public de la cité. Nulle distinction n'est faite entre l'artiste amateur et l'artiste professionnelle, même si les portraits qui sont proposés de ces femmes s'accompagnent d'un contrôle tatillon des sujets qu'il est convenable pour une femme de peindre, dessiner ou graver. Le fait de s'incarner dans une voix de femme pour énoncer des commentaires sur l'art constitue peut-être le signe le plus visible des tentatives de contrôle des représentations dans ce domaine. Mais dans le même temps, les hommes qui prêtent leur voix à ces femmes sont suffisamment ouverts d'esprit quant à l'émergence d'une pratique artistique féminine pour autoriser une « femme » telle qu'Argentine à tenir des propos qui n'auront pas droit de cité au siècle suivant, comme nous le verrons.

## Le Journal des dames et des modes

- 8 Les années d'expérimentation ouverte et multiple du Directoire, avec ses publications rivales, s'essoufflent après 1800, pour des raisons largement liées à l'importante réorganisation de la presse parisienne par Bonaparte<sup>8</sup>. La principale manifestation de ce changement dans le domaine de la presse féminine est l'émergence du *Journal des dames et des modes* (1797-1839) comme publication dominante – son influence s'est maintenue durant trente à quarante ans.
- 9 Le *Journal des dames et des modes* transpose le modèle épistolaire ancien dans la presse et l'imitation de personnages féminins de deux manières : la voix désincarnée mais réaliste du rédacteur en chef et les voix multiples des « courriers au rédacteur en chef », qui sont signés par des hommes et des femmes, et que les recherches récentes considèrent comme étant largement des inventions<sup>9</sup>. Comme ses prédécesseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Journal des dames et des modes* distingue une « sphère séparée » des centres d'intérêt des femmes, qui inclut désormais les arts visuels<sup>10</sup>. La couverture de presse qu'il consacre aux productions féminines signifie que de plus en plus d'œuvres de femmes écrivains, auteures dramatiques et artistes sont présentées et critiquées – cela va de Germaine de Staël et Constance Pipelet à Jeanne-Élisabeth Chaudet et Angélique Mongez. Tandis que la plupart des journaux marginalisent la recension de

ces artistes femmes, le *Journal des dames et des modes* leur donna la place d'honneur, généralement au détriment des productions masculines<sup>11</sup>.

- 10 Parmi les œuvres exposées au Salon de 1808, par exemple, le *Journal des dames et des modes* choisit de parler des tableaux d'Angélique Mongez et Pauline Auzou, et des gravures de M<sup>me</sup> Lingée (probablement Thérèse Éléonore Lingée) ; il ne mentionne pas le *Napoléon à la bataille d'Eylau* par Antoine-Jean Gros ou *Le Sacre de Napoléon* par Jacques-Louis David, qui sont considérés par les critiques de l'époque, ainsi que par les historiens de l'art jusqu'à nos jours, comme les points forts de l'exposition<sup>12</sup>.
- 11 Dans le contexte d'un accroissement constant du nombre d'artistes et d'œuvres exposés au Salon chaque année, ce qui rend de plus en plus difficile pour les critiques de parler de tous les tableaux, ce choix n'est pas anodin<sup>13</sup>.
- 12 Dans ces périodes d'expansion culturelle, la prise en compte de sujets et d'activités liés aux femmes peut intégrer de surprenantes opinions progressistes, même dans le cadre contrôlé d'un magazine féminin comme le *Journal des dames et des modes*. Les résultats en sont cependant inégaux. Dans le domaine des arts visuels, un exemple de cette inégalité se retrouve dans la couverture par le journal du Salon de 1802. Le premier article sur l'exposition est rédigé par le rédacteur en chef du journal, Pierre de La Mésangère, signant du pseudonyme « Le Curieux ». Adoptant la posture caractéristique d'un observateur neutre, il passe plus de temps à parler du public de l'exposition que des toiles sur les murs<sup>14</sup>. Il compare les gens dans la foule à des « caricatures », cherchant à divertir ses lecteurs par des exagérations. Il invente des personnages absurdes comme l'aveugle qui est guidé à travers l'exposition par son serviteur ou la jeune fille de quinze ans expliquant l'anatomie masculine à sa mère – chose improbable si l'on se réfère à la moyenne des connaissances en la matière<sup>15</sup>. Le principe qui sous-tend ce compte rendu est que l'art ne doit pas être pris au sérieux, que le Salon est avant tout un événement mondain et que la mission du critique est de divertir<sup>16</sup>.
- 13 Une des questions soulevées par le ton satirique et plutôt dédaigneux des critiques d'art de La Mésangère est de se demander si elles créent une mise à distance du lecteur par rapport au propos (voire une aliénation au sens étymologique) –, autrement dit si ces derniers vont remettre en cause une telle parodie en en riant et en la rejetant comme une pure raillerie, ou s'ils vont, comme nous avons tendance à le penser, s'identifier et adhérer à la vision de l'auteur<sup>17</sup>. À l'intérieur de ce cadre, La Mésangère mentionne sélectivement et brièvement des travaux de femmes artistes. Comme rédacteur en chef, il choisit également le thème des gravures de mode en relation avec l'ouverture du Salon, événement majeur de la fin de l'été et du début de l'automne dans le calendrier mondain parisien, gravures qui mettent en scène pour deux numéros de cette période de l'année des femmes en train de dessiner ou de peindre<sup>18</sup>.
- 14 Un mois plus tard paraît un deuxième article, toujours sur le Salon de 1802, cette fois signé « B. », vraisemblablement un auteur différent. Cet article soutient des artistes femmes sur un ton vindicatif. Cela commence avec des réprimandes adressées aux Françaises parce qu'elles n'encouragent pas assez les arts : elles ne se rendent pas au Salon ou achètent très peu de toiles<sup>19</sup>. La teneur de ce plaidoyer passionné en faveur de mécènes et d'un vrai public pour l'art ainsi que la particularité du commentaire qui suit suggèrent que l'article a été écrit par un artiste, et plus particulièrement par une femme artiste. On est tenté d'y reconnaître Pauline Auzou parce que ses travaux sont ceux présentés en premier et parce qu'elle a été par la suite employée par le journal pour dessiner des gravures de mode<sup>20</sup>. Dans son article, B. ne traite sélectivement que

d'œuvres de peintres femmes – Auzou, Bounieu, Chaudet, Marguerite Gérard, Mongez et Villers –, généralement en termes élogieux. On y décèle de toute façon une tendance avérée à encenser les scènes de genre plus que les tableaux à prétentions historiques. Les scènes de Gérard sont tenues pour des « modèles de goût et des exemples séduisants de bonnes mœurs », tandis que *Astyanax que l'on arrache du tombeau* d'Hector de Mongez est critiqué car il essaie à toutes forces d'émouvoir mais y échoue. Les quelques peintures d'artistes masculins auxquelles B. fait allusion prennent en compte les intérêts du public féminin : l'auteure approuve le retrait du Salon du tableau émoustillant de Féréol de Bonnemaïson, *Une jeune femme s'étant avancée dans la campagne se trouve surprise par l'orage* (1799, Brooklyn Museum), et est intriguée par le *Phèdre* de Pierre Narcisse Guérin qui, cette année-là, sert de paratonnerre aux débats autour du caractère moral des femmes.

## 2. Marie-Denise Villers, née Lemoine, *Étude de femme d'après nature*



1802, huile sur toile, 146 x 114 cm. Paris, musée du Louvre, RF 173.

© RMN/Jean-Gilles Berizzi.

- 15 Nous sommes dans une position inhabituelle qui consiste à pouvoir comparer cet article à un autre, écrit en 1802 par une femme, M<sup>me</sup> Caroillon de Vandeul, née Marie-Angélique Diderot, fille de Denis Diderot. La critique du Salon par Angélique de Vandeul est publiée dans la *Correspondance littéraire*, qui circulait sous forme de copies manuscrites jusqu'aux abonnés, comme la critique du Salon faite par son père en son temps<sup>21</sup>. M<sup>me</sup> de Vandeul ne privilégie pas les artistes femmes dans sa critique du Salon, quoiqu'elle en parle plus que ne le font ses collègues masculins. Elle n'est pas avare de termes critiques, traitant la *Psyché* d'Émilie Bounieu d'« affreuse et énorme croute », alors que B. a encouragé cette jeune artiste<sup>22</sup>. M<sup>me</sup> Vandeul se montre aussi plus sélective ou différemment sélective. Elle encense l'*Étude d'après nature* de Marie-Denise

Villers (fig. 2) comme étant « d'une grande vérité et fort agréable » – bien qu'elle l'attribue à tort à M<sup>me</sup> Benoist, probablement à cause de la force de son précédent *Portrait d'une négresse*, exposé en 1800<sup>23</sup>.

3. Marie-Denise Villers, née Lemoine, *Un enfant dans son berceau, entraîné par les eaux de l'inondation du mois de nivôse an X*



1808, huile sur toile, réplique réduite du tableau exposé au Salon de 1802, environ 30 x 40 cm. Archangeleskoye, The State Museum Estate Archangeleskoye.

© The State Museum Estate Archangeleskoye.

- 16 À l'inverse, B. se moque d'une façon voilée de cette peinture, qu'elle ne nomme pas, en l'associant à ce qu'elle considère comme la sentimentalité ratée de l'*Astyanax* d'Angelica Mongez. Le tableau de Mongez, dit B., n'est pas plus touchant que « l'effet que produirait Thalie chaussant le cothurne et s'armant du poignard de Melpomène<sup>24</sup> ». La curieuse référence dans ce passage à un personnage féminin chaussant le cothurne correspond au sujet inhabituel du tableau de Villers – une femme lançant ses souliers –, exactement comme l'invocation par le critique des muses de la poésie pastorale et de la tragédie résonne avec sa citation de la pose d'une célèbre sculpture classique. B. ne fait pas d'autre allusion à *l'Étude d'après nature* et commente au lieu de cela la scène sentimentale par la même Villers d'un enfant emporté par une inondation (ce tableau exposé au Salon de 1802 a été perdu et je m'appuie sur sa réplique en réduction faite par l'artiste en 1808 – fig. 3)<sup>25</sup>.
- 17 B. reproche au tableau d'avoir échoué à traduire le danger qui menace l'enfant. Son désir d'une expression claire des sentiments dans la peinture s'inscrit dans une tendance, repérable à cette époque, dans les écrits des femmes sur l'art<sup>26</sup>. Par ailleurs, l'éloge que fait B. de la peinture de genre, considérée comme supérieure aux sujets et à la peinture à prétention historique, est sans doute motivé par la conviction que les femmes peintres doivent rester à leur place. Dans tous les cas, les femmes sont une

présence plus que remarquable au Salon de 1802, autant que dans les critiques sur ce Salon qui permirent à une bonne partie d'entre elles d'être connues.

## Un changement d'attitude

- 18 Entre 1800 et 1814, un changement frappant a lieu dans l'attitude à l'égard des femmes à l'intérieur de l'espace public et dans la représentation de leurs activités dans la presse. Tout se passe comme si une réaction à retardement au Code Napoléon(1804) envahissait alors la perception collective du potentiel des femmes. Le changement est spectaculairement illustré par le contraste entre les articles publiés dans le *Journal des dames et des modes* en 1802 et en 1812-1813.
- 19 Dans un article anonyme de 1802, le *Journal des dames et des modes* fait entendre un soutien univoque en faveur du mouvement qui promeut les femmes en tant que professionnelles des arts visuels. L'article condamne le « despotisme des hommes » qui ont injustement limité l'accès des femmes à l'instruction dans le passé et compte sur l'éducation des parents pour guider leur développement dans le futur :
- « On a eu l'occasion de remarquer au sujet des ouvrages exposés au Salon que le beau sexe commençait à s'associer aux arts et à ne plus se croire étranger aux productions utiles du génie. C'est déjà un préjugé de vaincu à leur égard ; s'il arrivait maintenant qu'on renonçât à la manie de les marier à l'âge de quatorze ans et, par conséquent, de terminer là leurs cours d'études, peut-être ne tarderait-on pas à découvrir dans un nouveau mode d'éducation des femmes les moyens d'utiliser cette mine inépuisable d'imagination qu'on a toujours négligé ou dédaigné d'exploiter. On sait bien que le despotisme des hommes est un grand obstacle à l'instruction des femmes<sup>27</sup>. »
- 20 Il est possible que les sentiments proto-féministes exprimés dans cet article et dans d'autres de la même année 1802 soient dus à l'implication dans le journal d'Albertine Clément Hémerly, durant ses années de formation. Après avoir vainement tenté de fonder deux magazines, elle rejoint en 1799 le comité de rédaction du *Journal des dames et des modes*, y reste un an, puis y contribue régulièrement jusqu'à son départ de Paris en 1802<sup>28</sup>.
- 21 Dix ans plus tard, en 1812, la défense, même occasionnelle, de l'importance des rôles des femmes dans le domaine artistique a disparu. Un article soutient que le dessin et la peinture sont préférables à la musique pour l'éducation des jeunes femmes parce qu'ils les retiennent à la maison : « Le dessin, au contraire, et la peinture sont la plus douce et la plus forte chaîne qui puisse retenir une femme au sein de ses foyers, d'où elle ne s'éloigne qu'à regret, quand les bienséances lui en font un devoir<sup>29</sup>. »
- 22 L'année suivante, en 1813, le rédacteur en chef du *Journal des dames et des modes* émet l'opinion selon laquelle, pour les femmes, s'adonner à une pratique artistique à la maison est même moins souhaitable que tenir sa maison tout court. Écrivant sous le pseudonyme de « Centyeux », qu'il avait utilisé à l'origine, La Mésangère commence par exprimer son admiration pour la réussite des femmes dans les arts :
- « C'est une femme qui a exposé, cette année au Salon, l'un des tableaux de genre les plus jolis [il s'agit probablement d'une allusion au *Baisement de pieds dans la basilique Saint-Pierre, à Rome* par Hortense Haudebourt-Lescot, présenté avec un grand succès au Salon de 1812] ; [...] c'est une femme à qui l'on doit le roman de M<sup>me</sup> de La Fayette [*La Princesse de Clèves* (1678)], une des productions les plus estimables de la littérature moderne. Ainsi le beau sexe se venge des injures lancées contre lui : au

lieu de se décourager, ces dames ont redoublé de zèle ; et nous avons non seulement des femmes auteurs, mais des femmes compositeurs et des femmes artistes<sup>30</sup>. »

- 23 Pour l'instant tout va bien... Puis arrive son opinion sur le travail féminin :
- « Cependant ces succès ne nous éblouissent pas et ne nous font pas changer d'opinion ; nous aimons beaucoup les femmes auteurs, les femmes artistes, les femmes compositeurs ; mais nous leur préférons encore les bonnes femmes de ménage<sup>31</sup>. »
- 24 Le franc dédain du rédacteur en chef pour la création féminine montre le changement considérable qui a eu lieu depuis la fin des années 1790 et tend à confirmer l'opinion des critiques féministes sur la presse féminine – d'après elles, celle-ci a été irrévocablement remise en cause par le concept des « sphères séparées », qui décrit la séparation radicale, marquée au sceau du genre, des sphères domestique et publique<sup>32</sup>.
- 25 On peut cependant entendre la déclaration de La Mésangère en 1813 comme une réaction de défense contre la production croissante des artistes femmes peintres et écrivaines qui apparaît dans les expositions de peinture et les librairies. Les artistes femmes sont perçues comme une présence majeure sur la scène artistique de cette époque, confirmée par une analyse statistique du Salon de 1827-1828. Le *Journal des artistes* rapporte qu'« en 1828, le nombre de peintres qui ont exposé des œuvres est de 550, parmi lesquels on distingue 80 femmes<sup>33</sup> ».

## Regardons plus loin dans le temps...

- 26 Le nombre de magazines féminins continue à croître, avec, par exemple, pas moins de huit d'entre eux chroniquant le Salon de 1834<sup>34</sup>.

4. Aimée Brune, née Pagès, *Un vœu ; une mère implorant la Vierge pour son fils malade*



1837, huile sur toile, 130 x 97 cm. Troyes, musée d'Art, d'Archéologie et de Sciences naturelles, inv. D. 837.1.

© Musée d'Art, d'Archéologie et de Sciences naturelles de Troyes.

Les écrits de femmes sur l'art sont également de plus en plus visibles et leurs auteures se mettent à s'identifier comme auteures de comptes rendus. Je prends comme exemple Alida de Savignac, auteure prolifique de romans et de nouvelles, et philanthrope en faveur de femmes dans le besoin, qui fut critique littéraire et artistique au *Journal des demoiselles* pendant quinze ans, de 1832 à 1847, tout en rédigeant des comptes rendus d'expositions pour d'autres magazines féminins<sup>35</sup>. Comme les critiques du *Journal des dames et des modes*, elle met davantage l'accent sur les tableaux des artistes femmes que ne le font les autres critiques. De plus, elle donne à voir des œuvres féminines, proposant une autre vision de ces travaux que nous-mêmes comme ses lecteurs n'aurions sans doute pas connus sinon. En 1837, par exemple, elle propose d'illustrer le journal par une reproduction de *Un vœu* par M<sup>me</sup> Aimée Brune (fig. 4) et félicite l'artiste d'avoir évité dans son œuvre les réminiscences des tableaux de Victor Schnetz traitant des mêmes sujets :

« Pour l'entreprendre [le sujet], il fallait être sûre de ne pas se préoccuper des compositions d'un maître et se sentir la force de ne point les faire regretter. M<sup>me</sup> Brune a parfaitement réussi à surmonter ces difficultés. Les quatre figures dont se compose son tableau sont disposées avec cette perfection et ce naturel qui sont la perfection de l'art<sup>36</sup>. »

- 27 L'attrance de la critique pour la religiosité sentimentale et la couleur locale italienne (les personnages sont des paysans italiens) est dans la continuité des louanges adressées en 1812 par Pierre de La Mésangère à Haudebourt-Lescot pour son *Baisement de pieds dans la basilique de Saint-Pierre* (si l'identification que j'ai faite de son allusion est correcte). D'après les propos mêmes d'Alida de Savignac qui parle en tant que membre

du comité de rédaction de la revue, ses articles sur l'art visent à contribuer à l'éducation morale des jeunes femmes et à former leur goût et leur jugement en appliquant « les préceptes de notre belle et sainte religion » aux débats artistiques<sup>37</sup>. Peut-être faut-il voir là une stratégie de publication de la part des femmes auteures. Quoi qu'il en soit, la prédilection de Savignac pour les sujets sentimentaux de dévotion religieuse n'est pas seulement due à son goût : elle est symptomatique d'une plus large tendance de la critique artistique et littéraire par les femmes.

- 28 L'éducation chrétienne prend une forme radicalement différente dans les mouvements fouriéristes et saint-simoniens qui se développent entre 1820 et 1840, puisque ceux-ci accordent aux femmes une relative égalité et autonomie sociale et un relatif pouvoir symbolique<sup>38</sup>. C'est à cette mouvance qu'il faut rattacher l'une des rares défenses de la puissante figure de mère chrétienne dans le tableau d'Ingres exposé en 1834, *Le Martyre de saint Symphorien*, publiée dans *La Tribune des femmes* :

« Elle ! Oh, qu'elle est grande ! [...] Oh ! Merci, M. Ingres, d'avoir fait cette tête de mère, c'est une belle réponse donnée à ceux qui pensent encore que la femme n'a reçu un cœur que pour des sentiments de faiblesse. Si Dieu les a dotées de plus de sensibilité que les hommes, il ne leur a pas donné moins de dévouement et de grandeur<sup>39</sup>. »

- 29 L'auteure de cette critique est la féministe radicale Marie-Camille de G., et l'admiration sans réserve qu'elle exprime pour le caractère spirituel de la féminité puissante d'Augusta offre un contraste marqué avec l'attrance d'Alida de Savignac pour les représentations de chrétiennes pauvres et souffrantes. Pour autant, les deux auteures fondent leur critique d'art sur une religiosité qui implique que les femmes apportent leur témoignage sur l'intensité de leur foi. La religion joue un rôle majeur dans la promotion de la réussite des femmes, dans la défense de leurs besoins et de leurs droits. Je cite ces deux articles pour montrer la complexité des points de vue des femmes sur l'art en fonction de l'ensemble des sujets de société et tels qu'ils apparaissent dans la presse féminine de l'époque. Ce serait une erreur d'associer convictions religieuses et opinions politiques conservatrices, en particulier pour ce qui concerne le XIX<sup>e</sup> siècle où la « première vague » féministe est le fait de femmes profondément pratiquantes, alors que l'idéologie républicaine ne garantit pas les opinions progressistes sur l'égalité des sexes. Il est important de garder une telle complexité à l'esprit quand il s'agit, quel que soit le sujet, d'examiner et d'interpréter les écrits de femmes sur l'art de cette période.

## BIBLIOGRAPHIE

ALBRIZZI (1809) 1824

Isabella Teotochi ALBRIZZI, *The Works of Antonio Canova in sculpture and modeling, engraved in outline by Henry Moses, with descriptions from the Italian by Countess Albrizzi and a biographical memoir by Count Cicognara*, traduit de l'italien, 2 vol., Florence/Londres, Septimus Prowett, (1809)1824.

AURICCHIO 2009

Laura AURICCHIO, « Madame Récamier et les femmes de la haute société au temps du Directoire et du Consulat », dans *Juliette Récamier, muse et mécène*, Stéphane Paccoud et Sylvie Ramond (dir.), cat. expo., (Lyon, musée des Beaux-Arts), Paris, Hazan, 2009, p. 87-103.

B. 1802

B., « Salon de l'an X », *Journal des dames et des modes*, n° 9, 15 brumaire an 11 [6 novembre 1802], p. 67-70.

BRUN 1833

Sophie Christiane Friederike BRUN, *Römisches Leben*, 2 vol., Leipzig, Brockhaus, 1833.

CABANIS 1975

André CABANIS, *La Presse sous le Consulat et l'Empire, 1799-1814*, Paris, Société des études robespierristes, 1975.

C. V. 1828

C. V., « Statistique du Salon de 1827-1828 », *Journal des artistes*, v. 2, n° 17, 27 avril 1828, p. 257-261.

DAVIDSON 2009

Denise Z. DAVIDSON, "Imagining the Readers of the *Journal des dames et des modes*", contribution à l'atelier *More than Fashion: The Journal des dames et des modes (1797-1839)*, University of Michigan, Ann Arbor, (inédit) 2009.

DOY 1998

Gen DOY, *Women and Visual Culture in 19th Century France, 1800-1852*, New York, Leicester University Press, 1998.

*Explication des ouvrages de peinture...1812*

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants, exposés au musée Napoléon, le 1<sup>er</sup> novembre 1812*, Paris, De l'Imprimerie des Sciences et Arts, 1812.

*Explication des ouvrages de peinture...1815*

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants, exposés au musée royal des Arts, le 1<sup>er</sup> novembre 1814*, Paris, Dubray, 1815.

FORT 1989

Bernadette FORT, "Voice of the Public: Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary France", *Eighteenth-Century Studies*, v. 22, n° 3, 1989, p. 368-394.

FOUQUEAU DE PUSSY 1847

Jeanne-Justine FOUQUEAU DE PUSSY, [« Nécrologie : Alida de Savignac »] *Journal des demoiselles*, 1847, p. 123.

G. 1834

Marie-Camille de G., « Salon de 1834 », *Tribune des femmes* 2, n° 10, avril 1834, p. 158-164.

GROGAN 1992

Susan K. GROGAN, *French Socialism and Sexual Difference: Women and the New Society, 1803-44*, New York, St. Martin's Press, 1992.

HATIN 1859

Eugène HATIN, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859-1861, vol 7, p. 415-545.

HESSE 2003

Carla HESSE, *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

JENSEN 1995

Katharine Ann JENSEN, *Writing Love: Letters, Women, and the Novel in France, 1605-1776*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1995.

JENSEN 2006

Heather Belnap JENSEN, "The *Journal des dames et des modes*: Fashioning Women in the Arts, c. 1800-1815", *Nineteenth Century Art Worldwide*, v. 5, n°1, printemps 2006. [En ligne] <http://www.19thc-artworldwide.org>, consulté le 28 juin 2010.

KLEINERT 2001

Annemarie KLEINERT, *Le Journal des dames et des modes ou la Conquête de l'Europe féminine (1797-1839)*, Stuttgart, Jan Thorbecke Verlag, 2001.

LA MÉSANGÈRE 1802

Pierre de La MÉSANGÈRE, alias LE CURIEUX, « Le Muséum », *Journal des dames et des modes*, n° 2, 10 vendémiaire an XI [2 oct. 1802], p. 10-11.

LA MÉSANGÈRE 1813

Pierre de LA MÉSANGÈRE, alias CENTYEUX, « Paris », *Journal des dames et des modes*, 15 avril 1813, p. 162.

LANSER 1992

Susan Sniader LANSER, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

MATLOCK 1996

Jann MATLOCK, "Seeing Women in the July Monarchy Salon: Rhetorics of Visibility and the Women's Press", *Art Journal*, v. 55, n° 2, 1996, p. 73-84.

MATLOCK 2007

Jann MATLOCK, "Anatomies of Sociability", contribution au colloque *Nineteenth-Century French Studies Colloquium*, University of South Alabama, Mobile/Ala., (inédit) 2007.

MATLOCK 2009

Jann MATLOCK, "Jeunes femmes à la mode: Anatomies of Sociability from Thermidor through the First Empire", dans le cadre de l'atelier international *More than Fashion: The Journal des dames et des modes (1797-1839)*, University of Michigan, Ann Arbor, (inédit) 2009.

MAURER 1998

Shawn Lisa MAURER, *Proposing Men: Dialectics of Gender and Class in the Eighteenth-Century English Periodical*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

MCWILLIAM 1991

Neil MCWILLIAM, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Empire, 1831-1851*, New York, Cambridge University Press, 1991.

MILLER 1980

Nancy K. MILLER, *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel 1722-1782*, New York, Columbia University Press, 1980.

MILLER (1981) 1995

Nancy K. MILLER, "I's in Drag: The Sex of Recollection", *The Eighteenth Century*, 22, 1981, p. 47-57; nouvelle publication *French Dressing: Women, Men and Ancien Régime Fiction*, 1995, p. 93-103.

MOSES 1980

Claire Goldberg MOSES, *French Feminism in the Nineteenth Century*, Albany, State University of New York Press, 1980.

MOSES et RABINE 1993

Claire Goldberg MOSES et Leslie Wahl RABINE, *Feminism, Socialism, and French Romanticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

OCKMAN 1995

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

OPPENHEIMER 1989

Margaret A. OPPENHEIMER, *Women Artists in Paris, 1791-1814*, Ph.D. diss., New York University, Ann Arbor, 1989.

OPPENHEIMER 2007

Margaret A. OPPENHEIMER, "The Charming Spectacle of a Cadaver': Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815", *Nineteenth Century Art Worldwide*, v. 6, n° 1, printemps 2007 [En ligne] <http://www.19thc-artworldwide.org>, consulté le 25 mai 2010.

ROTMAN 2006

Deborah L. ROTMAN, *Separate Spheres: Beyond the Dichotomies of Domesticity*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

SAVIGNAC 1837

Alida DE SAVIGNAC, « Salon de 1837 », *Journal des demoiselles*, n° 3, mars 1837, p. 90-93 ; n° 4, avril 1837, p. 21-124 ; n° 5, mars 1837, p. 154-157.

SHELTON 2001

Andrew Carrington SHELTON, "Art, Politics, and the Politics of Art: Ingres's *Saint Symphorien* at the 1834 Salon", *Art Bulletin*, 83, 2001, p. 711-739.

SHELTON 2005

Andrew Carrington SHELTON, *Ingres and His Critics*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 2005.

Siegfried 2009

Susan L. SIEGFRIED, *Ingres: Painting Reimagined*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2009.

SLAMA 1980

Béatrice SLAMA, « Femmes écrivains », dans Jean-Paul Aron (éd.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 213-243.

SULLEROT 1963

Évelyne SULLEROT, *La Presse féminine*, Paris, A. Colin, 1963.

SULLEROT 1966

Évelyne SULLEROT, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*, Paris, A. Colin, 1966.

TOURNEAUX 1912

Maurice TOURNEAUX, « Lettre de M<sup>me</sup> de Vandeuil, née Diderot, sur le Salon de l'an X », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1912, p. 124-140.

VAILLETON 1992

Laure VAILLETON, « Les Salons de M<sup>me</sup> de Vandeuil ou l'histoire d'une filiation littéraire », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 13, oct. 1992, p. 79-105.

WALLER 1997

Margaret WALLER, "Disembodiment as a Masquerade: Fashion Journalists and Other 'Realist' Observers in Directory Paris", *Esprit créateur*, v. 37, n° 1, printemps 1997, p. 44-54.

WELSCHINGER 1997

Henri WELSCHINGER, *La Censure sous le Premier Empire, avec documents inédits*, Paris, Perrin, 1997.

Women Artists 1976

*Women Artists, 1550-1950*, Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin (dir.), cat. expo., (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.

YELDHAM 1984

Charlotte E. YELDHAM, *Women Artists in Nineteenth-Century France and England*, 2 vol., Ph.D. diss., New York/Garland, Courtauld Institute of Art/London University, 1984.

## NOTES

1. Pour un traitement récent de la question, voir AURICCHIO 2009, p. 97-104.
2. Pour les arts visuels, les références fondamentales restent *Women Artists* 1976, voir en particulier p. 46 ; YELDHAM 1984, p. 64-65 ; OPPENHEIMER 1989 ; DOY 1998, p. 27-29 ; et pour la littérature, voir HESSE 2003, p. 157-220.

3. Pour un panorama complet des journaux féminins français, voir SULLEROT 1963 et SULLEROT 1966. Durant cette période, Albertine Clément Hémary a fondé deux périodiques qui ont peu duré, *Le Sans Souci*, devenu par la suite *Le Juif errant* (1797), et *Le Démocrite français* (1799), ni l'un ni l'autre ne parlant d'art dans leurs colonnes ; voir KLEINERT 2001, p. 336. Sur *Le Papillon* de Caroline Wuiert (1798), voir DOY 1998, p. 144. La journaliste qui a lancé *L'Athénée des dames* (1808) défendait les droits des femmes mais ne proposait pas de recension artistique.
4. MAURER 1998, p. 1-6. Je remercie Margaret Waller pour cette référence.
5. MILLER (1981) 1995, p. 93-103 et 47-57 ; JENSEN 1995 ; MAURER 1998, p. 204-231. Sur les voix féminines en littérature, voir MILLER 1980 et LANSER 1992.
6. « Modes. Explication », *L'Arlequin, ou Tableau des modes et des goûts*, n° 5, 5 fructidor an VII [22 août 1799], p. 107-109. *L'Arlequin* a été publié par Alexandre Deferrière et a été suivi par *La Correspondance des dames* ; il a fusionné avec le *Journal des dames et des modes* en octobre 1799, d'après l'historique de la publication : « Journaux de modes », *Journal des dames et des modes*, n° 42, 31 juillet 1818, p. 336.
7. « Modes. Explication », *L'Arlequin, ou Tableau des modes et des goûts*, n° 5, 5 fructidor an VII [22 août 1799], p. 107-109, et pl. n° 3, face à la p. 108.
8. HATIN 1859-1861, p. 415-545 ; WELSCHINGER 1997, p. 9-130 ; CABANIS 1975.
9. Sur la voix de l'éditorialiste, voir WALLER 1997. Sur le statut fictionnel du courrier au lecteur, voir JENSEN 2006, note 31, et DAVIDSON 2009.
10. L'étude de référence sur ce périodique est KLEINERT 2001. Je suis très redevable à Jann Matlock pour m'avoir communiqué sa recherche inédite sur le *Journal des dames et des modes* ; on pourra également se reporter à la discussion sur la presse féminine dans MATLOCK 1996. Sur la représentation que donne le journal des femmes artistes, voir JENSEN 2006.
11. DOY 1998, p. 143 et JENSEN 2006.
12. *Journal des dames et des modes*, n° 11, 28 fév. 1809, p. 92-94.
13. En 1806, le journal rapporte que 104 des 700 œuvres exposées sont dues à des femmes : *Journal des dames et des modes*, n° 72, 20 sept. 1806, p. 579.
14. LA MÉSANGÈRE 1802, p. 10-11.
15. Jann Matlock et Margaret Oppenheimer ont récemment fait remarquer que cette femme avait plus facilement accès aux études d'anatomie dans les années 1790 et au début du XIX<sup>e</sup> siècle que ce que l'on avait tendance à croire : MATLOCK 2007 ; MATLOCK 2009 ; et OPPENHEIMER 2007.
16. De ce point de vue, La Mésangère se conforme au genre bien connu de la critique de Salon « carnavalesque » : voir FORT 1989.
17. Denise Davidson a avancé cet argument en s'appuyant sur le ton satirique du « Courrier à la rédaction » du *Journal des dames et des modes* : voir DAVIDSON 2009.
18. *Journal des dames et des modes*, n° 7, 5 brumaire an XI [27 oct. 1802], pl. 422, « Turban à la Mameluck. Boucles d'oreilles de corail » ; et *Journal des dames et des modes*, n° 9, 15 brumaire an XI [6 nov. 1802], pl. 424, « Coiffure ornée d'une flèche et d'un peigne renversé ». Ces planches sont reproduites et discutées dans JENSEN 2006, fig. 3 et 5 (datées « 1803 »).
19. B. 1802, p. 67.
20. Sur le travail d'Auzou pour le *Journal des dames et des modes*, voir KLEINERT 2001, p. 326. Albertine Clément Hémary est un autre auteur envisageable de cet article.
21. Voir VAILLETON 1992, p. 79-105.
22. VAILLETON 1992, p. 100 ; TOURNEAUX 1912, p. 134 ; et B. 15 brumaire an 11 [6 nov. 1802], p. 68.
23. VAILLETON 1992, p. 94-95 ; TOURNEAUX 1912, p. 129.
24. B. 1802, p. 68-69.
25. B. 1802, p. 69.
26. Je pense à ALBRIZZI (1809) 1824 ; et, sur Thorvalsen, voir BRUN 1833. Carol OCKMAN discute le texte d'Albrizzi dans OCKMAN 1995, p. 53-57 et 60-61.

27. *Journal des dames et des modes*, n° 12, 30 brumaire an XI [21 nov. 1802], p. 94.
28. KLEINERT 2001, p. 323 et 336-337 ; voir aussi la note 3 ci-dessus. La question de savoir si cet auteur peut être identifié avec le peintre de portrait Clément Hémery qui, tout comme Auzou, a étudié avec Jean-Baptiste Regnault, n'est pas tranchée.
29. « Le dessin et la peinture préférables à la musique sous le rapport de l'éducation des demoiselles », *Journal des dames et des modes*, n° 18, 31 mars 1812, p. 141. Jensen attire notre attention sur cet article dans JENSEN 2006.
30. LA MÉLANGÈRE 1813, p. 162. Les tableaux de Haudebourt-Lescot furent exposés au Salon de 1812, *Explication des ouvrages de peinture...* 1812, p. 62, cat. n° 576, et de nouveau en 1814, *Explication des ouvrages de peinture...* 1815, p. 65, cat. n° 647. Les grandes dimensions du tableau (H. 148, L. 196 ; château de Fontainebleau) le rendent difficile à classer dans la catégorie « tableau de genre ». *La Princesse de Clèves* fut d'abord publié de façon anonyme en 1678 puis sous le nom de l'auteur en 1780.
31. LA MÉLANGÈRE 1813, n° 162.
32. Ce concept, présent dans l'histoire des femmes et l'histoire du genre, se trouve utilisé spécifiquement dans les interprétations du XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et aux USA. Pour une étude récente, voir ROTMAN 2006.
33. C. V. 1828, p. 259.
34. MCWILLIAM 1991, p. 30-45.
35. FOUQUEU DE PUSSY 1837, p. 123. Alida de Savignac a également publié des articles de critique d'art dans le *Journal des femmes* et *Les Femmes* ; MCWILLIAM 1991, p. 44, n° 0283 et 0284, et p. 74, n° 0483.
36. SAVIGNAC 1837, p. 123-124 et illustration p. 160. L'État a acheté le tableau de Brune en 1837.
37. Noté par FOUQUEU DE PUSSY 1847, p. 123.
38. MOSES et RABINE 1992. L'impact du mouvement sur le journalisme des femmes et sur la presse féministe est également discuté dans SLAMA 1980, p. 216-218 et 225, et MOSES 1980, p. 37.
39. G. 1834, p. 160. Cette recension est discutée par SHELTON 2001, p. 728 ; voir aussi SHELTON 2005, p. 46 ; et SIEGFRIED 2009, p. 353-358.

## AUTEURS

SUSAN L. SIEGFRIED

University of Michigan

# Le bas-bleu artistique : portrait au vitriol de la femme critique d'art\*

Charlotte Foucher

---

- 1 C'est sous la Monarchie de Juillet que la France voit apparaître les « bas-bleus » nés à Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle sous le nom de *Bluestockings*<sup>1</sup>. Avant d'être associé définitivement à la femme, ce terme tire son origine d'un code vestimentaire masculin, celui adopté à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par Benjamin Stillingfleet, qui avait l'habitude de porter des bas bleus<sup>2</sup>. Rapidement, les femmes qui « osent » prétendre au statut d'intellectuelles attisent la dépréciation et le mépris, devenant, selon Lord Byron, de « malheureuses créatures féminines qui, renonçant à la beauté, à la grâce, à la jeunesse, au bonheur du mariage, aux chastes prévoyances de la maternité, à tout ce qui est le foyer domestique, la famille, le repos au-dedans, la considération au-dehors, entreprennent de vivre à la force de leur esprit<sup>3</sup> ». Le refus du statut conventionnel d'épouse et de mère en faveur de celui plus subversif d'intellectuelle fait rapidement du bas-bleu une figure de transgression et de rébellion qui menace la structure familiale.
- 2 En se diffusant dans le paysage culturel du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le bas-bleuisme poursuit également l'élargissement de son périmètre, car même s'il concerne dans un premier temps la littérature où il est particulièrement bien commenté depuis les années 1970<sup>4</sup>, il tend progressivement à se déplacer dans le champ des arts visuels où le phénomène demeure aujourd'hui méconnu. Pourtant, dès 1841, le romancier et dramaturge Frédéric Soulié (1800-1847) publie *Physiologie du bas-bleu*, dont le dernier chapitre est consacré à ce qu'il nomme « le bas-bleu artistique<sup>5</sup> ». Par cette appellation, Soulié, que François-Xavier Feller considère dans la *Biographie universelle* comme « l'un des écrivains de notre temps qui ont le plus outragé dans leurs livres les principes de la morale<sup>6</sup> », désigne non pas la femme artiste, comme l'a écrit Martine Reid<sup>7</sup>, mais bien la femme critique d'art. Appréhendé par l'auteur comme la femme qui non seulement parle de l'art, mais également comme celle qui l'apprécie et le collectionne, le bas-bleu artistique fait l'objet d'une véritable attaque en règle. S'intégrant dans le paysage éditorial des nombreuses physiologies illustrées éditées par la Maison Aubert entre février 1841 et août 1842, l'essai de Soulié est représentatif de cet engouement pour la satire sociale<sup>8</sup>. Dans ce contexte particulièrement stigmatisant vis-à-vis des femmes

émancipées qui prétendent à l'érudition, le bas-bleu artistique fait les frais d'une campagne misogynne qui reconduit les clichés propres au féminin (sentimentalité, hystérie, mysticisme, amateurisme) tout en ouvrant la voie, de façon dissimulée, à la possibilité d'une critique d'art féminine, voire féministe.

## La « professeuse »

- 3 Après le « bas-bleu aristocrate », le « bas-bleu impérial », le « bas-bleu de la Restauration », le « bas-bleu contemporain marié – première et deuxième espèces », le « bas-bleu libéré », le « bas-bleu associé » et le « bas-bleu vierge », Frédéric Soulié termine son ouvrage par un chapitre consacré au « bas-bleu artistique ». La déclinaison typologique suit principalement deux classifications : l'une, historique, concentrée sur une époque déterminée, l'autre, plus sociologique, focalisée sur le milieu et le statut social. Le bas-bleu artistique appartient, quant à lui, à une autre catégorie associée au profil professionnel<sup>9</sup> et, dès son introduction, l'auteur est d'ailleurs particulièrement troublé par cette figure féminine surgissant de nulle part, difficile à classer, qu'il n'hésite pas à renvoyer, de manière tout à fait réductrice et convenue, à l'animalité<sup>10</sup> :

« Nous ne pouvons terminer cette longue suite de bas-bleus sans en signaler un de nouvelle production et qui n'a pas son analogue dans les temps passés.

Nos lecteurs savent trop bien toutes les sciences humaines pour ignorer que les créations de l'industrie humaine ont produit des animaux semblables dans la nature. Ainsi le carton engendre de petits animalcules qui sont dans des conditions d'existence tout à fait exceptionnelles à celles des autres vers qui rongent toutes choses, depuis le dernier cataclysme terrestre : ces petits animalcules n'ont aucun rapport ni avec le charançon ni avec le critique, misérables petites bêtes qui font tant de mal.

De même, le bas-bleu artistique est quelque chose qui tient à la combinaison nouvelle qu'ont subie les arts du crayon, du pinceau et du ciseau<sup>11</sup>. »

- 4 La construction de cette figure inédite relaie néanmoins plusieurs poncifs propres au féminin, comme l'incapacité à pouvoir prétendre à l'originalité et à la nouveauté, ce qui la relègue de fait derrière le bas-bleu écrivain. Loin de la retraite intime et silencieuse qu'implique d'emblée le travail écrit, le bas-bleu artistique exerce plutôt ses compétences, oralement et en public, dans les musées et autres salles d'exposition :

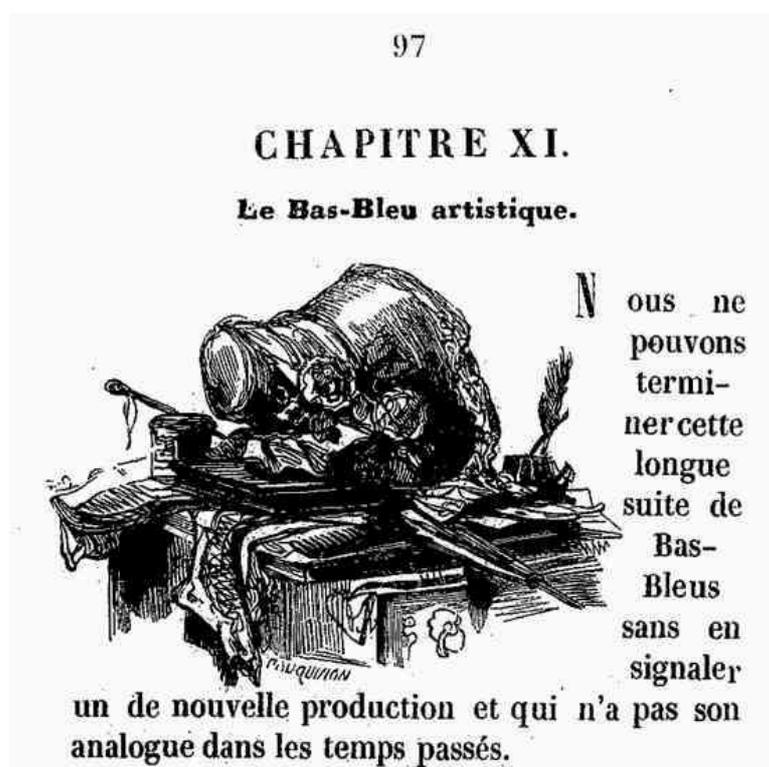
« Je ne crois pas qu'il y ait encore de bas-bleu artistique écrivain ; cette espèce de bas-bleu n'en est encore qu'au professorat ; mais il s'en dédommage par la cruauté et l'absolutisme de ses doctrines<sup>12</sup>. »

- 5 En associant le bas-bleu artistique à celle qui transmet son savoir de façon dogmatique plus qu'à l'auteure, Soulié reconduit, au sein du clivage bien connu production/reproduction, le cliché misogynne de la femme comme propagatrice des idées, qui transmet plus qu'elle ne crée. Dans sa définition de l'intelligence qui prend sa source dans la philosophie métaphysique allemande, il démontre comment le bas-bleu artistique développe un savoir instinctif et intuitif proche « de la sensation, de la perception et de la comparaison<sup>13</sup> ». Cette figure didactique serait alors du côté de l'imitation plus que de l'originalité et appartiendrait à ces « gens qui s'imaginent avoir la science infuse, c'est-à-dire qui croient savoir sans avoir étudié [...], ces moi [...] [qui] n'ont rien appris, rien étudié et sont nés tout savants, tout habiles, tout inspirés ; [...] [et] savent par instinct, comme les chiens et les ânes<sup>14</sup> ». Plus que la femme auteure qui crée, puisant son inspiration ex-nihilo, la femme critique d'art incarne, de fait, plutôt la commentatrice, avec un rapport plus concret à l'objet d'art sur lequel elle glose. Cette

matérialité directe et visible implique une théâtralité chez le bas-bleu artistique qui a « quelque chose de plus étrangement saugrenu que dans le premier<sup>15</sup> », se situant alors dans la continuité d'une certaine critique d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'hésitait pas à mettre en scène des personnages proches du théâtre populaire où le spectateur féminin est souvent reconnaissable par sa frivolité et sa stupidité<sup>16</sup>. À une époque de démocratisation et de vulgarisation du discours sur l'art plus seulement réservé à une élite<sup>17</sup>, le bas-bleu apparaît comme l'un des archétypes de « cette école du sentiment de l'art<sup>18</sup> », qui se situe dans la continuité du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle où émerge une pensée esthétique renouvelée et régénérée prenant en considération le rôle bénéfique joué par les émotions dans la perception et le jugement de l'art<sup>19</sup>. La prise en compte massive des émotions dans le discours artistique s'avère alors propice à la mise en avant des femmes en tant que critiques d'art<sup>20</sup> :

« Il germa parmi tous ceux qui, ne sachant rien et [ne] voulant rien apprendre, étaient bien aises d'être prodigieusement instruits. Pas mal de jeunes filles et une assez grande quantité de femmes mariées, incapables de tout, même de plaire à un collègien, se livrèrent à cette nouvelle philosophie<sup>21</sup>. »

1. Jules Vernier, vignette pour *Physiologie du bas-bleu* de Frédéric Soulié, p. 97



© BNF.

- 6 La capacité didactique de ces femmes va être inversement proportionnelle à leur capacité de séduction. Quand la femme se détourne de la procréation pour aller vers la création, elle devient alors un être à l'identité hybride, difficile à définir. Cette hybridité du genre rejoint celle qu'implique son interdisciplinarité, puisque le bas-bleu artistique réunit en lui les domaines de la littérature, de l'art et de la critique. La vignette du dessinateur quasiment méconnu Jules Vernier<sup>22</sup> représente un bas-bleu matérialisé par un imposant chapeau orné de deux roses (fig. 1). En accumulant et empilant livres, parapluie, pot de peinture, porte-plume et palette, le dessinateur

représente non seulement la pluridisciplinarité propre à cette figure féminine, mais démontre également son appartenance à la vaste famille du bas-bleuisme puisque le désordre en constitue l'un des éléments caractéristiques<sup>23</sup>. Martine Reid voit dans ce désordre la représentation de l'état d'esprit en gestation du génie créateur tout autant que l'absence d'ordre, « impardonnable chez une femme<sup>24</sup> ». Cette illustration éloquentes « de la faillite des activités ménagères<sup>25</sup> » reconduit le cliché féminin où, quand la femme se risque à la création, elle se détourne des qualités présupposées propres à son sexe (comme la bonne tenue du foyer).

## L'hystéro-mystique

- 7 En décrivant le bas-bleuisme artistique comme une « moisson de femmes tout armées d'appréciations, d'émotions, de palpitations, de convulsions, et surtout de conversations artistiques<sup>26</sup> », Soulié associe la femme critique, par l'emploi d'un vocabulaire symptomatique (« palpitations », « convulsions »), à la figure anormalement loquace de l'hystérique. Dans son ouvrage sur le sujet qui met en regard traités médicaux et écrits littéraires, Janet Beizer s'est intéressée à cette question de la logorrhée propre à l'hystérique, convoquant le *Traité des maladies nerveuses* du docteur Jean-Baptiste Louyer-Villermay qui, en 1816, souligne « les rapports sympathiques qui existent entre l'utérus et le larynx<sup>27</sup> ». Avant que l'hystérie ne devienne à la fin du siècle un phénomène neuroscientifique touchant aussi bien les femmes que les hommes<sup>28</sup>, la plupart des médecins la décrivent comme une maladie spécifiquement féminine, à l'instar du docteur Lhéritier qui, dans son *Traité complet des maladies de la femme* paru en 1838, précise « que les femmes [sont] plus exposées que les hommes aux affections nerveuses, spasmodiques, convulsives et hystérisiformes<sup>29</sup> ». L'hystérie comme maladie de l'utérus fit d'ailleurs l'objet, chez Hippocrate et Platon, d'un traitement bien particulier, qui passait par le mariage pour les jeunes filles et la maternité pour les femmes mariées<sup>30</sup>. En se détournant de sa vocation conjugale et maternelle pour embrasser la sphère intellectuelle, le bas-bleu artistique devient une vieille fille condamnée à l'abstinence ou soupçonnée de stérilité.
- 8 Dans ce contexte, la tendance la plus importante des bas-bleus artistiques est celle des mystiques, et en particulier des chrétiennes, dont l'auteur offre un portrait stéréotypé de collectionneuses de « tout ce qui est long, maigre et effilé comme une colonnette gothique<sup>31</sup> », possédant « sur leur cheminée un long morceau de plâtre plissé, ayant des ailes de perdrix et une tête de poitrinaire<sup>32</sup> ». Cette description rejoint, quelques années plus tard, celle de M<sup>me</sup> Javet, marchande d'objets anciens, héroïne de la nouvelle peu connue des frères Goncourt « Une revendeuse », qui dans sa boutique de bondieuseries propose « des fragments de retable en bois doré, bon nombre de saints dépossédés de leur nez, un gilet pailleté d'argent qu'elle attribuait à Louis XV, un torse d'une vierge du XII<sup>e</sup> siècle au bouton du sein saillant de la robe, des pendules de Boule délabrées, de petits calvaires en chenille magnifiquement encadrés<sup>33</sup> ». La description de l'héroïne en « vieille petite femme vêtue, des pieds à la tête, de noir, et propre comme pourrait l'être une sorcière hollandaise<sup>34</sup> » rejoint alors la figure de la mystique supplantée chez les Goncourt par celle plus maléfique de la sorcière.
- 9 Souvent dépeints comme « d'intéressants cadavres à qui on a ouvert les yeux et qu'on n'a pas encore déshabillés<sup>35</sup> », ces bas-bleus chrétiens sont effectivement

reconnaisables chez Soulié par leur laideur et leur amour d'un art religieux sec et tourmenté :

« Selon lui, les portraits de M. Dubuffe sont immoraux. Il n'estime que la grâce artistique des peintres au jaune et au maigre. Le laid est son culte, il y met toute la passion de l'amour-propre<sup>36</sup>. »

2. Honoré Daumier (1808-1879), « Les Bas bleus », dessin extrait du *Charivari* du 30 janvier 1844



« C'est singulier comme ce miroir m'applatit la taille et me maigrit la poitrine ! Que m'importe ?... M<sup>me</sup> de Staël et M<sup>r</sup> de Buffon l'ont proclamé : ...le génie n'a point de sexe. »  
Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BNF.

- 10 Ce portrait stéréotypé se rapproche ainsi d'une des caricatures de Daumier issue de sa série désormais bien connue des « Bas-Bleus<sup>37</sup> », parue dans *Le Charivari* du 30 janvier 1844 et dans laquelle il soulève la question de l'asexualité (fig. 2). Par l'entremise du miroir qui n'est plus, dans cette illustration, l'accessoire de coquetterie par excellence du féminin, mais bien le révélateur cruel de la déformation physique, le bas-bleu se rend compte de sa maigreur et de la disparition de ses formes (fesses, poitrine), remplacées par des accessoires artificiels comme la crinoline posée à ses pieds. Chez Daumier comme chez Soulié, la possible égalité des sexes dans les professions intellectuelles ne peut se traduire que par une neutralisation physique du genre.
- 11 Familier de Soulié, le bas-bleu artistique à tendance mystique devient quelques lignes plus loin l'héroïne d'une anecdote vécue lors d'un voyage en bateau sur le Rhin. À l'occasion d'une halte au cours de laquelle il visite le musée de Cologne, l'auteur accompagné d'une jeune femme regarde *Le Supplice de saint Pierre* de Rubens<sup>38</sup> : devant le tableau, l'un et l'autre restent silencieux, incapables d'énoncer un commentaire pertinent. Ils sont interrompus dans leur contemplation par l'arrivée tonitruante du bas-bleu artistique qui s'abandonne à l'éloquence et à l'emphase, jouant le rôle de la

guide instruite et de la femme clairvoyante<sup>39</sup> qui prétend en savoir plus et initier les visiteurs à un univers invisible :

« — Haaaaah ! ah !... que c'est beau !

Je me retourne et je vois le bas-bleu qui se contorsionne, qui crie, qui parle, qui empile les éloges sur les éloges : expression, dessin, couleur, magnificence, émotion, sublimité, vie, hardiesse, perfection, rayonnement de la sainteté, cri de la chair, résignation du martyr ! Elle voyait tout cela sur la toile. Nous regardions de nos yeux bourgeois sans rien voir. Le féroce bas-bleu nous aperçoit alors et, indignée de la tranquillité de notre non-admiration, elle se rue en un torrent d'épigrammes sur les gens qui croient voir et ne voient pas<sup>40</sup>. »

- 12 Mais la connaissance du bas-bleu s'avère le plus souvent erronée, l'auteur nous apprenant à la fin de son récit que le tableau de Rubens sur lequel le bas-bleu s'extasiait n'était en réalité qu'une « copie détestable, qu'on voit pour rien, et qui est faite pour les pauvres et les bas-bleus<sup>41</sup> ».

## La bibeloteuse

- 13 Cette précision intéressante est le signe éloquent que ces femmes à prétentions intellectuelles n'ont pas la compétence pour distinguer le vrai du faux, la copie de l'original. Dans un contexte littéraire qui voit, comme l'explique Dominique Péty, l'apparition de la figure du collectionneur née précisément dans ces physiologies des années 1840<sup>42</sup>, la définition générale que nous avons jusqu'alors du bas-bleu artistique comme gloseuse et critique d'art se brouille et finit par s'appliquer à la fin du chapitre à la figure de l'amatrice et de la collectionneuse :

« D'un autre côté, il y a le bas-bleu artistique attaché à la spécialité des vieux bijoux, des vieux meubles, des vieilles tentures, de toutes les vieilleries qui coûtent beaucoup d'argent. Ceux-là ont un autre vocabulaire que les premiers : pour eux les choses ont du style, du caractère, de l'époque, de l'accent ; c'est à eux qu'on doit ces horribles petites collections de bric-à-brac qu'on voit dans certains boudoirs de la chaussée d'Antin. Ils y font passer la fortune présente de leur mari et la dot future de leurs enfants, et j'en ai vu qui étaient aussi jaloux d'un flacon d'émail du XVI<sup>e</sup> siècle que d'autres le seraient de leur amant<sup>43</sup>. »

- 14 Dans son ouvrage *Le Bourgeois et le Bibelot*, Rémy Saisselin décrit le phénomène au XIX<sup>e</sup> siècle qu'il nomme « bibelotisation<sup>44</sup> » et consacre justement un chapitre à la femme, dans lequel il explique que l'engouement pour la collection rejoint le discours sur le différentialisme des genres où la femme incarne l'amatrice consumériste et dilettante, quand l'homme est l'expert savant et rigoureux :

« Les femmes étaient des consommatrices d'objets et les hommes des collectionneurs. Les femmes achetaient pour le plaisir de décorer et pour le simple plaisir d'acheter, tandis que les hommes envisageaient leur collection dans son ensemble, en s'appuyant sur une certaine philosophie<sup>45</sup>. »

- 15 Si l'amatrice de bibelots et de bric-à-brac se manifeste par sa prédisposition au désordre et à l'accumulation, son caractère dépensier et sa passion exclusive risquent de mettre en péril son couple. Elle rejoint en ce sens la traditionnelle image du bas-bleu comme épouse et mère dénaturées, déplaçant l'amour conjugal et maternel dans le domaine des arts. Cette figure de collectionneuse obsessionnelle et mauvaise épouse réapparaît, après une éclipse d'une quarantaine d'années, en 1880, dans *Odyssée d'un bas-bleu*<sup>46</sup> d'Hippolyte Roux-Ferrand, où M<sup>lle</sup> Evérida, installée depuis son mariage avec Edmond de Villarceaux au château de Chambéry, incarne, sous les traits de l'amatrice

d'art, le glissement et l'extension du bas-bleuisme littéraire dans la sphère artistique. Comme elle l'explique, « les livres ne peuvent être l'unique occupation de la vie ; il faudra y ajouter un salon destiné aux curiosités, aux objets d'art, aux tableaux de maître, je veux qu'on vienne de vingt lieues à la ronde admirer mon *musée*<sup>47</sup> ». Quelques pages plus loin, Evérilda est décrite non plus comme la simple collectionneuse mondaine mais bien comme le bas-bleu artistique mettant en avant son érudition et son expertise, au sens de Soulié :

« La jeune châtelaine savait par cœur l'origine vraie ou fausse de tous ces bibelots, et c'était, dans les soirées, un perpétuel sujet de conversation auquel on n'échappait qu'en proposant la lecture d'un poème ou d'une tragédie<sup>48</sup>. »

3. Jules Vernier, vignette pour *Physiologie du bas-bleu* de Frédéric Soulié, p. 110



Caricature de George Sand.

- 16 Dans la seconde vignette concluant ce chapitre, Jules Vernier représente une jeune femme auréolée et accompagnée de part et d'autre de bibelots et de livres (fig. 3). Cette jeune femme brune à la coiffure facilement identifiable n'est autre que George Sand, car si Soulié ne nomme pas explicitement les bas-bleus artistiques dont il parle, sa description des bas-bleus littéraires inconditionnels d'Ingres ou de Delacroix est une référence à peine dissimulée aux romancières contemporaines Marie d'Agoult (alias Daniel Stern)<sup>49</sup> et George Sand<sup>50</sup> qui défendirent respectivement ces deux artistes et furent portraiturées par eux<sup>51</sup>. Le procédé du camouflage employé par Soulié rappelle l'adoption par ces deux femmes du pseudonyme masculin qui permet aux auteures d'échapper pour la publication de leurs écrits aux traditionnels déterminismes identitaires et sociaux liés à leur sexe :

« Ainsi, jamais un bas-bleu ne se passionnera pour un peintre qui réunira à la fois la couleur et le dessin, mais il y a des bas-bleus qui se donneraient corps et biens à M. Delacroix ou à M. Ingres, par cela seul que M. Delacroix dessine à côté de ses

tableaux et que M. Ingres se garderait bien de peindre les siens d'une couleur possible<sup>52</sup>. »

- 17 Par le biais de George Sand et de Marie d'Agoult, Soulié rejoue la querelle du dessin contre la couleur qui revêt alors des résonances genrées. S'il semble que cette querelle dix-septiémiste s'inverse au XIX<sup>e</sup> siècle où le dessin prend des allures féminines (Ingres) et la couleur se virilise (Gros, Delacroix), ces deux femmes critiques d'art illustrent également dans leur processus critique le clivage masculin/féminin, quand Marie d'Agoult revendique avec autorité sa position et son opinion dans les articles qu'elle publie sur Ingres et que George Sand privilégie l'attitude passive de l'admiratrice, se refusant explicitement à l'exercice de la critique :

« J'étais loin d'avoir un grand discernement, je n'avais jamais eu la moindre notion sérieuse de cet art qui, pas plus que les autres, ne se révèle aux sens sans le secours de facultés et d'éducation spéciales. Je savais très bien que dire devant un tableau : "Je juge parce que je vois, et je vois parce que j'ai des yeux" est une impertinence d'épicier cuistre. Je ne disais donc rien, je ne m'interrogeais pas même pour savoir ce qu'il y avait d'obstacles ou d'affinités entre moi et les créations du génie. Je contemplais, j'étais dominée, j'étais transportée dans un monde nouveau<sup>53</sup>. »

- 18 Loin de dénoncer explicitement la féminité comme un obstacle à l'exercice de la critique d'art, sa volonté de se dénier toute compétence et de se placer en retrait de tout jugement critique de l'œuvre de Delacroix apparaît néanmoins comme une possible stratégie de promotion de l'œuvre de l'artiste.

- 19 Si, avec son bas-bleu artistique, Soulié déplace de façon définitive le bas-bleuisme du côté de la créativité et de la pratique artistiques, ce qui est confirmé à la fin du siècle dans les textes de Jules Barbey d'Aurevilly et d'Octave Uzanne qui rapprochent de façon étroite ou incluent dans cette catégorie les femmes artistes<sup>54</sup>, cette période donne également lieu à une contre-offensive ironique des femmes qui reprennent à leur compte ce terme péjoratif pour mieux le détourner et en faire un outil d'identification et de revendication. S'illustrant en particulier par les voix de la presse avec *Le Bas-bleu*. *Moniteur universel des productions artistiques et littéraires des femmes*, puis *Bas-bleu*. *Gazette mondaine*, qui s'intéressent respectivement aux œuvres réalisées par des femmes<sup>55</sup>, le couronnement final de cette revanche féminine provient de Jeanne Thilda alias Mathilde Stevens, épouse du critique Arthur Stevens et belle-sœur du peintre Alfred Stevens, qui devient non seulement présidente du premier club de bas-bleus en France<sup>56</sup>, mais également salonnière, revendiquant avec conviction sa subjectivité de femme :

« Pareillement, je dois me définir en entrant dans le steeple-critique ouvert pour le Salon. Les lecteurs ne manqueront pas de s'écrier avec le plus profond désappointement : "Dieu ! une plume de femme !" Un peu d'indulgence, cher lecteur, et laissez-moi avec mon sentiment, mon cœur, et aussi avec mon imagination ; laissez-moi vous raconter ce que j'éprouve, ce que je comprends, ce qui m'a fait souffrir<sup>57</sup>. »

- 20 Loin de George Sand qui se dédouane de toute capacité à juger, Mathilde Stevens instrumentalise les présupposés stéréotypés propres au féminin pour affirmer la possibilité d'une critique d'art féminine spécifique. La production d'un discours personnel et introspectif en tant que femme sur des œuvres majoritairement exécutées par des hommes et qui représentent le plus souvent des femmes est en fait une autre stratégie convoquant, dans une veine essentialiste, l'affirmation d'une perception proprement féminine. En ridiculisant le bas-bleu artistique qui s'indigne contre l'iconographie d'un tableau représentant l'asservissement et l'avilissement des femmes

au moment du sac de Rome<sup>58</sup>, Soulié ouvre la voie à la possibilité d'une critique d'art féministe qui affirmerait sa différence, incorporerait une valeur nouvelle et autre à son discours et imposerait d'emblée l'acceptation de sa propre marginalisation. Dans ce vaste champ de recherches peu connu de l'histoire de l'art qu'est celui de la critique d'art faite par des femmes, les récents travaux de Laurence Brogniez sur le XIX<sup>e</sup> siècle sont particulièrement éclairants<sup>59</sup>. Dans un article paru sur le sujet en 2005, elle démontre comment, par le biais de stratégies rhétoriques précises qui allèrent parfois jusqu'à l'affirmation de revendications idéologiques et esthétiques, la femme critique d'art active un discours réflexif, renvoyant à sa propre condition de spectatrice et de femme :

« En se confrontant à l'art de leur temps, dont la femme, rassurante ou inquiétante, était l'icône par excellence, les salonnières, renvoyées à leur propre image, à la perception qu'elles avaient d'elles-mêmes, de leur corps et de leur rôle social, étaient en effet poussées à s'interroger sur leur condition de spectatrices, mais aussi de femmes<sup>60</sup>. »

- 21 En transgressant les normes sexuées et sociales, la femme critique d'art peut imposer un regard autre qui, dans un contexte propice à l'abondance de sujets et de modèles féminins en art, brouille le regard, l'opposition entre réalité et fiction, dehors et dedans, les femmes telles qu'elles sont représentées et les femmes réelles. Pourtant, il semble que peu d'entre elles se soient risquées à élaborer un véritable discours transgressif et militant, reconduisant le plus souvent les traditionnels clichés féminins sur la sensibilité et l'amateurisme. Il faudra attendre le passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle pour assister à l'émergence d'une critique d'art féministe volant au secours de la créativité féminine en termes de visibilité et de légitimité, à l'image de Léonie Mulier qui affirme, dans ses comptes rendus de Salon, que « la femme ne restera pas en arrière<sup>61</sup> » ou encore Harlor (alias Jeanne-Fernande Perrot<sup>62</sup>) qui, dans ses chroniques artistiques de *La Fronde*, cherche à sortir la femme de la « petite ornière où jusqu'ici elle fut tenue par le bas côté des chemins<sup>63</sup> » pour la faire siéger en artiste professionnelle et ambitieuse à côté de l'homme.

## BIBLIOGRAPHIE

A. J. 1934

A. J., « L'amitié de George Sand et d'Eugène Delacroix », *Revue des deux mondes*, t. XXI, 1934, p. 832-865.

BARBEY D'AUREVILLY (1878) 1968

Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Les Bas-bleus. Les Œuvres et les Hommes*, t. V, Paris, Palmé, 1878 ; Genève, Slatkine reprints, 1968.

BERGMAN-CARTON 1990

Janis BERGMAN-CARTON, "Conduct Unbecoming : Daumier and 'Les Bas-Bleus'", dans Kirsten Powell et Elizabeth C. Childs (éd.), *Femmes d'esprit. Women in Daumier's Caricature*, Hanovre/Londres, University Press of New England, 1990, p. 67-77.

BERGMAN-CARTON 1995

Janis BERGMAN-CARTON, *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.

*Brilliant Women* 2008

*Brilliant Women. 18th-Century Bluestockings*, Elizabeth Eger et Lucy Peltz (éd.), cat. expo., (Londres, National Portrait Gallery, 13 mars-15 juin 2008), Londres, National Portrait Gallery, 2008.

BROGNIEZ 2005a

Laurence BROGNIEZ, « La critique d'art au féminin au XIX<sup>e</sup> siècle : Marc de Montifaud ou le discours (dé)voilé », *Art & Fact*, n° 24 (« Femmes et créations »), 2005, p. 15-23.

BROGNIEZ 2005b

Laurence BROGNIEZ, « Les femmes au Salon : proposition pour une étude de la critique d'art féminine au XIX<sup>e</sup> siècle », Christine Planté (éd.), *Lieux littéraires. La Revue* (« Féminin/masculin. Écritures et représentations »), n° 7-8, 2005, p. 113-125.

CHAMPSAUR 1879

Félicien CHAMPSAUR, « Les femmes au Salon de 1879 », *Bas-bleu. Gazette mondaine*, n° 2, 22 juin 1879, p. 2.

CHERAFT 2001

Céline CHERAFT, *Les Bas-bleus : une série de caricatures de 1844 de Honoré Daumier (1808-1879). Une satire de la femme « intellectuelle »*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Paris, université Panthéon-Sorbonne, 2 vol., (inédit) 2000-2001.

CLARKE 2005

Meaghan CLARKE, *Critical Voices: Women and Art Criticism in Britain, 1880-1905*, Aldershot, Ashgate, 2005.

CORBIÈRE-GILLE 1973

Gisèle CORBIÈRE-GILLE, « Les Bas-bleus et le féminisme », *La Revue des lettres modernes*, n° 351-354, 1973, p. 119-124.

COUDERT 2006

Allison P. COUDERT, « Ange du foyer ou idole de perversité. L'ésotérisme au féminin au XIX<sup>e</sup> siècle », *Politica Hermetica*, n° 20 (« L'ésotérisme au féminin »), 2006, p. 29-47.

CUNO 1983a

James B. CUNO, « Philippon et Desloges : éditeurs des "physiologies" (1841-1842) », *Cahiers de l'Institut d'histoire de la presse et de l'opinion*, 7, 1983, p. 137-162.

CUNO 1983b

James CUNO, "Charles Philippon, La maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-1841", *Art Journal*, 43, n° 4, hiver 1983, p. 347-354.

DASSAS 2002

Frédéric DASSAS, « Les enjeux d'une critique sentimentale : Diderot, Rousseau, madame de Staël », dans *L'Invention du sentiment aux sources du romantisme*, Philippe Bata et al. (éd.), cat. expo., (Paris, cité de la Musique, 2 avril – 30 juin 2002), Paris, cité de la Musique-RMN, 2002, p. 13-22.

DAUMIER 1974

Honoré DAUMIER, *Intellectuelles : Bas bleus et femmes socialistes*, préface de Françoise Parturier, catalogue et notices de Jacqueline Armingeat, Paris, Vilo, 1974.

DEEPWELL 2002

Katy DEEPWELL, « Défier l'indifférence à la différence : les paradoxes de la critique d'art féministe », dans Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot (dir.), *L'Invention de la critique d'art*, actes de colloque, (université Rennes 2, 24 et 25 juin 1999), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 191-205.

DELLUNGO et LOUICHON 2010

Andrea DELLUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, 1815-1848*, Paris, Garnier, 2010.

DIDI-HUBERMAN 1982

Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

EDELMAN 1995

Nicole EDELMAN, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995.

EDELMAN 2003

Nicole EDELMAN, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.

EGER 2010

Elizabeth EGER, *Bluestockings. Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

FELLER 1851

François-Xavier de FELLER et al., *Biographie universelle ou Dictionnaire des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus [...]*, t. VIII, Lyon, J.-B. Pélagaud, 1851.

FORT 1989

Bernadette FORT, "Voice of the Public: the Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets", *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXII, n° 3, printemps 1989, p. 368-394.

George Sand. *Une nature d'artiste* 2004

George Sand. *Une nature d'artiste*, Daniel Marchesseau et al. (éd.), cat. expo., (Paris, musée de la Vie romantique, 29 juin – 28 novembre 2004), Paris, Paris-musées, 2004.

Goncourt 1856

Edmond et Jules GONCOURT, « Une revendeuse », dans *Une voiture de masques*, Paris, E. Dentu, 1856.

GUENTNER 2000

Wendelin A. GUENTNER, "Seeking Aesthetic Expression : Mathilde Stevens' *Impressions d'une femme au Salon de 1859*", dans Rosemary Lloyd et Brian Nelson (dir.), *Women Seeking Expression. France 1789-1914*, Melbourne, Monash University, 2000, p. 24-41.

GUINOT 1842

Eugène GUINOT, *Physiologie du provincial à Paris*, Paris, Aubert, 1842.

HARCSTARK MYERS 1990

Sylvia HARCSTARK MYERS, *The Bluestocking Circle. Women, Friendship, and the Life of the Mind in Eighteenth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

HARLOR 1905

HARLOR, « Le Salon des Femmes peintres et sculpteurs », *La Fronde*, n° 2109, 16 février 1905.

HELLER 1998

Deborah HELLER, "Bluestocking Salons and the Public Sphere", *Eighteenth-Century Life*, vol. XXII, mai 1998, p. 59-82.

ISRAËL 1976

Lucien ISRAËL, *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 1976.

JANIN 1840-1842

Jules JANIN, « Le Bas-bleu », dans Jules Janin, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. V, Paris, L. Curmer, 1840-1842, p. 200-231.

LADIMIR 1842

Jules LADIMIR, *Physiologie du pochard*, Paris, W. Warée, 1842.

LAWRENCE 1997

Cynthia LAWRENCE, *Woman and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, University Park (Pa), The Pennsylvania State University Press, 1997.

LEMOINE 1841

Edouard LEMOINE, *Physiologie de la femme la plus malheureuse du monde*, Paris, Aubert-Lavigne, 1841.

LHÉRITIER 1838

Sébastien-Didier LHÉRITIER, *Traité complet des maladies de la femme, étudiées sous les rapports physiologique, nosographique et thérapeutique*, t. I, Paris, Au bureau du bulletin clinique, 1838.

L'HÔPITAL 1946

Madeleine L'HÔPITAL, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Paris, Boivin & Cie, 1946.

LOUYER-VILLERMAY 1816 (1994)

Jean-Baptiste LOUYER-VILLERMAY, *Traité des maladies nerveuses en vapeurs, et particulièrement de l'hystérie et de l'hypocondrie*, Paris, Méquignon l'aîné père, 1816 ; cité dans Janet Beizer,

*Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1994.

MARCHAL 1841

Charles MARCHAL, *Physiologie de la femme honnête*, Paris, Lachapelle-Fiquet, 1841.

MARTIN 1998

Sophie MARTIN, *George Sand et les milieux picturaux*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université Paris IV, (inédit) 1998.

MATLOCK 1994

Jann MATLOCK, *Scenes of Seduction. Prostitution, Hysteria and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994.

MICALE 1991

Mark MICALE, "Hysteria Male/Hysteria Female: Reflections on Comparative Gender Construction in Nineteenth-Century France and England", dans Marian Benjamin (éd.), *Science and Sensibility. Gender and Scientific Enquiry 1780-1945*, Oxford, Blackwell Publishers, 1991, p. 200-239.

MOINS 2006

Claude MOINS, « George Sand et Delacroix », dans Marielle Caors (éd.), *George Sand et les arts*, actes du colloque international, (5-9 septembre 2004, association château d'Ars, Centre du romantisme), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 215-225.

MOREAU 1983

Thérèse MOREAU, « Le bas-bleu : une monstruosité littéraire et sociale », dans Thérèse Vichy (éd.), *Roman et société*, actes du colloque international de Valenciennes (université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, mai 1983), *Cahiers de l'UER Froissart*, n° 8, hiver 1983, p. 227-234.

MORRISSEY 1982

Ann MORRISSEY, *Daumier on Women: the Lithographs*, Los Angeles, University Art Galleries/ University of Southern California, 1982.

MULIER 1880

Léonier MULIER, « Le Salon », *La Femme dans la famille et dans la société. Journal littéraire et scientifique, paraissant le samedi*, n° 3, 7 mai 1880, p. 6.

PÉTY 2001

Dominique PÉTY, « Le personnage du collectionneur au XIX<sup>e</sup> siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 112, 2001, p. 71-81.

PLANTÉ 1989

Christine PLANTÉ, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, éditions du Seuil, 1989.

PLANTÉ 1996

Christine PLANTÉ, « Les bas-bleus de Daumier : de quoi rit-on dans la caricature ? », dans Philippe RÉGNIER (dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance*, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 192-202.

POHL et SCHELLENBERG 2003

Nicole POHL et Betty A. SCHELLENBERG (dir.), *Reconsidering the Bluestockings*, San Marino, Huntington Library, 2003.

RABAUT 1985

Jean RABAUT, *Féministes à la Belle Époque*, Paris, France Empire, 1985.

REID 2010

Martine REID, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.

RICHTER SHERMAN 1981

Claire RICHTER SHERMAN (dir.), *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, Westport/Londres, Greenwood Press, 1981.

ROBERT-JONES 1951

Philippe ROBERT-JONES, « Les femmes dans l'œuvre lithographique de Daumier », *Médecine de France*, 23, 1951, p. 29-32.

ROOSES 1977

Max ROOSES, *L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et descriptions de ses tableaux et dessins*, vol. II, Soest, Davaco, 1977.

ROUX-FERRAND 1880

Hippolyte ROUX-FERRAND, *Odyssée d'un bas-bleu*, Meulan, imprimerie de la société philotechnique, 1880.

SAINT-HILAIRE 1841

Émile Marco de SAINT-HILAIRE, *Physiologie du troupiér*, Paris, Auvert et C<sup>ie</sup>-Lavigne, 1841.

SAISSELIN (1985) 1990

Rémy G. SAISSELIN, *Le Bourgeois et le Bibelot*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1985 ; trad. Jacqueline Degueret, Paris, Albin Michel, 1990.

SAND (1854) 1971

George SAND, « Histoire de ma vie », dans *Œuvres autobiographiques*, t. II, Paris, Gallimard, (1854) 1971, p. 5-465.

SOULIÉ 1841

Frédéric SOULIÉ, *Physiologie du Bas-bleu*, Paris, Aubert-Lavigne, 1841.

STEVENS 1859

Mathilde STEVENS, *Impressions d'une femme au Salon de 1859*, Paris, librairie nouvelle/A. Bourdillat et C<sup>ie</sup>, 1859.

SWAIN 1983

Gladys SWAIN, « L'âme, la femme, le sexe et le corps. Les métamorphoses de l'hystérie à la fin du dix-neuvième siècle », *Le Débat*, n° 24, mars 1983, p. 107-127.

TEXIER 1842

Edmond-Auguste TEXIER, *Physiologie du poète*, Paris, J. Laisné, 1842.

THILDA 1884

Jeanne THILDA, « Le dîner des Bas-Bleus », *Gil Blas*, n° 1696, 10 juillet 1884, p. 1-2.

UZANNE 1894

Octave UZANNE, *La Femme à Paris. Nos contemporaines. Notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions*, Paris, ancienne maison Quantin/ Librairies-imprimeries réunies, 1894.

VILLENEUVE 1973

Roland VILLENEUVE, *Le Musée de la bestialité*, Paris, H. Veyrier, 1973.

## NOTES

\*. Je souhaiterais remercier Laurence Brogniez et Pascal Rousseau pour leurs précieux conseils dans la rédaction de cet article.

1. Sur ces *Bluestockings* anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir HARCSTARK MYERS 1990 ; HELLER 1998 ; POHL et SCHELLENBERG 2003 ; *Brilliant Women* 2008 ; EGER 2010.

2. Voir le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, 1863, s.v. « bas bleu » : « L'expression *bas bleu* vient d'Angleterre (*blue stocking*) ; en voici l'explication : "Il y avait, vers 1781, un club littéraire qui se réunissait chez M<sup>me</sup> Montague, et que l'on appelait le club des bas-bleus (*blue-stocking club*). Un des membres les plus éminents de cette société était M. Stillingfleet, dont l'habillement se distinguait par un caractère de gravité ; on remarqua surtout qu'il portait toujours des *bas bleus*. Telle était l'excellence de sa conversation que, quand il lui arrivait d'être absent, on avait coutume de dire : Nous ne pouvons rien faire ce soir sans les bas bleus. Peu à peu, des clubs s'établirent sous ce titre, et le terme de *bas bleu* s'étendit aux femmes de lettres ridicules et pédantes", ESQUIROS, *Revue des deux mondes*, avril 1860, p. 778. » Voir également le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse, t. II, Paris, Larousse, [1866-1876], p. 296, s.v. « bas bleu », qui, en plus de cette version originelle, en propose deux autres : « Selon une autre version, mistress Montague réunissait dans son cercle tous les hommes de lettres les plus distingués de l'Angleterre ; il ne s'agit plus de femmes comme on voit. Un étranger illustre, qui venait d'arriver en Angleterre, témoigna le désir d'être introduit chez cette dame ; on lui proposa de l'y conduire immédiatement, mais il refusa cette offre en s'excusant sur ce qu'il était encore en habit de voyage. La chose fut rapportée à la belle lady, et elle répondit que l'étranger faisait beaucoup trop de cérémonies et que, dès qu'on avait de l'esprit ou du savoir, on pouvait se présenter chez elle, même en *bas bleus*. Mills, dans son *History of Chivalry*, donne à la locution une origine toute différente : il se forma, dit-il, à Venise, en 1400, une société littéraire qui prit le nom de Società della Calza (Société du bas), dont tous les membres s'engageaient à porter des *bas bleus* comme signe distinctif ; cette société fut continuée d'abord en France, et c'est là que la dénomination de *bas-bleu* prit naissance ; elle s'introduisit ensuite en Angleterre, où elle fut généralement appliquée aux femmes de lettres ; mais Mills ne nous dit pas pourquoi. »

3. Cité dans : JANIN 1840-1842, p. 201.

4. Voir CORBIÈRE-GILLE 1973 ; MOREAU 1983 ; RABAUT 1985, p. 147-170 ; PLANTÉ 1989, p. 39-61 ; DEL LUNGO et LOUICHON 2010 ; REID 2010, p. 47-63.

5. SOULIÉ 1841, p. 97-110. Fort de son succès, cet ouvrage a été republié en 1870 sous le titre « Le Bas-Bleu » dans son ouvrage *Le Lion amoureux*.
6. FELLER 1851, p. 71. Né à Foix en 1800, Frédéric Soulié abandonna l'administration des finances pour les lettres. Il s'installa à Paris où les nécessités de la vie l'obligèrent à prendre la direction d'une scierie mécanique. À côté de cette activité industrielle, il devint l'un des premiers romanciers-feuilletonistes et compta à son actif vingt-deux drames et cent quarante-huit volumes de romans. Il collabora notamment avec Alexandre Dumas père pour des mélodrames.
7. REID 2010, p. 54.
8. Voir à ce sujet CUNO 1983a ; CUNO 1983b, p. 352-353. La maison d'édition Aubert qui, en 1841, devint la première maison d'édition à imprimer et à publier des lithographies, joua un rôle prépondérant dans la diffusion de ces ouvrages humoristiques dits « physiologiques ». Voir entre autres LEMOINE 1841 ; MARCHAL 1841 ; GUINOT 1842 ; LADIMIR 1842 ; TEXIER 1842.
9. On pourrait nuancer cette affirmation en ajoutant le « bas-bleu associé », qui illustre aussi bien l'union maritale que professionnelle.
10. Sur cette analogie stéréotypée entre la femme et l'animal, voir VILLENEUVE 1973.
11. SOULIÉ 1841, p. 97-98.
12. SOULIÉ 1841, p. 108.
13. SOULIÉ 1841, p. 99.
14. SOULIÉ 1841, p. 99-100.
15. SOULIÉ 1841, p. 102.
16. Sur la question des types sociaux associés à la critique d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle et son phénomène de théâtralisation, voir FORT 1989.
17. Voir à ce sujet BERGMAN-CARTON 1995, p. 2. L'auteure explique que la Monarchie de Juillet fut une période d'émancipation féminine. Certaines femmes des classes moyennes ou même défavorisées purent, après 1830, embrasser des carrières littéraires qui leur étaient auparavant fermées.
18. SOULIÉ 1841, p. 100-101 : « Cette école du sentiment de l'art s'est prodigieusement propagée depuis une dizaine d'années, et je connais une foule de Limousins qui sont partis du pied gauche avec le dessein prémédité d'avoir le sentiment de l'art ; celui-ci de l'art musical, celui-là de l'art architectural, celui-ci de l'art de la peinture et de la sculpture. Ces grandes divisions une fois établies, il s'est formé des subdivisions de ce sentiment. En voici qui ont le sentiment de l'art italien ; ceux-là, de l'art flamand ; ceux-ci, de l'art étrusque ; ces autres, de l'art gothique ; ces derniers, de l'art rococo, ou même de l'art rocaille, qui est une nuance de l'art Louis XV bien éloignée de la Renaissance. »
19. Voir DASSAS 2002, p. 13-22.
20. Voir quelques exemples dans ce chapitre de ce vocabulaire dévolu à l'invasion et à la propagation : « prodigieusement propagé » (p. 100) ; « foule » (p. 100) ; « divisions » (p. 100) ; « subdivisions » (p. 100), « une foule de barbes et de chapeaux pointus [...] qui en semèrent le grain dans le monde » (p. 101) ; « il poussa tout à coup une moisson de femmes » (p. 101) ; « nées comme les bataillons des dents du dragon » (p. 102) ; « myriades qui encombrèrent le monde et les salons » (p. 102).
21. SOULIÉ 1841, p. 101.
22. Nous ne savons malheureusement rien sur cet illustrateur qui exécuta également les vignettes d'un autre ouvrage physiologique paru la même année (SAINT-HILAIRE 1841). Il ne faut néanmoins pas le confondre avec un autre Jules Vernier, né en 1866, archiviste de la Savoie et de la Seine-Inférieure.
23. SOULIÉ 1841, p. 9-10 : « La chambre du bas-bleu est d'ordinaire assombrie par une foule de rideaux ; que ce soit un magnifique Aubusson ou un jaspé du dernier ordre, il y a toujours un tapis dans la chambre du bas-bleu ; des portraits et des médaillons pendent à son mur ; il place

sur son bureau le buste de quelque grand homme dont il fait son Apollon. Une foule de livres disséminés errent sur les chaises, sur la cheminée, sur les étagères. »

24. REID 2010, p. 52.

25. REID 2010, p. 52.

26. SOULIÉ 1841, p. 101.

27. LOUYER-VILLERMAY (1816) 1994, p. 107.

28. Voir à ce sujet, ISRAËL 1976 ; DIDI-HUBERMAN 1982 ; SWAIN 1983 ; MICALE 1991 ; MATLOCK 1994 ; EDELMAN 2003.

29. LHÉRITIER 1838, p. 5.

30. Platon, « Timée », *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1950, p. 522 : « Chez les femmes, ce qu'on appelle matrice ou utérus est [...] un animal au-dedans d'elles, qui a l'appétit de faire des enfants, et lorsque, malgré l'âge propice, il reste un long temps sans fruit, il s'impatiente et supporte mal cet état ; il erre partout dans le corps, obstrue les passages du souffle, interdit la respiration, jette en des angoisses extrêmes et provoque d'autres maladies de toutes sortes ; et cela dure tant que des deux sexes l'appétit et le désir ne les amènent à une union où ils puissent cueillir comme à un arbre leur fruit : comme dans une terre labourée, ils vont semer dans la matrice des vivants invisibles à cause de leur petitesse et faits de parties différenciées ; puis, pour leur donner une organisation, ils les feront grandir, intérieurement nourris dans la matrice ; après quoi, ils les mettront au jour, achevant ainsi la génération des vivants. » Sur l'hystérie comme suffocation de la matrice, voir également Hippocrate, « Des maladies des femmes », *Œuvres choisies d'Hippocrate*, trad. D<sup>r</sup> Ch. Daremberg, Paris, Labé, 1855, p. 663 : « Une suffocation qui arrive subitement et survient surtout chez les femmes qui n'ont pas de rapports avec les hommes, et chez les femmes âgées plutôt que chez les jeunes, car leur matrice est plus légère. »

31. SOULIÉ 1841, p. 103. Cette description est peut-être une référence dissimulée aux œuvres sculptées de Félicie de Fauveau dont le romantisme est teinté de résurgences médiévales et gothiques.

32. SOULIÉ 1841, p. 103.

33. GONCOURT 1856, p. 94.

34. GONCOURT 1856, p. 94.

35. SOULIÉ 1841, p. 104. À la page 101, Soulié décrit le bas-bleuisme artistique comme composé de « jeunes filles et [d']une assez grande quantité de femmes mariées, incapables de tout, même de plaire à un collégien ».

36. SOULIÉ 1841, p. 108. Il peut s'agir des portraits de l'artiste Claude-Marie Dubufe (1790-1864) ou de son fils, également artiste peintre, Edouard-Louis Dubufe (1819-1883).

37. ROBERT-JONES 1951 ; DAUMIER 1974 ; MORRISSEY 1982 ; BERGMAN-CARTON 1990, p. 67-77 ; PLANTÉ 1996 ; CHERAFT 2001.

38. Pierre Paul Rubens, *Le Supplice de saint Pierre*, 1638, huile sur toile, 3,10 x 1,70 m, Cologne, église de Saint-Pierre. Pour une description précise du tableau, voir ROOSES 1977, n° 487, p. 341-344.

39. Voir à ce sujet EDELMAN 1995 ; COUDERT 2006.

40. SOULIÉ 1841, p. 106-107.

41. SOULIÉ 1841, p. 107. Max Rooses raconte effectivement que, lors de l'absence du tableau de Rubens transporté en 1794 à Paris pour être exposé au musée Napoléon en 1811, une copie a été réalisée par Jean-Jacques Schmitz et placée sur le maître-autel au même endroit que l'original. Si le tableau de Rubens a été rendu en 1815, cette copie a par la suite pris place dans un des bas-côtés de l'église : ROOSES 1977, p. 343.

42. PÉTY 2001, p. 72.

43. Sur cette question peu connue du patronage féminin, voir LAWRENCE 1997.

44. SAISSSELIN (1985) 1990, p. 91 : « La bibelotisation de l'art signifie une trop grande quantité de n'importe quoi, venant de n'importe où, rassemblée dans un même espace. »
45. SAISSSELIN (1985) 1990, p. 90.
46. ROUX-FERRAND 1880.
47. ROUX-FERRAND 1880, p. 13.
48. ROUX-FERRAND 1880, p. 17.
49. Voir l'article de Sarah Betzer. L'auteure interroge cette question du jugement immodéré de Marie d'Agoult pour Ingres qui sera, à l'époque, dénoncé dans le *Charivari* (« Salon de 1842 – Charge et portraits », 8 mai 1842, p. 1-2). Elle soulève également dans son article la rivalité des choix esthétiques entre Marie d'Agoult et George Sand.
50. Voir A. J. 1934 ; L'HÔPITAL 1946 ; *George Sand. Une nature d'artiste* 2004 ; MARTIN 1998 ; MOINS 2006.
51. Voir l'article de Sarah Betzer.
52. SOULIÉ 1841, p. 109.
53. SAND (1854) 1971, p. 106.
54. BARBEY D'AUREVILLY (1878) 1968, p. XXII : « Les femmes peuvent être et ont été des poètes, des écrivains et des artistes, dans toutes les civilisations, mais elles ont été des poètes femmes, des écrivains femmes, des artistes femmes. Étudiez leurs œuvres, ouvrez-les au hasard ! À la dixième ligne, et sans savoir de qui elles sont, vous êtes prévenu ; vous sentez les femmes ! *Odor di femina* [...] » ; UZANNE 1894, p. 153-176.
55. CHAMPSAUR 1879, p. 2-3.
56. THILDA 1884, p. 1-2 : « Donc il est bien convenu qu'aujourd'hui nous adoptons et nous nous parons de ce joli nom de bas-bleus, nous le gravons sur nos bannières, nous le mettons sur nos cartes de visite avec l'orgueil d'un soldat fier du ruban rouge [...] »
57. STEVENS 1859, p. 5-6. Voir GUENTNER 2000 ; BROGNIEZ 2005b, p. 119-120.
58. SOULIÉ 1841, p. 103 : « Qu'est-ce que c'est que ce prétendu tableau du sac de Rome ? il n'y a pas une idée d'art là-dedans : ces barbares qui boivent sous un platane et qui se font servir par des dames romaines sont stupides, et les femmes qui les servent sont encore plus stupides. Il n'y a pas dans cet acte brutal la moindre pensée d'avenir. C'était le cas de montrer le mélange des races blondes avec les races brunes, qui a produit les populations modernes. »
59. Voir BROGNIEZ 2005a ; BROGNIEZ 2005b ; CLARKE 2005 ; DEEPWELL 2002 ; RICHTER SHERMAN 1981.
60. BROGNIEZ 2005b, p. 125.
61. MULIER 1880, p. 6.
62. Je remercie Catherine Méneux pour cette information précieuse.
63. HARLOR 1905.

AUTEUR

CHARLOTTE FOUCHER

Université PARIS I-Panthéon Sorbonne et INHA

# Johanna von Haza, alias Heinrich Paris. De la critique d'art comme critique sociale

France Nerlich

---

- 1 « Les Français disposent dans leur vie et dans leur littérature d'une chose pour laquelle nous, Allemands, n'avons même pas de mot [...], la *causerie*. Ce que le Français appelle *causer* nous échappe presque totalement car cela présuppose l'existence d'une société, or nous ne possédons pas de société parce qu'il nous en manque la condition première, l'égalité<sup>1</sup>. » De même que Johanna von Haza revendique, sous son pseudonyme masculin Heinrich Paris, son statut d'amateur presque ignorant en matière d'art, de même elle choisit pour formuler ses pensées sur l'art de son temps la forme non académique de la causerie, du dialogue. Ces deux postulats de départ – l'ignorance et l'oralité de la discussion – permettent à l'auteure d'adopter un point de vue décalé et critique, aussi bien sur les œuvres que sur le discours esthétique et les conditions sociales qui le produisent. Elle explique d'emblée que *causer*, c'est « échanger des idées en les lançant en l'air pour en produire de nouvelles » : les Allemands, peu enclins à ce type d'échanges, seraient non seulement habitués à écouter respectueusement le monologue d'un orateur privilégié sans oser lui répondre, mais ils le feraient aussi dans de petits cercles étriqués, uniformément réunis selon des critères d'âge, de rang et de sexe<sup>2</sup>. En revendiquant pour elle un mode d'expression français, contraire au tempérament allemand, afin d'amener ses lecteurs à penser par eux-mêmes, Johanna von Haza ne met pas seulement en application le « *sapere aude* ! » (« aie le courage de te servir de ton propre entendement ») d'Horace que Kant avait placé en tête de son célèbre essai sur les Lumières, incitant à l'émancipation intellectuelle de l'humanité, mais elle fait aussi écho aux réflexions de sa consœur, Rahel Levin Varnhagen (1771-1833), dont le salon berlinois avait réuni autour de 1800 le monde littéraire, Jean Paul, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Schleiermacher, Clemens Brentano, Friedrich de La Motte-Fouqué ou encore les frères Humboldt<sup>3</sup>. Assistant aux cours d'August Wilhelm Schlegel à l'université de Berlin en 1802, Rahel Levin avait en effet noté de manière positive ce que Schlegel avait présenté de façon plutôt critique comme une caractéristique de la

tournure d'esprit français : le questionnement permanent comme ressort de la conversation<sup>4</sup>. Cette dynamique de la réflexion retient l'attention de Rahel qui y voit comme Johanna l'indice d'une certaine égalité sociale. Égalité non seulement entre les classes, mais aussi entre les sexes, puisque, contrairement au mépris des milieux savants allemands à l'encontre des femmes, les Français semblent reconnaître à leur juste valeur des femmes de lettres comme M<sup>me</sup> de Staël ou M<sup>me</sup> de Genlis, dont les ouvrages sont publiés, lus et commentés par tous. Très attentives aux publications françaises, dont elles sont aussi souvent les traductrices vers l'allemand, les femmes écrivains allemandes considèrent pour certaines le français comme la langue européenne par excellence<sup>5</sup>.

- 2 Pour Johanna von Haza, la maîtrise du français apparaît même salutaire car, écrit-elle à son éditeur Rudolph Weigel, « où irions-nous sinon avec notre peu de capacité *allemande*<sup>6</sup> ! » C'est dans cette perspective qu'elle construit sa carrière entre la France et l'Allemagne, signant ses publications tour à tour Heinrich ou Henri Paris, selon qu'elles paraissent dans l'un ou l'autre pays. Johanna se transforme même en Jeanette lorsqu'elle s'installe à Paris, Strasbourg ou Versailles. Médiatrice volontaire, elle recommande des poètes français comme Charles Nodier au public allemand<sup>7</sup>, collabore à l'*Encyclopédie des gens du monde* de Jean-Henri Schnitzler pour faire connaître des comédiennes allemandes aux Français et élabore un système didactique expérimental pour l'enseignement de la grammaire française dans un ouvrage financé par la duchesse d'Orléans<sup>8</sup>. Le regard qu'elle porte sur l'art, en particulier sur l'art français, alors qu'elle réside encore en Saxe, révèle l'étendue des enjeux idéologiques qui se concentrent dans ce genre qui prend son essor dans l'Allemagne des années 1830 : lieu d'une insolente et déroutante réflexion sociale et féministe, la critique d'art selon Johanna von Haza est liée au discours sur le monde et la société ; à travers les œuvres, ce sont les règles sociales qu'elle aborde, tandis que son analyse des rapports sociaux la conforte dans son attachement absolu à l'idéalisme.
- 3 L'historiographie n'a pratiquement rien retenu de Johanna von Haza, ou plutôt elle n'en a retenu qu'une vision morcelée, éclatée, qui correspond assez bien au caractère erratique de sa biographie et de sa carrière<sup>9</sup>. Née en Pologne en 1794, elle est la fille aînée d'un noble polonais de Poznan, Boguslaus von Haza-Radlitz, et de Sophie Taylor, fille d'un général polonais d'origine écossaise. Soucieux d'offrir à leurs enfants une éducation plus ouverte et plus complète, Boguslaus et Sophie quittent la province polonaise de Poznan pour s'installer à Dresde vers 1805. Leur domicile devient rapidement un lieu de rencontre recherché par les poètes et les savants. C'est chez eux que l'explorateur de l'occulte Gotthilf Heinrich von Schubert fascine Heinrich von Kleist par ses expériences sur le magnétisme animal<sup>10</sup>. Johanna grandit dans l'effervescence du milieu intellectuel, littéraire et musical de Dresde et Weimar sous la tutelle de son précepteur Adam Müller, l'un des grands théoriciens politiques du romantisme<sup>11</sup>. Rédacteur de la revue *Phöbus*, il prolonge ses cours magistraux sur la littérature allemande et la théorie esthétique par la publication de ses propres textes mais aussi d'auteurs comme Heinrich von Kleist qu'il contribue à faire connaître. Attentif à la littérature étrangère, il commente dès les premiers numéros de sa revue les ouvrages de Germaine de Staël, en particulier *Corinne ou l'Italie*, et fait la connaissance de l'auteure en mai 1808, passant apparemment quelques jours de discussion intense avec elle<sup>12</sup>. Le 12 juin de la même année, Heinrich von Kleist s'inscrit dans l'album de Johanna von Haza, en lui dédiant quelques vers : « La Beauté

appartient à tous ceux qui peuvent la ressentir. Dans ce sens vous êtes mienne, ma demoiselle, et vous le resterez, je pense, toujours<sup>13</sup>.» Quelques mois plus tard, l'harmonie familiale éclate lorsque Sophie von Haza quitte son mari pour pouvoir épouser son amant, Adam Müller. Lorsque le divorce est prononcé en novembre 1808, elle est obligée de renoncer à ses enfants, ce qui trouble durablement les relations avec sa fille<sup>14</sup>. Heinrich von Kleist, qui sert d'intermédiaire entre les époux Haza au cours de cette période, enverra, la veille de son suicide avec Henriette Vogel, une dernière lettre à Sophie Müller pour la remercier de sa bienveillance et de sa compréhension à leur égard<sup>15</sup>.

- 4 Johanna retourne à Lewitz dans la région de Poznan avec son père et ses quatre frères et sœurs. Elle y reste quelques années sur lesquelles on ne sait que peu de choses<sup>16</sup>, avant de retourner à Dresde où elle vient en aide à sa mère qui tente de faire republier les ouvrages d'Adam Müller, décédé en 1829. Mais Johanna exprime clairement ses distances par rapport à l'ancien précepteur, dont elle ne partage pas les vues conservatrices sur la nécessité de la Restauration et dont elle estime l'œuvre seulement en tant que témoignage historique<sup>17</sup>. Elle prend également ses distances par rapport au rôle qu'il lui avait destiné dans un poème composé pour son album alors qu'elle n'avait que treize ans : il y exprimait le désir de voir se développer le talent précoce et l'esprit qu'il avait décelés en elle, tout en lui recommandant de les parer de vertus domestiques, le « livre » et « l'aiguille » devant se partager le temps, « la fierté » et « l'humilité » étant les ornements de la féminité<sup>18</sup>. Johanna semble avoir eu du mal à accepter cette image de la féminité, telle que Müller ou même Kleist l'avaient formulée dans son album. En effet, ses lettres révèlent une certaine intrépidité de caractère que ses ouvrages rendent publique, sous couvert de son pseudonyme masculin qui lui sert dès le début des années 1830 pour ses premiers articles sur la musique et la littérature. Très liée à la famille de Johann Wolfgang von Goethe, dont elle se revendique la fille spirituelle par des exergues récurrents dans ses ouvrages et des renvois répétés<sup>19</sup>, elle évolue dans le milieu intellectuel des villes de Saxe, où elle fréquente entre autres Carl August Böttiger, Friedrich Wilhelm Tittmann ou Karl Ewald Hasse, et se sert de ses relations avec le monde éditorial de Leipzig et de Dresde pour mener à bien ses projets de livres<sup>20</sup>. Une question revient en permanence dans ses textes, qu'ils soient consacrés aux pianistes contemporaines ou aux sculptrices allemandes : la place des femmes dans le monde de l'art et des sciences, et la difficulté contre laquelle elles doivent lutter pour être reconnues. De fait, sa propre existence semble avoir été une lutte continue pour exister en tant qu'auteur, ce qui signifie pour elle un renoncement à sa féminité et un mode de vie non conformiste : elle ne se contente pas d'écrire sous le nom d'un homme, comme certaines de ses consœurs – à l'instar de Marie d'Agoult, alias Daniel Stern<sup>21</sup> – elle fait également l'apologie du célibat dans ses *Éphémères rhénanes* qui paraissent en français à Strasbourg en 1844. Cette brochure reprend deux textes qui datent respectivement de 1831 et de 1841, qu'elle avait distribués sous forme de manuscrit en 1841 sous le titre *La Mère et la Prêtresse. Rhapsodies*<sup>22</sup>. Le premier texte était intitulé « La femme libre et l'émancipation de la femme. Rhapsodie à propos des saint-simoniennes » et le second, « Les femmes célibataires. Rhapsodie ». Johanna von Haza y expose d'une part les réflexions que lui inspirent les propositions utopiques des saint-simoniens – vivement discutées outre-Rhin<sup>23</sup> – ; d'autre part elle les confronte à la réalité qu'elle observe dans la société contemporaine, soit l'impossibilité pratique pour les femmes d'être les égales des hommes puisque la nature les a faites faibles et les lois – en particulier le Code Napoléon – soumises. Elles doivent renoncer à être des femmes

pour être des génies, c'est-à-dire renoncer au seul statut accepté et acceptable pour les femmes dans la société, celui d'épouse et de mère, pour pouvoir être philosophe, savant, peintre ou écrivain. La soumission à l'homme prévue par l'ordre de la nature ne peut être transcendée que par un renoncement total à la féminité, à la maternité, à l'amour et à la sexualité. Elle-même renonce à cette féminité et c'est en grande partie son expérience propre qui la conduit à faire l'apologie des « vieilles filles » et à réclamer qu'une place honorable leur soit faite dans une société qui les juge ridicules et inutiles alors qu'elles sont « le ciment qui lie entre elles les différentes parties de l'édifice social ». Le ton est particulièrement acerbe dans ce texte, en particulier dans les conclusions sur l'inégalité de fait entre les hommes et les femmes : si « les femmes de génie sont une maladie du sexe » – selon une idée largement répandue qu'elle-même rejette –, il faudrait que l'État prévienne de s'en occuper comme de ses malades du choléra<sup>24</sup>.

- 5 Le discours des *Éphémères* est ambigu puisqu'il martèle le fait qu'une femme ne peut être à la fois femme d'esprit et épouse et mère : « Que choisir ? La vie par le cœur, ou la vie par l'esprit ? Le culte de l'amour, ou le culte du génie ? Le sacerdoce de la famille ou le sacerdoce de l'humanité ? Voilà la question ! Or l'homme peut suffire à la fois à l'une et à l'autre de ces deux missions. La femme, au contraire, ne le peut point<sup>25</sup>. » Certains auteurs masculins y trouvent donc l'apologie salutaire de la femme au foyer contre les idées émancipatrices des saint-simoniennes<sup>26</sup>. Mais Johanna von Haza veut au contraire rendre visibles ces conditions qui cantonnent les femmes à un rôle social très limité et ne leur laissent aucune autre possibilité de s'affirmer que de renoncer à leur sexe. Ce féminisme désenchanté, désillusionné, nourri des lectures de M<sup>me</sup> de Staël et d'une probable identification à Corinne, qu'elle cite explicitement, exprime un profond écœurement face à la situation de ses consœurs mariées et inféodées à des maris qui ne les valent pas toujours.
- 6 C'est cette même perspective sociale et féministe qui fait de son compte rendu de l'exposition de Leipzig, paru en 1838 – seul ouvrage de « critique d'art autonome » consacré à la première exposition d'art contemporain de la ville – un ouvrage si atypique et si singulier. Un an plus tôt, elle avait déjà publié un petit compte rendu de l'exposition à Dresde de tableaux provenant de l'école de Düsseldorf. Le titre qu'elle lui avait donné, *Pensées en zig-zag d'un ignorant de Dresde devant les œuvres de Düsseldorf*, annonçait d'emblée les allers et retours, indispensables à ses yeux, entre l'art et son temps<sup>27</sup>. L'outrecuidance de cette brochure avait profondément irrité l'historien de l'art Franz Kugler aussi bien en raison de son apparent manque de discernement face à l'histoire de l'art et la grandeur des peintres les plus fêtés du moment, en particulier Carl Friedrich Lessing et Eduard Bendemann, que du fait de ses positions ironiques contre l'être germanique et le renouveau chrétien de l'art<sup>28</sup>. Mais ce texte avait aussi été salué comme l'expression d'un avis plus libre et moins consensuel par d'autres<sup>29</sup> qui s'étaient, eux, moqués de la docte réplique publiée par Hermann von Friesen pour clouer le bec à cet auteur si peu respectueux<sup>30</sup>. Franz Kugler constate cependant à cette occasion l'émergence très récente du genre de la critique d'art autonome – dont le texte de Johanna von Haza est révélateur –, une critique d'art qui paraît en dehors des revues spécialisées et des journaux quotidiens et qui permet de prolonger la conversation artistique, de préciser des jugements ou de conserver la mémoire de ces rencontres éphémères. Elle est pour lui le symptôme d'un besoin du public et même

plus, une sorte « d'organe du peuple » traduisant le comportement du public par rapport à l'art le plus moderne<sup>31</sup>.

- 7 À première vue, le ton du compte rendu de l'exposition de Leipzig n'est pas irrespectueux, même si Johanna von Haza affiche clairement son mépris pour les discussions « d'école » et revendique pour elle l'ignorance de l'amateur. Ces *Premières Impressions d'un amateur* rendent tout d'abord hommage à l'engagement de la bourgeoisie dans cet événement, témoignage d'un patriotisme local vivant et fertile qui a conduit ces grands bourgeois habitués au luxe à s'affairer comme de simples commis pour vendre les billets ou emballer les œuvres par amour sincère de l'art<sup>32</sup>. L'exposition est effectivement le fruit d'une initiative menée par la bourgeoisie locale, composée de riches libraires et éditeurs, mais aussi d'entrepreneurs industriels et de commerçants de soie et de tissus habitués aux échanges commerciaux avec la France, et animée par la conviction morale de la nécessité sociale et de la fonction civilisatrice de l'art<sup>33</sup>. Fondée contre le gré de l'Académie et de la cour de Saxe qui y voient une concurrence à la société de Dresde, la Société d'art de Leipzig correspond à une affirmation sociale et politique de la bourgeoisie en même temps qu'à un réel intérêt porté à l'art. Après avoir dû se contenter plusieurs années durant de se réunir en société savante pour discuter sur l'art face aux œuvres provenant des collections privées, les membres veulent aller au-delà des simples rencontres érudites et des expositions ponctuelles sans lendemain pour soutenir plus efficacement les peintres de leur temps et créer pour leur ville un musée qui rende l'art accessible à tous – on regrette souvent dans les rapports des sociétés que la « masse » ne soit pas plus touchée par leur effort de sensibilisation à l'art. Enfin créé en 1836, le Kunstverein de Leipzig devient rapidement l'un des plus actifs, grâce notamment aux expositions d'art vivant qu'il organise dès 1837 avec l'aide d'autres sociétés d'art et de marchands d'art comme le Berlinoise Louis Friedrich Sachse<sup>34</sup>. L'exposition de 1837, qui propose plus de 760 œuvres, essentiellement des tableaux de genre et de paysage, des gravures et quelques petites sculptures, d'artistes de Munich, de Düsseldorf et de Berlin, mais aussi de Paris, de Suisse et de Hollande, est enfin l'occasion pour le Kunstverein de Leipzig d'acheter les trois tableaux fondateurs de sa future collection publique. Johanna von Haza avoue qu'elle n'aurait pas choisi ceux-là, mais elle admet que les critères de sélection ne sont pas les mêmes pour une collection publique que pour une collection privée : d'un côté qualité et représentativité des œuvres domineraient, de l'autre ce serait une affaire de goût personnel<sup>35</sup>.

1. François Auguste Biard, *Marché aux esclaves sur la côte d'Or africaine*



1835, huile sur toile, 162,5 x 228 cm. Wilberforce House, Hull City Museums and Art Galleries, Angleterre / The Bridgeman Art Library.

© The Bridgeman Art Library.

- 8 C'est précisément ce goût personnel que Johanna von Haza met en avant dans son compte rendu, annonçant d'emblée son ignorance et son statut d'amateur comme garants de son impartialité : elle dit vouloir se laisser guider par ses yeux et son sentiment comme n'importe quel autre visiteur novice<sup>36</sup>. Ce point de vue lui permet de passer outre les questions de « corporatisme », de célébrités et d'écoles qu'elle trouve non seulement insignifiantes, mais aussi incompatibles avec les idées d'individu et d'esprit libre qui sont pour elle les fondements de l'art : alors que dans la société tout serait conditionné et déterminé par des causes et des conséquences, l'imaginaire demeurerait le seul champ de liberté, le seul espace d'expression. Mais c'est bien la dimension sociale de l'art qui est au cœur de son analyse au ton de plus en plus satirique et acerbe, en particulier dans le très long commentaire du tableau *Marché aux esclaves sur la côte d'Or africaine* (Salon de 1835) de François Auguste Biard (fig. 1). Elle lui consacre en effet une douzaine de pages pour expliquer son rejet de l'œuvre et de son sujet, mais aussi pour exprimer sa propre critique sociale par le biais du tableau : alors qu'elle affirme que Biard utilise l'art à des fins qui ne lui sont pas propres, elle-même s'empare de l'œuvre pour torpiller les certitudes du public bien-pensant.
- 9 L'art ne peut être, aux yeux de l'auteure, le lieu d'un débat social, d'une critique ou d'une prise de position idéologique car son discours n'est pas univoque. Le peintre risque non seulement de mal se faire entendre, mais il pervertit aussi l'art dont le seul objectif demeure, selon elle, la représentation du beau et du bon. Elle exprime son dégoût devant la laideur morale de cette « satire infernale », l'œuvre d'un génial « Apelle des nègres » qui fait preuve d'une grande adresse, d'un talent indéniable et d'une maîtrise étonnante, et elle ne peut s'empêcher de voir dans ce tableau un caractère blasphématoire contre Dieu et l'humanité, contre l'art (divin) et le bon goût

(humain) et une ruse méphistophélique de la part du peintre qui laisse planer un doute sur la vraie nature de son discours.

- 10 Exposé à la Bourse des libraires de Leipzig, le tableau de Biard a provoqué de grandes discussions entre « les belles âmes et les esprits forts<sup>37</sup> », devenant surface de projection de toutes les convictions politiques ou philosophiques possibles, véritable pierre de touche révélatrice des divergences idéologiques contemporaines. Son ambivalence – *a priori* ni pour ni contre mais d'une froide objectivité – est pour elle à l'image de la perte de repères caractéristique de son époque. La duplicité du message sous-jacent de l'œuvre laisserait par son immoralité apparente le champ libre à toutes les interprétations : le peintre semble ainsi se moquer tour à tour des défenseurs des droits de l'homme en leur présentant « leurs protégés noirs » comme s'ils n'avaient jamais été des hommes, puis des esprits forts pour lesquels l'industrie prime sur la vie, dont il montre les représentants comme des hommes déshumanisés. Les sentiments ressentis devant ce tableau semblent contredire les prétendues bonnes intentions du peintre. S'agit-il d'une mystification à l'humour diabolique ou bien réellement d'un plaidoyer contre l'esclavage<sup>38</sup> ? La laideur et le caractère caricatural des personnages ne permettraient pas en effet de ressentir un quelconque sentiment de compassion envers ces hommes, leurs faces hideuses, leurs attitudes grotesques semblant au contraire justifier le traitement que leur réservent les hommes blancs, d'autant plus que ces derniers sont aidés par des hommes noirs<sup>39</sup>. Le spectateur se dirait ainsi : « Tu l'as voulu, Georges Dandin<sup>40</sup> », en voyant le chef de tribu vendre ses propres hommes. Biard échouerait donc en ne clarifiant pas son propos et en exposant aussi crûment une réalité choquante à un public aux idées peu fixées.
- 11 Après ce constat d'échec de la peinture comme support d'un discours politique ou social, Johanna von Haza infléchit son discours pour mettre en lumière les enjeux du sujet représenté : l'esclavage. L'exotisme du sujet est un leurre à ses yeux et elle appelle de ses vœux un peintre haïtien qui serait en mesure de peindre les esclaves blancs de la société contemporaine. Elle en vient par ce biais à l'évocation de l'esclavage quotidien, physique et mental, social et culturel au sein même des sociétés occidentales<sup>41</sup>. Par un habile transfert qui superpose la figure de Biard à celle du marchand d'esclaves qui trône dans le tableau, Haza lui fait tenir un long discours à l'attention des spectateurs dans lequel il explique que son tableau est en réalité une métaphore de la situation réelle dans les pays civilisés, où les hommes ne sont plus considérés que comme des machines soumises à la religion de l'industrie<sup>42</sup>. Biard l'esclavagiste trace donc un parallèle entre les esclaves dans le tableau et les pauvres et les nécessiteux de la réalité du monde des spectateurs qui sont ainsi renvoyés à la misère de leurs propres villes. C'est la partie la plus longue de ce chapitre que cette énumération des « esclaves » de la société moderne parmi lesquels l'auteure nomme non seulement les victimes de lois iniques, les ouvrières et artisans réduits à la pauvreté, les jeunes soldats, que l'on ausculte comme les esclaves noirs, mais aussi les « érudits » qui subissent un sort misérable dans une culture qui se prétend civilisée, les maîtres d'école, les curés de campagne, les précepteurs, les jeunes artistes ou savants. Mais ce qui frappe dans cette énumération, c'est la place accordée aux femmes, les « femmes de génie » écrasées par les hommes sans talents, les « gouvernantes » qui remplacent les mères et les professeurs pour finalement mourir « vieilles filles » dans une misère noire, les « dames de compagnie » brillantes et cultivées qui ne font que porter le châle ou le petit chien de femmes plus riches qu'elles, et enfin la légion d'esclaves « absolues », toutes ces épouses qui, vendues au plus offrant par des parents avides et

orgueilleux, deviennent les victimes de tyrans domestiques, parmi lesquels figurent en bonne place les plus ardents défenseurs des droits de l'homme.

« Qui les compte, toutes ces victimes, forcées au nom des lois de l'humanité et de la société de sacrifier leur liberté et leur volonté, leurs désirs et leurs espoirs, leurs sentiments et leurs pensées, leurs relations et leurs habitudes, en un mot tout leur être aux seules humeurs de leurs maris [...]; [et à qui on donne], afin qu'elles ressentent plus sûrement leur soumission à cette violence brutale, une éducation soignée et une instruction fine, pour leur remettre à la fin la plus belle couronne de la féminité quand elles se sont faites les esclaves absolues et qu'elles se sont habituées à tout faire mais à ne rien réclamer, à tout supporter mais à ne pas répondre, à voir tous les mauvais exemples mais à ne pas les suivre, et à toujours accepter, gaies et délicates, souriantes et immobiles, les maltraitances quotidiennes qui marquent plus profondément et douloureusement dans la vie amoureuse et familiale que tous les fers brûlants et les menottes des marchands d'esclaves<sup>43</sup>. »

- 12 Johanna von Haza dénonce l'hypocrisie de ces spectateurs qui se lamentent sur le sort des pauvres esclaves noirs, mais qui continuent de maltraiter leurs « esclaves » domestiques – cette coquetterie du spectateur qui se mire dans le malheur des autres, tout en cachant les blessures qu'il inflige lui-même ou que les autres lui infligent<sup>44</sup>.
- 13 Malgré les qualités plastiques de l'œuvre, le tableau de Biard incarne donc aux yeux de l'auteure le plus haut degré d'égarement artistique. La beauté, que ce soit la beauté morale ou physique, demeure pour elle l'unique objet de l'art, tandis que les idées philanthropiques appartiennent au domaine de la politique et de la justice. Le *Marché aux esclaves* de Biard reste très présent dans le reste du texte, à la manière d'un *leitmotiv* qui rappelle l'exigence idéaliste de l'art<sup>45</sup>. L'ambivalence demeure pourtant, puisque ces œuvres révèlent en même temps leur « utilité sociale » dans les débats qu'elles suscitent. À l'instar de la relativité des critères esthétiques qui président à la constitution d'une collection privée ou publique, les œuvres d'art ne relèvent plus seulement d'une sphère idéale, mais participent elles aussi de la sphère du social. Contrairement à ce que Linda Nochlin pouvait écrire sur les représentations de marchés aux esclaves comme lieu de délectation morale pour Occidentaux sûrs de leur supériorité par rapport à l'Orient<sup>46</sup>, le cas du tableau de Biard rappelle que la dimension critique de ce type de représentation s'inscrit dans le contexte d'une conscience accrue des enjeux sociaux et d'une réflexion nouvelle sur les possibilités politiques de l'art<sup>47</sup>. Le texte de Johanna von Haza permet de faire la lumière sur des réflexions idéologiques et sociales qui touchent à la condition même de l'auteure. Même si ce seul aspect mérite déjà d'être étudié plus avant, son texte ne se réduit pas à cela. Les réflexions esthétiques de Haza sur le goût, sur la norme, sur le beau, le caractère transnational de sa réflexion, son rejet des arguties savantes, tout cela témoigne d'un esprit alerte et cultivé, prêt à proposer des associations nouvelles entre art et littérature, avec une attention particulière portée à des questions brûlantes d'actualité que des auteurs reprendront après elle et sans doute aussi d'après elle<sup>48</sup>.
- 14 Qualifiée peu aimablement de *crack-brained enthusiastic* (« enthousiaste fêlée ») par Jane Welsh Carlyle, l'épouse de Thomas Carlyle<sup>49</sup>, Johanna von Haza est néanmoins recommandée à Auguste Comte par Sarah Austin – amie de Jane Carlyle et épouse du juriste John Austin – comme « une personne singulière mais de beaucoup d'esprit<sup>50</sup> ». Pour ces femmes mariées à des hommes célèbres, le féminisme de Johanna von Haza est sans doute particulièrement difficile à admettre, voire à comprendre. Mais si Haza frise par moments une certaine schizophrénie – dans son livre de grammaire, elle accuse les femmes de ne pas travailler sérieusement sur la langue –, c'est parce qu'elle se heurte

en permanence aux limites que lui impose son sexe. Symptomatiquement, elle s'attaque précisément aux domaines de la représentation et des constructions logiques qui figent la dualité des sexes. Dans les beaux-arts qui, selon elle, devraient libérer du carcan social, elle piste les images de la soumission ; dans la grammaire, elle revient sur ces règles qui soumettent le féminin au masculin. Son alter ego masculin, Heinrich/Henri Paris, lui vaut d'être prise au sérieux – les critiques tombent des nues en apprenant sa véritable identité, n'ayant trouvé dans ses textes que la logique précise et le langage concentré d'un théoricien averti et une plume toute masculine –, mais il contribue aussi à faire d'elle, comme elle dit, une « hommasse<sup>51</sup> », un être sans sexe et sans sexualité.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ARENDE 1959

Hannah ARENDT, *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*, Munich, Piper, 1959.

Baxa 1966

Jakob BAXA, *Adam Müllers Lebenszeugnisse*, t. II, Munich/Paderborn/Vienne, Schöningh, 1966.

Baxa 1970

Jakob BAXA, „Adam Müllers literarische Tätigkeit“, *Zeitschrift für Ganzheitsforschung*, neue Folge, 14. Jahrgang, III, 1970, p. 129-154.

*Blätter für die literarische Unterhaltung* 1839.

[ANONYME], „Venetianische Briefe über neudeutsche und altitalienische Malerei. Erster Artikel“, *Blätter für die literarische Unterhaltung*, n° 214, 2 août 1839.

CAROVÉ 1831

Friedrich Wilhelm CAROVÉ, *Der Saint-Simonismus und die neuere französische Philosophie*, Leipzig, T. C. Hinrichssche Buchhandlung, 1831.

CAROVÉ 1832

Friedrich Wilhelm CAROVÉ, *Was ist der St. Simonismus? Oder Lehren, Grundsätze und Verfassung der in neuester Zeit entstandenen Simonistischen Religion, welche jetzt so großes Aufsehen erregt und in Frankreich bereits zahlreiche Anhänger gefunden hat [...]*, Quedlinburg/Leipzig, Basse, 1832.

Comte 1877

Auguste COMTE, *Lettres d'Auguste Comte à John Stuart Mill, 1841-1846*, Paris, E. Leroux, 1877.

Fechner 1839

Gustav Theodor FECHNER, alias D<sup>r</sup> MISES, *Ueber einige Bilder der zweiten Leipziger Kunstausstellung*, Leipzig, Voos, 1839.

Friesen 1837

Hermann von FRIESEN, *Drei Briefe zu Widerlegung der Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten [...]*, Dresde, Blochmann, 1837.

Froude 1883

James Anthony FROUDE (dir.), *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, t. I, Londres, C. Scribner's Sons, 1883.

FÜLLNER et HÖHN 2002

Bernd FÜLLNER et Gerhard HÖHN (éd.), *Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis, 2002.

Hahn 1995

Barbara HAHN, „Lernen Sie Europäisch !' Die Sprachen der Akkulturation um 1800“, *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 5, 1995, p. 319-340.

HAHN 1996

Barbara HAHN, „Schriftstellerin zwischen allen Grenzen : Rahel Levin Varnhagen (1771-1833)“, dans Michel Espagne et Werner Greiling (éd.), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1996, p. 243-260.

HAZA 1837

Johanna von HAZA, alias Heinrich PARIS, *Kreuz- und Quergedanken eines dresdener Ignoranten vor den düsseldorfer Bildern, üb. d. düsseldorfer Bilder u. manches Andere. Zur Erinnerung für Freunde*, Dresde/Leipzig, [u.a.] Arnold, 1837.

Haza 1838

Johanna von HAZA, alias Heinrich PARIS, *Erste Eindrücke eines Laien auf der ersten Leipziger Kunstausstellung im Herbste 1837*, Leipzig, Teubner, 1838.

HAZA 1841

Johanna von HAZA, alias Heinrich PARIS, „Einige Worte der Fürsprache für einen zu wenig beachteten französischen Dichter“, *Ost und West*, juillet 1841, p. 219, 223, 226-227, 230-231.

HAZA 1842

Johanna von HAZA, alias Henri PARIS, *Tablettes grammaticales. Analyse généalogique des principes de la grammaire française. Atlas de seize tableaux avec texte explicatif et modèle d'exercices*, Paris, Renouard, 1842.

HAZA 1844

Johanna von HAZA, alias Henri PARIS, *Éphémères rhénanes*, Strasbourg, G. Silbermann, 1844.

HEYTER-RAULAND 1997

Christine HEYTER-RAULAND, „Jeanette von Haza alias Heinrich (Henri) Paris. Erste Spuren einer Mitarbeiterin von Gottfried Webers *Cäcilia*“, dans Axel Beer, Kristina Pfarr et

Wolfgang Ruf (éd.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1997, p. 553-560.

Kleist 2005

Heinrich von KLEIST, *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Roland Reuss et Peter Staengle (éd.), *Sämtliche Gedichte*, t. III, Bâle/Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld/Roter Stern, 2005.

Kugler (1837) 1854

Franz KUGLER, „Ausstellungs-Literatur“ (*Museum*, n° 28, 1837), *Kleine Schriften*, t. III, 1854.

LAFFITTE 1900

Pierre LAFFITTE (dir.), « Matériaux pour servir à la biographie d'A. Comte. Correspondance avec M<sup>me</sup> Austin », *La Revue occidentale philosophique, sociale et politique : organe du positivisme*, seconde série, t. XX, 1900.

MÜLLER SALGET et ORMANN 1997

Klaus MÜLLER SALGET et Stefan ORMANN, *Briefe von und an Heinrich von Kleist, 1793-1811*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, 1997.

Nerlich 2010

France NERLICH, *La Peinture française en Allemagne. 1815-1870*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2010.

Neue Jahrbücher 1846

[Anonyme], „Miscellen“, *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, t. XLVII, n° 4, 1846, p. 448-450.

NOCHLIN (1983) 1991

Linda NOCHLIN, „The imaginary Orient“, *Art in America*, 71, n° 5, 1983 ; repris dans *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1991, p. 33-59.

PETERMANN 1983

Thomas PETERMANN, *Der Saint-Simonismus in Deutschland. Bemerkungen zur Wirkungsgeschichte*, Francfort-sur-le-Main/Berne/New York, P. Lang, 1983.

Rahel Varnhagen. Eine jüdische Frau... 1993

*Rahel Varnhagen. Eine jüdische Frau in der Berliner Romantik, 1771-1833*, Carola Gerlach et François Melis (éd.), cat. expo., (Berlin, Beratungsstelle für Frauen und Familien, 1993), Berlin, Verein für Gleichstellungsfragen und Sozialen Schutz, 1993.

REUSS et STAENGL 2003

Roland REUSS et Peter STAENGL, „Das Schöne gehört jedem...“ Zwei bisher unveröffentlichte Kleisthandschriften aus Kleists Dresdener Zeit“, *Berliner Kleist-Blätter*, 15, 2003, p. 17-28.

SCHMIDT AM BUSCH 2007

Hans-Christoph SCHMIDT AM BUSCH (dir.), *Hegelianismus und Saint-Simonismus*, Paderborn, Mentis, 2007.

SIEBERS-GFALLER 1992

Stefanie SIEBERS-GFALLER, *Deutsche Pressestimmen zum Saint-Simonismus, 1830-1836: eine frühsozialistische Bewegung im Journalismus der Restaurationszeit*, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Paris, P. Lang, 1992.

THOMANN TEWARSON 1988

Heidi THOMANN TEWARSON, *Rahel Levin Varnhagen, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hambourg, Rowohlt, 1988.

WEDER 2008

Katharine WEDER, *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*, Göttingen, Wallstein, 2008.

Wiedenfeld 1832

Karl Wilhelm WIEDENFELD, *Kritik des Saint Simonismus, ein Beitrag zur richtigern Würdigung dieser Sekte in ihren gefährlichen Folgen für Kirche und Stadt*, Barmen/Schwelm, Falkenberg, 1832.

## NOTES

1. HAZA 1837, p. 10 : „Die Franzosen besitzen in Leben und Literatur Etwas, wofür wir Deutschen nicht einmal ein Wort haben, da wir die Sache selbst nicht kennen, die *causerie*. Was der Franzose *causer* nennt, das geht uns fast ganz und gar ab, weil es eine Gesellschaft voraussetzt, wir aber eigentlich keine Gesellschaft haben, indem uns die Grundbedingung fehlt, die Gleichheit. Wir können nie mit einander reden, sondern höchstens zu einander, oder noch lieber vor einander, am liebsten aber über einander, und zwar nur nachdem wir zu Hause wohlbedächtig vorausgedacht, was wir zu, vor oder über einander reden wollen.“ (nous traduisons).
2. HAZA 1837, p. 4.
3. Sur Rahel Levin Varnhagen, voir ARENDT 1959 ; THOMANN TEWARSON 1988 ; *Rahel Varnhagen. Eine jüdische Frau...* 1993.
4. HAHN 1996, p. 247.
5. HAHN 1995.
6. Archives de l'université de Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Schloss Wahn, lettre de Johanna von Haza à Weigel 1<sup>er</sup> février 1838 : „Es ist doch ein Glück ein bisschen französisch zu können; wo bliebe man sonst mit seinem bisschen deutscher *capacité!*“ (souligné par J. von Haza).
7. HAZA 1841, p. 219, 226-227, 230-231.
8. HAZA 1842.
9. Le nom de Johanna von Haza apparaît ainsi dans quelques ouvrages sur le romantisme allemand, et plus particulièrement sur Heinrich von Kleist dont elle possédait des manuscrits. Elle est également évoquée par les musicologues pour ses articles qui paraissent dans les revues musicales de Gottfried Weber, *Cäcilia*, ou de Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*. Voir HEYTER-RAULAND 1997.
10. WEDER 2008, p. 111-112.
11. BAXA 1970.
12. « Le 29 au soir, M<sup>me</sup> de Staël arrive à Dresde et descend à l'hôtel de Pologne ; elle y reçoit la visite d'Adam Müller, qui avait critiqué vivement *Corinne* dans un article de *Phöbus* et dont elle souhaitait faire la connaissance, précisément à cause de cet article » : rapport de police cité dans BAXA 1970, p. 140.

13. KLEIST 2005, t. III, p. 249 : „Das Schöne gehört jedem, der es empfinden kann. - In diesem Sinne sind Sie mein, mein Fräulein, und werden es, denk' ich, immer bleiben.“ (nous traduisons). Voir aussi REUSS et STAENGLÉ 2003.
14. BAXA 1966, p. 1047-1048, n° 1673, lettre de Sophie Müller à Albert, Betty et Eleonore von Haza, à Lewitz, Vienne, le 6 mars 1849.
15. MÜLLER SALGET et ORMANN 1997, p. 423, 511-512.
16. BAXA 1966, t. I, p. 1203, n° 893, lettre de Johanna von Haza à Ludwig Tieck, Lewitz, 26 novembre 1816.
17. BAXA 1966, t. II, p. 1010-1011, n° 1645, lettre de Johannavon Haza à l'éditeur Cotta, Dresde, 13 mars 1830.
18. BAXA 1966, t. I, p. 434, n° 333 : „Blüthen, so die Knospe deckte,/Geist, der noch im Keime schlief,/Was ich leicht in Dir erweckte/Blühe fort und wurzle tief./Hohen Dingen dich ergeben/Kleidet Deiner Seele schön,/Soll es Deinen Reiz erheben,/Muss auch Häusliches Dir stehn./Leicht im schönen Leben finden/Buch und Nadel ihre Zeit,/Stolz und Demuth zu verbinden/Ist der Schmuck der Weiblichkeit./Halte beide in vertrauter/Nähe fest in Deiner Brust,/Diese still, die andre lauter/Adeln Leben, Schmerz und Lust.“
19. Elle souligne que Goethe n'a jamais rien écrit contre les femmes de lettres « car il n'avait pas à craindre leur concurrence ». HAZA 1837, p. 7. Voir aussi la correspondance conservée au Goethe-Museum de Düsseldorf et à la Herzogin-Anna-Amalia Bibliothek de Weimar.
20. Elle se bat pour faire paraître ses comptes rendus d'exposition sous forme de livres et non de notules dans la presse. Voir lettre citée note 6.
21. Voir l'article de Sarah Betzer.
22. Les revenus apportés par la vente de cette brochure devaient permettre de financer les demoiselles professeurs allemandes achevant leurs études en France et une fondation en commémoration du séjour de Goethe à Strasbourg.
23. Autour de 1830, les ouvrages de vulgarisation se multiplient en Allemagne pour exposer les idées de Saint-Simon, voir entre autres : CAROVÉ 1831 ; CAROVÉ 1832 ; WIEDENFELD 1832. Pour les recherches les plus récentes sur la question, voir PETERMANN 1983 ; SIEBERS-GFALLER 1992 ; FÜLLNER et HÖHN 2002 ; SCHMIDT AM BUSCH 2007.
24. HAZA 1844, p. 31.
25. HAZA 1844, p. 19.
26. *Neue Jahrbücher* 1846.
27. HAZA 1838, p. 12.
28. KUGLER (1837) 1854, t. III, p. 253.
29. *Blätter für die literarische Unterhaltung* 1839.
30. FRIESEN 1837.
31. KUGLER (1837) 1854, t. III, p. 253.
32. Elle note que c'est dans un esprit républicain que les organisateurs auraient régulièrement modifié l'accrochage pour permettre à tous les peintres d'être vus de manière convenable. Elle les met cependant en garde face au danger qui menace ces expositions – risque soulevé par nombre de ses confrères au même moment – de se voir transformées en pures foires commerciales, privilégiant une production de masse de travaux médiocres au lieu de présenter une sélection d'œuvres excellentes.
33. Voir entre autres le discours inaugural de Carl Lampe du 26 novembre 1836. Archives du musée des Beaux-Arts de Leipzig, Kunst 4a, f° 1. Voir aussi NERLICH 2010, p. 147 et suiv.
34. NERLICH 2010, p. 107 et suiv.
35. Cette réflexion sur les critères de choix pour une collection publique d'art contemporain est tout à fait centrale à un moment où les musées d'art vivant commencent à voir le jour en Allemagne. Le caractère absolu des critères esthétiques se trouve relativisé par le lieu auquel sont

destinées les œuvres. Gustav Theodor Fechner qui publie un compte rendu de la deuxième exposition de Leipzig y consacre un chapitre entier : FECHNER 1839.

36. HAZA 1838, p. 6-7.

37. HAZA 1838, p. 20 : „schönen Seelen und starken Geistern.“

38. Elle s'insurge contre les critiques contemporains qui font valoir de prétendues valeurs morales d'une œuvre avant sa valeur artistique et rapproche le tableau de Biard de la pièce de théâtre *Negersclaven* d'August von Kotzebue, qu'August Wilhelm Schlegel avait attaquée par des vers féroces, fustigeant le sujet tout à fait inadapté au drame poétique et tétanisant les sentiments des spectateurs. HAZA 1838, p. 22.

39. HAZA 1838, p. 23.

40. En français dans le texte. HAZA 1838, p. 23.

41. HAZA 1838, p. 25-31.

42. Johanna von Haza confie une fois de plus à la voix d'un homme l'expression de sa critique sociale.

43. HAZA 1838, p. 30-31 : „*Wer zählt alle diese Schlachtopfer, welche Ihre humanen Gesetze und Sitten zwingen, Freiheit und Willen, Wünsche und Neigungen, Gefühle und Gedanken, Verbindungen und Gewohnheiten, mit einem Wort ihr ganzes Ich, blindlings jeder Laune ihrer brummenden, maulenden und zankenden, oder ihrer trinkenden, spielenden und schachernden Männer aufzuopfern; und denen Sie, Verehrte, damit Sie ja ihre Unterwerfung unter die brutale Gewalt um desto sichrer empfinden, auch noch mit möglichster Sorgfalt die zarteste Erziehung und feinste Ausbildung geben; bloß um ihnen hinterdrein erst dann den höchsten Kranz der Weiblichkeit zu reichen, wenn sie sich wirklich selbst zu absoluten Slavinnen gemacht und sich ein für allemal darein ergeben haben, Alles zu leisten aber nichts zu verlangen, Alles zu dulden aber nichts zu erwiedern, alle schlechten Exempel zu sehen, aber keinem einzigen nachzuahmen, und heiter und zierlich, lächelnd und ohne zu zucken, alle die täglichen Mishandlungen hinzunehmen, die in der Liebe und im Familienleben tiefer und brennender einschneiden, als alle glühenden Eisen und Geißeln der Negerhändler!*“

44. HAZA 1838, p. 31.

45. HAZA 1838, p. 43 : „*Ich wiederhole es, die Kunst soll nur das Schöne malen; höchstens das Schöne im Conflict mit dem Hässlichen; das Hässliche als Folie für das Schöne.*“

46. NOCHLIN 1983.

47. Le tableau de Biard achève sa tournée à Londres où il est offert, à l'issue de l'exposition, en souvenir de l'abolition de l'esclavage, en 1833, à l'un des grands porte-parole de cette abolition, Sir Thomas Fowell Buxton.

48. Voir note 35.

49. FROUDE 1883, p. 344-348, lettre du 25 septembre 1845.

50. LAFITTE 1900, p. 422 : lettre de Sarah Austin à Auguste Comte du 24 mars 1846. Comte, peu de temps après, parlera également en termes élogieux à John Stuart Mill de cette « noble Polonaise, M<sup>lle</sup> de Haza, aussi recommandable par l'élévation de ses idées que par la délicatesse de ses sentiments » : COMTE 1877, p. 427.

51. HAZA 1844, p. 30.

---

## AUTEUR

**FRANCE NERLICH**

Université François-Rabelais, équipe d'accueil « Interactions, transferts, ruptures artistiques et culturels » (InTRu)