

ÉCOLE DOCTORALE 519 Sciences humaines et sociales - Perspectives européennes

EA 3400 ARCHE (Arts, civilisation et histoire de l'Europe)

THÈSE présentée par :

Dorothee LANNO

soutenue le : **10 novembre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

**LES SCÈNES DE L'INTIMITÉ DOMESTIQUE DANS
LES ARTS FIGURÉS EN FRANCE (1780-1815)**

Volume I : Texte

THÈSE dirigée par :

M. Martial GUEDRON

Professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. Guillaume GLORIEUX

Professeur d'histoire de l'art moderne, Université Rennes 2

Mme Sophie RAUX

Professeur d'histoire de l'art moderne, Université Lyon 2

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme Hélène ROUSTEAU-CHAMBON

Professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Nantes

M. Christophe LERIBAUT

Conservateur général du patrimoine, Directeur du Petit Palais

Remerciements

Toute ma gratitude va à M. le professeur Martial Guédron, qui a dirigé mes recherches avec bienveillance et patience. Sans son investissement, cette thèse n'aurait pu être achevée. Je le remercie de tout cœur.

Un immense merci à la Fondation Napoléon, qui a soutenu ce projet en m'allouant une bourse d'études, me permettant de me consacrer sereinement à l'élaboration de ce travail. Je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à M. Thierry Lentz, directeur de la Fondation Napoléon, pour sa disponibilité et ses conseils avisés.

Je remercie vivement M. le professeur Guillaume Glorieux pour l'intérêt qu'il a manifesté pour ce sujet ; ses encouragements et ses remarques m'ont permis de préciser et d'enrichir ma réflexion.

Les échanges avec les chercheurs rencontrés au cours de colloques ont été déterminants dans la progression de mon travail : je remercie Lisa Zeller de l'Université Johannes Gutenberg de Mayence, Iris Lauterbach et Christine Tauber du Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich.

L'amitié et la sollicitude de mes collègues de l'Opéra national du Rhin m'ont été très précieuses. J'ai une pensée particulière pour Edwige et Augustin, et pour tous nos moments passés à échanger dans les couloirs de l'opéra.

Ces remerciements ne sauraient être complets sans un mot pour Marine et Marion, fidèles camarades rencontrées sur les bancs de l'université et qui ont accepté de me relire. Je leur exprime toute ma gratitude et mon affection.

Et bien-sûr, je remercie mes « intimes », à qui je dédie cette thèse.

Sommaire

Introduction.....	9
Première partie. Suggérer l'intimité.....	29
1. Intériorité psychologique.....	31
1.1. Espaces de retrait.....	36
<i>Le cabinet</i>	38
<i>Le boudoir</i>	48
1.2. Entre intérieur et extérieur.....	61
<i>Frontières de l'intimité</i>	61
<i>Extérieurs et intériorité</i>	68
2. Intimité corporelle.....	73
2.1. Hygiène et toilettes.....	81
<i>Scènes d'hygiène corporelle</i>	82
<i>Toilettes féminines et masculines</i>	90
2.2. Plaisirs intimes du corps.....	98
<i>La sexualité conjugale</i>	100
<i>Pratiques alternatives</i>	104
<i>L'indiscrétion ou l'irruption dans l'intimité</i>	114
Deuxième partie. Situations et postures de l'intimité.....	121
1. L'amitié ou le cercle des intimes.....	123
1.1. Les amitiés féminines.....	127
<i>La lettre, symbole de l'amitié</i>	128
<i>La confidente</i>	133
<i>Amitiés enfantines</i>	136
1.2. Entre amour et amitié.....	141
<i>La mixité des rapports</i>	143
<i>La galanterie, un prélude à l'amour ou à l'amitié ?</i>	150
2. Le couple et le noyau familial.....	157
2.1. Les bonheurs du mariage.....	164

<i>L'amour conjugal</i>	165
<i>L'intimité maternelle</i>	172
<i>La place du père</i>	184
2.2. La famille nucléaire ou le cocon familial	193
<i>Entre intimité et société</i>	193
<i>Le cas des portraits dessinés d'Ingres (1804-1818)</i>	208
Troisième partie. Destinations et réception de l'intimité	225
1. Enjeux de la présentation publique des scènes de l'intimité	227
1.1. Réception des scènes de l'intimité : l'exposition dans les Salons	228
<i>Statut du portrait et de la scène de genre sous l'Ancien Régime</i>	230
<i>L'attrait pour les mises en scène domestiques</i>	241
<i>La peinture troubadour</i>	257
1.2. Usages de l'intime par les pouvoirs politiques	267
<i>La fin de l'Ancien Régime</i>	267
<i>La période révolutionnaire</i>	274
<i>Le Consulat et l'Empire</i>	288
2. Les collections privées	303
2.1. Le goût des collectionneurs	304
<i>La composition des collections</i>	306
<i>Le marché de l'estampe de genre</i>	323
2.2. Donner à voir l'intimité	333
<i>L'accès à la collection</i>	334
<i>L'emplacement des pièces collectionnées</i>	339
<i>Mises en abymes</i>	345
Conclusion	359
Annexe	375
Index des noms d'artistes et d'architectes	379
Sources et bibliographie	385

Liste des abréviations et des sigles

AN	Archives nationales
art.	article
art. cit.	article cité
BnF	Bibliothèque nationale de France
chap.	chapitre
coll.	collection
DAG	Département des arts graphiques
diam.	diamètre
dir.	ouvrage sous la direction de
éd.	éditeur/édition
et. al.	et alii
fac-sim.	fac-similé
fig.	figure
ibid.	ibidem
impr.	imprimerie
MET	The Metropolitan Museum of Art
Ms	Manuscrit
NGA	The National Gallery of Art
op. cit.	opere citato
p.	page
publ.	publié
s. d.	sine data
s. l.	sine loco
s. n.	sine nomine
s. l. n. d	sans lieu ni date
t.	tome
vol.	volume

Introduction

Alors que la connaissance et la manifestation de l'existence intime étaient des valeurs sacralisées, alors que le propre des régimes totalitaires était de violer celles-ci, notre époque semble de plus en plus considérer que la vie cachée est une forme dépassée et que l'essentiel d'une existence réside dans son exhibition. [...] On mesure mal aujourd'hui ce changement de mœurs : le sujet n'existe que s'il se présente dans la situation de celui qui avoue¹.

En surexposant son intimité, en mettant en avant une partie intime de sa vie, physique ou psychique, le sujet contemporain attend qu'elle soit validée par autrui².

Affirmer que l'injonction d'avoir une visibilité publique, notamment à travers les réseaux sociaux, a amorcé la disparition de l'intimité, est devenu un lieu commun. Dans le même temps, nombre d'individus tendent à considérer que la surexposition de leur intimité³ constitue un danger et cherchent aujourd'hui à protéger leur vie personnelle. Le fait de s'assurer que l'on existe à travers l'exposition transparente de ses faits et gestes, tout en désirant conserver l'anonymat, demeurent deux attitudes apparemment incompatibles, mais qui coexistent au sein de la société contemporaine. Souvent commentés et analysés ces dernières années⁴, ces deux rapports ambivalents à l'intimité ont suscité notre intérêt. Les extraits cités en exergue de Pascal Bouvier et d'Anne Coudreuse mettent en avant le caractère sacré de l'intime, devant être protégé du regard

¹ Pascal BOUVIER, « Le secret, la transparence, la discrétion », dans Éliane BURNET, Pascal BOUVIER, Catherine LENOIR-BELLE, *Sémiologie du secret, Représentation du secret et de l'intime*, Malissard, Éditions Aleph, 2004, p. 51.

² Anne COUDREUSE et Françoise SIMONET-TENANT, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 9.

³ L'expression est empruntée à Serge TISSERON, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures, 2002.

⁴ Voir par exemple Élisabeth LÉBOVICI (dir.), *L'intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998 et Serge TISSERON, « Intimité et extimité », dans *Communications*, n° 88, 2011, ss la dir. de Antonio A. CASILLI, p. 83-91.

d'autrui. Cette perception, aujourd'hui tenue pour acquise, a-t-elle toujours été de mise ? Comment et à quel moment s'est-t-elle construite ? N'est-elle pas incompatible avec une mise en images de l'intime ? À partir de ces questionnements, nous avons souhaité envisager le concept d'intimité sous un angle historique, à travers ses représentations figurées, afin de chercher à déterminer, entre autres, si l'exposition de l'intimité est réellement née au tournant des années 2000, comme le suggèrent de nombreux discours.

Pourtant, choisir pour sujet les représentations de l'intimité dans les arts figurés n'allait pas de soi. De nombreuses études soulignent la difficulté de traiter de la vie privée et de l'intimité, tant ces thèmes recouvrent une réalité complexe et variable. Philippe Ariès, en préambule au troisième tome de l'*Histoire de la vie privée*, pose cette question : « Une histoire de la vie privée est-elle possible ? Ou bien cette notion de privé nous renvoie-t-elle à des états ou à des valeurs trop hétérogènes pour que nous puissions établir une relation de continuité et de différence entre elles⁵ ? » De la même manière, Françoise Simonet-Tenant et Anne Coudreuse rappellent que « Prendre l'intime pour objet d'étude reste un défi tant la notion est variable selon les époques et les individus, tant son évolution sémantique est complexe et sa réalité protéiforme⁶. » Les auteurs soulignent la signification très personnelle du privé et de l'intime ; chaque individu accordant à sa vie privée une valeur qui lui est propre. En outre, l'étendue du domaine intime varie au cours des siècles. D'une acception limitée à la définition des liens affectifs entre deux individus au XVII^e siècle, nous avons aujourd'hui tendance à étendre la signification de l'intimité à tout ce que nous ne dévoilons d'ordinaire à personne, ou à un cercle réduit d'individus – qu'il s'agisse de sentiments, du for intérieur, des organes génitaux, de liens affectifs et amoureux ou encore de rapports sexuels. Qui plus est, l'intimité englobe *a priori* un caractère secret et dissimulé, qui se distingue de la notion de vie privée.

Aussi peut-on se demander comment les arts figurés ont-ils mis en images cette intériorité par le passé ? Le XVIII^e siècle nous est apparu comme une période pertinente pour notre étude, au cours de laquelle les tableaux visent à être montrés, soumis au

⁵ Philippe ARIES, « Pour une histoire de la vie privée », dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 3, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, p. 7.

⁶ Anne COUDREUSE et Françoise SIMONET-TENANT, 2009, *op. cit.*, p. 7.

regard du public, voire à l'appréciation du critique : en effet, comment les artistes sont-ils parvenus à surmonter le paradoxe apparent qu'il y avait à présenter publiquement au Salon des tableaux dévoilant ce qu'il y a de plus privé ? La thématique de l'intimité au siècle des Lumières a déjà suscité l'intérêt des historiens de l'art, comme en témoignent les expositions de Dijon en 2009, de Toulouse en 2011 et de Paris en 2015⁷. Cependant, si ces trois expositions prennent l'intimité pour thème central, elles semblent considérer la définition de l'intime pour acquise, dans la mesure où elles n'envisagent pas de redéfinition du terme. Par exemple, nous comprenons à la lecture du catalogue de l'exposition *Les Heures du jour, Dans l'intimité d'une famille de la haute société, de Louis XIV à la III^e République*, que l'auteur envisage l'intimité dans le sens du lieu, de la demeure privée et dissèque les habitudes quotidiennes de ses habitants au travers d'objets usuels et de diverses représentations, alors même que cette signification ne s'impose pas au XVIII^e siècle. De même, en dépit de ce que suggère le titre, l'exposition du musée des Augustins traite davantage de la peinture de genre que des problématiques liées à la mise en images de l'intime. Au reste, elle présente également des scènes d'extérieurs et de marché (par exemple le tableau *Marché d'animaux*, de Jean-Jacques de Boissieu, huile sur toile, 53 x 73 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts), qui suggèrent la vie publique rurale. Enfin, les commissaires de la remarquable exposition du musée Marmottan, en se concentrant sur le thème de la toilette, ont considéré l'intime uniquement sous l'angle du corps. Ils ont toutefois proposé une étude fouillée sur l'évolution des représentations de l'hygiène corporelle et ont parfaitement saisi les enjeux de l'intimité dévoilée.

Les usages de la vie privée et de l'intimité ont, en outre, fait l'objet de nombreuses études – dans le champ sociologique, historique et littéraire. Force est de constater que c'est dans le domaine de la sociologie que les premières études sur la compréhension et l'évolution des pratiques de la vie privée ont été réalisées. En développant l'idée du processus de civilisation, *La civilisation des mœurs* de Norbert

⁷ Vincent TERMEULEN (dir.), *Les Heures du jour, Dans l'intimité d'une famille de la haute société, de Louis XIV à la III^e République* : Dijon, Musée Magnin, 19 novembre 2009-14 février 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009 ; *Petits théâtres de l'intime, La peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, Toulouse, Musée des Augustins, 22 octobre 2011-22 janvier 2012 ; Nadeije LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), *La toilette, Naissance de l'intime* : Paris, Musée Marmottan Monet, 12 février-5 juillet 2015, Paris, Hazan, 2015.

Elias⁸ demeure un ouvrage pionnier, ayant pris pour objet l'analyse des pratiques usuelles de la vie courante. Une vingtaine d'années plus tard, le sociologue américain Erving Goffman publia *The presentation of self in everyday life*. Traduit en français en 1973 sous le titre *La Mise en scène de la vie quotidienne*⁹, l'ouvrage envisage et dissèque des habitudes du quotidien – par exemple un dîner entre amis – comme une mise en scène théâtrale codifiée. En 1962, Jürgen Habermas a exploré les modalités de la construction de la sphère publique au XVIII^e siècle¹⁰. S'en est suivi l'ouvrage de Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, scrutant différents comportements sociaux, selon des situations de la vie publique et de la vie privée¹¹. Ces travaux sont complétés par des études sur l'intimité en littérature, qui examinent les écrits du for privé, comme le journal intime. En 1973, le colloque *Intime, intimité, intimisme*, s'est efforcé de cerner la notion fluctuante d'intime tout en proposant des essais monographiques sur Musset, Stendhal ou encore Marie Bashkirtseff. L'ouvrage de Benoît Melançon s'est intéressé quant à lui à l'apparition des premiers écrits intimes dans la littérature française au XVIII^e siècle¹². Plusieurs études d'historiens ont enrichi la réflexion sur l'intimité et la vie privée, comme en témoignent la colossale *Histoire de la vie privée*, publiée sous la direction de George Duby et Philippe Ariès¹³, l'*Histoire de la pudeur* de Jean-Claude Bologne¹⁴ ou encore *La Naissance de l'intime*, qui se consacre à l'étude de la composition de trois-mille foyers parisiens aux XVII^e et XVIII^e siècles¹⁵. Plus récemment, les historiens Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu ont publié un ouvrage collectif qui propose un bilan d'une dizaine d'années de recherches consacrées aux écrits du for privé, dans lequel ils reviennent sur les difficultés à traiter de thématiques aussi ambiguës que le privé, l'intime et le secret, et s'interrogent sur la possibilité de les ériger en une notion historique¹⁶.

⁸ Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (éd. originale 1939).

⁹ Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, *La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973 (éd. originale 1959).

¹⁰ Jürgen HABERMAS, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 (éd. originale 1962).

¹¹ Richard SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979.

¹² Benoît MELANÇON, *L'invention de l'intimité au siècle des Lumières*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, coll. « Littérales » n° 17, 1995.

¹³ Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 1 à 4, Paris, Seuil, 1986.

¹⁴ Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986.

¹⁵ Annik PARDAILHE-GALABRUN, *La naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

¹⁶ Jean-Pierre BARDET et François-Joseph RUGGIU (dir.), *Les écrits du for privé en France : de la fin du Moyen Âge à 1914*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.

Dans une perspective pluridisciplinaire, la revue *Autrement* a consacré en 1986 un numéro à l'intime, qui ambitionnait de discerner l'intime sous un angle contemporain, en interrogeant tour à tour journalistes, psychanalystes, écrivains et sociologues. De la même manière, l'ouvrage *L'intime* dirigé par Élisabeth Lebovici¹⁷ proposait des perspectives variées afin de cerner la spécificité de l'intimité au XX^e siècle. Enfin, en opérant un travail de synthèse sur le sujet, plusieurs études parues ces dernières années¹⁸ nous ont permis de faire le point sur l'état de la recherche concernant la question de l'intimité, mais aussi de repérer les lacunes ou les pistes restant à explorer.

Tous ces travaux ont donc été très utiles à notre compréhension de la notion d'intimité et de son évolution à travers les siècles. À ce stade, s'est posé le problème de sa mise en images et de la définition de critères pour cerner ses manifestations dans les arts figurés. Les chercheurs qui se sont attelés à l'étude des représentations de notions aussi insaisissables que l'intimité ou l'intériorité ont évoqué cette difficulté : « Comment peut-on représenter, c'est-à-dire extérioriser, ce qui est intérieur, de façon à ce que cette intériorité devienne intelligible au spectateur ? », s'interroge par exemple Thérèse Picquenard, dans son article sur les images de l'intériorité au XVII^e siècle¹⁹. Pourtant, l'anthropologue Edward T. Hall, dans son essai intitulé *La dimension cachée*, rappelle que l'art distille son propre langage et qu'il parvient à rendre compréhensible la perception que l'homme a de son environnement :

L'artiste est très habile et si le spectateur possède la même culture que lui, ce dernier peut suppléer ce qui manque dans le tableau. L'écrivain comme le peintre savent que leur rôle consiste à fournir au lecteur des signes dont le choix est dicté par leur pertinence à l'égard, non seulement des événements décrits, mais surtout du langage implicite et de la culture de leur public²⁰.

Ce sont donc les signes évoqués par Hall et mis en œuvre par les artistes que nous devons scruter, et décoder. L'observateur du XXI^e siècle se heurte nécessairement à plusieurs difficultés. La première est de savoir identifier ces signes, qui étaient sans

¹⁷ Élisabeth LÉBOVICI (dir.), 1998, *op. cit.*

¹⁸ Voir notamment Michael MACKÉON, *The secret history of domesticity : public, private, and the division of knowledge*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005 ; Anne COUDREUSE et Françoise SIMONET-TENANT, 2009, *op. cit.*

¹⁹ Thérèse PICQUENARD, « Les images de l'intériorité. Essai sur la représentation de la vie intérieure dans l'art européen du XVII^e siècle », dans Thérèse GOYET, Takaharu HASEKURA *et al.*, *Pascal, Port-Royal, Orient, Occident*, Actes du colloque de l'Université de Tokyo, 27-29 septembre 1988, Paris, Klincksieck, 1991, p. 148.

²⁰ Edward Twitchell HALL, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971 (éd. originale 1966), p. 104.

doute beaucoup plus explicites pour le spectateur de l'époque, mais qui n'ont plus la même signification aujourd'hui. Cet épineux problème a été pointé par Alain Guillerme :

Le seul travail de décodage des images qui présente un intérêt véritablement général, c'est donc celui qui part à la recherche de ces symboles. Et il s'agit bien de recherche, car ils se sont, pour la plupart, perdus et oubliés avec l'univers culturel qui les a produits. [...] Nos interprétations se fondent uniquement sur la lecture de tous ces symboles qui sont les seuls à indiquer la signification attribuée jadis aux messages picturaux. Encore faut-il élargir notre compréhension et réintégrer toutes les données du message²¹.

Une solide contextualisation des termes de notre étude et de ses manifestations s'est ainsi imposée comme un préalable nécessaire à toute analyse. En effet, si l'intimité se situe au centre de la vie privée, elle englobe un caractère secret, profond, que nous avons essayé d'identifier. La première signification de l'intimité se trouve dans son origine étymologique ; le terme « intime » étant dérivé du latin « *intimus* », superlatif de « *interior* », qui figure ce qu'il y a de plus intérieur. À première vue, l'intimité recouvre tout ce qui touche à l'intériorité d'un individu. Pourtant, au moment de l'apparition du terme dans les dictionnaires de langue française au XVII^e siècle, il semble que l'usage du mot « intime » soit limité à la description de l'étroitesse des liens entre deux personnes. Véronique Montémont, dans sa rigoureuse enquête lexicographique, mentionne les premières apparitions des mots « intime » et « intimité » dans les dictionnaires de Nicot (1606) et de Richelet (1679), où l'intime évoque à la fois la profondeur et des liens amicaux étroits²². En outre, nous avons consulté les éditions successives du *Dictionnaire de l'Académie française*. La première édition de 1694 restreint l'usage du terme à l'expression « ami intime²³ ». La quatrième édition, celle de 1762, reprend cette signification affective tout en comprenant l'intime non seulement comme un adjectif, mais également comme un substantif ; l'intime est celui « pour qui l'on a une affection très forte²⁴. » Il semble également qualifier une relation amoureuse, puisque la

²¹ Alain GUILLERM, « Le système de l'iconographie galante », dans *Représentations de la vie sexuelle, Dix-huitième Siècle*, n° 12, 1980, p. 178.

²² Véronique MONTEMONT, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », dans Anne COUDREUSE et Françoise SIMONET-TENANT, 2009, *op. cit.*, p. 17.

²³ *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, 2 vols., Paris, Chez la Veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694, t. 1, p. 605.

²⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, Quatrième édition, 2 vols., Paris, Chez la veuve de Bernard Brunet, 1762, t. 1, p. 947.

définition de 1762 mentionne les expressions « Union intime. Liaison intime ». Ajoutons enfin que l'édition de 1762 comporte une entrée du mot « intimité », qui n'apparaissait pas encore en 1694.

La consultation de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert confirme quant à elle la dimension relationnelle de l'intime. Elle définit l'intime comme suit :

Il se dit au physique et au moral. Ces corps contractent une union *intime* ; alors il est synonyme à *étroit et profond*. Ils sont *intimes* ; ils vivent dans la plus grande *intimité*, c'est-à-dire qu'ils n'ont rien de caché ni de secret l'un pour l'autre. Il est encore relatif à l'intérieur. C'est quelques fois un titre ; un conseiller *intime* de l'empereur²⁵.

Nous constatons tout de même que les auteurs de *L'Encyclopédie* opposent deux aspects de l'intimité : celle du corps et du lien affectif. L'utilisation du mot « intérieur », en reprenant succinctement la signification étymologique de l'intime, laisse entendre que l'intime est aussi lié à l'introspection.

Furetière, en 1701, envisageait l'intime comme confident et ami particulier, et l'appliquait au domaine théologique, dans la mesure où « le but de la Théologie Mystique est de former union immédiate et intime de l'âme dévote avec Dieu²⁶. » Cette acception est reprise par le *Dictionnaire de Trévoux*, dont la rédaction fut entreprise sous la direction de Jésuites entre 1704 et 1771. Si les premières éditions du *Dictionnaire de Trévoux* s'en tiennent à la définition proposée par Furetière, celle de 1771 développe d'autres significations et accorde un aspect métaphysique à l'intime. Il est désormais assimilé au sentiment intérieur, à la conscience : « C'est ainsi que nous connaissons notre âme, ses pensées, la douleur, le plaisir, en un mot tout ce qui se passe au dedans de nous-mêmes²⁷. »

La cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1798) étend elle aussi le champ de l'intime au for intérieur. Cette dernière signification, liée aux pensées et aux sentiments profonds de l'individu, semble très en usage au début du XIX^e siècle ;

²⁵ Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT, art. « intime », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, t. 8, p. 842.

²⁶ Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes [...]*, *Seconde édition revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval*, 2 vols., La Haye et Rotterdam, Arnaud et Reinier Leers, 1701, t. 2, p. 67.

²⁷ *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux [...]*, 8 vols., Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, t. 5, p. 221.

nous la retrouvons dans diverses œuvres littéraires de l'époque, comme *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël :

Il y avait de l'aisance, un peu de commerce, et de la culture autour de nous ; enfin ce qu'il faut pour qu'on vous dise : vous devez être contente, il ne vous manque rien. Stupide jugement porté sur l'extérieur de la vie quand tout le foyer du bonheur et de la souffrance est dans le sanctuaire le plus intime de nous-mêmes²⁸ !

Enfin, l'édition suivante du *Dictionnaire de l'Académie* (1832-1835) entérine toutes ces acceptions : la dimension affective et sentimentale (« confident intime », « avoir des relations intimes avec quelqu'un »), la dimension spirituelle (« ce qui existe au fond de l'âme ») et la dimension physique (« l'essence d'une chose »), tout en insistant toutefois sur le caractère profond et caché de l'intime²⁹. La notion d'intime apparentée à une chose dissimulée, soustraite au regard des autres, sous-entend l'idée de privauté et annonce ainsi une acception supplémentaire. En effet, dès lors que l'intime s'apparente à ce que l'on ne montre pas – ou éventuellement à un cercle réduit d'individus – il fait partie intégrante de la vie privée. Certes, dans la définition de 1832, cet aspect de l'intimité est encore suggéré subrepticement par « ce qu'il y a [...] de plus caché en une chose » et par une relation de « confiance réciproque », mais il préfigure déjà le sens aujourd'hui communément admis d'associer l'intimité à la vie privée. De surcroît, le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey relève la locution « dans l'intimité » dès 1810. Elle s'applique ici à la vie privée et désigne un endroit isolé de l'extérieur³⁰.

Par conséquent, entre 1694 et 1835, s'est opéré un développement, ou disons une amplification de la définition de l'intime, qui laisse penser que le XVIII^e siècle, plus particulièrement en sa seconde moitié, est une période charnière pour la signification de l'intimité. Ces conclusions sont partagées par Véronique Montémont :

Le XVIII^e siècle constitue une sorte de transition sémantique : tout en maintenant au premier plan la problématique relationnelle, les lexicographes

²⁸ Germaine STÄEL-HOLSTEIN, *Corinne ou l'Italie*, t. 2, Paris, Chez H. Nicolle, 1807, p. 393.

²⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, Sixième édition, 2 vols. , Paris, Firmin-Didot frères, 1835, t. 2, p. 53.

³⁰ Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vols. , Paris, Le Robert, 2006 (éd. originale 1992), t. 2, p. 1870.

introduisent discrètement l'idée d'une intériorité du sujet et de sa conscience. Cet élément nouveau amorce un virage sémantique majeur, qui va ramener le terme à son acception étymologique³¹.

Si, au début du XIX^e siècle, la définition du terme semble bien établie, un nouveau sens vient s'ajouter qui prendra de l'ampleur au XX^e siècle ; l'intimité est désormais considérée sous l'angle de la sexualité. Certes, les dictionnaires consultés suggèrent déjà cette facette, en parlant souvent de « liaison intime », mais cette notion demeure à peine évoquée. En revanche, il est remarquable que dans les usages courants de la langue française, l'intime désignait vraisemblablement la sexualité dès la première moitié du XIX^e siècle, comme l'atteste une lettre de Victor Hugo, écrite à sa fiancée Adèle, datée du 20 octobre 1821, où l'auteur développe sa conception de l'amour : « Le bon Dieu a senti que, sans l'union intime des corps, l'union des âmes ne pourrait être intime³². » Il faudra néanmoins attendre le début du XX^e siècle pour que les dictionnaires, notamment le *Nouveau Larousse illustré*, apparentent explicitement les relations intimes aux rapports sexuels³³. De la même manière, la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie* (en cours de rédaction depuis 1986) ajoute à sa définition de l'intime : « Par euphémisme. Qui a rapport aux organes génitaux. *Parties intimes. Toilette intime*³⁴. »

Le XX^e siècle instaure par conséquent une intimité qui désigne toujours l'intériorité et le secret, mais particulièrement liée aux secrets du corps. À cet égard, nous avons mentionné plus haut la parution en 1986 d'un numéro de la revue *Autrement*³⁵ consacré à l'intime ; il est intéressant de noter que malgré la volonté affichée de confronter les différentes approches, les auteurs de la revue semblent d'emblée envisager l'intime sous l'angle du rapport au corps d'un individu. En effet, la photo de couverture présente un corps de femme nu, recroquevillé sur lui-même et vu de dos, juxtaposé au corps d'une femme, totalement dissimulé sous une *burqa*. Nous pourrions craindre que les XX^e et XXI^e siècles, par leurs utilisations excessives du terme, aient quelque peu perdu le sens étymologique et premier de l'intime. Or, bien au

³¹ Véronique MONTEMONT, 2009, art. cit., p. 18.

³² Victor HUGO, *Œuvres posthumes de Victor Hugo : Lettres à la fiancée, 1820-1822*, Paris, J. Hetzel, s. d., p. 74.

³³ Voir la définition « intime » dans Claude AUGÉ (dir.), *Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universel encyclopédique*, Paris, Larousse, 1896-1907, t. 5, p. 314.

³⁴ Entrée « intime », <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> [consulté le 05/12/2016].

³⁵ *L'intime, protégé, dévoilé, exhibé*, Revue *Autrement*, n° 81, Paris, 1986.

contraire, malgré la multiplication des significations, les plus anciennes acceptions demeurent toujours d'actualité. Ainsi, l'auteur de l'article « intimité » du *Dictionnaire de Trévoux* ne s'y trompait pas en affirmant dès les années 1770 que « si tous les mots nouveaux ressemblaient à celui-là, ce serait une véritable richesse pour la langue française³⁶. »

Cette enquête lexicographique préliminaire aura permis de constater l'importance de la fin du XVIII^e siècle et du début du siècle suivant dans la signification de l'intimité. Manifestement, il est possible de parler d'une période charnière, où le terme évolue et connaît une utilisation plus développée. Ces changements sémantiques sont accompagnés d'une mutation des pratiques quotidiennes, culturelles et littéraires, qui corroborent l'idée d'une période décisive dans l'histoire de l'intimité³⁷. Si les usages domestiques évoluent, s'orientant vers une privatisation des espaces, la volonté de créer une intimité qui représente un espace de retrait et de réserve est repérable dans l'engouement que connaissent certains objets usuels, qu'il s'agisse des fermoirs, des serrures ou encore des persiennes. Même les bijoux, objets de parure par excellence, peuvent devenir les témoins d'une relation intime et secrète, à l'image de la mode des *lockets*, pendentifs munis d'un fermoir susceptibles d'abriter un portrait en miniature de l'être aimé, ou encore une mèche de cheveux³⁸.

L'une des difficultés majeures, au commencement de nos recherches, résidait dans l'établissement de critères fiables et objectifs dans la sélection des œuvres qui allaient composer le corpus. Nous avons déjà soulevé les problématiques liées aux significations plurielles et personnelles du concept « d'intimité ». Le fait de parler d'une œuvre à caractère intime ou intimiste n'allait pas de soi. Comment juger en effet qu'il s'agit d'une représentation de l'intimité ? Dans un premier temps, il est apparu nécessaire de distinguer les œuvres et les objets intimes des mises en scène de l'intimité. À première vue, certaines techniques paraissaient bien se prêter à l'expression d'une intimité

³⁶ *Dictionnaire universel français et latin...*, 1771, *op. cit.*, t. 5, p. 222.

³⁷ Nous précisons plus longuement comment ces mutations se sont manifestées dans le premier chapitre de notre première partie (I. 1).

³⁸ Françoise SIMONET-TENANT, 2009, *op. cit.*, p. 22.

personnelle et intériorisée : le dessin, comme manifestation des réflexions personnelles de l'artiste, et la miniature, par son petit format, qui peut se glisser aisément dans un médaillon, sont deux bons exemples. De nombreux portraits comportent un fort caractère affectif, comme les portraits des proches des artistes par exemple. Des bijoux présentant des portraits d'êtres chers en miniature ont également une valeur intime. De même, l'autoportrait est souvent mentionné comme un équivalent pictural du journal intime. Mais il suppose fréquemment une mise en scène de l'artiste et de ses talents, et n'a pas toujours la dimension confessionnelle et secrète du journal intime. Qui plus est, l'artiste ne se figure pas nécessairement dans le cadre de son intimité. D'autres objets intimes contiennent des représentations illustrées, par exemple les écrans à mains et les éventails, utilisés pour dissimuler et protéger son visage³⁹. Néanmoins, les exemples cités ne mettant que rarement en scène l'intimité, ils ont été écartés de notre corpus⁴⁰.

Dans un deuxième temps, il a fallu définir les critères d'appréciation d'une scène de l'intimité. Nos recherches préliminaires sur l'évolution sémantique du terme nous ont permis d'observer que l'intimité s'exprime à travers certains thèmes iconographiques. Nous les avons ainsi regroupés en plusieurs types : la représentation des rapports familiaux – qu'il s'agisse du bonheur au foyer ou de drames familiaux –, la figuration de l'amitié – et des loisirs qui y sont associés, tel que le jeu, la musique –, enfin la représentation du sentiment amoureux. Certaines activités quotidiennes solitaires liées à l'intimité ont également retenu notre attention : le lever et le coucher, la toilette, le travail au cabinet ou encore l'écriture et la lecture. Très vite, il a semblé manifeste que l'intimité désigne également un lieu, plus spécifiquement une pièce de la demeure à usage personnel, comme le cabinet de travail, le cabinet d'aisance, la chambre à coucher ou encore le boudoir, en somme, des espaces propices à la représentation de la solitude. De cette manière, nous avons rassemblé un important corpus d'œuvres figurées – peintes, dessinées et gravées – représentant des scènes de la vie privée parmi lesquelles figurent principalement des scènes de genre, mais également des portraits, quand ceux-ci situent leurs modèles dans un contexte inspiré du quotidien. L'observation et l'étude de ces œuvres ont permis de comprendre par quels codes

³⁹ Voir Nathalie RIZZONI, « Écrans à main pour célébrer la naissance du Dauphin (1781) », dans *Marie-Antoinette : femme réelle, femme mythique* : Versailles, Bibliothèque municipale de Versailles, 7 décembre 2006-24 février 2007, Paris, Magellan & Cie, 2006, p. 111-115 ; Georgina LETOURMY-BORDIER et José de LOS LLANOS (éd.), *Le Siècle d'or de l'éventail : du Roi-Soleil à Marie-Antoinette* : Paris, Musée Cognacq-Jay, 14 novembre 2013-2 mars 2014, Dijon, Éditions Faton, 2013.

⁴⁰ Lorsque le propos le justifie, nous nous sommes autorisée quelques incursions dans des genres situés aux limites de notre sujet, mais cela demeure anecdotique.

visuels – accessoires, expressions, postures – s’articulent les représentations de l’intimité.

Toutefois, nous sommes parfaitement consciente du reproche qui pourrait nous être adressé : pourquoi occulter dans notre corpus tout le pan de la peinture historique, mythologique, allégorique et religieuse alors même qu’on y trouve tant d’émotions, de liens affectifs, d’interactions intimes entre les personnages ? Un tableau comme *Les amours de Pâris et d’Hélène* de David (1788, huile sur toile, 147 x 180 cm, Paris, Musée du Louvre) aurait tout à fait pu trouver sa place dans notre étude. Mais dans la mesure où l’objet de cette étude est de cerner les modalités et les significations des représentations de l’intimité et ce qu’elles révèlent sur la valeur accordée à l’intimité à une période historique donnée, les illustrations de la vie contemporaine ont été privilégiées. Rappelons que la peinture de genre est celle qui est supposée illustrer de manière plus ou moins réaliste les mœurs d’une époque, même si, souvent, elle est moins une image vraisemblable de la réalité, que le reflet des désirs d’une partie de la société.

Les réflexions menées autour de la signification de l’intimité, ainsi que les constats établis sur l’importance des dernières décennies des Lumières dans la construction de l’intimité comme une valeur constitutive de la vie privée, ont nettement influencé notre choix de la période pour mener notre enquête. La pertinence de prendre pour objet d’étude la période à cheval entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, souvent qualifiée de « tournant des Lumières », a déjà été démontrée : en 1982, la revue *Dix-huitième siècle* y a consacré un numéro spécial⁴¹. Simone Balayé et Jean Roussel, qui ont dirigé ce numéro, constatent en introduction qu’il serait illusoire de penser que la Révolution française a été à l’origine d’une rupture totale et définitive. D’autre part, ils regrettent que cette époque soit souvent oubliée, cloisonnée entre les Lumières et le Romantisme, alors qu’elle a occasionné des changements profonds. Bien-sûr, depuis ces trente dernières années, bien des chercheurs ont consacré leurs travaux à ce moment charnière

⁴¹ Simone BALAYE et Jean ROUSSEL (dir.), *Au tournant des Lumières : 1780-1820, Dix-huitième Siècle*, n° 14, 1982.

et ont enrichi la connaissance de ce que Simone Balayé et Jean Roussel nommaient alors une *terra quasi incognita*⁴².

Il est manifeste que la succession des différents régimes politiques – une monarchie, une république, un régime consulaire et un empire – est à l’origine de nombreux bouleversements sociaux et culturels qui ont influé sur le marché des arts et sa clientèle. La disparition de la noblesse comme commanditaire principal et l’avènement de la bourgeoisie ont eu d’indéniables répercussions sur les goûts esthétiques. Ainsi, il a semblé pertinent d’englober ces différents moments de l’histoire française, afin de pouvoir juger de l’évolution des appréciations et de ses possibles conséquences sur la manière de mettre en scène l’intimité dans les représentations figurées. Cependant, inclure plusieurs régimes politiques n’imposait pas de fixer le début de notre période à 1780, d’autant plus que la peinture de genre française sous l’Ancien Régime regorge de représentations domestiques : François Boucher, Nicolas Lancret et Jean-François de Troy sont autant de peintres qui se sont illustrés dans la peinture galante et dans l’illustration des mœurs de l’aristocratie avant 1750⁴³.

D’autres peintres, actifs dans la première moitié du XVIII^e siècle, trouveraient leur place au sein d’une étude sur les représentations de l’intimité. *La Liseuse* d’Alexis Grimou par exemple (**Fig. 1**), montre une jeune personne dans la solitude de sa lecture. La composition est centrée sur la figure gracieuse de la jeune fille, à la fois sereine et concentrée par son activité, qui a délicatement placé un doigt sous la page qu’elle est en train de lire, prête à être tournée. L’illustration d’une activité solitaire et introspective, l’usage du clair-obscur, ainsi que l’atmosphère paisible qui se dégage de la scène, permettent en effet de classer cette œuvre au rang des images de l’intimité domestique.

Dans la même veine, les figures féminines de Jean Raoux, peintes dans les années 1720-1730, s’intégreraient parfaitement dans un corpus dédié à l’intimité. L’une d’elles est figurée alors qu’elle lit une lettre, dont la signification amoureuse est attestée par la présence sur la table d’un petit coffret ouvert, contenant le portrait en miniature d’un homme (**Fig. 2**). Une autre est représentée pendant qu’elle se regarde dans un miroir, l’air rêveuse (**Fig. 3**). L’œuvre peut se lire comme une illustration de la vanité

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ Voir Richard RAND (dir.), *Intimate Encounters : Love and Domesticity in Eighteenth-Century France* : Hanover, New Hampshire, Hood Museum of Art, Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art, Houston, Texas, The Museum of Fine Arts, 1997-1998, Princeton, Princeton University Press, 1997.

féminine : la jeune femme admire en souriant son collier de perles. Mais il se peut aussi qu'en se confrontant à son reflet, elle se livre à des réflexions plus profondes, métaphysiques peut-être. En scrutant la jeunesse et la beauté de ses traits, elle en constate sans doute la fragilité et la fugacité. Dans les deux cas, le peintre utilise les jeux de lumière pour créer une atmosphère intimiste.

Enfin, il serait difficile de traiter des scènes de l'intimité, sans évoquer, même succinctement, l'œuvre de Jean-Baptiste Siméon Chardin. Avec ses scènes de genre, il demeure l'un des plus illustres représentants de la peinture du quotidien et de l'intime au XVIII^e siècle. Dans l'une de ses plus célèbres compositions, il décrit avec bonheur l'attention et la bienveillance de la préceptrice qui apprend à lire au jeune enfant appliqué. Il suggère que si l'enfance est le monde des jeux et des amusements, elle autorise aussi la concentration silencieuse. Il illustre aussi la retraite du philosophe, en méditation dans son cabinet. Il rappelle en outre, à travers ses nombreuses représentations de servantes, de brodeuses, d'écureuses, de ratisseuses de navets, de gouvernantes, ou encore de mères dévouées à leurs enfants, que l'univers féminin à cette période est d'abord domestique. Son aptitude à retranscrire les moments de la vie quotidienne avec sensibilité, en détaillant méticuleusement les attitudes de ses personnages, lui a procuré succès et reconnaissance académique, alors même qu'il exerçait dans des genres dits mineurs⁴⁴.

Symboliquement, nous avons souhaité commencer notre étude après le décès de Chardin, dont l'œuvre est déjà largement étudiée et commentée⁴⁵. La décennie 1780 coïncide également avec la direction de Charles Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller, à la tête des bâtiments du roi. Comme on sait, cette nomination fut capitale dans le renforcement d'une politique artistique qui tendait à privilégier la peinture

⁴⁴ Sur la reconnaissance de Chardin, voir notamment Claudia DENK, « "Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme", Les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin », dans Thomas W. GAETHGENS, Christian MICHEL, Daniel RABREAU, Martin SCHIEDER (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001, p. 279-293.

⁴⁵ Pour mémoire, nous citons quelques ouvrages de référence de ces dernières décennies : Pierre ROSENBERG (dir.), *Chardin : 1699-1779* : Paris, Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979 ; Cleveland, Cleveland museum of art, 6 juin-12 août 1979 ; Boston, Museum of fine arts, 18 septembre-19 novembre 1979, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979 ; Pierre ROSENBERG, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Paris, Flammarion, 1983 ; Philip CONISBEE, *Chardin*, Oxford, Phaidon, 1986 ; René DEMORIS, *Chardin. La chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991 ; Marianne ROLAND MICHEL, *Chardin*, Paris, Hazan, 1994 ; Colin B. BAILEY (dir.), *Chardin, Fragonard, Watteau, Chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France au XVIII^e siècle* : Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 6 juin-7 septembre 2003 ; Washington, National Gallery of Art, 12 octobre 2003-11 janvier 2004 ; Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie, 8 février-9 mai 2004, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.

d'histoire et plus particulièrement les sujets pris dans l'histoire nationale. En outre, la période est marquée par la disparition de l'Académie de Saint-Luc en 1777⁴⁶, qui avait donné la possibilité à des artistes non académiciens de se former et d'exposer leurs œuvres, notamment à des peintres exerçant dans des genres mineurs, comme le paysage et la scène de genre.

Dès lors, quelle pouvait être la place des représentations de la vie quotidienne, dans un contexte artistique *a priori* peu favorable au développement du genre ? Enfin, la période retenue correspond à l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes, qui succèdent à de grandes personnalités de la peinture de genre du XVIII^e siècle comme Greuze et Fragonard. Si ces derniers sont encore très actifs dans les années 1780, ils n'exposent plus au Salon, et se font de plus en plus discrets sur la scène artistique de la décennie suivante. Ce choix permettra de mentionner l'apport de jeunes artistes, non issus de la formation académique, comme Louis-Léopold Boilly par exemple.

Notre thèse et le choix du plan sont gouvernés par la volonté d'embrasser la polysémie de l'intimité et les manières, nécessairement différentes, de les mettre en images. La première partie, intitulée « Suggérer l'intimité », s'attachera à cerner les critères formels et iconographiques qui permettent de rendre visible l'intériorité. Les scènes étudiées au sein de la première partie interrogeront les notions d'intimité corporelle et d'intériorité psychologique. Après avoir distingué ces deux notions, notre premier chapitre se focalisera sur la mise en images de l'intériorité de l'âme. Avant toute chose, il sera éclairant de rappeler comment elle s'exprime dans la sphère littéraire, au sein d'une histoire des pratiques des écrits du for privé.

L'intimité demeure très liée aux notions de retrait et de solitude, et implique par conséquent que certaines pièces de la demeure lui soient dédiées. C'est donc à travers l'étude des scènes d'intérieurs, et plus particulièrement des lieux de retrait, que nous scruterons les manières de mettre en scène l'intériorité. Cette question sera nourrie par des considérations sur les pratiques domestiques de la vie privée à la période qui nous

⁴⁶ La suppression de l'académie de Saint-Luc s'inscrit dans l'abolition du système des communautés d'arts et métiers, dictée par l'édit dit de Turgot. (*Édit... portant suppression des communautés d'arts et métiers ci-devant établies dans les villes du ressort du Parlement de Paris, et création de nouvelles communautés dans celles desdites villes dont l'état arrêté au Conseil [le 25 avril 1777] est annexé au présent édit*, Paris, Impr. royale, 1777.)

intéresse. Le cabinet et le boudoir feront l'objet d'un examen approfondi. Quelle est leur place au sein de l'appartement ? Quelles activités y sont décrites ? Comment sont-ils meublés et décorés ? Ces espaces sont-ils dévolus à un usage plutôt féminin ? Ou au contraire, sont-ils réservés aux hommes ?

Outre les lieux eux-mêmes, ce sont surtout les attitudes des personnages représentés qui témoignent de leur état introspectif. Leur regard, leur pose, sont autant d'indices qui trahissent leur activité intérieure, gouvernée par la rêverie ou la méditation. En outre, la distance avec le spectateur est également un bon vecteur pour donner l'impression que le personnage représenté est reclus dans ses pensées : un plan large isolera le modèle et laissera le spectateur dans une position de regardeur exclu de la scène privée. L'analyse des intérieurs incite enfin à réfléchir sur les rapports entre le dedans et le dehors, sur les lieux de passage entre l'un et l'autre, et sur la possibilité de se retirer dans un espace extérieur, comme le jardin.

L'intimité du corps sera ainsi traitée dans un deuxième chapitre. Afin de comprendre ce qu'elle recouvre, il faudra établir quelles parties du corps sont dissimulées dans les représentations, et, au contraire, celles qui peuvent être dévoilées. Pour ce faire, un effort préalable de contextualisation des codes sociaux liés au corps sera indispensable : celle-ci passera par un rappel des normes vestimentaires de l'époque, ainsi que des rapports à la pudeur et à la décence. Certains thèmes iconographiques seront les plus à même de suggérer l'intimité du corps : on pense en premier lieu aux scènes d'hygiène et de toilette. Là encore, il faudra différencier les toilettes féminines et masculines. Cette première partie s'achèvera avec une réflexion sur l'indiscrétion, qui pose le problème de l'irruption dans l'intimité. Le rôle des personnages d'indiscrets, fréquents dans les scènes de genre, sera analysé : notre attention devra notamment se porter sur leur place au sein des images et sur l'importance des jeux de regards.

Cela permettra d'amorcer une transition avec notre deuxième partie, consacrée aux « Situations et postures de l'intimité ». De fait, dans sa définition, l'intimité est un concept qui se partage et qui est rattaché aux sentiments. Nous avons noté que le fait d'« être intime », c'est avant tout de partager des liens étroits avec un individu. Les intimes désignent les personnes qui sont les plus proches d'un point de vue affectif, mais aussi celles qui n'ont, en principe, aucun secret l'une pour l'autre. Il conviendra

donc d'analyser par quels moyens picturaux les artistes ont suggéré cette grande proximité qui caractérise l'intimité, et les sentiments qui lui sont attachés, tels que la tendresse et la complicité. Quels gestes trahissent l'intimité affective ? Peut-elle se traduire par d'autres voies que celle de la proximité physique ?

L'amitié intime sera examinée en premier lieu. Pendant des siècles, l'amitié avait une valeur hautement morale et désignait une relation de solidarité, principalement masculine. Nous retracerons alors l'évolution qui a affecté les expressions de l'amitié au cours du XVIII^e siècle, notamment dans les discours épistolaires, et qui est caractérisée par une féminisation des relations. À cet égard, nous nous interrogerons sur l'existence d'une iconographie propre à l'amitié, et nous analyserons dans un premier temps les représentations d'amitié féminine. En effet, les scènes de complicité féminine, réunissant deux jeunes personnes dans un boudoir, partageant par exemple la lecture d'une lettre, connaissent de nombreuses occurrences. Ensuite, nous scruterons les scènes d'amitié mixtes. Cela nous permettra d'aborder la problématique de la différenciation entre l'amitié et l'amour. En effet, lorsqu'une image illustre l'affection entre un homme et une femme, comment juger de façon certaine s'il s'agit d'une scène d'amitié ou d'amour ? Nos réflexions sur les manières de suggérer l'intimité affective entre un homme et une femme nous amèneront à considérer les représentations de l'amour conjugal.

Cette étude sera menée au sein d'un chapitre consacré à l'illustration de l'amour conjugal et du cocon familial. Il conviendra de rendre compte des phénomènes culturels et sociaux qui ont modifié la manière de représenter le couple et la famille, comme la valorisation de la famille nucléaire, l'intérêt accordé à l'enfance, et la redéfinition des rôles parentaux. Nous examinerons la nature des relations unissant les époux, les parents et les enfants. Les œuvres mettent-elles en avant des rapports hiérarchisés, fondés sur l'autorité et le respect, ou autorisent-elles la démonstration de la tendresse ? L'interrogation d'un corpus large, comprenant des portraits de famille et des scènes de genre, réalisés dans des techniques variées et confrontés à des exemples issus de différentes sphères géographiques, devrait nous permettre d'apporter une réponse à cette question. Une fois encore, nous tâcherons d'identifier les moyens et les différentes formules choisies par les artistes afin de matérialiser les liens unissant les personnages.

À première vue, la bourgeoisie en plein essor, au fait des idées rousseauistes, privilégie dans les portraits une vision idyllique de la vie familiale ; nombre de modèles posent en effet dans une tenue informelle et décontractée. Ils sont saisis dans leurs activités quotidiennes, notamment au moment des repas ou dans leurs loisirs, et les parents s'adonnent à des gestes affectueux envers leurs enfants. Le même phénomène s'observe dans la peinture et la gravure de genre, nous laissant soupçonner que ce type de scène domestique connaissait un engouement à la période qui nous préoccupe.

Notre thèse se clôturera par une réflexion sur les destinations et sur la réception des images de l'intimité. Il est cohérent de penser que l'intimité ne sera pas mise en scène de la même manière selon qu'il s'agit d'une œuvre à vocation strictement privée et ne devant être vue que par un public très restreint ou d'une œuvre de propagande, à destination publique et ayant pour fin d'explicitier un message politique clair. Les enjeux de la présentation publique des scènes de l'intimité seront d'abord abordés par l'intermédiaire des expositions dans les Salons⁴⁷. Il nous faudra replacer la production des images de la vie domestique, dans le contexte normatif de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les livrets des Salons seront analysés afin de juger de l'importance (au moins numéraire) de ce type de représentations. Seront ensuite examinés les commentaires de Salons et les textes critiques, qui donneront une première idée de la réception des œuvres. Pour affiner notre analyse, nous tâcherons également d'interroger les Salons d'exposition de villes de province, comme Lille et Lyon.

Dans un autre chapitre, nous questionnerons les modalités d'utilisation des représentations de l'intimité à des fins de propagande politique. Si la famille royale semble peu encline à mettre en scène sa vie privée dans le but de promouvoir son image, la Révolution a largement utilisé les représentations familiales pour mettre en avant l'idéal républicain. Enfin, nous nous demanderons comment Napoléon a développé une politique artistique qui exploitait la représentation de sa vie privée et de celle ses proches.

Pour finir, il nous a semblé nécessaire de prendre en compte les lieux d'exposition privés, afin de savoir si les goûts des collectionneurs différaient de ceux prônés par les

⁴⁷ Pour une meilleure compréhension, nous tenons à préciser que le terme « Salon » (avec une majuscule) sera utilisé pour désigner l'exposition publique du Louvre et « salon » (avec une minuscule) pour les salons privés, pour la pièce d'un appartement ou d'un hôtel particulier.

institutions académiques. Le dépouillement de catalogues de vente permettra de se faire une idée de l'appréciation et de la valeur des œuvres. Enfin, connaître dans quelle pièce de la demeure les œuvres intimes étaient exposées, ou encore quels tableaux étaient exposés dans les pièces d'usage privé, s'avérera tout à fait éclairant. L'emplacement des scènes intimes au sein de la collection et de la demeure nous renseignera aussi sur les mœurs des occupants : dissimulait-on ces œuvres dans les pièces privées ou étaient-elles exposées dans les pièces de réception ?

Nous espérons ainsi que notre plan saura rendre compte d'une progression allant de l'intimité personnelle, celle que l'on dissimule au regard d'autrui, au partage et à l'exposition de l'intimité dans la sphère publique.

Première partie. Suggérer l'intimité

Figurer une notion aussi subjective et fugace que l'intimité ne pose pas seulement le problème de sa représentabilité, mais aussi de la capacité à retranscrire par des mots la sensation produite par l'image. Suggérer l'intimité n'impose pas nécessairement la mise en scène d'actions et de représentations narratives, ce qui rend sa description délicate. L'inaptitude à discourir sur des sujets dits silencieux a fait l'objet de plusieurs essais consacrés aux œuvres de Chardin et aux écrits critiques qui lui ont été consacrés au XVIII^e siècle⁴⁸. Ces travaux ont établi que lorsque les auteurs tentent de rendre compte de sujets inanimés ou banals comme la nature morte, ils ont recours à un vocabulaire hésitant, et insistent davantage sur la ressemblance entre l'objet représenté et sa figuration. Ils éludent la question des moyens mis en œuvre par l'artiste pour susciter des émotions chez le spectateur, et s'en tiennent à un champ lexical vague et imprécis, qualifié par Katalin Kovacs de « catégories de l'indécision⁴⁹ », invoquant la magie et le je-ne-sais-quoi. Ces difficultés s'appliquent également fort bien à la suggestion de l'intimité, mais nous pensons que les obstacles liés à sa représentation⁵⁰ – à cerner et à décrire les images qui la dévoilent –, ne sont pas insurmontables. Nous allons donc nous employer à y répondre.

Grâce à l'enquête lexicographique et sémantique menée en introduction, il nous est possible de tracer les contours de l'intimité et de comprendre, au moins en théorie, ce que le terme recouvre durant la période qui nous intéresse. L'intimité est attachée à l'idée de vie privée, mais en tant que superlatif de l'intériorité, elle qualifie précisément ce qu'il y a de plus personnel et de plus caché en chaque être humain. Il convient d'emblée de dissocier l'intimité psychologique de l'intimité corporelle. Cette distinction

⁴⁸ René DEMORIS, « Diderot et Chardin : la voie du silence », dans *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, 14-16 décembre 1984, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1986, p. 43-54 ; Katalin KOVACS, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », *Loxias*, 33, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>, [consulté le 28 février 2017].

⁴⁹ Katalin KOVACS, *Ibidem*.

⁵⁰ Sur l'irreprésentabilité de l'intime, voir également Lydie REKOW, « Représenter l'intime : toucher les limites », dans Éliane BURNET, Pascal BOUVIER, Catherine LENOIR-BELLE, 2004, *op. cit.*, p. 117-127.

semble en effet primordiale au XVIII^e siècle : dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, les auteurs mentionnent en premier lieu cette dualité. Quand il s'interroge sur les tensions et les contradictions de l'intime au siècle des Lumières, Jean-Marie Goulemot rappelle en ce sens « [qu'] il y a un intime du corps au même titre qu'un intime des sentiments et de la conscience⁵¹ ». L'intériorité psychologique peut être définie simplement par « tout ce qui se passe au dedans de nous-mêmes⁵² », pour reprendre les termes du *Dictionnaire de Trévoux*, se référant aussi bien aux pensées qu'aux émotions. Qualifiée également de for intérieur, il n'est possible d'y accéder que dans un état introspectif, qui nécessite de se retirer dans la solitude et le silence.

Tandis que l'intimité corporelle s'apparente aux parties du corps qui ne doivent être vues ou touchées que par soi-même, ou par un nombre extrêmement restreint d'intimes – amant(e), parent et éventuellement domestique ; si les deux notions sont connectées, elles ne peuvent être figurées de la même manière, et, par conséquent, seront interrogées indépendamment l'une de l'autre.

⁵¹ Jean-Marie GOULEMOT, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », dans Benoît MELANÇON, 1995, *op. cit.*, p. 17.

⁵² *Dictionnaire universel français et latin...*, 1771, *op. cit.*, t. 5, p. 221.

1. Intériorité psychologique

Dans la sphère littéraire, l'intériorité psychologique s'exprime à travers certains écrits qualifiés usuellement de « for privé » ou « de soi ». Ces expressions ont été forgées très récemment⁵³, par les chercheurs francophones qui se sont penchés sur les écrits personnels, réunissant ainsi différents genres de textes manuscrits et imprimés, comme les livres de raison, les livres de famille, les mémoires, les souvenirs, les autobiographies, ainsi que les journaux de différentes natures – intimes, personnels, de campagne ou encore de voyage. Le regroupement sous une même appellation a permis de mettre en avant les parentés qui rapprochent ces écrits : il s'agit généralement de textes qui n'avaient pas vocation à être publiés, qui sont rythmés par le quotidien et par une chronologie, dont les visées n'étaient *a priori* pas littéraires et la finalité pas utilitaire. Cette dénomination a également résolu le problème de l'hybridité de beaucoup de textes : nombre d'écrits ne relèvent pas d'un genre unique. Parmi les différents types d'écrits du for privé, peu sont en réalité voués à l'exploration intime. Les livres de raison ainsi que les mémoires historiques sont en principe exclusivement factuels. Si l'autobiographie et le journal paraissent les plus à même de refléter l'intimité de leur scripteur, leur contenu et le niveau d'intimité des écrits dépendent toujours de la personnalité de l'auteur et de son désir de se livrer⁵⁴.

La question des écrits du for privé au XVIII^e siècle a donné lieu à de nombreuses études, qui se sont concentrées sur les différentes formes que pouvaient prendre ces textes, sur les raisons qui pouvaient pousser un individu à consigner les détails de son existence et sur les thématiques développées dans les discours (compte rendu de la vie quotidienne, tableau de la réalité sociale d'une époque, réflexions et aspirations

⁵³ Jusqu'à la fin du XX^e siècle, les chercheurs n'utilisaient pas réellement de terme unifiant les différents genres d'écrits privés, préférant distinguer les livres de raison, des mémoires, des autobiographies, des journaux intimes. L'expression « écrit du for privé » est utilisée pour la première fois par Madeleine Foisil dans sa contribution à *l'Histoire de la vie privée*. (voir Madeleine FOISIL, « L'écriture du for privé », dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, *op. cit.*, t. 3, p. 331-369 et François-Joseph RUGGIU, « Les écrits du for privé en France : pertinence d'une notion historique », dans Jean-Pierre BARDET et François-Joseph RUGGIU (dir.), 2014, *op. cit.*, p. 7)

⁵⁴ Michel Cassan et Christine Nougaret, en établissant une typologie des écrits du for privé, classent les termes en les désignant comme suit : livre de raison, mémoire historique et biographique, récit de vie, autobiographie, journal intime. Cet énoncé rend compte d'une progression allant de l'écrit le plus factuel vers le plus intime. (Michel CASSAN et Christine NOUGARET, « Une typologie des écrits du for privé », dans Jean-Pierre BARDET et François-Joseph RUGGIU (dir.), 2014, *ibid.*, p. 97.)

personnelles, émotions). Nombre de travaux ont mis en avant le développement de la pratique des écrits personnels au cours des Lumières, n'étant plus seulement l'apanage d'une population aisée et éduquée, mais qui est devenue courante chez les classes laborieuses. Ce phénomène trouve plusieurs explications, et est dû en partie à une généralisation de la culture de l'écrit au cours du siècle⁵⁵.

Parallèlement, dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, les mémoires historiques cèdent progressivement le pas aux autobiographies, dont le récit est davantage axé sur le destin individuel de son auteur⁵⁶. Pourtant, la pratique du journal n'a pas toujours été liée au domaine de l'intime et de l'introspection. Du xv^e au xvii^e siècle, les écritures du quotidien furent davantage des témoignages de la vie quotidienne d'une époque. Le premier grand exemple de journal personnel demeure celui d'un bourgeois anglais, Samuel Pepys, rédigé dans la seconde moitié du xvii^e siècle⁵⁷. Il y expose sans réserve sa vie privée – des divertissements de la société londonienne à sa vie conjugale – mais sans souci introspectif.

En France, il faut attendre les années 1780-1790 pour que le journal devienne peu à peu le lieu de l'introspection et de l'expression des émotions. Selon Françoise Simonet-Tenant, la laïcisation progressive du travail spirituel sur soi a contribué à ce que le journal acquière une dimension intime⁵⁸. Si Diderot est tenté d'en démarrer la rédaction, son journal demeurera au stade de projet⁵⁹. L'écriture de soi connaît néanmoins une évolution rapide ; dès le début du xix^e siècle, le journal est de plus en plus attaché à l'expression de la vie intérieure, et contient un caractère caché et inviolable. L'exemple du journal tenu par Benjamin Constant est représentatif de cette évolution de la pratique du journal. Rédigé entre 1804 et 1816, l'auteur y consigne ses pensées en langue française, mais utilise l'alphabet grec afin de protéger ses écrits de la curiosité de son entourage⁶⁰. Pourtant, certains de ses témoignages demeurent strictement factuels et ne s'en tiennent qu'à quelques mots, tandis qu'à d'autres

⁵⁵ François-Joseph RUGGIU, article « écrits du for privé », dans Michel FIGEAC (dir.), *L'ancienne France au quotidien*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 168.

⁵⁶ Michel CASSAN et Christine NOUGARET, 2014, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁷ Son exemple est fréquemment cité, voir notamment : Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime, Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan, 2001, p. 31 ; Madeleine FOISIL, « L'écriture du for privé », dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, *op. cit.*, t. 3, p. 355-356.

⁵⁸ Françoise SIMONET-TENANT, 2001, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹ Il évoque son projet dans une lettre adressée à Sophie Volland en 1762. Cité par Benoît MELANÇON, 1995, *op. cit.*, p. 5-6.

⁶⁰ Exemple cité par Françoise SIMONET-TENANT, 2009, *op. cit.*, p. 38.

périodes, il livre sans retenue ses émotions⁶¹. Cette tension témoigne néanmoins de la destination nouvelle du journal, comme miroir des variations des états d'âmes de son scripteur.

Ce glissement, qui a lieu entre la seconde moitié du XVIII^e et le milieu du XIX^e siècle, coïncide également avec des entreprises littéraires inédites. L'apport rousseauiste est majeur : avec les *Confessions*, Rousseau affirme le caractère novateur, unique et personnel de son travail ; il entend écrire sa vie « intérieure », car « sa véritable vie n'est connue que de lui » et c'est « moins l'histoire de ces événements en eux-mêmes que celle de l'état de [s]on âme⁶² » qui fait l'objet de son ouvrage. Durant la période prérévolutionnaire, d'autres diaristes suivent la voie de l'intime ouverte par Rousseau, parmi lesquels il convient de citer Rétif de la Bretonne, qui rédige son journal intime entre 1779 et 1787, Germaine de Staël ou encore Lucile Duplessis. Les écrits mémoriels féminins ont fait l'objet d'une anthologie, publiée sous la direction de Catriona Seth, témoignant d'une pratique usuelle⁶³, même si l'expression « journal intime » fait encore figure de néologisme⁶⁴.

La privatisation du contenu des écrits caractérise tous les genres de textes relevant du for privé et ne concerne pas uniquement la France. Pour la sphère germanique par exemple, la pratique du livre d'amitié connaît une évolution à partir des années 1740. Se développant à partir du milieu du XVI^e siècle, l'album d'amitié constituait un recueil de témoignages d'amitié et d'estime laissés par différents contributeurs à l'attention de son possesseur⁶⁵. Pendant longtemps, les messages ne contenaient pas d'allusions privées mais prenaient la forme d'adages moraux, ou rendaient compte des faits marquants de la vie du possesseur. Le livre était également une preuve tangible du réseau de connaissances que s'était forgé son propriétaire. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle,

⁶¹ Voir Benjamin CONSTANT, *Journaux intimes. Édition intégrale des manuscrits autographes*, Paris, Gallimard, 1952.

⁶² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. 1, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. publiée sous la dir. de Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1148-1155. (Il s'agit du premier préambule des *Confessions*, du manuscrit de Neuchâtel, de 1767, largement raccourci dans le préambule définitif.)

⁶³ Catriona SETH (éd.), *La fabrique de l'intime : mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Lafont, 2013.

⁶⁴ Françoise SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou Les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, p. 34-41.

⁶⁵ Voir le catalogue de l'exposition *Alter Ego : Amitiés et réseaux du XVI^e au XXI^e siècle* : Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 30 novembre 2016-12 février 2017.

le contenu des albums s'oriente davantage vers des contributions plus personnelles, en se centrant sur l'expression des sentiments d'amitié⁶⁶.

Souvent, ces textes sont perçus comme un témoignage fidèle du quotidien et des sentiments de celui qui les écrit. Il est vrai qu'à l'origine, ils ne furent pas nécessairement écrits dans le but d'être lus ou publiés. Cependant, on aurait tort de penser que l'écrit du for privé était plus à même de rendre compte avec sincérité de l'intimité de son scripteur qu'une œuvre figurée, par nature destinée à être vue. La rédaction d'un journal n'était pas nécessairement spontanée et quotidienne ; son auteur avait la possibilité de l'écrire de manière rétrospective, en déformant ou en idéalisant les faits relatés. Il est aisé d'imaginer que le rendu des émotions pouvait connaître la même déformation ou exagération, soit en réponse à la difficulté de mettre des mots sur un ressenti, soit pour satisfaire un désir de se mettre en scène. Qui plus est, les écrits relevaient souvent d'injonctions sociales et s'appuyaient sur des modèles établis⁶⁷. Au XVIII^e siècle, certaines formes de journaux, comme les journaux d'adolescents, constituaient une pratique éducative orientée par les parents⁶⁸. En outre, les textes n'étaient pas nécessairement réservés à l'individu qui les écrivait ou à ses proches, mais pouvaient circuler dans des cercles de sociabilité⁶⁹. Aussi la remarque de François-Joseph Ruggiu s'avère-t-elle pertinente :

Au XVIII^e siècle, qui est parfois perçu comme le temps de la naissance de l'intime, les pratiques de l'intimité étaient certes valorisées mais elles étaient surtout mises en scène : l'intime désigne ce qui est propre à un individu mais aussi ce qu'il ne dévoile qu'à un cercle de familiers, qui peut pourtant s'étendre, par l'écriture, de proche en proche au public dans son ensemble⁷⁰.

⁶⁶ La privatisation des livres d'amitié a été montrée par Werner Wilhelm SCHNABEL, dans sa contribution « Öffentlich oder privat ? Zum Adressatenkreis von Albumskriptionen im 18. Jahrhundert », Colloque *La mise en scène du moi entre France et Europe centrale : livres d'amitié, écritures du for privé, écritures de l'intime XVIII^e-XIX^e siècles* : Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 19-20 janvier 2017.

⁶⁷ Anne BEROUJON et Isabelle LUCIANI, « Les écrits du for privé : matière et texte », dans Jean-Pierre BARDET et François-Joseph RUGGIU (dir.), 2014, *op. cit.*, p. 51-53.

⁶⁸ Voir Philippe LEJEUNE, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil 1993.

⁶⁹ François-Joseph RUGGIU, 2007, art. cit., p. 168.

⁷⁰ François-Joseph RUGGIU (dir.), 2014, *op. cit.*, p. 22.

Cette réflexion s'applique également fort bien à la peinture. Ainsi, l'écriture, tout comme les arts figurés, explicitent un aspect de l'intimité, mais qui est orchestré, voire enjolivé, dans le but d'être soumis au regard d'un lectorat ou d'un public.

Après ces remarques sur les expressions de l'intimité de l'âme dans les écrits du for privé, il convient de scruter ses manifestations dans les arts figurés. Le retrait en soi, tout comme la rédaction d'écrits intimes, sous-entend la solitude et des espaces qui lui sont dédiés. Scarlett Beauvalet, dans son histoire de la solitude à l'époque moderne, a distingué la retraite religieuse de la solitude profane⁷¹. La quête d'intériorité spirituelle et de rencontre avec Dieu ne peut s'accomplir que dans des lieux retirés, à l'écart de la société⁷². De même, certains lieux favorisent l'accès à l'intériorité laïque, et permettent à l'individu d'expérimenter de nouveaux modes de réflexion⁷³. Plus récemment, dans un riche ouvrage collectif, Ewa Lajer-Burcharth et Beate Söntgen ont rappelé à juste titre les tensions et les rapports qui unissent l'intériorité humaine et les espaces intérieurs⁷⁴. En s'appuyant sur une importante historiographie, elles ont établi que les intérieurs ne sont pas seulement une description de la vie privée, mais aussi une représentation du soi mise en espace⁷⁵. En 1957, Gaston Bachelard, alors qu'il s'interrogeait sur les espaces de l'intimité, édifiait déjà en premier lieu la maison comme un refuge : « La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur⁷⁶. »

De même, nous pensons qu'il est pertinent d'interroger les mises en scènes de l'intériorité par le truchement des représentations d'intérieurs domestiques. Il s'agit ainsi d'identifier et d'examiner la composition de ces espaces de retrait. Quelles activités y sont décrites ? Certains lieux sont-ils plus volontiers dévolus à une présence masculine ou féminine ? Dans un second temps, nous questionnerons la possibilité de se retirer au sein même du monde extérieur. Cette dichotomie entre intérieur et extérieur

⁷¹ Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, *La solitude (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, 2008, p. 9.

⁷² Sur les tableaux dépeignant la vie intérieure spirituelle, voir Thérèse PICQUENARD, 1991, art. cit., p. 147-154.

⁷³ Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2008, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁴ Ewa LAJER-BURCHARTH et Beate SÖNTGEN (dir.), *Interiors and Interiority*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 1-2.

⁷⁵ À cet égard, les auteures mentionnent l'étude de Martha HOLLANDER, *An entrance for the eyes, Space and Meaning in Seventeenth Century Dutch Art*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 2002.

⁷⁶ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1964 (éd. originale 1957), p. 26.

sera l'occasion d'interroger les scènes de jardin clos et de grottes privées comme lieux de retrait.

1.1. Espaces de retrait

Dans son acception moderne, l'appartement désigne, au sein d'importantes maisons ou d'hôtels particuliers, un ensemble de pièces différenciées par leurs fonctions. Jacques-François Blondel, qui rédige l'entrée « appartement » dans l'*Encyclopédie*⁷⁷, distingue trois types d'appartements, dans lesquels on perçoit une stricte séparation entre la vie publique et la vie privée du propriétaire. Si les appartements dits de parade et de société sont dévolus aux réceptions de toutes sortes – professionnelles, de courtoisie –, l'appartement de commodité est destiné à l'usage personnel des maîtres de maison. Il est composé d'une antichambre, d'un cabinet, d'une chambre à coucher, d'un arrière-cabinet, d'une garde-robe, et d'un cabinet d'aisance. D'emblée, il est à noter que Blondel, dans son énumération des pièces qui le composent, opère une classification allant de l'usage commun au plus personnel. D'autre part, il précise que les pièces de l'appartement de commodité adoptent des dimensions modestes et une hauteur sous plafond réduite. Si l'argument des commodités de chauffage explique en partie cette disposition, il est permis de penser qu'elle permet également de créer une atmosphère plus intimiste et de procurer un sentiment de confort et de bien-être.

La chambre à coucher, pièce centrale dans la distribution de Blondel, connaît des mutations au cours du XVIII^e siècle. Au début du XVII^e siècle, le dictionnaire de Nicot la définit comme « Une chambre à coucher et à dormir. Une chambre haute à boire et à manger. La chambre où on a accoustumé de recevoir », lui prêtant ainsi des destinations variées. Plus d'un siècle après, l'*Encyclopédie* précise : « en général, le mot chambre exprime la pièce d'un appartement destiné au sommeil » et insiste sur le fait qu'il n'y a « que le cas d'une maladie qui puisse attirer une compagnie un peu nombreuse dans une

⁷⁷ Jacques-François BLONDEL, article « appartement », dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT, 1751-1772, *op. cit.*, t. 1, p. 546.

chambre à coucher », explicitant ainsi la fonction privée de la pièce, dans laquelle il n'est pas de bon ton de recevoir⁷⁸.

La spécialisation des fonctions des pièces est confirmée dans la distribution proposée par Le Camus de Mézières dans son traité sur l'architecture privée, où il ne distingue pas moins d'une trentaine d'espaces et de pièces dédiés à l'usage des maîtres de maison⁷⁹. Les recommandations de Blondel et de Le Camus s'adressent exclusivement aux habitations les plus luxueuses. Alors, qu'en est-il de la composition de l'habitat des couches plus modestes de la population ? L'enquête menée sous la direction d'Annik Pardailhé-Galabrun donne une idée de la composition des foyers de la capitale française⁸⁰. Pour visiter l'espace domestique parisien, l'auteure a examiné, avec l'aide des travaux de nombreux étudiants, un corpus de 2783 inventaires après décès, entre 1600 et 1790, soit près d'un dixième des foyers parisiens. Cela dit, dans leur majorité, les actes notariés concernent le XVIII^e siècle. L'un des intérêts majeurs de cette analyse est la prise en compte d'un groupe socioprofessionnel extrêmement varié et contrasté, englobant toutes les couches de la société parisienne de l'époque, même si celles-ci sont représentées en des proportions diverses⁸¹.

À première vue, les chiffres communiqués par l'historienne laissent penser que peu d'espaces étaient réservés au retrait en soi ou à la solitude dans la grande majorité des logements. En effet, un tiers des logements sont composés d'une pièce unique, et 42% comprennent entre deux et trois pièces⁸². Ces derniers comptent généralement une cuisine, une salle et une chambre. Lorsque l'espace le permet, une dernière pièce est annexée et est désignée par les priseurs par des termes variés, comme cabinet, antichambre, garde-robe, boudoir, bureau ou encore retranchement⁸³. Les inventaires font apparaître que les occupants des logements aux dimensions réduites essaient d'aménager un espace plus confidentiel, aussi petit soit-il, trahissant un désir de retrait, illustré par les mots de Xavier de Maistre :

⁷⁸ Les définitions sont citées par Youri CARBONNIER dans l'article « chambre », dans Michel FIGEAC (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 120-121.

⁷⁹ Nicolas LE CAMUS DE MEZIERES, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, L'Auteur et Benoît Morin, 1780.

⁸⁰ Annik PARDAILHE-GALABRUN, *La naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

⁸¹ L'échantillon regroupe essentiellement des populations issues du commerce et de l'artisanat (environ 65 % de l'ensemble).

⁸² *Ibid.*, p. 465.

⁸³ *Ibid.*, p. 243.

Le plaisir qu'on trouve à voyager dans sa chambre est à l'abri de la jalousie inquiète des hommes ; il est indépendant de la fortune. Est-il, en effet, d'être assez malheureux, assez abandonné, pour n'avoir pas un réduit où il puisse se retirer et se cacher à tout le monde⁸⁴ ?

Si les pièces tendent à se multiplier et à acquérir des fonctions plus spécifiques au cours du XVIII^e siècle, globalement, ce phénomène ne concerne qu'une minorité de foyers, et s'applique plus volontiers aux habitats les plus aisés. En plus des pièces dont la vocation utilitaire est explicite, comme la cuisine, apparaissent également des espaces à la destination moins certaine, et qui pourraient être dévolus à des activités plus contemplatives.

Le cabinet

Ancêtre du *studiolo* de la Renaissance⁸⁵, le cabinet des Lumières est fréquemment mentionné comme lieu de retrait, de travail et de réflexion⁸⁶. Meublé au minimum d'une table à écrire et d'une bibliothèque, il est l'endroit dédié à l'étude. Espace strictement privé, il est généralement représentatif de la personnalité de son propriétaire. Le plus souvent, il est désigné comme le lieu de solitude du maître de maison, mais une « solitude agissante⁸⁷ », puisqu'on y étudie, on y lit et on y médite. C'est pourquoi on y trouve souvent une multitude d'objets symboliques, d'œuvres d'art, d'ouvrages qui retracent les goûts de son possesseur.

L'homme érudit et cultivé, représenté dans la solitude de son cabinet, surpris dans son activité, est une forme de portrait extrêmement fréquente. Dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, nombre de personnalités publiques, d'hommes de lettres et de sciences, se font portraiturer dans le cadre de leur étude, assis devant leur bureau. En 1777, Catherine Lusurier réalise le portrait de Jean D'Alembert (**Fig. 4**). Figuré la plume à la main, le philosophe s'est interrompu dans son travail, fixe le spectateur et lui adresse un sourire franc. Il a revêtu une veste d'intérieur mais a conservé sa perruque.

⁸⁴ Xavier de MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre*, éd. Florence LOTTERIE, Paris, Flammarion, 2003, (éd. originale 1795), p. 41.

⁸⁵ Alain MEROT, *Retraites mondaines, Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 12-19.

⁸⁶ Citons simplement pour mémoire les définitions du *Dictionnaire de l'Académie française* : « Lieu de retraite pour travailler, ou converser en particulier », éd. 1762, p. 229 ; et du *Dictionnaire de Trévoux* : « Une pièce d'appartement et lieu retiré dans les maisons ordinaires, où l'on étudie, où l'on se séquestre du reste du monde », éd. 1771, t. 2, p. 129.

⁸⁷ Pierre NAUDIN, *L'expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 238.

Son cabinet est traduit de manière assez sommaire : un globe terrestre, un luxueux encrier et quelques feuillets sont les seuls objets de l'homme de sciences. Au début des années 1780, dans un décor et une posture semblables, David immortalise les traits d'Alphonse Leroy (**Fig. 5**). Selon toute vraisemblance, ce médecin et accoucheur fut le praticien de M^{me} David⁸⁸. Tout comme D'Alembert, Leroy est surpris pendant qu'il écrit. Il porte lui aussi une tenue d'intérieur vermillon, mais sa coiffure, plus négligée, consiste en un châle noué en turban. Son bras gauche repose sur un volume d'Hippocrate, qui confirme l'activité du modèle. Il est éclairé par une lampe à huile, dite lampe Quinquet, dont le procédé venait d'être nouvellement inventé.

Si les deux hommes sont représentés en réflexion dans la solitude de leur cabinet, s'agit-il pour autant d'images de leur intimité ? La réponse n'est pas évidente : leurs tenues vestimentaires trahissent certes la volonté de se montrer sans atours, dans la simplicité de leur intérieur, mais l'accent est mis davantage sur l'exercice des talents de l'homme que sur la suggestion de son for intérieur. Dans le portrait de David, le regard du médecin se dérobe et fixe un point au-dessus du spectateur. Seul ce dernier détail permet de donner l'impression que le modèle, perdu dans ses pensées et reclus en lui-même, a oublié l'intrusion du peintre. En revanche, l'effigie de d'Alembert écarte cette ambiguïté du regard : il prend la pose et regarde fixement le spectateur.

De fait, ce type de portrait demeure très codifié : les objets du domaine de prédilection du modèle sont toujours disposés sur la table de travail de façon stratégique ; ce dernier est figuré au travail, et le moment représenté sous-entend qu'il est en plein processus de création ou de réflexion. Cette image est héritée de la longue tradition iconographique du saint érudit dans son étude, et plus particulièrement des représentations de saint Jérôme. Figure appréciée à la fois des peintres septentrionaux et italiens des xv^e et xvi^e siècles, le saint en méditation dans sa cellule est également un thème largement développé par les artistes néerlandais au siècle d'or. C'est à cette période que la formule connaît progressivement une laïcisation par les mêmes artistes, symbolisée par des exemples illustres comme *L'Astronome* de Vermeer (vers 1669, huile sur toile, 51 x 45 cm, Paris, Musée du Louvre) ou encore *Le philosophe en méditation* de Rembrandt (1632, huile sur panneau, 28 x 34 cm, Paris, Musée du Louvre).

⁸⁸ Voir la notice de l'œuvre dans Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ (dir.), *Jacques-Louis David : 1748-1825* : Paris, Musée du Louvre ; Versailles, Musée national du château, 1989-1990, p. 154.

Vers le début du XVIII^e siècle, un peintre flamand réalise le portrait d'un homme en robe de chambre⁸⁹ (**Fig. 6**), qui présente de grandes similitudes avec les effigies de d'Alembert et de Leroy. Lusurier et David, pleinement conscients de cet héritage iconographique, insèrent plusieurs références au thème : le choix du coloris de la veste d'intérieur en témoigne. Si l'homme du portrait de Van Kessel porte du rouge, c'est aussi la couleur arborée par saint Jérôme. Dans les trois exemples cités, les personnages sont saisis au moment de l'écriture, la plume dans la main, en suspens sur la feuille de papier. Enfin, les motifs du globe et du tapis posé sur la table de travail de Leroy sont récurrents dans les images d'érudits fournies par la peinture septentrionale.

La formule du portrait masculin à son étude continue d'être exploitée pendant et après la Révolution. Exécutant le portrait présumé de Robespierre (**Fig. 7**), Boilly s'approprie la typologie de l'érudit et la détourne, afin de présenter son modèle avant tout comme un gentilhomme confortablement installé dans son appartement bourgeois. Assis devant un bureau à cylindre, l'intéressé amuse le chien se trouvant à ses pieds ; il n'est pas interrompu dans son travail, la plume est rangée dans son plumier. Adoptant une tenue de notable, il adresse un regard direct au spectateur et occupe l'espace avec assurance. De même, Antoine Augustin Parmentier, peint en 1812 par Dumont (**Fig. 8**), prend la pose, attablé à son bureau, examinant un bouquet de diverses plantes qu'il a étudiées durant sa carrière. Le portrait revêt cette fois une dimension exclusivement symbolique : le modèle porte l'uniforme et la décoration de la Légion d'honneur. Dans le coin inférieur gauche, une gravure reproduit également les traits du modèle. Réalisé un an avant son décès, le portrait donne l'image d'un vieil homme respectable, reconnu et honoré pour ses travaux scientifiques. Ces deux derniers tableaux s'éloignent de la suggestion de l'intériorité de leur modèle, au profit de l'affirmation de leur réussite sociale.

Une variante du portrait masculin dans son étude connaît également un certain succès à la même période. À la faveur du romantisme naissant, l'artiste ou le musicien saisi dans un moment d'inspiration peut être considéré comme une image de l'intimité

⁸⁹ Une incertitude demeure sur l'attribution précise de l'œuvre et sa datation. L'auteur du catalogue de l'exposition *Les Heures du jour. Dans l'intimité d'une famille de la haute société, de Louis XIV à la III^e République* attribue l'œuvre à Jan I Van Kessel et la date de la fin du XVII^e siècle (2009, *op. cit.*, p. 38), alors qu'elle a été attribuée plus récemment à Franciscus van Kessel et aurait été peinte vers 1750 : http://musee-magnin.fr/phototheque/oeuvres/franciscus-van-kessel_portrait-d-homme-en-robe_huile-sur-toile, [consulté le 31/01/2017].

du créateur. La vision du génie tourmenté et solitaire, aux prises avec les méandres de sa vie intérieure et de sa créativité, est un *topos* largement développé au cours du XIX^e siècle. Pourtant, à la fin du siècle précédent, certains portraits insistent sur l'illustration du processus créatif, plus que sur le statut social de l'artiste. Le portrait de Denis-Antoine Chaudet par Desmarais (**Fig. 9**) en est un bon exemple. Âgé de vingt-cinq ans, le jeune sculpteur est figuré dans son atelier, accoudé au plan de travail de sa sculpture. Pâle, les cheveux ébouriffés, il prend une pose mélancolique. Son regard, perdu dans le vide, ne fixe pas son ouvrage. Il tient néanmoins l'ébauchoir dans sa main, prêt à intervenir sur le petit groupe sculpté. Portraturé lors de la dernière année de son séjour à Rome, Chaudet n'était pas encore académicien au moment où il posait pour son effigie⁹⁰. Ceci explique sans doute la liberté dont disposait Desmarais, lui permettant de souligner l'état de réflexion de tout artiste qui crée.

La gestuelle mélancolique est également mise en scène par Greuze dans son portrait du compositeur Nicolas Dezède (**Fig. 10**). Le parallèle entre le génie artistique et la mélancolie a été développé à différentes époques, et ce depuis l'Antiquité⁹¹. En outre, des liens entre l'exercice de la musique et la mélancolie ont également été établis, notamment à la période classique. Selon la médecine humorale, la musique serait à la fois ce qui cause et ce qui ralentit la bile noire. Robert Burton, dans son *Anatomie de la mélancolie* publiée en 1621, parle ainsi d'une « mélancolie plaisante » suscitée par la musique⁹².

Installé à son bureau, dans une pièce qui s'apparente à un cabinet, Dezède est en train d'écrire une composition musicale. Les nombreux feuillets de partitions entassés sur le bureau suggèrent une activité intense et prolifique. Dans le même temps, il a les yeux tournés vers le ciel, comme un signe de son inspiration. Une typologie du regard tout à fait traditionnelle dans les représentations de l'inspiration – souvent d'origine divine – et qui n'a cessé d'être utilisée, depuis le *Portrait de Tommaso Inghirami*, peint par Raphaël en 1509 (huile sur bois, 91 x 61 cm, Florence, Palazzo Pitti). Ainsi

⁹⁰ Amar ARRADA, notice de l'œuvre dans *Portraits publics, portraits privés : 1770-1830* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007 ; Londres, the Royal Academy of Arts, 3 février-20 avril 2007 ; New York, the Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai-10 septembre 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 197.

⁹¹ Martial GUEDRON, entrée « Génie », dans *Visage(s). Sens et représentations en Occident*, Paris, Hazan, 2015, p. 152-154.

⁹² Jean CLAIR, « Musique et mélancolie », dans *Mélancolie, Génie et folie en Occident* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005-16 janvier 2006 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 7 février-7 mai 2006, Paris, Gallimard 2005, p. 242-245 et p. 265-271.

Élisabeth Vigée Le Brun donne-t-elle la même expression à Giovanni Paisiello lorsqu'elle l'immortalise en 1791 (**Fig. 11**). Exilée pendant la Révolution, l'artiste trouva refuge en Italie où elle réalisa nombre de portraits, principalement de membres de l'aristocratie italienne. Ici, le compositeur joue du clavicorde, sur lequel sont entreposés livres et partitions. La source de lumière, venant de la gauche du tableau, éclaire de manière opportune les partitions, les mains, ainsi que la tête du musicien. Les lèvres entrouvertes constituent également l'un des signes traditionnels de la concentration⁹³.

L'inspiration dans les portraits de compositeurs est évoquée à maintes reprises au cours du XVIII^e siècle ; par Duplessis dans son portrait de Gluck (1775, huile sur toile, 99,5 x 80,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum) ou encore par Antoine Vestier lorsqu'il immortalise Gossec (huile sur toile, 118 x 89 cm, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier). Au début des années 1800, Boilly offre une image renouvelée du compositeur, certes figuré dans la solitude de son cabinet, mais arborant une tenue de dandy (**Fig. 12**). Représenté debout, se détournant de son piano, il a néanmoins les doigts plaqués sur les touches du clavier. La plume et l'encrier posés sur le dessus de l'instrument suggèrent que Boieldieu était occupé à composer. Plusieurs objets placés bien en vue permettent de créer le décor du cabinet et d'indiquer les références du musicien. On distingue notamment un buste en terre cuite de Gluck et la partition de *Lodoïska* de Cherubini, placée sur un fauteuil de bureau à la dernière mode, peut-être inspiré des modèles réalisés dans les mêmes années par les frères Jacob. La jeunesse du modèle, ainsi que sa pose debout donnent cette fois une image énergique de l'artiste. On notera que le jeune âge des modèles, mis en avant dans les portraits de Chaudet et de Boieldieu, participe de l'élaboration de la figure du virtuose : bien des exemples, à l'instar de Farinelli ou de Mozart, symbolisent l'artiste marqué dès sa prime jeunesse par un talent inné et une maîtrise hors du commun, mais qui l'affligent autant qu'ils l'animent⁹⁴.

Dans les quelques représentations sollicitées, l'image de l'artiste demeure encore éloignée des musiciens torturés, aux prises avec leur instrument⁹⁵. Cela dit, au milieu du

⁹³ Martial GUEDRON, entrée « Attention », 2015, *op. cit.*, p. 223-224.

⁹⁴ « L'artiste : héros et virtuose », dans Frédéric DASSAS, Dominique de FONT-REAUXX, Barthélémy JOBERT, *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme* : Paris, Musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 230-231.

⁹⁵ Voir notamment les différentes représentations de Paganini, présentées lors de l'exposition *L'invention du sentiment*, *Ibid.*, p. 238-245.

XIX^e siècle, l'intimité de l'âme de Beethoven sera suggérée de manière on ne peut plus littérale (**Fig. 13**). Couché sur son piano, les yeux fermés, les poings serrés, le compositeur semble agité. Un violoncelle abandonné, dont les cordes sont brisées, est posé au sol. À droite, une pile de manuscrits et de feuilles froissées suggèrent une activité intense. Autour de lui, de multiples personnages – anges et figures mythiques – symbolisent l'imaginaire de Beethoven et ce qui s'agite au plus profond de lui-même.

On comprend ainsi que si la mise en images de l'intimité nécessite la représentation d'un espace de solitude, l'attitude du personnage est également primordiale. La manifestation du repli en soi implique de figurer le personnage dans une position où il pense être seul et où il semble ignorer la présence du spectateur. L'artiste doit en outre donner l'impression que son modèle est isolé du reste du monde. Pour ce faire, il peut dépeindre sa solitude physique dans le lieu qu'il occupe, ou tenter de suggérer qu'il est reclus dans ses pensées. Les tensions entre ces deux postures ont été judicieusement mises en scène par Xavier de Maistre dans son opuscule *Voyage autour de ma chambre*⁹⁶. Condamné à l'isolement physique pendant quarante-deux jours, l'auteur n'a de cesse de faire dialoguer ses déplacements dans le petit espace de sa chambre et ses pérégrinations mentales.

Les scènes de lecture peuvent être pertinentes pour suggérer l'intériorité, car « la lecture autorise et requiert le repli, elle soustrait l'individu aux contraintes sociales⁹⁷ ». Un dessin de Vincent figurant un jeune homme lisant, couché dans une alcôve (**Fig. 14**), évoque l'individu solitaire, si concentré qu'il semble ignorer qu'il est portraituré par l'artiste. Ce phénomène, qualifié par Michael Fried d'« *absorption*⁹⁸ », connaît de nombreux précédents dans la peinture française du XVIII^e siècle. Fried, dans son essai, s'appuie principalement sur des tableaux peints avant 1760, notamment de Chardin, Vanloo, Vien et Greuze. Selon l'auteur, l'absorbement et l'exclusion du regard du spectateur marquent les débuts de la peinture moderne. Même s'il reconnaît qu'il existe une « tradition de l'absorbement [...] apparue au siècle précédent,

⁹⁶ Xavier de MAISTRE, 2003, *op. cit.*

⁹⁷ Pierre NAUDIN, 1995, *op. cit.*, p. 239.

⁹⁸ La version française traduit « *absorption* » par « absorbement ». Michael FRIED, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 (éd. originale 1976).

principalement aux Pays-Bas⁹⁹ », il insiste sur la spécificité du contexte artistique et esthétique de la France des Lumières pour justifier son propos¹⁰⁰. Les théories défendues par Fried ont été relativisées à plusieurs reprises¹⁰¹ ; malgré tout, son examen approfondi des représentations de l'absorbement dans la peinture française du XVIII^e siècle demeure habile et captivant.

Dans notre exemple, Vincent a représenté son modèle allongé, de profil, et a opté pour un format horizontal. Le choix de le placer dans une niche, ainsi que le dispositif des rideaux de part et d'autre de la composition amplifient son isolement. L'homme est plongé dans sa lecture, dans un état de concentration ; le spectateur ne cerne que partiellement son visage et ne saisit aucune des expressions qui peuvent le traverser. Malgré une économie dans les moyens picturaux mis en œuvre par l'artiste, le rendu s'avère très efficace : les quelques coussins décrivent un lieu chaleureux, la zone ombragée près de la tête du lecteur oriente le regard du spectateur vers cette partie du dessin, et le contraste entre ombre et lumière accentue l'atmosphère resserrée.

Dans le même ordre d'idées, l'homme politique et collectionneur genevois Jacob Tronchin est figuré lisant (**Fig. 15**). Exécuté très certainement peu de temps avant son décès¹⁰², son portrait sur ivoire le détaille dans une tenue d'intérieur, composée d'une robe de chambre brodée et d'un bonnet de nuit blanc. Le décor n'est pas spécifié, l'œuvre est centrée sur l'activité du modèle. Ce parti-pris s'explique probablement par le choix du support et les dimensions très réduites de l'œuvre, mesurant à peine quelques centimètres. Seul le fauteuil permet de situer le personnage dans un espace. Il pourrait évoquer le cabinet de travail, mais aussi la chambre. L'apparent confort du fauteuil contribue à lui seul à suggérer un intérieur douillet et peut être considéré comme un accessoire indispensable à la méditation, comme le rappelle Xavier de Maistre avec finesse :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁰ Fried cite de nombreux extraits de Diderot, puisés notamment dans ses *Salons*, dans les *Pensées détachées*, ou encore dans les *Entretiens sur le Fils naturel*.

¹⁰¹ Rémy G. SAISSÉLIN, *Compte rendu de l'ouvrage, Dix-huitième Siècle*, n° 14, 1982, p. 519 ; Marc BUFFAT, *Compte rendu de l'ouvrage, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 12, 1992, p. 185-186.

¹⁰² L'œuvre est datée de 1801 (Jacqueline DU PASQUIER, *La miniature, portrait de l'intimité. « En contemplant mes traits ne songez qu'à mon cœur »*, Paris, Éditions Norma, 2010, p. 111), alors que le modèle est décédé la même année. Il pourrait également s'agir d'un portrait légèrement posthume à destination mémorielle.

C'est un excellent meuble qu'un fauteuil ; il est surtout de la dernière utilité pour tout homme méditatif. Dans les longues soirées d'hiver, il est quelquefois doux, et toujours prudent de s'y étendre mollement, loin du fracas des assemblées nombreuses. – Un bon feu, des livres, des plumes ; que de ressources contre l'ennui¹⁰³ !

Le vieil homme présente des traits apaisés ; il lit avec une grande attention et semble imperturbable. Le concept d'attention et ses représentations se trouvent au cœur des réflexions philosophiques et esthétiques à partir du xvii^e siècle. Si Nicolas de Malebranche y consacre un chapitre dans la *Recherche de la vérité*¹⁰⁴, Charles Le Brun l'envisage sur l'échelle des passions comme l'une des plus modérées, comme une « expression douce, qui ne fait subir à la physionomie que de légères altérations¹⁰⁵ ». C'est en effet l'impression qui domine à la vue du visage de Jacob Tronchin : hormis un léger froncement des sourcils qui trahit sa concentration, l'expression du modèle est parfaitement tranquille. L'attitude de Tronchin, immobile dans son fauteuil et absorbé par sa lecture, est également définie par Théodule Ribot à la fin du xix^e siècle comme une forme d'attention volontaire et demandant un certain effort¹⁰⁶. Selon le psychologue, « attention signifie [...] concentration et inhibition des mouvements. Distraction signifie diffusion des mouvements¹⁰⁷. »

La lecture silencieuse apparaît ainsi comme un moyen de se retirer en soi, d'accéder à son for intérieur. Cette vocation de la lecture intime a été formulée par Roger Chartier, dans son essai sur les pratiques de l'écrit : « Lire en silence, pour soi, suffit à créer une aire d'intimité qui sépare le lecteur du monde extérieur, [...] [le] renvoyant à lui-même, à ses pensées ou à ses émotions, dans la solitude et le secret¹⁰⁸. » Ces deux œuvres s'inscrivent dans l'illustration d'une activité réflexive et introspective, mais à la différence d'œuvres plus précoces comme le *Chimiste dans son laboratoire* dit aussi *Portrait du peintre Joseph Aved* de Chardin (1734, huile sur toile, 138 x 105 cm, Paris, Musée du Louvre), elles négligent l'élaboration d'un décor symbolique pour que l'introspection du personnage devienne le sujet exclusif de l'œuvre. Une fois encore, il

¹⁰³ Xavier de MAISTRE, 2003, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴ Nicolas de MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité, où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il doit en faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, 2 vols., Paris, A. Pralard, 1675. Cité par Serge NICOLAS, « La psychologie avant Ribot », dans Théodule RIBOT, *Psychologie de l'attention*, introduction de Serge NICOLAS et Éric SIEROFF, Paris, L'Harmattan, 2007, p. v.

¹⁰⁵ Martial GUEDRON, entrée « Attention », 2015, *op. cit.*, p. 223.

¹⁰⁶ Voir le chapitre « L'attention volontaire » dans Théodule RIBOT, 2007, *op. cit.*, p. 47-113.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁸ Roger CHARTIER, « Les pratiques de l'écrit », dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, t. 3, *op. cit.*, p. 143 et 151.

est possible d'établir une analogie avec nombre d'œuvres littéraires de la même période, qui placent l'individu et l'expression de ses pensées et de ses émotions au cœur de la narration.

Les *Rêveries du promeneur solitaire* sont certainement l'exemple le plus représentatif de la vogue de l'aspiration au retrait en soi. Dès les premiers mots de l'ouvrage, Rousseau constate sa solitude presque avec fierté¹⁰⁹. Dans les pages suivantes, il érige l'intériorité et l'introspection en règle de vie : « Tout ce qui m'est extérieur m'est étranger désormais. [...] Je consacre mes derniers jours à m'étudier moi-même¹¹⁰ », et fait l'apologie de la méditation : « Je goutais habituellement ces délices internes que trouvent dans la contemplation les âmes aimantes et douces¹¹¹ ».

De même, les *Souffrances du jeune Werther*, texte traduit en français dès 1776¹¹², connaît un succès considérable dans toute l'Europe. Le héros malheureux de Goethe, torturé par ses passions amoureuses, ne connaît la sérénité qu'au début du roman, alors qu'il est exilé à la campagne :

Je me porte bien ici du reste ; la solitude dans ce paradis est un baume précieux pour mon âme. [...] Une sérénité admirable s'est emparée de mon âme, semblable aux douces matinées du printemps, qui m'égayent jusqu'au fond du cœur. Seul je me réjouis de mon être¹¹³.

Jusqu'ici, toutes les œuvres convoquées figurent essentiellement des hommes. Le cabinet tend en effet à être considéré comme un univers masculin, « lieu de retrait réservé au maître de maison¹¹⁴ ». Pourtant Blondel précise « [qu'] on appelle aussi cabinet, les pièces où les dames font leur toilette, leur oratoire, leur méridienne, ou autres qu'elles destinent à des occupations qui demandent du recueillement et de la solitude¹¹⁵. » À vrai dire, peu de représentations figurent des femmes dans une activité de réflexion solitaire. Certes, la *Philosophie endormie* de Greuze (**Fig. 16**) en montre

¹⁰⁹ Les *Rêveries* débutent par cette assertion : « Me voici donc seul sur la terre », Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, [s. n.], 1782, p. 1.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹² Johann Wolfgang von GOETHE, *Les Souffrances du jeune Werther, en deux parties, traduit de l'original allemand [de Goethe] par le B. S. d. S. [baron S. de Seckendorf]*, Erlangen, W. Walther, 1776.

¹¹³ *Ibid.*, p. 15-16.

¹¹⁴ Orest RANUM, « Les refuges de l'intimité » dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, t. 3, *op. cit.*, p. 229.

¹¹⁵ Jacques-François BLONDEL, article « cabinet », dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT, 1751-1772, *op. cit.*, t. 2, p. 488.

une dans un cabinet d'étude, entourée d'un globe terrestre, de nombreux livres et d'un ouvrage de broderie. Mais la jeune femme, ayant abandonné toute activité, est endormie. Il faut rappeler que si le titre sous-entend qu'il s'agit d'une allégorie, il est avéré que le modèle est Anne-Gabrielle Babuti, l'épouse de Greuze¹¹⁶. Selon plusieurs commentateurs, le portrait et son titre seraient en fait nettement teintés d'ironie. En effet, les relations entre les deux époux étaient conflictuelles ; les multiples infidélités de M^{me} Greuze étaient de notoriété publique. Qui plus est, elle était très impliquée dans le succès commercial des gravures de son mari, dont elle tira largement profit¹¹⁷. Il s'agit donc d'un portrait peu flatteur, d'une épouse que Greuze considérait somme toute comme l'antithèse de la philosophie et de la sagesse, et de laquelle il divorça quelques années plus tard.

Au début du XIX^e siècle, une scène de genre de Marguerite Gérard féminise le thème de l'étude (**Fig. 17**). Dans un intérieur bourgeois, une élégante amatrice d'estampes est plongée dans la lecture d'un ouvrage illustré. Près d'elle, une table recouverte d'un tapis rappelle la disposition du bureau d'Alphonse Leroy. On y retrouve d'ailleurs la présence de la lampe Quinquet. Au centre de la table, divers feuillets manuscrits ainsi que des gravures sont posés sur une écritoire. Peinte entre 1808 et 1812, la toile réemploie les codes traditionnels de l'érudit en méditation dans son étude, mais, de manière inédite, elle accorde au personnage féminin un rôle d'amatrice cultivée.

De même, en 1811, Auguste Garneray figure Louise Cochelet, une lectrice et dame de compagnie d'Hortense de Beauharnais, dans son cabinet de travail (**Fig. 18**). Si le titre identifie le modèle et annonce un portrait, une place prépondérante est accordée à la représentation du cabinet. Au sein d'une pièce lumineuse et décorée avec soin, cohabitent plusieurs tableaux et dessins accrochés aux murs, un buste sculpté, ainsi que des objets en verre. Le mobilier et les éléments de décor sont décrits avec précision et trahissent le caractère cultivé et curieux de la jeune femme. Les plantes et les bouquets de fleurs illustrent son intérêt pour la botanique, un chevalet et un métier à tisser

¹¹⁶ Notice n° 64 dans Pierrette JEAN-RICHARD, *Graveurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle* : XIII^e exposition de la Collection Edmond de Rothschild, Paris, Musée du Louvre, 14 février-6 mai 1985, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p 60 et notice n° 72 dans *Regency to empire, French printmaking 1715-1814* : Baltimore, The Baltimore Museum of Art, Boston, Museum of fine Arts, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 1984-1985, p. 218.

¹¹⁷ *Ibidem*.

rappellent sa pratique de différents arts. Figurée à la droite du tableau, elle est retranchée au second plan, attablée à son cabinet, écrivant. Néanmoins, sa distance avec le spectateur permet de l'isoler dans son univers et suggère habilement qu'elle est réfugiée dans son intimité.

Le peu d'exemples recensés nous poussent à questionner davantage l'image de la femme solitaire dans les intérieurs domestiques. À première vue, le boudoir se prêterait bien à l'illustration de l'intimité féminine. Si sa vision archétypale renvoie à un espace voué aux plaisirs et à l'oisiveté, il importe d'analyser attentivement les œuvres qui montrent ce lieu, afin de savoir s'il n'aurait pas d'autres destinations.

Le boudoir

Espace privilégié du siècle des Lumières, le boudoir n'est pourtant pas mentionné dans la présentation des appartements selon Blondel. Il ne bénéficie d'ailleurs d'aucune occurrence dans l'*Encyclopédie*. Dans le Dictionnaire de l'Académie française, le terme fait son apparition dans la 3^e édition (1740), de manière très succincte : « Petit cabinet où l'on se retire quand on veut être seul. *Elle est dans son boudoir*¹¹⁸ ». L'exemple illustrant l'utilisation du terme est significatif ; d'emblée il attribue l'espace à une utilisation féminine. Mais la définition demeure vague quant à ses usages particuliers. En revanche, Le Camus de Mézières en 1780, lui consacre plusieurs pages dans *Le génie de l'architecture*, où il l'assimile au « séjour de la volupté¹¹⁹ ». Selon lui, il doit être décoré de nombreuses glaces et de tableaux dont les sujets sont « puisés dans les endroits galants et agréables de la fable¹²⁰ », meublé avec raffinement et éclairé par une lumière tamisée. Si la destination féminine de la pièce n'est pas clairement indiquée, l'auteur y renvoie à de nombreuses reprises. La référence à Vénus, ainsi que l'analogie entre les formes rondes de la pièce dictées par l'auteur et les formes du corps de la femme sont explicites. Ainsi, même s'il conclut en qualifiant le boudoir de « retraite délicieuse¹²¹ », la connotation érotique du lieu prédomine dans sa description. Au moment où Le Camus publie son traité d'architecture privée, Maillier prend le boudoir

¹¹⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, Troisième édition, 2 vols. , Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740, t. 1, p. 181.

¹¹⁹ Nicolas LE CAMUS DE MEZIERES, 1780, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹²¹ *Ibid.*, p. 123.

pour sujet dans un long poème intitulé *L'Architecture*, où il l'érige en sanctuaire des plaisirs amoureux¹²².

Lorsque la littérature s'empare du boudoir, c'est effectivement pour y exalter des récits érotiques, voire pornographiques. On pense volontiers aux écrits sadiens, à la *Philosophie dans le boudoir* (1795) et à *l'Histoire de Juliette* (1797). Dans ce dernier opus, l'auteur relate les multiples expériences sexuelles de l'héroïne dans toute l'Europe, à travers la description d'une succession de boudoirs. Au reste, beaucoup d'auteurs exploitent le sujet dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et cela dans des genres littéraires variés. Des poèmes et des contes en vers dépeignent le lieu et les occupations de ses propriétaires ; certains demeurent allusifs et métaphoriques, quand d'autres glissent vers des évocations clairement licencieuses¹²³. Les romans en font le théâtre des intrigues de leurs personnages. L'irruption de Saint-Preux dans le boudoir de Julie est exprimée par les envolées passionnées et suggestives de ce dernier :

Me voici dans le sanctuaire de tout ce que mon cœur adore. [...] Que ce mystérieux séjour est charmant ! Tout y flatte et nourrit l'ardeur qui me dévore. Ô Julie ! Il est plein de toi, et la flamme de mes désirs s'y répand sur tous tes vestiges¹²⁴.

Enfin le boudoir devient aussi l'outil du pastiche et de la satire¹²⁵. Aujourd'hui encore, si la représentation d'un lieu dédié à l'érotisme et à la sensualité reste ancrée dans l'imaginaire commun, Michel Delon préfère considérer le boudoir « comme un lieu de solitude ou de tête-à-tête qui éveille la curiosité. Si ce n'était qu'un foutoir, il intéresserait moins, mais c'est aussi un oratoire et un révoir¹²⁶. »

¹²² Extraits cités par Michel DELON, *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999, p. 32-33.

¹²³ Par exemple, Charles PALISSOT DE MONTENOY, *Œuvres de M. Palissot. La Dunciade, et pièces relatives à la Dunciade*, Liège, Plomteux, 1777, p. 97-108 ; *Les délassements du boudoir. Recueil de poésies galantes dont la plupart n'ont point encore été imprimées*, [s. l.], [s. n.], 1790.

¹²⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (éd.), t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, Partie I, lettre 54.

¹²⁵ Le *Voyage dans le boudoir de Pauline* de BELLIN DE LA LIBORLIÈRE pastiche le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de MAISTRE. En outre, la littérature pamphlétaire révolutionnaire met en scène les aventures sexuelles de Marie-Antoinette dans son boudoir (Chantal THOMAS, « L'héroïne du crime : Marie-Antoinette dans les pamphlets » dans Jean-Claude BONNET, (dir.), *La Carmagnole des muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 245-260.)

¹²⁶ Michel DELON, 1999, *op. cit.*, p. 131.

C'est précisément cette conception du boudoir qui est mise en scène par Greuze dans un portrait dessiné de son épouse (**Fig. 19**). La jeune M^{me} Greuze s'est abandonnée sur une confortable chaise longue, augmentée d'un large coussin moelleux. Elle a les yeux clos ; on ne sait si elle sommeille ou si elle s'adonne à la rêverie dans un état de somnolence. Sur ses genoux, elle tient un jeune épagneul qui semble endormi et dont la présence est récurrente dans plusieurs compositions de Greuze. Il est manifeste que l'artiste a puisé son sujet dans son quotidien personnel. Il a probablement portraituré sa femme dans les premières années de leur union, car on ne dénote pas le caractère satirique qui était notable dans la *Philosophie endormie*¹²⁷. Mais il a également rendu un moment d'intimité de la jeune femme, où se pensant seule, elle a fermé les yeux et s'accorde quelques instants de méditation.

Dans le portrait de Catherine Worlée, (**Fig. 20**), Gérard s'est attaché à retranscrire l'esprit songeur et distrait de son modèle, alors qu'elle pose dans la quiétude de son boudoir. Le raffinement de Madame de Talleyrand et le luxe de l'intérieur sont rendus avec précision : elle porte une robe de mousseline blanche de style Empire, parfaitement conforme à l'atmosphère chaleureuse et moderne du décor. Des vases à l'étrusque, un canapé recouvert de velours vert et rehaussé d'or, un siège dans les mêmes tons sur lequel on a jeté un châle de soie brodé viennent habiller l'espace. Debout, accoudée au manteau de la cheminée, elle tient une lettre dans sa main. Elle a tourné la tête vers la droite et fixe, le regard perdu dans le vague, la glace qui surmonte la cheminée. La présence de la lettre et son expression pensive suggèrent-ils une attente ?

Le thème de l'attente est en revanche décrit sans ambiguïté dans une miniature réalisée vers 1800 (**Fig. 21**), dans laquelle une jeune femme rêveuse espère le retour de son amant. Vêtue d'une robe diaphane qui dévoile son sein, elle appuie sa tête contre sa main gauche. Dans sa main droite, elle tient un billet portant l'inscription « Revenez ». L'artiste a eu recours à des moyens expressifs subtils afin de suggérer la rêverie et la langueur de son modèle, qui s'exprime dans la position inclinée de sa tête et dans les traits apaisés de son visage. L'inclinaison de la tête sur le côté est traditionnellement retenue par les artistes pour suggérer un certain relâchement, un vague à l'âme. Alors

¹²⁷ Edgar MUNHALL, *Greuze, The Draftsman* : New-York, The Frick Collection ; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2002, p. 124.

que cette posture est plus volontiers féminine, elle évoque également le caractère gracile et fragile du personnage¹²⁸.

Dans une pose comparable, Pierre-Alexandre Wille imagine une jeune femme assise dans son boudoir, examinant un bouton de rose (**Fig. 22**). Vêtue d'un négligé aux tons rose et crème ouvert sur sa poitrine, la jeune femme penche légèrement sa tête et baisse les yeux vers le brin de fleurs. La dimension érotique de l'œuvre est plus marquée que dans la miniature de Bouton. Dans le portrait, le témoignage d'amour et de fidélité l'emportait sur la nature suggestive de l'œuvre. Alors que dans le tableau de Wille, la jeune femme, coiffée et apprêtée d'un chapeau, dévoile son sein pour le comparer à la fraîcheur du bouton de rose ; elle adopte une attitude résolument séductrice.

Marguerite Gérard, dans sa *Dame aux colombes* (**Fig. 23**), donne une vision plus naïve de la femme séductrice. Assise sur une banquette recouverte de velours rouge, une jeune femme confectionne des bouquets et des guirlandes de roses qu'elle dispose autour d'elle. Alors que le mobilier suggère que la scène se déroule en intérieur, deux colombes volent librement autour du modèle. L'une d'elles s'est posée sur l'épaule de la dame, qui a tourné la tête et la fixe en souriant. Symboles traditionnels de l'amour et de la jeunesse féminine, les colombes et les roses donnent au tableau sa signification galante.

Figurées dans leur boudoir, les femmes ne s'adonnent pas seulement à la rêverie. La maîtrise des arts d'agrément constitue l'une des prérogatives de toute femme issue de la bonne société. Leur exercice fait partie des occupations quotidiennes des dames. C'est ainsi qu'une joueuse de luth est représentée au sein d'un ensemble de quatre gravures sur le thème des *Heures du Jour* (**Fig. 24**). Une jeune aristocrate, coiffée et apprêtée, est allongée sur une méridienne ; un luth et une partition sont posés à ses côtés. La signification traditionnellement galante du luth et la mise élégante du modèle laissent penser qu'elle attend peut-être un amant. Cette hypothèse est confirmée par le sujet d'une autre des quatre vignettes, qui figure précisément un rendez-vous amoureux.

La Joueuse de guitare (**Fig. 25**), imaginée par le même dessinateur, convoque une symbolique semblable. Une jeune femme apparaît debout, au milieu de son boudoir,

¹²⁸ Martial GUEDRON, entrée « Inclinaison », 2015, *op. cit.*, p. 105-106.

dans lequel règne un joyeux désordre. Sur une toilette sont entreposés pêle-mêle une glace, des fioles et des pots à onguent, des livres, une boîte à bijoux. Les tiroirs sont ouverts et un des fauteuils a été renversé. Tout en jouant de son instrument, elle tourne la tête et regarde les deux petits chiens qui s'accouplent sur le fauteuil derrière elle. Dans ce type de représentation, la musique – et plus précisément la pratique du luth ou de la guitare – symbolise l'éveil des sens et l'énergie amoureuse, alors que d'autres instruments, comme la harpe, servent à mettre en avant la bonne éducation et l'érudition des jeunes filles.

C'est notamment le cas du portrait de Madame Élisabeth par Leclercq et de l'autoportrait de Rose Adélaïde Ducreux (**Fig. 26** et **27**). Dans les deux œuvres, les jeunes femmes sont figurées seules dans un luxueux décor, en train de jouer de la harpe. Pour Rose Ducreux, le tableau constitue une affirmation de ses multiples talents, tant de portraitiste que de musicienne. Cette mise en scène d'elle-même fut couronnée de succès : les qualités de l'œuvre furent saluées lors de l'exposition de l'œuvre au Salon de 1791¹²⁹. Leclercq, quant à lui, présente son modèle sous les traits d'une amatrice éclairée : la harpe renvoie à son goût pour la musique, le portrait accroché derrière elle à celui pour la peinture, le mobilier et la lampe aux arts décoratifs ; enfin, le globe terrestre à l'avant-plan rappelle discrètement le cabinet d'érudit. Contrairement aux images de compositeurs masculins qui sont fréquemment figurés dans un moment d'inspiration, l'évocation de la pratique musicale chez les femmes ne laisse pas de place à l'expression de l'introspection ; elle est tout juste l'occasion de mettre en avant l'une des qualités de la jeune femme de bonne famille.

Cela dit, la représentation de la lecture solitaire féminine est l'un des thèmes en vogue de la peinture de genre au XVIII^e siècle. Cette prédilection pour le personnage de la lectrice fait suite à un accroissement du lectorat féminin à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle et tout au long du suivant¹³⁰. L'offre des lectures dédiées aux femmes s'élargit également au XVIII^e siècle, ainsi qu'en témoignent des revues comme le *Journal des Dames*. Les fictions, notamment les contes et les romans, captent un large

¹²⁹ Un critique mentionne « un corps gracieux, des étoffes de la plus grande vérité », dans *Explication et critique impartiale De toutes les Peintures, Sculptures, Gravures, Dessins, & exposés au Louvre [...]*, Paris, Rue du Croissant, 1791, Collection Deloynes, 17, pièce 436, p. 61.

¹³⁰ Sandrine ARAGON, art. « LECTRICE », dans Huguette KRIEF et Valérie ANDRE (dir.), *Dictionnaire des femmes des Lumières*, 2 vols., Paris, Champion, 2015, t. 2, p. 697-701.

public féminin. Les romans épistolaires, tels *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), *Les liaisons dangereuses* (1782) ou encore *Delphine* (1802), connaissent un large succès.

L'engouement qu'ils suscitent peut s'expliquer par le fait que, de manière assez inédite, ces romans donnent la parole à des héroïnes cultivées et lectrices, qui tentent d'avoir le contrôle de leur existence (*Madame de Merteuil* et *Delphine*), même si elles connaissent une fin tragique. En outre, la forme d'un échange de lettres donne au lecteur le sentiment d'être le dépositaire des confessions des personnages et procure un rapport plus affectif et émotionnel à la lecture¹³¹ ; le lecteur devient le témoin privilégié d'une correspondance privée, donnant ainsi à la fiction un effet d'histoire vécue. L'impression d'authenticité est assumée par l'auteur, qui se présente comme simple éditeur des lettres qu'il a reçues. Dans la préface de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau affirme : « J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres », une assertion reprise par Laclos dans *Les liaisons dangereuses*, qui à son tour, avertit le lecteur que le livre n'est qu'un recueil partiel de la correspondance qui lui avait été confiée par les véritables scripteurs.

Dans cette optique, le lecteur s'identifie aisément aux personnages dont il partage les états d'âmes, mais l'activité de lecture elle-même devient un moment d'intimité avec soi et de solitude qu'il convient de ne pas partager. La pratique de la lecture évolue ainsi au cours du XVIII^e siècle, s'orientant vers une activité plus solitaire. Alors que la bibliothèque au XVII^e siècle était un lieu de prestige, le livre s'affirme le siècle suivant comme le compagnon d'une intimité. Le personnage de la lectrice envahit non seulement les fictions littéraires, mais aussi les œuvres figurées. L'exposition *Les Heures du jour* insistait sur la féminisation de la lecture et sur l'apparition d'une iconographie de la lectrice solitaire, souvent représentée dans des fauteuils confortables¹³².

Dans cet esprit, Fragonard réalise dans les années 1770 le portrait d'une jeune fille, occupée par la lecture d'un roman, ainsi que le suggère le petit format de l'ouvrage qu'elle tient entre ses doigts (**Fig. 28**). L'œuvre s'inscrit dans la série des figures de fantaisie de Fragonard, regroupant environ une quinzaine de toiles. Toutes représentent des personnages en buste, figurés avec un accessoire symbolisant leur activité. Elles sont également marquées par des formats similaires (environ 80 x 65 cm), et par un

¹³¹ Françoise SIMONET-TENANT, 2009, *op. cit.*, p. 29.

¹³² Vincent TERMEULEN (dir.), 2009, *op. cit.*, p. 73.

style reconnaissable, caractérisé par des grands traits de pinceau vifs. La jeune liseuse demeure probablement la plus illustre de l'ensemble. Elle est représentée de profil, assise au bord d'une fenêtre et adossée contre un épais coussin, vêtue d'une élégante robe jaune d'or, parée de rubans de couleur parme. Ses cheveux sont relevés, dégagant son port de tête gracieux. Comme dans les images de lecteurs masculins que nous avons analysées plus haut, le peintre a insisté sur la concentration sereine de la jeune femme qui lit. Ces traits ne sont pas nettement individualisés et le visage de l'adolescente demeure relativement flou. Pour cette raison, Richard Rand a noté à juste titre qu'on ne saurait qualifier cette œuvre de portrait à proprement parler¹³³. Le modèle de l'œuvre n'a d'ailleurs jamais été identifié. Si ce parti-pris suggère l'absorption de la jeune fille dans sa lecture, il a également pour conséquence de maintenir une certaine distance avec le spectateur, qui a l'impression de l'observer de loin, tel un curieux. Dès lors, s'il ne s'agit ni d'un portrait, ni d'une scène de genre, faut-il considérer cette œuvre comme une étude peinte ? C'est en tout cas ce que suggère la description du livret de la vente Leroy de Senneville en 1780¹³⁴. En réemployant le thème de la lecture féminine, qui connaît de nombreux précédents dans la peinture septentrionale et française¹³⁵, Fragonard a peut-être souhaité livrer une allégorie de la lecture¹³⁶.

Le Roman de Lavreince offre une autre version de la lecture féminine solitaire (**Fig. 29**). Une jeune femme apparaît installée devant l'âtre, un livre entre les mains. Elle est protégée des chaleurs du feu par un panneau disposé devant ses jambes ; celui-ci comporte une tablette rétractable, accessoire utile pour y poser un petit ouvrage par exemple. Elle a interrompu momentanément sa lecture et adresse un sourire au spectateur. Considéré comme son pendant, *La Lettre* (**Fig. 30**) figure la même jeune femme dans son boudoir, relisant une lettre qu'elle vient probablement de rédiger, assise devant un petit cabinet. Là aussi, l'artiste a donné l'illusion de la surprise de son modèle : la jeune femme s'est tournée, a compris qu'elle n'était pas seule, mais accueille néanmoins l'intrus avec un regard bienveillant.

Les deux peintures de Lavreince constituent en outre d'intéressants témoignages sur le mobilier et les tenues vestimentaires de boudoir. On y relève une prédilection

¹³³ Notice n° 31 de Richard RAND, dans Philip CONISBEE, *et al.*, *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century, The Collections of the National Gallery of Art*, Washington, NGA ; Princeton University Press, 2009, p. 162.

¹³⁴ Cité dans Pierre ROSENBERG, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, Flammarion, 1989, p. 127.

¹³⁵ Voir par exemple les œuvres d'Alexis Grimoux et Jean Raoux, évoquées en introduction.

¹³⁶ Cette interprétation est proposée par Richard RAND, dans Philip CONISBEE, 2009, *op. cit.*, p. 163.

pour des fauteuils larges et confortables, et pour des meubles de petit format, aux éléments rétractables, qui n'encombrent pas l'espace. De même, dans les œuvres étudiées plus haut, on pouvait déceler la présence d'accessoires du même ordre : une chaise longue et une méridienne, des guéridons, des paravents, des oreillers et des tentures sont des éléments de décor récurrents. Des goûts spécifiques au boudoir se retrouvent en outre dans l'habillement des jeunes femmes, constitué le plus souvent de robes fluides et légères, aux tons clairs, complétées par des châles ou des liseuses bordées de dentelle ou de fourrure, dont le nom dérive précisément de la pratique de la lecture féminine. Les négligés adoptent des coupes larges, sans sacrifier au luxe de l'étoffe, alliant ainsi confort et élégance¹³⁷.

Cette nouvelle forme de lecture solitaire, qui implique fortement les sentiments de son lecteur, est mise en scène par d'Agesci dans *La Liseuse* (**Fig. 31**). Resserrée sur le personnage féminin, l'œuvre suggère néanmoins un intérieur coquet qui rappelle le boudoir. La jeune femme est assise sur un sofa ; près d'elle, sur une tablette, elle a posé le petit volume de la correspondance d'Héloïse et Abélard. Dans son attitude et sa posture, tout indique qu'elle est habitée par des émotions excessives : son corsage défait laisse apparaître sa poitrine, sa main droite tombée sur la tablette trahit son relâchement et son abandon. Sa tête est rejetée en arrière, sa bouche est entrouverte ; les yeux révoltés et levés au ciel empruntent à la fois aux saintes en extase et aux figures transportées par l'inspiration. Mary Sheriff, dans son commentaire très fourni de l'œuvre, parle d'une forme de « ravissement » pour évoquer l'expression qui traverse le visage de la jeune femme¹³⁸. Ce qualificatif fait référence à la planche consacrée au ravissement dans le traité sur *L'expression des passions* de Charles Le Brun, avec laquelle Sheriff constate la parenté. Selon l'auteure, le transport de joie de la jeune femme est d'ordre sexuel, et est suscité autant par la lecture de la lettre d'amour décachetée à l'avant-plan, que par celles d'Héloïse¹³⁹.

De fait, la lecture féminine et solitaire est fréquemment associée aux plaisirs charnels. Les images de lectures lascives sont largement exploitées par la gravure. Dans

¹³⁷ Ariane FENNETAUX, « Du boudoir au salon : l'intimité et la mode en Europe au XVIII^e siècle », dans *Modes en miroir, La France et la Hollande au temps des Lumières* : Paris, Musée Galliera, 28 avril-21 août 2005, Paris musées, 2005, p. 72-74.

¹³⁸ Mary D. SHERIFF, *Moved by Love : Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 202-203.

¹³⁹ *Ibidem*.

son illustration du *Boudoir* (**Fig. 32**), Freudenberg montre une jeune aristocrate dans un luxueux cabinet, assise sur un sofa. Elle a abandonné la lecture de son roman, qu'elle tient négligemment dans sa main gauche, et qu'elle a placé entre ses cuisses. Sa tête repose sur sa main droite, elle a les yeux mi-clos. Son regard est dirigé vers le luth retourné et placé sur un repose-pied, dont le manche se dresse vers la jeune femme. L'importance des codes iconographiques dans la compréhension de la gravure galante a été mise en évidence par Alain Guillerm. S'il a démontré l'analogie phallique dans la représentation de chandelles et de goulots de flacons dans certaines estampes¹⁴⁰, on peut penser que le luth dressé relève de la même symbolique, et qu'il éveille ici l'imagination de la jeune femme. Par ailleurs, le luth demeure l'un des objets les plus employés par les peintres de scènes galantes, que sa signification soit érotique ou simplement sentimentale.

Dans le *Roman*, gravé par Mixelle (**Fig. 33**), la masturbation féminine est suggérée de manière plus explicite : figurée une fois encore dans un décor de boudoir, la jeune dame lit un roman près de l'âtre. Sa main droite placée entre ses jambes, son index soulève une partie de sa jupe et pointe son sexe, alors qu'un chat à la queue dressée sort de sous ses jupons. La littérature pornographique, qui éveille les sens des héroïnes des gravures, revêt au XVIII^e siècle une importance quantitative nouvelle et connaît en effet un succès indéniable, malgré les contrôles et la censure préventive¹⁴¹. En revanche, il est permis de douter que la lecture de ces romans était une habitude exclusivement féminine, comme ces images le sous-entendent.

En réalité, les estampes servent avant tout un imaginaire érotique masculin : dans le *Roman dangereux* (**Fig. 34**), un homme, dissimulé derrière un paravent, se délecte et s'amuse à la vue d'une jeune femme alanguie, dont le livre est tombé au sol, abandonnée sur son sofa, la tête rejetée en arrière, la gorge dénudée et les jambes écartées. On notera également que le corps féminin est souvent montré, contrairement à celui des hommes. En outre, si l'on en croit les représentations, la masturbation solitaire semble être exclusivement une affaire de femme ; jamais on ne voit un homme s'y adonner seul¹⁴². Le titre de l'œuvre rend également compte d'un danger présumé. Il fait allusion aux prétendues pathologies féminines, comme l'hystérie et la nymphomanie,

¹⁴⁰ Alain GUILLERM, 1980, art. cit., p. 188-190.

¹⁴¹ Jean-Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, p. 23-42. En annexe, l'auteur dresse également une liste des ouvrages pornographiques les plus diffusés (p. 161-162).

¹⁴² Alain GUILLERM, 1980, art. cit., p. 186.

qui sont l'un des effets des lectures indécentes, qui guettent les « lectrices riches et oisives dont l'imagination voluptueuse est stimulée par la lecture [...] de "mauvais romans"¹⁴³ » et qui menacent les bonnes mœurs. On peut ainsi détecter l'expression d'inquiétudes concernant la pratique de la lecture qui nécessite une retraite solitaire, qui permettrait aux jeunes femmes de se dérober à tout contrôle masculin et de se laisser aller à des activités proscrites¹⁴⁴. Mary Sheriff a également soulevé le caractère subversif des représentations de lectures lascives, qui bravent les interdits intellectuels et sexuels dont les femmes sont victimes¹⁴⁵.

La solitude de la femme dans son boudoir est souvent relativisée par la présence d'animaux familiers. Les petits chiens, les chats, et les oiseaux, dont la présence au sein des œuvres est récurrente, semblent être les compagnons des solitudes féminines. Les rôles tenus par les animaux domestiques dans les représentations au XVIII^e siècle ont donné lieu à plusieurs études récentes, qui ont mis en lumière la pluralité des usages selon le contexte et le motif artistique, et l'impossibilité d'assigner une symbolique unique à chaque animal¹⁴⁶. Si ces études analysent le motif animalier principalement dans les scènes de chasse, les portraits et les natures mortes, peu d'entre elles s'intéressent à sa place dans les scènes domestiques.

Dans les scènes de boudoir, le rôle attribué aux animaux oscille entre l'accessoire aristocratique, le compagnon de jeu, le confident et le miroir des passions du personnage représenté¹⁴⁷. La position d'attribut, voire de jouet des femmes de la bonne société, est confirmée et déplorée par Louis-Sébastien Mercier : « Ces animaux trop multipliés sont devenus des objets de luxe, de caprice : les personnes riches en ont de

¹⁴³ Isabelle CHARPENTIER, « Prévenir le péril en la demeure. Les lectures féminines "lascives", de l'encadrement médical du for intérieur au contrôle social (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Le For intérieur*, Actes du colloque du Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie, 13-14 octobre 1994, DRAC de Picardie, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 314.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 306.

¹⁴⁵ Mary SHERIFF, 2004, *op. cit.*, p. 119-122.

¹⁴⁶ Voir par exemple Jean-Luc GUICHET, « L'animal dans la peinture de Chardin », dans *Femmes des Lumières, Dix-huitième Siècle*, n° 36, 2004, p. 547-556 ; Tamsin PICKERAL, *Le chien dans l'art*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2009 ; Amy FREUND, « Good dog ! Jean-Baptiste Oudry and the Politics of Animal Painting », dans Heather MACDONALD (dir.), *French art of the eighteenth Century : The Michael L. Rosenberg Lecture Series at the Dallas Museum of Art*, New-Haven, Yale University Press, 2016, p. 67-79 ; Servanne WOODWARD, *Pets and their couples : Chardin, Charrière, Bernardin de Saint-Pierre and Marivaux*, Bern, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2016.

¹⁴⁷ L'expression est empruntée à l'article de Marie-Odile BERNEZ, « Les animaux de compagnie miroir de l'intime dans la Grande-Bretagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle », dans *L'expression de l'intériorité : vivre et dire l'intime à l'époque moderne*, Coll. *L'intime*, n° 3, 2012, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00752784> [consulté le 26 février 2017].

petits troupeaux ; [...] ce sont des joujoux de canapé, de lit et de toilette¹⁴⁸. » Il observe également que certaines femmes humanisent de manière excessive leurs petits chiens, les embrassant sur la bouche, les couvrant de caresses et les accueillant dans leur lit¹⁴⁹.

Cette propension est mise en scène par Marguerite Gérard dans *La Bonne nouvelle* (**Fig. 35**). Dans cette scène d'amitié féminine, un petit chien est affublé d'un ruban de satin bleu qu'on lui a noué autour du cou. Appuyé sur ses pattes antérieures, il s'est hissé pour se regarder dans une glace. La vanité dont il fait preuve singe peut-être le comportement de ses maîtresses, qui sont occupées à lire une missive. Si cette image traduit la réalité du statut de l'animal dans une certaine catégorie de la société – objet de tendresse mais aussi d'amusement, elle exacerbe aussi les défauts humains. Ce ressort a été employé bien des fois dans les arts figurés, notamment par les peintres de mœurs néerlandais au XVII^e siècle. Dans une scène de bordel de Van Mieris, deux petits chiens s'accouplent avec frénésie à l'arrière-plan, ne laissant aucun doute sur le caractère sexuel des lieux, tout en le dénonçant (1658, huile sur panneau, 42,8 x 33,3 cm, La Haye, Mauritshuis). Le motif du couple de petits chiens qui copule apparaissait également dans *La Joueuse de Guitare*, commenté plus haut, où il symbolisait davantage les désirs de la jeune femme.

L'humanisation du petit chien transparait en outre dans une gravure d'après Fragonard, dans laquelle une jeune femme seule regarde avec amour son animal, tout en regrettant, comme l'indique le titre, que son amant ne lui soit aussi fidèle (**Fig. 36**). Le petit épagneul, face à sa maîtresse, les oreilles pendantes, semble implorer la tendresse de cette dernière. Du reste, l'attitude de la jeune femme, présentant au chien sa poitrine dénudée, permet de penser qu'il pourrait prendre la place de son fiancé. De la même manière, Alain Guillerm a noté la récurrence du chat dans les gravures galantes, où il remplace quelques fois l'amant¹⁵⁰. C'est le cas dans *Le Roman de Mixelle*, où la queue dressée de l'animal frôle le sexe de la belle. Dans *Minet aux aguets* (**Fig. 37**), Debucourt réemploie le thème de la lecture lascive. Une jeune femme est saisie au moment où elle vient d'abandonner sa lecture. Le buste penché en arrière, elle rêve les yeux fermés et le sourire aux lèvres. Sur ses genoux, elle tient une cage ouverte dont l'oiseau s'apprête à sortir. À droite, un gros chat blanc au poil hérissé s'avance et sourit

¹⁴⁸ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, chap. DCCLVIII, « Tueurs de chiens », éd. établie sous la dir. de Jean-Claude BONNET, 2 vols., Paris, Mercure de France, 1994, t. 2, p. 747.

¹⁴⁹ *Ibid.*, Chap. CCXLIV, « Les petits chiens », t. 1, p. 611-612 et Chap. DCCLVIII, « Tueurs de chiens », t. 2, p. 748.

¹⁵⁰ Alain GUILLERM, 1980, art. cit., p. 191-192.

à l'idée du forfait qu'il va commettre et du plaisir qu'il va y prendre. À ce titre, on notera que le chat est fréquemment utilisé pour figurer l'attraction et le désir. Dans la célèbre *Raie* de Chardin (vers 1725-1726, huile sur toile, 114 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre), le chat est montré en suspens sur la table, d'abord attiré par la promesse des victuailles, il a le poil hérissé au contact visqueux des huîtres et veut se défaire de ce piège¹⁵¹.

À l'issue de ces observations sur les images des femmes dans la solitude de leur boudoir, faut-il conclure qu'elles sont toujours au cœur de représentations à la signification érotique ? À maintes reprises, hormis dans les portraits, les peintres dévoilent un sein, vêtent leurs personnages de tenues légères et diaphanes, suggèrent des activités lascives ou glissent simplement une allusion galante et amoureuse. On touche ainsi aux limites de la suggestion de l'intimité de l'âme féminine. Figurée dans son refuge secret qu'est son boudoir, la jeune femme s'adonne avant tout aux plaisirs charnels. Pourtant, la retraite féminine est une habitude exercée par nombre de femmes de lettres et de sciences, à l'instar de Germaine de Staël, Constance de Salm ou encore Émilie du Châtelet, qui en exaltent les vertus dans leurs écrits¹⁵². La solitude apparaît dans leurs témoignages comme une vertu, permettant aux femmes de se connaître et de se préserver du monde extérieur, perverti par les artifices mondains¹⁵³. Elle constitue enfin le moyen d'accéder au bonheur, leur offrant la tranquillité et la possibilité d'étudier¹⁵⁴.

Étonnamment, à quelques exceptions près, la retraite et la quête d'intériorité sont peu mises en scène dans les portraits et les scènes de genre. Si l'on recherche davantage d'exemples de représentations de femme qui médite, absorbée dans une réflexion profonde, il faut se tourner vers l'allégorie, où elle prend volontiers les traits de la mélancolie. Le sujet connaît certes un certain succès à partir des années 1750, incarné notamment par la « douce mélancolie » (Joseph-Marie Vien, *La douce mélancolie*, 1756, huile sur toile, Cleveland, Museum of Art). Parfois, elle est une étude préparatoire pour une composition historique plus importante (Louis Lagrenée, *La Mélancolie*, vers

¹⁵¹ Pour une analyse du tableau et du rôle du chat, voir Jean-Luc GUICHET, 2004, art. cit., p. 552-553.

¹⁵² Huguette KRIEF, « Retraite féminine et femmes moralistes au siècle des Lumières », dans *Se retirer du monde, Dix-huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 89-101.

¹⁵³ M^{me} de LAMBERT, *Avis d'une mère à sa fille*, cité par Huguette KRIEF, *Ibid.*, p. 93. Sur la retraite féminine et M^{me} de Lambert, voir aussi Pierre NAUDIN, 1995, *op. cit.*, p. 241-243.

¹⁵⁴ Huguette KRIEF, 2016, art. cit., p. 94-95 ; 97.

1785, huile sur toile, 50 x 62,5 cm, Paris, Musée du Louvre). Mais n'étant pas figurée dans un décor qui rappellerait un contexte domestique contemporain, et vêtue d'une tenue antiquisante, elle conserve son caractère allégorique¹⁵⁵. Elle demeure ainsi une figure mythique et n'est jamais le portrait d'une femme saisie en plein exercice introspectif.

Pourtant, la scène de genre foisonne de représentations de femmes solitaires, portraiturées dans leur foyer, occupées à des activités quotidiennes. Les espaces de la solitude féminine ne se limitent pas au boudoir, même si celui-ci incarne plus que les autres la possibilité du retrait en soi. Bien des œuvres pourraient être citées qui exploitent la thématique de la femme seule. Boilly, par exemple, a consacré plusieurs tableaux à l'illustration de travaux domestiques (*La repasseuse*, vers 1800-1803, huile sur toile, 40,7 x 32,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts ; *La cuisinière*, huile sur toile, 52,5 x 72,4 cm, Toulouse, Fondation Bemberg). Mais s'agit-il encore de représentations de leur intériorité ? Absorbées par leur labeur, ces femmes ne peuvent guère se livrer à une méditation intérieure. Ces tableaux rendent compte d'une réalité sociale : le service domestique emploie de nombreuses femmes, mais les astreint aussi à une certaine solitude¹⁵⁶.

Plusieurs études anglo-saxonnes, assumant le contenu féministe de leurs discours, se sont penchées sur la place des femmes dans la sphère publique en France au tournant de la Révolution¹⁵⁷. Joan Landes a démontré le passage décisif de l'absolutisme à la société bourgeoise du XIX^e siècle, qui a, pour ainsi dire, réduit la femme dans la sphère publique au silence¹⁵⁸. Selon l'auteure, sous l'Ancien Régime, les femmes appartenant à l'élite culturelle avaient la possibilité d'exercer une influence politique par la voie des relations de Cour et des salons. Mais la Révolution a fini par anéantir leur espoir

¹⁵⁵ Guillaume FAROULT, « "La douce Mélancolie", selon Watteau et Diderot, représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIII^e siècle », dans *Mélancolie, Génie et folie en Occident*, 2005, *op. cit.*, p. 278-281.

¹⁵⁶ Voir Geneviève FRAISSE, « Le service domestique, solitude définitive », dans Arlette FARGE et Christiane KLAPISCH-ZUBER (dir.), *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Montalba, 1984, p. 111-116.

¹⁵⁷ Voir notamment Joan B. LANDES, *Women and the public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1989.

¹⁵⁸ Citation originale : « The new symbolic order of nineteenth-century bourgeois society was predicated on the silencing of public women », Joan B. LANDES, 1989, *ibid.*, p. 38.

d'occuper un rôle politique et par les cantonner à la solitude de leurs foyers¹⁵⁹. L'absence des femmes du monde politique tend toutefois à être compensée par leur apport dans bien d'autres domaines : entre autres artistique, littéraire, scientifique et pédagogique, mis en avant par de nombreux travaux récents.

1.2. Entre intérieur et extérieur

La question des lieux de retrait ne saurait être envisagée uniquement en termes d'espaces clos et secrets. Si certaines œuvres suggèrent leur caractère inviolable, d'autres insistent sur la présence de portes et de fenêtres, d'ouvertures offrant la possibilité d'un franchissement ou d'une irruption. Les rapports qu'entretiennent les espaces intérieurs de retrait avec l'extérieur peuvent être complexes. Dans certaines représentations, le lieu clos est montré davantage comme une entrave à la liberté que comme un refuge ; aussi les ouvertures sur un espace naturel sont-elles figurées comme un appel vers l'extérieur. Par ailleurs, la dichotomie entre intérieur et extérieur pose aussi le problème de la possibilité de se retirer dans un espace extérieur. Le jardin semble offrir les conditions privilégiées à la méditation, « comme un moyen terme entre la solitude et la société. C'est un lieu clos qui appelle à la promenade, au repos et à la rêverie¹⁶⁰. » Les petites constructions du jardin – grottes, folies, pavillons – pourront également être envisagées comme espaces de solitude. Mais le jardin privé, clôturé par des enceintes, ne représente finalement qu'une version externalisée des lieux de retrait. Il faudra alors s'interroger sur la capacité introspective qu'offrent les lieux extérieurs ouverts.

Frontières de l'intimité

Jusqu'ici, les investigations menées sur les manières de suggérer l'intériorité ont été centrées sur des mises en scène d'espaces intérieurs clos. La grande majorité des œuvres étudiées figurent en effet des lieux resserrés, où n'apparaissent ni portes, ni fenêtres, suggérant ainsi que le lieu est protégé des éléments extérieurs et de toute éventuelle intrusion. Ces éléments de franchissement participent pourtant de la

¹⁵⁹ L'image de la femme dans les images révolutionnaires sera abordée plus longuement dans notre chapitre sur l'utilisation des scènes de l'intimité par le pouvoir politique (3^e partie).

¹⁶⁰ Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2008, *op. cit.*, p. 26.

représentation de l'intimité, car ils changent la perception de l'intérieur, mais aussi de l'intériorité du personnage.

Dans une aquarelle de Garneray (**Fig. 38**), un personnage situé à la marge de l'image joue le rôle d'intermédiaire et délimite les contours de l'espace de l'intimité. Dans un salon bourgeois, une jeune fille joue du *pianoforte*. L'espace dénué d'éléments de décor, la couleur chaleureuse des murs, ainsi que la lumière douce, tamisée par les voilages et les persiennes closes de la fenêtre de gauche, retranscrivent l'atmosphère sereine et paisible de la pièce. À ce titre, on notera que les persiennes, définies par l'*Encyclopédie* comme permettant « d'empêcher d'être aperçu des dehors », témoignent du désir de protéger son intimité de la vue des autres. Comme dans le portrait de Louise Cochelet, du même Garneray, la distance du modèle et sa concentration suggèrent que la personne s'est retirée en elle-même, transcendée par la musique. Sur le pas de la porte, la mère de la jeune fille se tient debout. Il ne s'agit pas d'une irruption violente dans l'intimité de sa fille, elle demeure entre l'intérieur et l'extérieur de la pièce et tient une lettre à la main, contenant un message qu'elle s'apprête probablement à lui remettre.

Comme on sait, le messager porteur d'une lettre est extrêmement fréquent, voire archétypal dans la peinture, surtout dans les scènes galantes. S'il permet l'amorce d'une intrigue, il constitue aussi une métaphore du regard du spectateur qui s'immisce dans l'intimité du personnage. Un tableau attribué à Van Gorp propose pourtant un rapport au regard qui est inversé : dans *La Dame à la lorgnette* (**Fig. 39**), une élégante recluse dans son salon est attirée cette fois par une scène se déroulant à l'extérieur. Debout, une lorgnette à la main, elle s'est approchée de la fenêtre ouverte et fixe, vraisemblablement sans être vue, ce qui fait l'objet de son vif intérêt. À l'abri dans son intérieur, elle est protégée des regards et peut exercer sa curiosité à loisir. Ce sujet est assez inédit dans la scène de genre : l'indiscret prend plus volontiers la forme d'un intrus qui survient de l'extérieur et se dissimule derrière portes et fenêtres. C'était d'ailleurs ce *scenario* qu'exploitait *Le Boudoir*, imaginé par Freudenberg et commenté plus haut, dans lequel un couple d'indiscrets guette, amusé, la jeune femme alanguie. L'un des deux personnages pose sa main sur la bouche de l'autre, pour lui signifier d'être plus silencieux s'ils ne veulent être surpris. Dissimulés par un rideau, ils ne semblent pas être vus. Malgré tout, ils n'ont pas pénétré dans l'espace d'intimité de la jeune femme et se

maintiennent à l'écart. Aussi la légende de la gravure les incite-t-elle à garder leurs distances : « N'entrez pas [...] / Ne pouvez-vous de loin, à votre aise jouir »¹⁶¹.

L'intérieur peut également être montré comme une contrainte, alors que la fenêtre concentre les espoirs d'une fuite vers un ailleurs. L'appel de l'extérieur est le sujet d'un tableau de Louise-Adéone Drölling, réalisé dans les années 1820 (**Fig. 40**). Un jeune enfant y apparaît seul, accoudé à la fenêtre d'un salon, qui ouvre sur un paysage verdoyant et ensoleillé. Il tourne le dos au spectateur, baisse la tête et tient entre ses doigts la ficelle d'un jeu posé au sol, dont on ne perçoit pas nettement les détails. À droite, un chat, compagnon de la solitude, se reflète dans une glace. Peut-on qualifier cette scène d'introspection enfantine ? L'enfant est en tout cas absorbé dans ses pensées, même si le contexte narratif fait davantage penser à la tristesse d'un enfant auquel on aurait interdit de jouer dehors.

La vue sur un élément extérieur peut alors permettre le retrait en soi, comme l'illustre le portrait d'Hortense de Beauharnais sous une tonnelle (**Fig. 41**). En 1813, alors qu'elle prenait les eaux à Aix-les-Bains, elle perdit tragiquement son amie Adèle de Broc. Pour la distraire de son chagrin, on convoqua Fleury François Richard pour réaliser son portrait. Le peintre lyonnais vint en compagnie de son élève, Antoine-Jean Duclaux, qui exécuta le portrait d'Hortense, tournant le dos au spectateur, contemplant un paysage vallonné et lumineux. C'est précisément l'absence de visibilité sur le visage du modèle et sur les expressions qui le traversent qui suggère que la jeune femme est recluse dans ses pensées, au point qu'elle ne remarque pas la présence du peintre. La distance prise par l'artiste lui permet d'isoler son modèle et d'accorder une large place au paysage, dont la profonde perspective et la clarté inspirent la sérénité et l'apaisement.

En outre, le choix de la tonnelle est intéressant : elle forme une construction de taille réduite, au sein d'un jardin, et protège autant qu'elle dévoile. Celle du tableau est constituée de treillages en bois, dans lesquels s'enchevêtrent des végétaux. Une large ouverture a été aménagée, permettant de profiter de la vue. Notons enfin que le numéro 116 peint en blanc dans le coin inférieur droit se réfère à l'emplacement qu'occupait le tableau au château d'Arenenberg, accroché dans le boudoir du modèle,

¹⁶¹ La figure de l'indiscret fera l'objet d'un développement plus poussé à la fin du chapitre consacré à l'intimité corporelle (I.2).

entre sa chambre et son cabinet de travail ; il indique la valeur intime que la propriétaire attachait à cette œuvre¹⁶².

Le thème de la solitude au jardin est ainsi abordé à plusieurs reprises par les artistes et offre des visions contrastées de la retraite champêtre. Le célèbre *Midi*, gravé par De Ghendt d'après une gouache de Baudouin (**Fig. 42**) est très fréquemment mentionné dans les études de scènes de lectures lascives. Il est vrai qu'une fois encore, une jeune aristocrate est représentée alors qu'elle vient de glisser sa main sous ses jupes et qu'elle a laissé tomber à ses côtés le livre qui éveille en elle tant d'émotions. Dépassée par la puissance de ses émotions, elle est tombée à la renverse et est sur le point de perdre un soulier. Le décor dans lequel le personnage prend place est plus inhabituel. Elle a en effet quitté la chaleur et la quiétude du boudoir pour se retirer dans son jardin ; toutefois elle est protégée du regard d'éventuels indiscrets par les hauts treillages qui l'entourent, et par une végétation luxuriante. On distingue notamment des lierres grimpants, des rosiers, ainsi qu'un oranger en fleurs en pot. Cette disposition évoque celle des jardins à la française, qui intégraient habituellement des orangeries. En outre, l'espace représenté rappelle la structure des bosquets, alors conçus comme des salles discrètes et indépendantes, répartis autour de l'axe principal du jardin.

Pourtant, au tournant des années 1750, les grandes organisations symétriques et les parterres réguliers à la manière de Le Nôtre tendent à être abandonnés au profit de la variété et du foisonnement de végétaux rendus à leur état naturel. La classification dans le domaine des jardins oppose généralement de façon binaire le jardin régulier classique dit à la française et le jardin irrégulier, dit à l'anglaise. Le jardin concentre alors les fantasmes de la retraite champêtre et du bonheur d'une existence au plus proche de la nature. Le jardin pittoresque, dont le nom est dérivé de l'italien *pittore*, qui signifie le peintre, invite le visiteur à une déambulation instinctive, qui place les expériences sensorielles et les sentiments au premier plan. Séduits par cette vogue apparue en Angleterre, de nombreux esthètes, aristocrates, amateurs éclairés, férus de botanique, se lancent dans la conception de jardins paysagers, gouvernés par la volonté de créer un espace propice au rêve et à la méditation.

¹⁶² Notice de l'œuvre de Christina EGLI, dans Catherine de BOURGOING (dir.), *Jardins romantiques français. Du jardin des Lumières au parc romantique 1770-1840* : Musée de la Vie romantique, 8 mars-17 juillet 2011, Paris, Musées de la ville de Paris, 2011, p. 153.

Sophie Lefay a bien montré l'impossibilité de réduire le jardin pittoresque à un modèle canonique, tant il a fait l'objet de propositions diverses et contradictoires¹⁶³. En théorie, il répond à un idéal de simplicité et de dénuement, particulièrement notable dans la terminologie qui désigne ces jardins, comme thébaïde, désert ou ermitage. De surcroît, il entend être destiné à « un isolement méditatif et recueilli, [où] il s'agit, non pas de s'y donner aux autres, mais de mener une quête intérieure : loin de s'adonner aux plaisirs du monde, on s'efforce de s'y retrouver soi-même¹⁶⁴. » Néanmoins, les petites constructions de toutes sortes dont les jardins sont saturés – fabriques, cascades artificielles et grottes – montrent des formes particulièrement élaborées¹⁶⁵. Elles trahissent une recherche de plaisir matériel et esthétique qui est en apparence incompatible avec la notion de désert ou de nature sauvage¹⁶⁶.

Certaines de ces bâtisses symbolisent plus particulièrement le désir d'un refuge protégé, dans lequel le promeneur pourrait se retirer à loisir. Watelet, dans son *Essai sur les jardins*, évoque la nécessité d'un « ermitage, [qui] procure un lieu de repos, un abri où l'on trouve des sièges, une table et ce qui peut être nécessaire lorsqu'on s'y arrête quelques instants¹⁶⁷. » Il convient de souligner que, selon Watelet, c'est la vue sur l'extérieur qui est le vecteur de la méditation : « La vue s'étend sur tout l'établissement, et l'on se rappelle, en y promenant encore ses regards, les sensations qu'on y a reçues¹⁶⁸. » Outre l'ermitage, Louis-René de Girardin préconise également l'installation, dans une zone retirée du jardin, « d'asiles charmants dans un vallon solitaire », qui peuvent prendre la forme d'une cellule ou d'une grotte¹⁶⁹.

La grotte de Trianon et ses fonctions ont été analysées par Étienne Jollet¹⁷⁰. Conformément aux recommandations de Watelet et de Girardin, la grotte de Marie-Antoinette se trouvait dans un endroit reculé du jardin anglo-chinois, et était peu visible de l'extérieur, préservant ainsi l'effet de surprise. L'organisation de l'intérieur, réalisée par Richard Mique, témoigne de la volonté de créer un espace primitif, mystérieux et

¹⁶³ Sophie LEFAY LE MENAHEZE, *L'Invention du Jardin Romantique en France, 1761-1808*, préface de Michel BARIDON, Neuilly-sur-Seine, Éditions Spiralinte, 2001.

¹⁶⁴ Sophie LEFAY, « Ermitages et ermites de jardin », dans Hélène CUSSAC et Odile RICHARD-PAUCHET (dir.), *Se retirer du monde, Dix-huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 167 et 170.

¹⁶⁵ Sophie LEFAY LE MENAHEZE, 2001, *op. cit.*, p. 268-277.

¹⁶⁶ Sophie LEFAY, 2016, *art. cit.*, p. 171.

¹⁶⁷ Claude-Henri WATELET, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774, p. 41.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ René-Louis de GIRARDIN, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève ; Paris, Delaguette, 1777, p. 70-71.

¹⁷⁰ Étienne JOLLET, « Interior in the Exterior : Marie-Antoinette's Grotto at Trianon », dans Ewa LAJER-BURCHARTH et Beate SÖNTGEN (dir.), 2016, *op. cit.*, p. 139-155.

dissimulé : entièrement recouverte de mousse, la grotte était traversée par un petit cours d'eau dont le bruit couvrait les voix¹⁷¹. Aucun élément d'ornementation ni de mobilier ne venait encombrer le lieu : seuls des bancs et des lits aménagés dans la paroi et tapissés de mousse permettaient de s'asseoir ou de se reposer. En outre, son exigüité réservait l'accès au lieu aux quelques intimes de la reine. Si la destination générale du Petit Trianon était d'ordre privé, la grotte constituait alors une sorte de superlatif de l'intimité. Compris comme une forme primitive de l'abri, la grotte répond à plusieurs attentes de son propriétaire : lieu de repos au cœur de l'itinéraire du jardin, elle offre un contact avec une nature prétendument sauvage (la mousse de la grotte de Trianon était artificielle) et offre la possibilité d'un isolement choisi et méditatif¹⁷².

Aussi est-ce dans une grotte que Boilly portraiture M^{me} d'Aucourt de Saint-Just (**Fig. 43**). Les portraits en pied des deux époux, réalisés en pendant, les situent tous deux dans un jardin pittoresque. L'effigie de Monsieur d'Aucourt suggère qu'il était occupé à l'entretien de son jardin. Une branche de bois dans une main, une serpe dans l'autre, il était en train de confectionner ou de réparer un pont rustique à l'aide des outils de menuiserie posés à ses côtés. Madame, en revanche, est dépeinte dans un refuge naturel. Sa tenue symbolise le rapport contradictoire à la nature, entre luxe et simplicité revendiquée : elle est vêtue d'une longue robe de mousseline blanche, dont la traîne semble peu adaptée à une promenade sur un sentier rocheux et escarpé. Près d'elle, elle a posé sa cape, son chapeau de paille, ainsi que l'un de ses gants. À l'arrière-plan, on distingue une cascade et un paysage offrant une vue dégagée. Elle s'est abritée un instant dans la grotte, mais sa tête est tournée vers l'extérieur et son regard se porte vers le lointain. Cette image peut également se lire comme une application des conseils édictés par Watelet : la grotte s'offre comme un lieu de repos temporaire, où l'on peut prendre le temps de s'adonner à une réflexion intérieure et personnelle, tout en se remémorant les émotions procurées par la vue du paysage.

Au moment où se développent les jardins pittoresques, la petite maison de campagne s'impose elle aussi comme l'habitat secondaire en vogue et cristallise les rêves de retraite d'une population urbaine. Elle devient un idéal architectural, comme en témoigne le sujet du concours du Grand Prix de l'Académie royale d'architecture

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 140-141.

¹⁷² *Ibid.*, p. 155.

proposé en 1758 sur le thème d'un « pavillon sur le bord d'une rivière ». En précisant la topographie du lieu, les rédacteurs du sujet annoncent explicitement que la prise en compte du paysage fait partie intégrante de l'esthétique et de la fonction du bâtiment¹⁷³. Jusqu'à la fin du siècle, les petites maisons, construites non loin de la ville tout en proposant un abri champêtre, vont ainsi connaître un engouement et développer de nouvelles pratiques sociales, à mi-chemin entre la retraite intime et le lieu de divertissement¹⁷⁴. Les jardins pittoresques et les petites maisons sont autant de manifestations de la quête d'intériorité et de la volonté de se retirer, qui caractérisent une partie de la population aisée à la fin du XVIII^e siècle. Si l'on sait que la pratique de la retraite n'apparaît pas à cette période, elle est exprimée avec ferveur et répond à un besoin paradoxal de revendiquer sa vie retirée :

J'ai dans ma chère et sauvage retraite, une femme, des enfants et quelques amis ; nous ne sommes ni ignorants, ni par conséquent féroces : nous lisons vos meilleurs livres, nous raisonnons ensemble sur tout cela¹⁷⁵.

Toutes ces propositions architecturales envisagent la retraite dans un milieu clos, ou du moins protégé par des éléments naturels ou construits. Il est vrai que la question de l'ouverture et de la clôture revient de façon récurrente dans les discours des théoriciens des jardins. Tous rejettent l'idée d'établir des murs ou des grilles ; les limites du jardin ne doivent en aucun cas être visibles, afin de ne pas contraindre le regard par des bornes physiques. Même si les frontières du jardin ne peuvent être supprimées, elles doivent être dissimulées, afin de donner l'illusion d'un espace infini¹⁷⁶. Dans tous les cas, le jardin demeure un lieu à part, protégé du reste du monde¹⁷⁷. La propension à se retirer dans un espace cloisonné, plus ou moins vaste, semble alors irréductible, comme le suggère Bernard Beugnot :

¹⁷³ Claire OLLAGNIER, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation*, Paris, Mardaga, 2016, p. 87.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷⁵ Lettre adressée par un lecteur au *Journal de Paris* et publiée le 6 décembre 1777. Citée par Claire OLLAGNIER, *Ibid.*, p. 127.

¹⁷⁶ Sophie LEFAY LE MENAHEZE, 2001, *op. cit.*, p. 283-288.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 291.

La retraite est aussi, sinon surtout, un mode de relation à l'espace qui se manifeste dans l'organisation de la demeure comme dans des paysages réels ou imaginaires, qui structure toute une poétique du lieu clos¹⁷⁸.

Extérieurs et intériorité

Notre titre fait volontairement référence à l'ouvrage *Interiors and Interiority*¹⁷⁹, tout en en prenant le contrepied ; en effet, la question est de savoir si la quête de l'intériorité et le retrait en soi ne pouvaient se réaliser au sein d'un espace extérieur ouvert, répondant à ce que Bachelard a identifié comme « un écho venu de l'extérieur, [...] un appel intime de l'immensité¹⁸⁰ ». Certes, l'ouvrage dirigé par Ewa Lajer-Burcharth n'a pas totalement éludé cette question et consacre toute une section à la dialectique du *Inside/Out*, à travers plusieurs articles. Cette problématique a également été formulée par Richard Sennett en 2016, lors d'une conférence donnée à la Harvard Graduate School of Design, intitulée une fois encore, *Interiors and interiority*¹⁸¹. Après avoir procédé à une contextualisation historique de la privatisation de l'espace domestique en Europe au milieu du XVIII^e siècle et des relations entre l'intériorité individuelle et les espaces intérieurs, il envisage la possibilité d'accéder à l'intimité au sein d'un espace extérieur public. Il pose la question de savoir si l'introspection nécessite réellement de se soustraire au monde, ou si elle est davantage un rapport particulier au monde, fondé sur l'observation et sur la réflexion. Aussi conclut-il que la solitude dans un espace décroissant peut permettre de se libérer des contraintes de la domesticité. Si Sennett applique ses considérations au monde contemporain, certaines de ces interrogations ont été posées à la période qui nous intéresse.

En 1804, Étienne de Senancour publie *Oberman*¹⁸², un roman épistolaire dans lequel le héros quitte la vie urbaine et la société pour trouver refuge dans les alpages suisses, recherchant la sérénité de son âme au sein d'une nature primitive. L'auteur,

¹⁷⁸ Bernard BEUGNOT, *Loin du monde et du bruit : le discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, Hermann, 2015 (éd. originale 1996), p. 3.

¹⁷⁹ Ewa LAJER-BURCHARTH et Beate SÖNTGEN (dir.), 2016, *op. cit.*

¹⁸⁰ Gaston BACHELARD, 1964, *op. cit.*, p. 181.

¹⁸¹ Conférence de Richard SENNETT, *Interiors and interiority*, prononcée le 22 avril 2016 à la Harvard Graduate School of Design (Massachusetts), visionnable en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=hVPjQhfJfKo> [consulté le 2 mars 2017].

¹⁸² Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, 2 vols., Paris, Cérioux, 1804.

grand lecteur et admirateur de Rousseau, a été largement influencé par Goethe et les *Souffrances du jeune Werther*, dont il emprunte la forme et plusieurs thématiques : la fuite vers la campagne, la contemplation des paysages naturels, l'expression du for intérieur et de la mélancolie, la quête d'un idéal (qu'il soit amoureux ou spirituel), enfin, le désenchantement. L'ascension de la montagne par le héros de Senancour est décrite comme un passage initiatique : les difficultés physiques éprouvées font écho aux troubles de son âme, pour aboutir finalement au « miracle inespéré de cet instant unique : dans le même temps qu'il perçoit le monde dans sa réalité essentielle, le solitaire des Alpes renoue avec lui-même, avec l'intimité de son être enfin libéré des "empreintes sociales"¹⁸³ ». La suite du roman décrit la lente désillusion du personnage. Si l'œuvre compte parmi les exemples précoces du romantisme, elle appréhende la nature comme un vecteur possible de l'intimité.

De même, au Salon de 1801, Constance Charpentier présente un tableau sur le thème de la *Mélancolie*, qui demeure l'œuvre la plus célèbre de l'artiste (**Fig. 44**). Une jeune femme y apparaît assise par terre, près d'un ruisseau. Sa posture relâchée, le dos courbé, la tête baissée, les bras ballants, expriment son abandon. Le saule pleureur aux branches pendantes, le calme du cours d'eau et la lumière crépusculaire renvoient à l'apparente langueur du modèle. Il est vrai qu'une fois encore, le décor pourrait suggérer un parc, notamment en raison de l'homogénéité du tapis végétal sur lequel elle est assise. Mais à l'inverse des exemples convoqués plus haut, l'intervention humaine ne se décèle pas aisément. S'il s'agit d'une nature idéalisée, elle n'en demeure pas moins luxuriante et libre de constructions matérielles. L'artiste présente ce décor comme un refuge naturel, qui offre au personnage la solitude et lui permet de se plonger dans ses pensées.

À l'occasion de l'exposition de la toile, un critique compose un poème sur les sentiments que lui inspire l'œuvre :

À l'ombre d'un saule pleureur
Sur le bord d'une onde limpide
Cette femme nous peint son cœur
Dans un regard doux et timide
On a du plaisir à rêver
Près d'une femme si jolie
Et ce tableau nous fait trouver

¹⁸³ Pierre NAUDIN, « Le solitaire des Alpes », 1995, *op. cit.*, p. 493-494.

Du charme à la mélancolie¹⁸⁴.

L'envolée enthousiaste du commentateur rend compte du succès et de la vogue que connaissait alors ce type d'image. Dans les années suivantes, l'intériorité humaine et ses tourments, figurés au sein d'un décor naturel, seront développés dans nombre de portraits romantiques, notamment dans les portraits d'artistes. Les modèles prennent alors place dans un environnement orageux, au ciel tourmenté, miroir de leur état intérieur. On pense bien-sûr, pour les exemples les plus illustres, au portrait de Chateaubriand par Girodet (1810, huile sur toile, 120 x 96 cm, Saint-Malo, Musée d'histoire et d'ethnographie), présenté au Salon de 1810, ou à celui de Sir Walter Scott par Henry Raeburn, l'auteur d'*Ivanhoé* étant montré en compagnie de ses chiens, devant un paysage de ruines (vers 1820, huile sur toile, Bowhill, coll. particulière), ou encore, pour la sphère germanique, aux images de promeneur rêveur, contemplant l'immensité d'un paysage agreste. Toutefois, si ces tableaux évoquent l'intimité psychologique de l'artiste, ils ne peuvent être considérés comme une mise en scène de l'intimité domestique ; ils devraient donc plutôt faire l'objet d'une autre étude.

Ce premier chapitre aura permis d'établir que la suggestion de l'intimité psychologique dans les arts figurés passe par la représentation de lieux spécifiques, dédiés au retrait, que nous avons tâché d'identifier. Au cours du XVIII^e siècle, certains espaces privés, comme le boudoir ou les ermitages de jardin, ont été créés à cette fin et aménagés de manière à favoriser la contemplation ou la méditation. Ce phénomène démontre l'importance que revêt la quête du for intérieur dans un contexte profane et domestique dans la seconde moitié du siècle. La richesse des œuvres recensées, ainsi que les nombreux parallèles qui ont pu être établis avec la littérature de la même période, démontrent enfin le besoin de mettre en scène la vie intérieure, de l'explicitier et de la rendre visible.

L'on pourra s'étonner qu'au sein d'une étude sur l'intimité domestique, nous ayons accordé une place non négligeable aux scènes d'extérieurs. Cette ouverture nous a paru pertinente, car plusieurs constats établis au sujet des représentations de jardins

¹⁸⁴ *Arlequin chassé du muséum par un artiste*, Paris, 1801. Cité par Matthieu PINETTE, Notice n° 158, dans *Mélancolie, Génie et folie en Occident*, 2005, *op. cit.*, p. 302.

peuvent trouver des parallèles intéressants avec les tableaux d'intérieurs, prouvant que les deux sont intrinsèquement liés, et non pas opposés. On notera d'ailleurs que l'architecture du jardin est généralement conçue comme une extension de l'habitat et qu'elle fait intégrante de l'esthétique de l'ensemble. Dans le catalogue de l'exposition de 1988 consacrée à Boilly, l'auteur de la notice du portrait de M^{me} d'Aucourt de Saint-Just a relevé l'existence d'un dessin préparatoire ou postérieur dans lequel le modèle reprend exactement la même posture au sein d'un intérieur feutré, le bras reposant cette fois sur le manteau de la cheminée (pierre noire, lavis gris et rehauts blancs, 45 x 36 cm, Vente Laurin, Guilloux et Buffetaux, 12 juin 1972, n° 16¹⁸⁵). Un livre remplace le chapeau, mais la jeune femme conserve la même expression lointaine et pensive¹⁸⁶.

La grotte apparaît ainsi comme une version externalisée du boudoir : le contexte narratif et les accessoires varient, mais la fonction des deux lieux demeure la même. En outre, Sophie Lefay avait noté dans ses travaux l'apparente contradiction entre l'affirmation d'un retour à un mode de vie plus simple et la recherche de confort et de plaisirs qui est bien décelable dans la conception des jardins. Le même constat peut être fait pour les cabinets : en tant que lieux de retraite, ils sont tributaires d'une tradition religieuse qui prône l'austérité et le dépouillement, alors qu'ils sont décorés et meublés avec soin, et qu'ils dévoilent souvent un luxe ostentatoire. Dans la distribution des pièces, le boudoir se situe à l'extrémité de l'enfilade des pièces. De la même manière, les grottes et ermitages sont dissimulés à l'écart, au fond du jardin. De tels refuges, qu'il s'agisse de grotte ou d'ermitage, ont les mêmes usages que les cabinets d'étude et les boudoirs : ce sont des lieux propices à la solitude, à la quiétude, où l'on peut se retrouver.

Si nous avons eu à cœur de dissocier intériorité psychologique et intimité corporelle, force est de constater que certaines représentations ne peuvent être réduites à l'illustration de l'un ou l'autre concept. Dans les œuvres évoquant l'onanisme féminin, l'imagination et les émotions de l'âme suscitent un plaisir sensoriel éminemment corporel. Ces mêmes images dévoilent souvent des parties du corps qui relèvent *a priori*

¹⁸⁵ L'œuvre est reproduite dans Henry HARRISSE, *L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe : sa vie et son œuvre, 1761-1845*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1898, p. 169.

¹⁸⁶ Notice n° 36 dans *Boilly, 1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration* : Musée des Beaux-Arts de Lille, 23 octobre 1988-9 janvier 1989, p. 108-109.

de l'intimité. Ce constat nous pousse à présent à interroger de manière approfondie les représentations de l'intimité corporelle et ses significations.

2. Intimité corporelle

L'étude des représentations de l'intimité corporelle impose de savoir quelles sont les parties du corps que la décence et la pudeur exigent de voiler, et celles qu'il est acceptable de montrer. La terminologie du XVIII^e siècle distingue ces deux notions voisines. Diderot définit la décence comme suit :

C'est la conformité des actions extérieures avec les lois, les coutumes, les usages, l'esprit, les mœurs, la religion, le point d'honneur, et les préjugés de la société dont on est membre [...] la décence varie d'un siècle à un autre chez le même peuple, [...] elle est par conséquent très différente de la vertu et de l'honnêteté, dont les idées doivent être éternelles, invariables, et universelles¹⁸⁷.

Dans la plupart des grands dictionnaires du XVIII^e siècle – qu'il s'agisse de Furetière, de Trévoux, de l'Académie française ou encore de l'*Encyclopédie* – la décence et la bienséance font appel à des normes établies par la société, qui s'expriment à travers les comportements et les vêtements portés, alors que la pudeur est assimilée à un mouvement naturel, caractérisé par une certaine retenue, par de la modestie et de la timidité.

Les conventions sociales à l'égard du corps s'expriment notamment dans les traités de civilité, dont certains sont largement diffusés au cours des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁸⁸. Loin d'être considérés comme désuets, les nombreux ouvrages de savoir-vivre démontrent l'importance accordée à l'enseignement et au respect d'un code général de civilité, garant de la « pureté des mœurs¹⁸⁹ ». Au tournant de la Révolution, l'apprentissage des bonnes mœurs revêt un caractère politique et constitue une nécessité à la construction d'un état régénéré, comme l'illustre par exemple le traité de Chemin¹⁹⁰. Le plus diffusé de ces traités demeure probablement celui de Jean-Baptiste

¹⁸⁷ Denis DIDEROT, art. « Décence », dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 4, p. 664.

¹⁸⁸ Sur le sujet, voir Alain MONTANDON (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994 et *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁸⁹ Louis CHARPENTIER, *La décence en elle-même, dans les nations, dans les personnes, et dans les dignités*, Paris, Des Ventes de Ladoué, 1767, p. 2.

¹⁹⁰ Jean-Baptiste CHEMIN-DUPONTES, *Civilité républicaine. Contenant les principes de la bien-séance, puisés dans la morale et autres instructions utiles à la jeunesse [...]*, Paris, Chez l'auteur, An VII.

de La Salle, *Les Règles de bienséance et de civilité chrétienne*¹⁹¹, publiées en 1703. En effet, l'ouvrage a connu un très large succès durant plus d'un siècle : pas moins de cent-vingt-six éditions se succédèrent jusqu'en 1875¹⁹². Ce texte bannit toute démonstration du corps, dans toutes les situations de la vie courante. À l'exception de la tête et des mains, toutes les parties du corps doivent constamment être cachées :

Il est [...] indécent d'avoir la poitrine découverte, d'avoir les bras nus, les jambes sans bas, et les pieds sans souliers. [...] Lorsqu'on est couché, il faut aussi tâcher de tenir une posture si décente et si modeste, que ceux qui approchent du lit ne puissent pas voir la forme du corps. [...] La bienséance veut aussi qu'en se cachant, on se cache à soi-même son propre corps, et qu'on en évite les moindres regards¹⁹³.

Sur la foi des recommandations de l'auteur, on soupçonne que les pratiques corporelles sont régies par le secret et la dissimulation. Malgré les interdits énoncés par La Salle, et le succès évident de son traité, usages et modes vestimentaires dérogent à ces règles au XVIII^e siècle. Dans notre chapitre consacré aux lieux de retraits, nous avons déjà évoqué la création de toilettes spécifiques au boudoir ou au cabinet, qui se caractérisaient par des étoffes légères et parfois transparentes. Certes, La Salle tolère que certaines tenues soient dédiées aux intérieurs et à l'espace domestique, mais le fait de les porter de manière prolongée serait un signe de nonchalance inappropriée¹⁹⁴.

Dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, le négligé – dont le nom dérive précisément de la négligence et revêtait à l'origine une connotation péjorative – et la chemise sont portés dans les salons par les aristocrates et les bourgeoises. On connaît la prédilection de Marie-Antoinette pour cette mode vestimentaire, symbolisée par le célèbre portrait de la reine vêtue d'une gaulle, exposé au Salon de 1783 (répliques de l'original disparu, d'après Élisabeth Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette en chemise ou en gaulle*, huile sur toile, 92,7 x 73,1 cm, notamment Hesse-Darmstadt et Washington, NGA). Au nom d'une simplicité et d'un naturel revendiqués, ce vêtement se portait sans corset ; les tons clairs et la légèreté de la mousseline laissaient alors entrevoir les formes du corps que les règles de décence exigeaient de masquer.

¹⁹¹ Jean-Baptiste de LA SALLE, *Les Règles de bienséance et de civilité chrétienne*, Cahiers lassaliens, n° 19, Rome, Maison Saint Jean-Baptiste de La Salle, 1964 [fac-sim. de l'éd. de 1703].

¹⁹² Chiffre communiqué par Jacques REVEL, « Les usages de la civilité », dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, *op. cit.*, t. 3, p. 180.

¹⁹³ Jean-Baptiste de LA SALLE, 1964, *op. cit.*, p. 42, 44 et 54.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

À l'aube de la Révolution, le costume masculin s'inspire du goût à l'anglaise¹⁹⁵, ce que Mercier relaie dans un chapitre intitulé « Le fat à l'anglaise » :

C'est aujourd'hui un ton parmi la jeunesse de copier l'Anglais dans son habillement. Le fils d'un financier, un jeune homme dit de famille, le garçon marchand, prennent l'habit long et étroit, le chapeau sur la tête, les gros bas, la cravate bouffante, les gants, les cheveux courts et la badine¹⁹⁶.

L'habillement des hommes s'oriente alors vers des formes plus simples et un dévoilement de certaines parties du corps : le gilet est raccourci et dégage la taille, la culotte est souvent abandonnée au profit d'un pantalon moulant¹⁹⁷. Cette tendance se poursuit dans les années du Directoire et du Consulat, aboutissant à la mode des « Incroyables¹⁹⁸ », un terme qui laisse deviner l'outrance et l'exagération des tenues arborées par les dandys de l'époque. Grimod de la Reynière dépeint avec humour cette mode vestimentaire :

Autant les femmes mettent de luxe dans leurs blanches parures, autant les jeunes gens admettent de simplicité dans leurs accoutremens ; et l'on dirait, à les voir, que nous n'avons plus en France que des fabriques de draps et de bazin. L'immense cravate écrouëllique a remplacé le col modeste et simple ; un gilet écourté [...] a été substitué à ces vestes dont la longueur favorisait la décence, et déroutait les voleurs. Enfin, le vêtement le plus essentiel, celui dont la coupe devait le plus s'accorder avec la modestie, offre, par son étreçité, l'empreinte si fidelle des formes, que la pudeur en serait révoltée, si cette fidélité même n'étoit pas souvent le remède des mauvaises pensées qu'elle donne¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Voir Jean-Claude BOLOGNE, « L'anglomanie : dandys et fashionables », dans *Histoire de la coquetterie masculine*, Paris, Perrin, 2011, p. 244-252.

¹⁹⁶ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, t. 2, p. 41.

¹⁹⁷ Voir Nicole PELLEGRIN, *Les vêtements de la liberté*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, entrées « anglomanie », p. 14-15 ; « gilet », p. 96 ; « mode au masculin », p. 188.

¹⁹⁸ Voir Jean-Marie BRUSON, Anne FORRAY-CARLIER, *Au temps des merveilleuses, La société parisienne sous le Directoire et le Consulat* : Paris, Musée Carnavalet, 9 mars-12 juin 2005, Paris, Éditions Paris-Musées, 2005, notamment p. 126-139.

¹⁹⁹ Alexandre-Balthazar-Laurent GRIMOD DE LA REYNIERE, *Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens [...]*, Paris, Bureau du Censeur dramatique ; Desenne ; Petit ; Bailly, 1797, t. 1, p. 81-82.

La mode féminine de la même période est plus contrastée : si la Terreur cloisonne le costume féminin à une certaine austérité²⁰⁰, les années 1795-1805 sont marquées par une métamorphose des tenues. Dans une inspiration qui se réclame de l'Antiquité, les femmes portent désormais des robes droites, à la forme simple, qui tranchent avec les imposantes robes à paniers de l'Ancien Régime. Privilégiant des tissus légers aux couleurs pâles, comme la gaze et le linon, les robes soulignent la taille haute et dégagent la poitrine²⁰¹. La transparence des étoffes et les décolletés plongeants laissent apparaître les formes charnelles du corps féminin, ce qui est réprouvé à de maintes reprises par les contemporains, dans des libelles anonymes, des articles de journaux ou encore des écrits de voyage. Johann Friedrich Reichardt, lors de son séjour à Paris en 1802, y voit un danger pour la santé physique des élégantes :

Les vides dans la salle de l'Opéra étaient-ils aussi la conséquence de la grippe, qui fait payer cher à la belle moitié du genre humain son goût pour les costume de nymphes et de naïades [?] [...] Encore si toutes ces beautés vêtues à la légère prenaient soin de se couvrir en sortant du bal ! [...] Il est à craindre que la grippe n'ait fait des victimes parmi ces toilettes éthérées²⁰².

En 1855, les Goncourt relatent eux aussi les usages d'une mode qu'ils jugent excessive :

Un peu plus, et les femmes eussent consenti à porter les étoffes mouillées des anciens sculpteurs [...] On n'aime plus que la mousseline, le linon, et leurs indiscrettes obéissances. Tout ce qui contourne et moule la forme est de grande préférence. [...] Dans l'audace même du nu il y a des audaces : un décadi soir de l'an v, deux femmes se promènent aux Champs-Élysées, nues, dans un fourreau de gaze ; une autre s'y montre les seins entièrement découverts. À cet excès d'impudicité plastique, les huées éclatent ; on reconduit dans les brocards et les apostrophes mérités, jusqu'à leurs voitures, ces Grecques en costume de statues²⁰³.

²⁰⁰ Les portraits de la Marquise d'Orvilliers par David (1790, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre) et de Madame Lecerf par Gérard (1794, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre) en témoignent : les deux modèles portent des robes aux coloris sobres et ont la gorge et les bras couverts par des voiles de tissu blanc. Toutes deux arborent aussi les couleurs révolutionnaires : une tenue tricolore pour Robertine d'Orvilliers et une discrète cocarde pour Madame Lecerf.

²⁰¹ Voir Nicole PELLEGRIN, 1989, *op. cit.*, « anticomanie », p. 16-18 ; « gaze », p. 94 ; « transparences », p. 177.

²⁰² Johann Friedrich REICHARDT, *Un hiver à Paris sous le Consulat*, présenté et annoté par Thierry LENTZ, Paris, Tallandier, 2003, p. 341.

²⁰³ Edmond et Jules de GONCOURT, *Histoire de la société française pendant le Directoire (Nouvelle édition)*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892 (éd. originale 1855), p. 412-413.

Ces quelques données sont symptomatiques de l'ambiguïté des rapports au corps à cette période. Si les modes vestimentaires prônent davantage de liberté, elles sont stigmatisées par les commentateurs des mœurs, qui y voient le plus souvent une atteinte à la morale publique.

Les discours sur la décence en appellent en outre au respect de la pudeur, qui est décrite comme un mouvement naturel qui pousse à dissimuler la nudité. Il est vrai que la pudeur ne s'applique pas toujours au corps. Il y a une pudeur des sentiments, au même titre qu'une pudeur de la nudité. Au sein d'un chapitre consacré aux images de l'intimité du corps, nous nous focaliserons sur la pudeur sexuelle. Qui plus est, dans les propos du XVIII^e siècle, la pudeur s'exprime majoritairement dans les attitudes liées à l'exhibition du corps. La Salle, sans jamais nommer de façon explicite les organes génitaux, appelle pourtant à les voiler au nom de la pudeur : « il est même contre la loi de Dieu de découvrir quelques parties de son corps, que la pudeur, aussi bien que la nature, obligent de tenir toujours cachées²⁰⁴. » Plus loin, il exhorte encore à « cacher ce que la nature ne veut pas qu'il paraisse²⁰⁵ ».

Si elle est naturelle, la pudeur est surtout féminine : l'assimilation de la pudeur aux organes génitaux féminins est déjà établie à la fin du XVII^e siècle, alors que la littérature médicale emploie les expressions « conduit de la pudeur » et « voile de la pudeur » pour désigner le vagin et l'hymen. Jusqu'au début du XIX^e siècle, cette terminologie prudente continuera d'être utilisée²⁰⁶. En outre, en réalisant un rapide examen historiographique, on s'aperçoit très vite que la pudeur est constamment rattachée aux femmes. Jean-Claude Bologne y a consacré un essai en 2010²⁰⁷, et Jean-Christophe Abramovici, dans son article pour le *Dictionnaire des femmes des Lumières*, rappelle à juste titre que « les mutations que connaît le discours sur la pudeur au XVIII^e siècle peuvent être résumées par les deux adjectifs que l'on convoque presque systématiquement alors pour la qualifier : *naturelle* et *féminine*²⁰⁸. »

²⁰⁴ Jean-Baptiste de LA SALLE, 1964, *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁰⁶ Voir par exemple Nicolas VENETTE, *Tableau de l'amour conjugal*, 4 vols., Paris, Vauquelin, 1815 (éd. originale 1685) ; Louis-François-Luc de LIGNAC, *De l'homme et de la femme, considérés physiquement dans l'état du mariage*, Lille, J. B. Henry, 1774.

²⁰⁷ Jean-Claude BOLOGNE, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Seuil, 2010.

²⁰⁸ Jean-Christophe ABRAMOVICI, art. « Pudeur », dans Huguette KRIEF et Valérie ANDRE (dir.), 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 946.

Les philosophes des Lumières discourent longuement et à de maintes reprises sur la pudeur, et défendent des idées parfois contradictoires quant à son origine. Pour Diderot, dans la *Lettre sur les aveugles*, le sentiment de pudeur provient de la conscience du regard sur son propre corps :

Il ne fait pas grand cas de la pudeur, [...] il avoue franchement qu'il ne devine pas pourquoi l'on couvre plutôt une partie du corps qu'une autre ; et moins encore par quelle bizarrerie on donne entre ces parties la préférence à certaines, que les usages et les indispositions auxquelles elles sont sujettes demanderaient que l'on tînt libres²⁰⁹.

Rousseau clame dans plusieurs œuvres que la pudeur est dictée par la nature et qu'elle est, pour ainsi dire, un instinct féminin qui préserve les bonnes mœurs et s'érige en rempart contre les appétits masculins :

Pourquoi, disent-ils, ce qui n'est pas honteux à l'homme le serait-il à la femme ? Pourquoi l'un des deux sexes se ferait-il un crime de ce que l'autre se croit permis ? Comme si les conséquences étaient les mêmes des deux côtés ! [...] Ainsi l'a voulu la nature, c'est un crime d'étouffer sa voix. L'homme peut être audacieux, telle est sa destination ; il faut bien que quelqu'un se déclare ; mais toute femme sans pudeur est coupable et dépravée, parce qu'elle foule aux pieds un sentiment naturel à son sexe²¹⁰.

L'audace des hommes, la pudeur des femmes, ne sont point des conventions, comme le pensent tes philosophes, mais des institutions naturelles, dont il est facile de rendre raison, et dont se déduisent aisément toutes les autres distinctions morales²¹¹.

Alors que D'Alembert, en réponse à la lettre de Rousseau de 1758, se prononce en faveur de l'éducation féminine et défend la pudeur comme une invention humaine nécessaire qui doit être enseignée :

Je ne louerais point [les femmes] en soutenant avec vous que la pudeur leur est naturelle ; ce serait prétendre que la nature ne leur a donné ni besoins, ni passions [...] Je me bornerai donc à convenir que la société et les lois ont rendu la

²⁰⁹ Denis DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voyent*, Londres, [s. n.], 1749, p. 26.

²¹⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, dans *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*, 15 vols., Genève, [s. n.], 1780-1782, t. 6, p. 531-532.

²¹¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, 1961, *op. cit.*, « Lettre de Julie à Saint-Preux », Partie I, lettre 46.

pudeur nécessaire aux femmes ; et si je fais jamais un livre sur le pouvoir de l'éducation, cette pudeur en sera le premier chapitre²¹².

Malgré les désaccords de certains, tous les penseurs que nous venons de citer insistent enfin sur l'inégalité des hommes et des femmes dans leurs comportements face à la pudeur, et affirment que celle des femmes est une exigence qui assure le bon fonctionnement de la société²¹³. De même, les traités d'éducation soulignent l'importance des comportements pudiques féminins et de leur enseignement. Rousseau, fidèle aux théories qu'il soutient notamment dans *La Nouvelle Héloïse*, se dresse dans *l'Émile* en défenseur de la pudeur féminine et s'oppose avec fermeté à l'idée qu'elle ne serait qu'une attitude hypocrite destinée à dissimuler les désirs féminins :

L'Être suprême a voulu faire en tout honneur à l'espèce humaine [...] en livrant la femme à des désirs illimités, il joint à ces désirs la pudeur pour les contenir²¹⁴.

Pourquoi dites-vous que la pudeur rend les femmes fausses ? Celles qui la perdent le plus, sont-elles, au reste, plus vraies que les autres ? [...] Au contraire, celles qui ont encore de la honte, qui ne s'enorgueillissent point de leurs fautes, [...] sont d'ailleurs les plus vraies, les plus sincères, les plus constantes dans tous leurs engagements, et celles sur la foi desquelles on peut généralement le plus compter. [...] Je vois où tendent les maximes de la philosophie moderne en tournant en dérision la pudeur du sexe et sa fausseté prétendue ; et je vois que l'effet le plus assuré de cette philosophie sera d'ôter aux femmes de notre siècle le peu d'honneur qui leur est resté²¹⁵.

Nombre d'écrits pédagogiques rédigés par des femmes prônent le même respect des conventions de décence. Si M^{me} de Lambert considère « l'extrême pudeur » des femmes comme une vertu et recommande aux jeunes filles de se tenir à l'écart du monde afin de la préserver²¹⁶, M^{me} de Genlis, dans *Adèle et Théodore*, cite les mots de Rousseau sur la pudeur des femmes et ajoute : « Qui pourrait n'être pas frappé de la

²¹² Jean D'ALEMBERT, *Œuvres complètes de D'Alembert*, Londres, Martin Bossange ; Paris, Impr. de A. Belin, 1822, t. 4, p. 452.

²¹³ Voir également l'art. « Indécent » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Denis DIDEROT, dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 8, p. 667.

²¹⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, dans *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Geneve*, 15 vols., Genève, [s. n.], 1780-1782, t. 5, p. 199.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 257-258.

²¹⁶ M^{me} de LAMBERT, *Avis d'une mère à sa fille*, dans *Œuvres complètes de Madame la marquise de Lambert, suivies de ses lettres à plusieurs personnages célèbres*, Paris, Léopold Collin, 1808, p. 58-59.

solidité de raisonnement de ce beau passage d'*Émile*²¹⁷ ? » En 1818, elle estime avec nostalgie que la pudeur et la décence qui caractérisaient les femmes sous l'Ancien Régime – et plus particulièrement au XVII^e siècle – ont été abandonnées²¹⁸.

La pudeur féminine s'inscrit même dans les lois révolutionnaires : un décret du 19 juillet 1791, relatif à l'organisation d'une police municipale et correctionnelle, interdit la vente et l'exposition publique d'images licencieuses :

Ceux qui seraient prévenus d'avoir attenté publiquement aux mœurs, par outrage à la pudeur des femmes, par actions deshonnêtes, par exposition ou vente d'images obscènes, d'avoir favorisé la débauche ou corrompu des jeunes gens de l'un ou de l'autre sexe, pourront être saisis sur le champ [...] ²¹⁹.

Marquées par certaines contradictions, les théories sur la pudeur jalonnent les réflexions philosophiques, pédagogiques, médicales et juridiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La démonstration de la nudité, et plus encore celle des femmes, est fermement proscrite et condamnée. Dès lors, comment les arts ont-ils figuré les moments quotidiens et les gestes qui nécessitent de dévoiler, même partiellement, le corps humain ? Il faut scruter les scènes de bain et de toilette, afin de savoir quelles actions font l'objet de représentations et quelles parties du corps peuvent être dévoilées. On comprend également à la lecture de ces nombreux écrits que si faire preuve de pudeur, c'est dissimuler ses organes sexuels, c'est avant tout se garder de les offrir au regard et au corps de l'autre. S'intéresser aux représentations de la sexualité s'avère ainsi nécessaire pour comprendre comment l'intimité du corps était mise en scène par les arts.

²¹⁷ Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*, 3 vols., Paris, M. Lambert et F. J. Baudouin, 1782, t. 3, p. 19.

²¹⁸ Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour : des usages du monde, des amusemens, des modes, des mœurs [...]*, 2 vols., Paris, P. Mongie aîné, 1818, t. 1, p. 117-121.

²¹⁹ *Décret relatif à l'organisation d'une police municipale et correctionnelle*, du 19 juillet 1791, Titre II, Art. 8, <https://criminocorpus.org/fr/reperes/legislation/textes-juridiques-lois-decre/textes-juridiques-relatifs-la-recidive/19-juillet-1791-decret-relatif-a-lorganisation-dune-police-municipale-et-correctionnelle/> [consulté le 17 avril 2017].

2.1. Hygiène et toilettes

Le fait, désormais bien connu, que la médecine des XVII^e et XVIII^e siècles, en grande partie tributaire des théories humorales, jugeait les ablutions néfastes et préférait la toilette sèche au bain, n'exclut pas qu'un intérêt non négligeable était accordé à l'entretien du corps. Il est vrai que dans la plupart des habitations, aucun lieu n'était spécifiquement consacré à l'hygiène. Si les cabinets de toilette et de bains apparaissent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ils sont réservés aux habitats les plus privilégiés : moins de 7 % des logements parisiens comportaient une pièce dédiée aux soins du corps²²⁰. L'immense majorité des habitants n'utilisaient pas d'eau pour effectuer leur toilette, même si un changement d'attitude progressif quant à l'hygiène corporelle s'est amorcé au cours du siècle. Annik Pardailhé a recensé des pots à eau et des cuvettes dans 21 % des foyers parisiens après 1750, des fontaines à laver les mains dans 11 % d'entre eux, des bidets dans 7,5 % des intérieurs et des baignoires dans seulement 3 % des cas²²¹. Si les méfiances liées aux effets de l'eau sont à prendre en compte, ce sont surtout les difficultés d'accès à l'eau qui expliquent ces données²²².

Nécessitant beaucoup d'eau et d'espace, les cabinets dotés d'une baignoire demeuraient l'apanage d'une petite minorité de foyers aisés. Les luxueux hôtels particuliers de la capitale, construits ou rénovés à la fin du siècle, étaient plus souvent équipés d'une salle de bains : un recensement réalisé en 1801 sur soixante-six hôtels construits après 1770 mentionne vingt cabinets de toilette²²³. Ces derniers étaient richement décorés d'éléments en faïence, en marbre et en cuivre. Certains étaient alimentés en eau par des réservoirs, quelque fois équipés de chaudières²²⁴.

De même, l'accès à des lieux d'aisance salubres était très limité. Leur nombre variait selon les habitations. Dans la plupart des immeubles parisiens, les « privés » étaient situés dans les étages et s'ouvraient sur le palier de l'escalier. Ils étaient alors raccordés par des tuyaux de terre cuite ou de fonte à une fosse, située dans la cour et fermée par une dalle en pierre. Pour maintenir un état de salubrité relative, il était bien-

²²⁰ Annik PARDAILHE-GALABRUN, 1988, *op. cit.*, p. 263.

²²¹ *Ibid.*, p. 356-357.

²²² Voir Alfred FRANKLIN, *La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens, du XII^e au XVIII^e siècle d'après des documents originaux ou inédits*, 27 vols., Paris, E. Plon, Nourrit, 1887-1902, t. 7, *L'hygiène*, p. 171-175.

²²³ Georges VIGARELLO, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 (éd. originale 1985), p. 181.

²²⁴ Annik PARDAILHE-GALABRUN, 1988, *op. cit.*, p. 358.

sûr nécessaire de vidanger la fosse régulièrement. Dans les faits, l'entretien était rarement effectué, car jugé trop coûteux²²⁵. Mercier fait d'ailleurs des latrines un tableau alarmant, mais sans doute proche de la réalité :

Les trois quarts des latrines sont sales, horribles, dégoûtantes : les Parisiens, à cet égard, ont l'œil et l'odorat accoutumés aux saletés. [...] Les tuyaux trop étroits s'engorgent facilement ; on ne les débouche pas ; les matières fécales s'amoncellent en colonne, s'approchent du siège d'aisance ; le tuyau surchargé crève ; la maison est inondée ; l'infection se répand, mais personne ne déserte : les nez parisiens sont aguerris à ces revers empoisonnés²²⁶.

Si les lieux dits à l'anglaise, équipés d'un système de chasse d'eau, sont apparus dans les dernières années du XVIII^e siècle, ils demeuraient rarissimes dans le Paris du Premier Empire.

Les installations propres à l'hygiène constituaient un privilège que seule une infime part – fortunée – de la population pouvait s'offrir. Malgré tout, les scènes de bain et de toilette comptent parmi les sujets les plus appréciés de la scène de genre.

Scènes d'hygiène corporelle

Les représentations de baignade ont toujours été associées à l'évocation de la volupté et de la nudité. Depuis la Renaissance, elles se situaient au cœur d'un imaginaire mythologique ou orientaliste, dans lequel des créatures féminines aux corps parfaits profitaient des plaisirs aquatiques. À la fin du XVIII^e siècle, cette iconographie a continué d'être exploitée et d'avoir une valeur suggestive. Des miniaturistes spécialisés dans la scène de genre, comme Jacques Charlier et Nicolas Lavreince, en font le sujet de leurs œuvres (**Fig. 45** et **46**). Lavreince, dans un décor de palais, a représenté une jeune sultane nue, soutenue par une domestique, qui s'apprête à glisser dans un bassin. De son bras, elle cache pudiquement son sexe. Charlier, lui, a imaginé une composition qui rappelle les déesses et les nymphes au bain : trois jeunes femmes se baignent dans un décor extérieur. L'une d'elles, figurée de dos, a levé les bras pour enfileur ou pour ôter sa chemise. Sa tunique relevée laisse apparaître ses fesses, que sa comparse tente de dissimuler en tirant sur le vêtement. Dans les deux miniatures, le plaisir *a priori* innocent de la baignade revêt un caractère galant notoire : les personnages prennent un

²²⁵ *Ibid.*, p. 362.

²²⁶ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, chap. DCCCLXIV « Latrines », t. 2, p. 1071.

bain d'agrément, voué aux plaisirs du corps, et le geste n'ont rien à voir avec l'hygiène. *Le Bain de la sultane* s'approprie l'imaginaire oriental de l'odalisque au bain, qui est riche en connotations érotiques. Chez Charlier, les sourires de connivence des baigneuses et l'exhibition de leurs corps aux formes voluptueuses ne laissent pas de doute sur les visées licencieuses de l'œuvre.

Représenté dans un contexte de la vie courante, le bain s'inscrit dans l'illustration du quotidien de l'aristocratie, dont la suite d'estampes réalisée pour *L'histoire des mœurs et du costume*²²⁷ est un bon exemple. S'attachant à suivre les occupations de la vie d'une jeune femme, la seconde planche de la suite, exécutée d'après un dessin de Freudenberg, s'intitule précisément *Le Bain* (**Fig. 47**). On y voit une jeune femme se délecter dans une baignoire de cuivre. Derrière elle, une imposante glace, surmontée d'un dais, prend place dans une alcôve. Interrompant ses ablutions, une domestique accompagnée d'un petit chien apporte à l'élégante un billet doux et une tasse de chocolat, une boisson raffinée et exotique, réputée nourrissante et fortifiante. La légende de la gravure pose la question du choix entre deux promesses : celle du plaisir gustatif instantané ou celui des sentiments. La réponse de la dame – « J'ai le cœur bien plus délicat / Plus faible infiniment, hélas ! que la poitrine » – laisse entendre qu'elle préfère la lettre d'amour. Le geste de la servante, portant l'enveloppe à ses lèvres en souriant, suscite un intérêt immédiat pour cette missive qui prend une place centrale dans l'œuvre²²⁸. Bien qu'intitulée *Le Bain*, cette gravure n'illustre pas seulement les ablutions féminines ; elle suggère aussi qu'elles pourraient être le prélude à un rendez-vous amoureux ou libertin.

On le voit, la baignade n'exige pas la nudité : le personnage a revêtu une chemise ample à manches longues, qui dévoile tout juste un sein, et a conservé un bonnet servant à retenir ses cheveux. Un large drap est plongé dans l'eau du bain et, dans un souci de confort, tapisse le fond de la baignoire. Cette précaution permettait en outre d'occulter le corps de la baigneuse. Cette pratique fut adoptée par Marie-Antoinette, qui en plus de revêtir une longue chemise au sortir du bain, se faisait présenter un drap suffisamment

²²⁷ *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le dix-huitième siècle, Année 1775*, Paris, Prault, 1775.

²²⁸ Voir aussi le commentaire de la gravure proposé par Mimi HELLMAN, « Staging Retreat : Designs for bathing in Eighteenth-Century France », dans Ewa LAJER-BURCHARTH et Beate SÖNTGEN (dir.), 2016, *op. cit.*, p. 51-57.

haut pour qu'il empêche son entourage de l'apercevoir dans sa chemise mouillée²²⁹. D'autres solutions étaient préconisées afin d'opacifier l'eau du bain et de dissimuler la nudité : dans le *Médecin des dames*, publié anonymement en 1771, les auteurs s'adressent à la fin de l'ouvrage aux jeunes filles et dictent les méthodes pour prendre des « bains de modestie²³⁰ ». Il s'agissait de confectionner une pâte à partir d'amandes douces, de pignons, de lin et de racines de guimauve, et de la dissoudre dans l'eau ; « de cette façon, la personne [pouvait] être vue dans son bain, sans qu'on puisse découvrir rien qui blesse la pudeur²³¹. »

Nicolas-René Jollain, dans les années 1780, a réalisé plusieurs variations autour du thème du bain (**Fig. 48** et **49**). Contrairement à Freudenberg, il a choisi de figurer la sortie du bain. Dans les deux exemples, une jeune femme est assise au bord de la baignoire, sur des étoffes enroulées formant un siège. Elle est assistée d'une domestique qui l'aide à sortir du bain et s'empresse de la sécher. La particularité de Jollain est d'offrir une nudité frontale. Telle une Vénus ou une Diane, la jeune femme arbore un corps plantureux, un ventre charnu et une poitrine ronde. On notera également l'absence de pilosité. Dans la version peinte, la servante place le drap de manière opportune, pour dissimuler légèrement le sexe du personnage. La version gravée s'autorise un érotisme sans équivoque : les deux personnages arborent un sourire, alors que la domestique retire la serviette de l'entre-jambe. En transposant une iconographie mythologique dans un contexte ordinaire et en osant exhiber dans sa totalité le corps féminin, Jollain s'est démarqué des artistes de son époque.

En effet, une gravure de Regnault reprend à la fin du XVIII^e siècle une composition imaginée par Baudouin sur le même thème de la sortie du bain (**Fig. 50**). Assistée de deux servantes, la dame est figurée de profil, tandis qu'elle s'extirpe hors de la baignoire. Les deux assistantes la recouvrent de draps secs ; il est manifeste que leurs postures ont pour but de dissimuler les parties les plus intimes du corps. Seules les fesses de la demoiselle s'offrent finalement au regard du spectateur. Sans doute s'agissait-il pour l'artiste de susciter l'envie et la curiosité par un habile jeu de suggestion.

²²⁹ Anecdote relatée par M^{me} Campan, citée par Alfred FRANKLIN, *La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens, du XI^e au XVIII^e siècle d'après des documents originaux ou inédits*, 27 vols., Paris, E. Plon, Nourrit, 1887-1902, t. 2, *Les soins de toilette*, p. 120.

²³⁰ *Le Médecin des dames, ou l'Art de les conserver en santé*, Paris, Vincent, 1771, p. 416.

²³¹ *Ibid.*, p. 417.

La configuration de la pièce est néanmoins similaire dans les quatre exemples : l'objet central est une baignoire en cuivre rouge, surmontée de tentures ou d'un baldaquin. Quelques accessoires complètent le décor : un tabouret permettant de poser des vêtements ainsi qu'un paravent sont systématiques. Ces quelques œuvres attestent que l'emplacement réservé à la baignoire était un coin d'une pièce, aménagé spécialement pour le bain.

L'architecture et la décoration des salles de bains se développent à partir des années 1750-1760. Dans le pavillon de M^{elle} Guimard, l'emplacement des bains était situé à l'entrée de la demeure, laissant peu de doutes sur l'usage du lieu. Paradoxalement, dans ces lieux de retrait que devaient être les pavillons privés, les lieux relatifs à l'intimité pouvaient devenir des lieux de passage et de mise en scène²³². Les petites maisons des plus fortunés contenaient un appartement des bains spacieux et richement orné. En 1753, Jean-François de Bastide publie un conte intitulé *La Petite Maison*, dans lequel le marquis de Frémicour fait visiter à son amie Mélite la maison qu'il vient de faire construire en bord de Seine. La visite s'achève en apothéose par la découverte de la pièce dédiée aux bains :

Elle marcha et entra d'elle-même dans une nouvelle pièce plus délicieuse que tout ce qu'elle avait vu encore [...]. Cette nouvelle pièce est un appartement de bains. Le marbre, les porcelaines, les mousselines, rien n'y a été épargné ; les lambris sont chargés d'arabesques exécutés par Perot sur les dessins de Gillot [...], des pagodes, des cristaux et des coquillages, entremêlés avec intelligence, décorent cette salle. [...] À côté est un cabinet de toilette dont les lambris ont été peints par Huet, qui y a représenté des fruits, des fleurs, et des oiseaux étrangers, entremêlés de guirlandes et de médaillons dans lesquels Boucher a peint en camaïeu de petits sujets galants [...]. Mélite ne tint point à tant de prodiges ; elle se sentit pour ainsi dire suffoquée et fut obligée de s'asseoir²³³.

Cette description donne une idée du soin apporté au décor et aux matériaux utilisés pour la conception du cabinet de bains, reflet du bon goût de son propriétaire. Parmi les gravures illustrant l'intérieur de l'hôtel de M^{elle} Dervieux, réalisées d'après les dessins de Jean-Louis Prieur, l'une d'elles est consacrée à la salle de bains (d'après Jean-Louis Prieur, *Salle de bains de la citoyenne Dervieux : décoration des grandes*

²³² Claire OLLAGNIER, 2016, *op. cit.*, p. 151-157.

²³³ Jean-François BASTIDE, *La Petite maison*, Paris, Jouaust, Librairie des bibliophiles, 1879 (éd. originale 1753), p. 18-21.

niches, eau forte coloriée, Paris, Musée Carnavalet²³⁴). Dans un luxueux décor de frises d'inspiration antique, un bassin circulaire, encastré dans le sol et alimenté en eau par des robinets à mascarons, prend place au centre de la pièce et a remplacé la baignoire. Autour du bain, des niches dans lesquelles on a aménagé des banquettes laissent deviner la fonction sociale du lieu. M^{me} de Genlis, dans ses *Mémoires*, relate que, lors de son séjour à Rome, elle avait pris l'habitude d'accueillir ses invités dans son bain, notamment le cardinal de Bernis²³⁵. Cette anecdote achève de démontrer que la salle de bains pouvait être un lieu de réception raffiné, tant que la baigneuse se gardait toutefois d'offenser la pudeur en conservant une chemise et une eau opaque.

Pourtant, représenter l'hygiène corporelle ne passe pas uniquement par des scènes de bain, d'autant plus que le bain était pratiqué autant pour ces vertus thérapeutiques que dans un but sanitaire²³⁶. Vers le milieu du XVIII^e siècle, de nombreux discours préconisaient l'utilisation de l'eau pour l'entretien du corps. Les traités de santé et de savoir-vivre insistent sur la toilette de certaines parties du corps, comme les pieds, les aisselles et les parties génitales²³⁷. L'abandon de la toilette sèche s'est ainsi opéré par le biais des ablutions partielles, dont la pratique était plus diffusée et plus fréquente que le bain.

L'élite sociale avait notamment recours aux bains de pied, comme l'illustre *La Toilette matinale* de Lavreince (**Fig. 51**). Une jeune femme de la bonne société y apparaît en robe de chambre, assise devant une table de toilette. À genoux devant elle, une domestique lui sèche les pieds. Un baquet et un broc à eau attestent que l'élégante vient de prendre un bain de pied. Une seconde servante lui tend un petit chien. Il s'agit d'illustrer un rituel quotidien et matinal, qui précède l'habillage. On comprend aisément pourquoi ce type d'ablution emportait les suffrages d'une population aisée : elle pouvait

²³⁴ L'œuvre est reproduite dans Georges VIGARELLO, 2013, *op. cit.*, p. 120-121.

²³⁵ Citée par Jean-Claude BOLOGNE, 2010, *op. cit.*, p. 184.

²³⁶ L'article « Bain » de l'*Encyclopédie* distingue les bains de santé des bains de propreté et rappelle que les bains domestiques se prennent « plutôt par indisposition que par propreté », dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 2, p. 18-20. De même, dans le chapitre « Des Bains et des Lavages », l'auteur du *Médecin des dames* opère la même distinction que l'*Encyclopédie*. Les bains de santé doivent respecter des règles particulières selon les indications et peuvent être administrés toute l'année, alors que « les bains de précaution, de sensualité, de propreté, ne s'administrent guère en hiver. », dans *Le Médecin des dames* [...], 1771, *op. cit.*, p. 317-318.

²³⁷ Georges VIGARELLO, 2013, *op. cit.*, p. 131-132 ; Nadeije LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), *La toilette, Naissance de l'intime* : Paris, Musée Marmottan Monet, 12 février-5 juillet 2015, Paris, Hazan, 2015, p. 94.

se réaliser directement dans la chambre – le décor de la gouache de Lavreince est une pièce des appartements privés de la dame, mais celle-ci n'est pas spécifiquement dédiée à la toilette – et ne nécessitait l'aide que d'une seule domestique.

Parmi les soins qui avaient trait à la santé du corps, le lavement au clystère était fréquent dans les hautes sphères, et ce depuis les XVI^e et XVII^e siècles. Jusqu'à la fin du siècle suivant, il inspire des compositions grivoises aux artistes, comme en témoigne le *Contretemps* (**Fig. 52**). Selon Fanny Beaupré et Roger-Henri Guerrand, les estampes qui se sont emparées du sujet et de ses usages féminins sont représentatives « [d'] une société fascinée par le déshabillé et répugnant tout de même à trop dévoiler²³⁸ ». En effet, dans notre exemple, une jeune femme vêtue d'une chemise est allongée dans son lit, tournant le dos au spectateur, alors qu'une domestique s'apprête à lui administrer un lavement. Les deux personnages féminins sont surpris par l'irruption d'un indélicat qui se dissimule derrière un rideau. La servante, outrée, semble menacer l'homme de sa seringue, tandis que la jeune femme, honteuse, se cache le visage d'une main, et, de l'autre, s'efforce de relever le drap pour cacher hâtivement son derrière. Tout en dévoilant, malgré elle, une part de son intimité corporelle, la jeune femme tente de conserver une attitude pudique. En réalité, dans cette estampe au sujet leste, Lavreince moque certaines pratiques corporelles et les injonctions à la pudeur qui les accompagnent²³⁹.

L'usage du clystère nécessitait l'intervention d'une tierce personne pour réaliser le lavement. La gêne qui pouvait résulter de cette pratique explique sans doute l'invention du clystère à canule, ou « seringue soi-même²⁴⁰ » permettant de réaliser l'opération en solitaire. Si l'existence de cette seringue est avérée depuis la fin du XVI^e siècle – Ambroise Paré en revendiquait l'invention²⁴¹ –, au XVIII^e siècle, elle est souvent associée à un nouvel objet, destiné à l'hygiène intime : les premiers bidets ont fait leur apparition dans les intérieurs cossus dans le deuxième quart du XVIII^e siècle, sous la

²³⁸ Fanny BEAUPRÉ et Roger-Henri GUERRAND, *Le confident des dames. Le bidet du XVIII^e au XX^e siècle : histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 1997, p. 35.

²³⁹ Il est également à souligner que le clystère est un accessoire commun au théâtre populaire, à la comédie et à la caricature, où il sert aussi bien à moquer les médecins qu'à développer la métaphore du corps malade et dégénéré auquel il faut administrer un lavement. (Voir Antoine de BAECQUE, *Le Corps de l'histoire : métaphores et politique, 1770-1800*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, et plus particulièrement les p. 99-161)

²⁴⁰ Hervé BAUDRY, « Pudeur et thérapeutique aux XVI^e et XVII^e siècles : le problème du lavement de soi-même », dans Jean DUPEBE, Franco GIACONE, Emmanuel NAYA, et al. (éd.), *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 222.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 217-218.

forme d'une cuvette en faïence, intégrée dans un meuble oblong, généralement en bois, posé sur quatre pieds. Les plus élaborés contenaient également un emplacement pour y ranger des ustensiles comme l'éponge ou la seringue.

D'une pratique d'abord réservée à l'élite, le bain de siège est devenu plus courant dans les années 1780. L'un des attraits du bidet est qu'il permettait d'effectuer soi-même les gestes de propreté du corps. Là encore, les estampes exploitent le sujet : le *Matin* (**Fig. 53**) figure une jeune femme assise à cheval sur son bidet. Elle a relevé les pans de sa jupe et se nettoie l'entre-jambe. Sa mise trahit une origine sociale plus modeste que dans les œuvres précédentes. Si l'intimité du corps n'est pas dévoilée ici, la position de la jeune femme et cet acte de propreté évoquent l'acte sexuel. Dès ses origines, le bidet avait un rôle de prévention des maladies vénériennes et était souvent associé à la prostitution et au libertinage²⁴². C'est probablement ce sous-entendu qui devait séduire les amateurs de scènes légères inspirées du quotidien.

Pour Nadeije Laneyrie-Dagen et Georges Vigarello, ce type d'œuvre rend compte d'un rapport à sa propre intimité, qui est tout à fait nouveau et impose l'isolement : « Les rites d'hygiène intime [...] s'accomplissent dans la solitude, ils construisent un moment d'intimité totalement inédit, celui des gestes uniquement effectués entre soi et soi²⁴³. » Il est vrai que nombre de gravures mettent en scène une relation intime et solitaire dans les représentations des soins du corps. L'une d'elles montre une scène au sujet atypique, dans laquelle une jeune femme nue, munie d'une pince, s'épile le pubis et prend un bain de pied (**Fig. 54**). Cette iconographie demeure très rare ; il est probable que le sujet était trop provocateur pour être traité comme une illustration du quotidien : le décor architectural et les personnages rapprochent cette scène de l'imagerie mythologique, comme en témoigne l'angelot aux côtés de la demoiselle, qui lui tend un pot destiné à recueillir les poils.

Ce dernier exemple nous pousse à penser que les représentations de l'hygiène corporelle de la vie contemporaine ne dévoilent jamais le sexe féminin de manière explicite. Certes, dans la gravure *Le Bain*, réalisée d'après Jollain, la nudité féminine n'est pas dissimulée, mais l'artiste a tout de même pris soin de ne pas figurer de poils, un détail prosaïque qui aurait apporté plus de réalisme à la scène. Notre impression est confirmée par Jean-Claude Bologne, qui note que les représentations de bains sont :

²⁴² Voir Fanny BEAUPRE et Roger-Henri GUERRAND, 1997, *op. cit.*, p. 59-64.

²⁴³ Nadeije LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 107.

[Un] art de l'instant, du fugitif, qui suggère plus qu'il ne montre et qui n'a de garde d'aller jusqu'au bout de ses promesses. Le nu est trop brutal pour être porteur du petit frisson que l'on attend du déshabillé. Il s'étale dans de grandes allégories, dans la statuaire monumentale [...]. La vraie provocation consistera à briser [son] côté académique pour retrouver une chair plus réaliste, quotidienne, qui suscitera les mêmes scandales qu'aux siècles précédents²⁴⁴.

Dans le même ordre d'idées, si la nudité masculine s'affiche dans les académies, elle est totalement absente des scènes de genre. Pour autant, il est certain que le bain et les ablutions partielles n'étaient pas des pratiques exclusivement féminines : Fanny Beaupré rappelle à ce titre que des modèles de bidets destinés à la morphologie des hommes existaient au XVIII^e siècle, et qu'ils constituaient un ustensile indispensable aux officiers de cavalerie²⁴⁵. Dans le chapitre ici consacré aux lieux de retraits et au boudoir, on soupçonnait déjà que l'intimité du corps féminin était davantage exhibée que celle des hommes. Ce constat est d'autant plus paradoxal quand on sait que toutes les précautions relatives à la pudeur s'adressaient aux femmes. S'agissait-il justement d'empêcher les femmes d'avoir la possibilité de voir la nudité masculine dans un contexte inspiré du quotidien, et ainsi de préserver leur pudeur ? En effet, il est établi que les hommes n'étaient pas soumis aux mêmes règles de décence et de pudeur. Aussi l'imagerie galante et érotique s'adressait-elle plus volontiers à une clientèle masculine que féminine.

Deux gravures d'après Lavreince confirment d'ailleurs cette hypothèse (**Fig. 55 et 56**). On l'a vu, Lavreince aime railler les comportements sociaux liés à l'exhibition de la nudité. Dans les deux estampes, un homme dissimule au regard d'une jeune femme le sexe d'une statue masculine. Si l'une s'intitule *Ah ! Laisse-moi donc voir* et suggère la curiosité de l'intéressée, la seconde prend le contrepied et figure, sous le titre *Je ne veux pas voir*, l'extrême pudeur de la jeune personne. Les deux œuvres s'attaquent ainsi, avec humour et dérision, à la pudibonderie qui aurait pour objet de préserver la vertu des femmes.

²⁴⁴ Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachettes littératures, 1997 (éd. originale 1986), p. 260-261.

²⁴⁵ Fanny BEAUPRE et Roger-Henri GUERRAND, 1997, *op. cit.*, p. 40-41.

On notera enfin que l'eau ne figure dans aucune des scènes d'hygiène et de toilette que nous avons mentionnées. Si les objets et les accessoires de l'hygiène, comme la baignoire et le bidet, décrivent les rituels de propreté et sont représentés avec précision, on n'y aperçoit jamais d'eau montrée explicitement. Les éponges nettoient et les serviettes sèchent des corps qui ne présentent aucune humidité. Faut-il voir dans cette absence une résurgence de la méfiance à l'égard de l'eau ? Il semble plutôt que l'eau et les ablutions ne constituent pas le véritable sujet des œuvres. Ce qui intéresse les artistes est davantage la démonstration d'un rapport au corps, qui suggère les charmes de la nudité, alors même que les conventions de décence et de pudeur martelées tout au long du siècle la proscrivent. Paradoxalement, si les discours sur la pudeur préconisent de cacher la nudité pour garantir les bonnes mœurs, c'est l'isolement qui a permis de construire une intimité avec son propre corps. En échappant au contrôle et au regard d'autrui, l'individu n'est plus soumis aux conventions de bienséance et peut alors dévoiler et toucher son corps librement.

Toilettes féminines et masculines

Alors que beaucoup d'œuvres de bain et de toilette furent conçues en pendant (**Fig. 57**), et que l'expression « faire sa toilette » désigne aujourd'hui les usages comprenant le nettoyage et l'habillement du corps, les deux notions sont bien distinctes au XVIII^e siècle. Le terme toilette ne suppose aucune utilisation de l'eau. Au XVIII^e siècle, il désigne les linges étendus pour s'habiller et se déshabiller, ainsi que les ustensiles et les accessoires destinés aux soins et à la parure du corps, comme les fards, les pommades, les parfums ou encore les mouches, ainsi que les objets nécessaires à la coiffure et à l'entretien de la barbe. La toilette est donc le moment de la parure. Là encore, il convient de distinguer la première toilette, qui est celle du premier habillage, à laquelle ne prennent part que des domestiques ou des proches, de la seconde toilette, qui achève la mise, et permet de recevoir des visiteurs. La première a pour but de rendre présentable, alors que la seconde est davantage un rituel social :

Une jolie femme fait régulièrement chaque matin deux toilettes. La première est fort secrète, et jamais les amants n'y sont admis ; ils n'entrent qu'à l'heure indiquée. On peut tromper les femmes ; mais on ne doit jamais les surprendre : voilà la règle. L'amant le plus favorisé, le plus libéral même, n'ose l'enfreindre²⁴⁶.

²⁴⁶ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, chap. CDXCVIII, « Toilettes », t. 1, p. 1364.

Si la première toilette demeure secrète, c'est qu'elle dévoile la nudité. Dans les pendants de Jollain, la toilette suit l'épisode du bain (**Fig. 58 et 59**). Les deux versions montrent une jeune aristocrate, au moment où sa servante l'aide à enfiler une chemise. Elle est nue et se tient debout contre la table de toilette. D'une main, elle s'appuie sur la domestique, tandis qu'elle glisse un pied dans l'encolure de la chemise. Dans le même temps, elle tourne la tête et s'admire dans la glace en souriant. Comme dans la gravure du *Bain*, celle de la *Toilette* expose le corps féminin dans sa totalité : le pubis glabre de la jeune femme est nettement visible. Le décor suggère une existence luxueuse et oisive : la scène se déroule dans une chambre à l'ornementation sophistiquée. Tapisseries et tentures roses répondent aux fauteuils dans les mêmes tons. La table de toilette, surmontée d'un miroir de grand format, accueille une boîte à bijoux dorée et un récipient à pommade. Quelques roses sont parsemées ici et là. Le portrait masculin suspendu au mur laisse deviner un amant. L'arrière-plan donne à voir une cheminée. Sur le manteau, une pendule indique qu'il est environ midi. Les heures consacrées à la toilette ont été interprétées par Rousseau comme une façon de combler une journée marquée par la paresse et l'ennui :

L'abus de la toilette n'est pas ce qu'on pense, il vient bien plus d'ennui que de vanité. Une femme qui passe six heures à sa toilette, n'ignore point qu'elle n'en sort pas mieux mise que celle qui n'y passe qu'une demi-heure ; mais c'est autant de pris sur l'assommante longueur du temps, et il vaut mieux s'amuser de soi, que de s'ennuyer de tout²⁴⁷.

Sur le même thème, la gravure de Regnault situe le moment de l'habillage juste après le lever (**Fig. 60**). Une jeune femme est figurée debout, dans l'attente d'être vêtue. Elle maintient devant elle sa chemise de nuit, dans un geste qui la préserve de se montrer entièrement nue. Elle est assistée par deux femmes de chambre. L'une d'elles s'apprête à lui enfiler une chemise, tandis que la seconde est agenouillée près de l'âtre et s'assure que la chaleur du foyer ne vienne incommoder sa maîtresse. L'obscurité de la pièce indique que les rideaux sont encore tirés.

En présence des domestiques, les personnages de Jollain et de Regnault adoptent deux comportements opposés par rapport à la pudeur : alors que la jeune femme dévoile

²⁴⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, 1780-1782, *op cit.*, p. 227-228.

librement son anatomie chez Jollain, elle prend soin de cacher le bas de son corps dans la gravure de Regnault. Il est fréquent d'affirmer qu'au XVIII^e siècle, les précautions pudiques ne s'exerçaient pas, ou sinon moins, devant des individus d'un rang social inférieur, comme les servantes par exemple²⁴⁸. Ces deux estampes démontrent que le postulat doit être relativisé : la pudeur et le sentiment de gêne éprouvés lors de l'exhibition de son corps sont propres à chacun et dépendent de plusieurs facteurs, comme l'éducation reçue, ou la nature des rapports qui lient la maîtresse à sa domestique. Plusieurs anecdotes, comme celle de Marie-Antoinette prenant son bain vêtue d'une chemise, ou de M^{me} du Châtelet laissant apercevoir son entre-jambe à un valet choqué par tant d'impudeur²⁴⁹, laissent plutôt penser que la dissimulation des parties génitales était de mise en présence d'autrui²⁵⁰.

Contrairement aux scènes de bain, les représentations de la toilette ne sont pas toujours celles des femmes de l'élite sociale. On connaît quelques œuvres qui décrivent la toilette de femmes d'origine plus modeste (**Fig. 61**). Le *Lever des ouvrières de mode*, gravé d'après Lavreince, illustre la toilette d'une dizaine de jeunes personnes dans une chambrée commune, située sous les combles, au dernier étage d'un immeuble. L'image rend compte d'une certaine effervescence : l'une d'elles enfile ses bas, tandis qu'une autre ajuste sa coiffure devant la table de toilette. Une autre encore, est allongée au fond du lit, et ses collègues l'enjoignent à se lever. L'estampe témoigne en outre du désir que suscitaient ces jeunes femmes auprès de la gent masculine : selon Mercier, leur présence derrière les comptoirs attiraient tous les regards des passants²⁵¹. D'ailleurs, l'allusion érotique est explicite : les demoiselles batifolent en exposant leur poitrine, et le jeune messenger, venu apporter une lettre à l'une d'elles, a tourné la tête et guette cette agitation avec intérêt. Au début des années 1800, Jean-François Bosio réalisa un dessin sur le même thème (**Fig. 62**). Le titre donné à l'œuvre sous-entend une scène de lever ; en réalité, les sept jeunes femmes représentées ne procèdent pas à leur toilette : dénudées, arborant des poses aguicheuses et provocantes, elles reçoivent la visite d'un

²⁴⁸ Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (éd. originale 1939), p. 198.

²⁴⁹ Cité par Jean-Claude BOLOGNE, 1997, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁰ Sur cette question, voir aussi Hans Peter DUERR, « La nudité devant les domestiques, les esclaves et les gens de peu », dans *Nudité et pudeur, Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences Sociales, 1998 (éd. originale 1988), p. 221-230.

²⁵¹ Voir Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, chap. DXXXVI, « Marchandes de modes », t. 1, p. 1478-1483.

militaire, figuré de dos à droite de l'image. Sous un titre anodin, c'est une scène de prostitution qui est donnée à voir²⁵².

Après le premier habillement vient le temps de la parure. Elle est un sujet apprécié des peintres de genre, qui montrent le soin apporté aux rituels de coiffure et de mise des accessoires (**Fig. 63**). Dans une aquarelle de Jean-Baptiste Mallet, une élégante s'admire dans une glace, tandis qu'une domestique ajuste sa coiffure. On y retrouve tout le mobilier dédié à la toilette : un paravent, une table et sa multitude de pots et de flacons, renfermant essences, poudres et pommades, et enfin des coffres et des boîtes à chapeaux. L'attention extrême accordée à la toilette féminine a suscité l'intérêt des commentateurs de l'époque, qui tournent en dérision ces usages et y voient surtout une marque de superficialité :

Le rôle d'une jolie femme est beaucoup plus grave que l'on ne pense : il n'y a rien de plus sérieux que ce qui se passe le matin à sa toilette, au milieu de ses domestiques ; un général d'armée n'emploie pas plus d'attention à placer sa droite, ou son corps de réserve, qu'elle en met à poster une mouche, qui peut manquer, mais dont elle espère ou prévoit le succès²⁵³.

Dans un tableau de Freudenberg (**Fig. 64**), une marchande de rubans vient présenter ses articles à une jeune aristocrate. Tandis qu'un coiffeur achève d'ajuster les boucles de la perruque de la dame, l'élégante marchande, arborant une coiffure poudrée et une mouche démesurée, octroie ses conseils à sa cliente. Mercier, dans son *Tableau de Paris*, relate l'importance des marchandes de modes, dictant les choix vestimentaires des dames, et tenant, à la fois, le rôle de confidentes :

Les marchandes de modes ont dans l'imagination des ressources inépuisables pour varier le goût de la parure. [...] Bientôt la femme de chambre n'aura pas besoin de talents, car elle ne coiffe plus, réduite à l'habillement journalier et à la coiffure en négligé, elle donne son avis sur la rouge, et quand sa fidélité est bien éprouvée, on la met dans la confiance du blanc et autres préparations mystérieuses ; c'est là le *nec plus ultra* de la confiance. Que de

²⁵² Sur cette iconographie, voir la notice de Marie-Anne DUPUY-VACHEY, dans Guillaume FAROULT (dir.), *Fragonard amoureux, galant et libertin* : Paris, Musée du Luxembourg, 16 septembre 2015-24 janvier 2016, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015, p. 154-156.

²⁵³ Charles-Louis de Secondat, baron de MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, dans *Œuvres complètes de Montesquieu*, éd. ss la dir. de Jean EHRARD et Catherine VOLPILHAC-AUGER, Oxford, Voltaire Foundation ; Naples, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2004, p. 429.

travaux clandestins pour blanchir le teint et la peau, pour effacer les rides en dépit de la nature et de l'âge²⁵⁴ !

Les prises de position contre l'usage excessif des cosmétiques et des fards qui dénaturent l'apparence d'une personne sont de plus en plus nombreuses à partir des années 1770. Même les manuels de toilette stigmatisent des pratiques qui falsifient et dissimulent les traits²⁵⁵. Rousseau invoque le naturel et réproouve les rites de la toilette qui s'apparentent à un art de la tromperie. Dans l'*Émile*, il invite toutes les jeunes filles à ne pas abuser des effets de la parure et à demeurer simples et vraies :

On peut briller par la parure, mais on ne plaît que par la personne ; nos ajustements ne sont point nous : souvent ils déparent à force d'être recherchés [...]. L'éducation des jeunes filles est en ce point tout à fait à contre-sens. On leur promet des ornements pour récompense, [...] on devrait leur faire entendre que tant d'ajustement n'est fait que pour cacher des défauts, et que le vrai triomphe de la beauté est de briller par elle-même²⁵⁶.

Dans une société qui érige le retour à la nature en idéal, on tend progressivement à abandonner l'utilisation de la poudre, dont on déplore les effets néfastes sur la santé²⁵⁷, et on préfère avoir recours à des techniques plus naturelles pour se parfumer et réaliser les soins du corps²⁵⁸. Cela dit, si les modes et les toilettes des années 1800 prônent davantage de naturel, elles ne demeurent pas moins très sophistiquées et élaborées.

La représentation de la toilette au masculin est en revanche plus rare. L'un des uniques exemples dont nous avons connaissance se trouve parmi les compositions imaginées par Moreau le Jeune pour illustrer la *Troisième suite d'estampes pour servir à l'histoire des Modes et du costume français* (**Fig. 65, 66 et 67**). Pourtant, cela ne signifie pas que les hommes développaient moins d'attrait pour leur parure. Comme le rappelle Philippe Perrot, les hommes et les femmes s'habillaient des mêmes étoffes, utilisaient les mêmes fards et portaient tous des perruques issues de cheveux

²⁵⁴ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, chap. CMXIII, « Journal des modes », t. 2, p. 1194-1195.

²⁵⁵ Philippe PERROT, *Le travail des apparences ou Les transformations du corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984, p. 45-48.

²⁵⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, 1780-1782, *op. cit.*, p. 225-226.

²⁵⁷ Georges VIGARELLO, 2013, *op. cit.*, p. 156-161.

²⁵⁸ Pierre-Joseph BUC'HOZ, *Manuel cosmétique et odoriférant des plantes, ou Traité de toutes les plantes qui peuvent servir d'ornement, de fard et de parfums aux dames* [...], Paris, L'Auteur ; Fuschs ; Bernard, An VIII (1800).

féminins²⁵⁹. La vogue des « petits-maîtres » au début du XVIII^e siècle, en témoigne. Par exemple, l'épilation intégrale du jeune marié était usitée dans les plus hautes sphères de la société, attestant que les soins du corps ne s'adressaient pas uniquement aux femmes²⁶⁰.

La première estampe montre le moment du lever : un valet procède à l'habillage du maître de maison et lui enfle ses bas, tandis qu'un autre domestique lui apporte une boisson chaude. La seconde illustre celui de la parure : installé près d'une table de toilette, l'homme a revêtu une ample chemise qui le préserve de tâcher ses vêtements avec les poudres utilisées pour sa coiffure. Il choisit la tenue que lui présentent deux tailleurs. Le titre de la troisième estampe est quelque peu trompeur, puisque la toilette de l'homme semble bien achevée : il est dans son cabinet, en grande tenue, tout prêt à recevoir ses visites. Contrairement aux scènes de toilette féminine, la représentation de la toilette masculine écarte toute démonstration du corps. De surcroît, dans les trois gravures, l'homme est entouré de plusieurs assistants, valets, secrétaires qui constituent une petite assemblée, alors que les dames étaient accompagnées tout au plus d'une femme de chambre.

Si les images de toilettes féminines et masculines ont en commun d'illustrer un cérémonial dicté par des rites très codifiés, elles n'ont toutefois pas les mêmes visées. La toilette masculine est présentée comme un lieu de civilité, qui autorise les échanges sociaux ; au contraire, les représentations de femmes mettent l'accent sur le cloisonnement de la toilette, qui doit demeurer privée. Dans le même temps, son caractère secret n'a d'autre but que d'éveiller le désir : les allusions galantes et érotiques sont omniprésentes et parfois teintées d'une certaine ironie, qui est totalement absente des compositions imaginées par Moreau pour peindre le quotidien d'un jeune aristocrate. Cette différence est symptomatique d'une évolution de la perception de la coquetterie masculine. À la fin du XVIII^e siècle, la coquetterie entre dans le domaine de la psychologie amoureuse, de la séduction et se révèle principalement féminine²⁶¹. Son équivalent masculin devient le sujet de moqueries. Le petit-maître est jugé efféminé. Une gravure satirique de Debucourt (**Fig. 68**), illustre ce changement d'appréciation. On y voit un clerc de procureur, au moment où sa perruque est poudrée à la farine de froment. L'homme protège son visage avec un long cornet, et ses vêtements à l'aide de

²⁵⁹ Philippe PERROT, 1984, *op. cit.*, p. 56.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁶¹ Jean-Claude BOLOGNE, 2011, *op. cit.*, p. 229.

linges posés sur ses épaules. Ce rituel, symbole d'une pratique désuète d'Ancien Régime, est tourné en ridicule : le coiffeur est présenté comme un vieillard gracile et maniéré, et la scène fait davantage penser à un supplice qu'à une toilette.

La toilette et ses images présentent ainsi les différents niveaux de la démonstration de l'intimité corporelle. On assiste au passage du corps nu, vulnérable et qui ne doit pas être vu, au corps paré, prêt à se présenter en société. La nudité est de moins en moins visible à mesure que l'on progresse de la première à la seconde toilette. Seul un sein se dérobe parfois d'une chemise. À ce titre, la toilette est souvent le prélude à la séduction. Cette intention est mise en évidence dans de nombreuses œuvres, parmi lesquelles la *Jeune femme à sa toilette* de Lavreince est un bon exemple (**Fig. 69**). Encore une fois, c'est une femme issue de la noblesse qui est figurée dans la quiétude de ses appartements. Une servante lui ajuste ses bas : elle est en train de nouer le lien de satin rose autour de sa cuisse. L'attention avec laquelle la jeune femme lit un billet doux ainsi que la présence du petit chien tenu entre ses jambes – dont la connotation sexuelle a été démontrée à plusieurs reprises – trahissent l'existence d'un amant et l'imminence d'un rendez-vous amoureux.

Jean-Frédéric Schall offre une vision plus inhabituelle de ces préparatifs dans les *Appâts multipliés* (**Fig. 70**). Cette fois, la jeune femme est seule pour s'apprêter. Elle contemple son corps nu tout en attachant ses cheveux. De sa main droite, elle a saisi un collier de perles posé sur la toilette. Par un jeu de miroirs, son corps se reflète dans deux glaces et offre au spectateur différents points de vue de sa nudité. Figurée de dos, elle est debout et se déhanche tout en levant son bras gauche. Cette posture dévoile ainsi les courbes voluptueuses de ses hanches et de sa poitrine. Les deux reflets proposent des vues de face : l'un se focalisant sur le buste et l'autre sur le visage de la jeune femme. Toutefois, son sexe est scrupuleusement dissimulé. Sa pose gracieuse et étudiée laisse penser que cette préparation n'est qu'une mise en scène pour un spectateur-voyeur dont elle sait la présence ; elle a donc pleinement conscience d'être observée.

Thomas Barthe, dans *La jolie femme*, n'a pas manqué de relever ces ambitions de la toilette féminine ; il dépeint la mutation de gestes quotidiens en un spectacle destiné à la séduction :

La seconde toilette n'est qu'un jeu inventé par la coquetterie. Alors si l'on grimace devant un miroir, c'est avec une grâce étudiée. On ne se contemple plus, on s'admire. Si l'on tresse de longs cheveux flottants, ils ont déjà leur pli et reçu leurs parfums. Les boucles sont bientôt formées ; elles naissent sous une main légère, qui semble à peine y toucher²⁶².

Cette « théâtralisation de la toilette²⁶³ » s'articule en effet comme un lever de rideau : lorsque, enfin, la maîtresse de maison estime que sa mise lui permet d'être vue, elle reçoit son amant dans sa chambre, en compagnie de sa femme de chambre (**Fig. 71** et **72**). Les deux saynètes imaginées par Freudenberg illustrent cet instant où la dame dévoile ses attraits. Dans le *Petit jour*, une demoiselle se présente à son galant, tandis que sa servante l'aide à enfiler une élégante robe de chambre. En effet, tout se passe comme si elle venait de quitter son lit défait. Elle est encore coiffée de son bonnet de nuit, mais sa pose légèrement déhanchée, la manière dont la chemise repose sur l'épaule, faisant apparaître un large décolleté, enfin, la façon dont la ceinture souligne la taille avec délicatesse, laissent peu de doutes sur le caractère prémédité de la scène. Tel un spectateur, l'homme assiste à la toilette feinte de la dame, confortablement installé dans un fauteuil. Nombre des compositions de Freudenberg sont ouvertement satiriques et raillent les postures de ses personnages. À cet égard, la gravure intitulée *La Toilette* contient une allusion piquante : elle suggère que l'homme est davantage attiré par les charmes de la petite femme de chambre, que par les atours et les attitudes affectées de sa maîtresse.

La scénographie liée à la toilette a été soulignée par Laurence Sieuzac : les rituels sont présentés devant des visiteurs-spectateurs, au sein de la chambre d'apparat, métaphore de l'espace scénique²⁶⁴. Dans le même temps, les auteurs dramatiques, comme Marivaux par exemple, mettent en scène la toilette dans leurs œuvres²⁶⁵.

Les scènes de toilette cachent avec bonheur l'intimité du corps, et dépassent rarement les limites de la suggestion. Si elles préfigurent souvent une activité sexuelle à venir, celle-ci demeure dans l'imaginaire du spectateur. Par un habile effet

²⁶² Nicolas-Thomas BARTHE, *La jolie femme ou la femme du jour*, Lyon, Chez Deville ; Rouen, Chez Abraham Lucas ; Paris, Chez Le Jay, 1769, p. 46-47. Le texte est repris par Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, chap. CDXCVIII, « Toilettes », t. 1, p. 1364.

²⁶³ Caroline JACOT-GRAPA, entrée « Toilette », dans Alain MONTANDON (dir.), 1995, *op. cit.*, p. 861-868.

²⁶⁴ Laurence SIEUZAC, « La toilette de la coquette : une scénographie de l'intime », dans Martial POIRSON et Guy SPIELMAN (dir.), *Société du spectacle, Dix-huitième Siècle*, n° 49, 2017, p. 234 et 240.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 242-243.

d'enchâssement, les images représentent de belles jeunes femmes qui séduisent des hommes, mais l'enjeu est de charmer le regardeur de l'œuvre.

Pourtant, certaines gravures associent de manière très explicite l'acte sexuel aux pratiques d'hygiène corporelle et de toilette. L'une d'elle montre l'utilisation d'un bidet comme l'issue d'un rapport sexuel (**Fig. 73**). Assise sur un bidet, une jeune femme a relevé sa jupe et réalise sa toilette intime. La démonstration de sa vulve est littérale : il n'est pas question ici de confier les détails les plus licencieux à l'imagination du spectateur. Outre le fait de remémorer l'une des fonctions du bidet, le couple qui s'ébat à l'arrière-plan ajoute au caractère sulfureux de l'image. Dans une autre estampe (**Fig. 74**), c'est un moine qui caresse le sexe d'une femme. Le couple est assis près d'une table de toilette et rappelle que le moment de la parure a précédé l'acte. Là aussi, les organes génitaux de la dame sont exposés sans ambiguïté ni dissimulation. Dans ces dernières images, la démonstration du corps est plus audacieuse, voire plutôt crue. Toujours anonymes, elles montrent sans détour la sexualité et relèvent d'une iconographie spécifique, qui est celle de la pornographie.

Dans la mesure où la sexualité suppose un partage de l'intimité corporelle, il convient d'analyser plus longuement ses représentations, et les manières de suggérer les rapports sexuels. Il va de soi que leur description ne passe pas seulement par l'imagerie pornographique. Questionner une iconographie plus large devrait nous permettre de saisir avec plus de précision les rapports entretenus avec l'intimité du corps.

2.2. Plaisirs intimes du corps

Malgré l'immense production de tableaux et de gravures galantes et érotiques au XVIII^e siècle, il demeure assez complexe d'aborder les représentations des rapports sexuels dans le cadre d'une étude sur l'intimité corporelle et de constituer un corpus qui leur est consacré. Au fond, il faut admettre que l'acte sexuel en lui-même est presque toujours éludé. Dans l'immense majorité des cas, les œuvres traitent de l'instant qui précède ou du moment d'après. Parmi ces deux occurrences, tout un panel de situations est exploité par les artistes : les préparatifs du rendez-vous galant, la séduction, la surprise des amants par un personnage extérieur – souvent incarné par une autorité morale comme un parent –, ou encore la dissimulation hâtive de l'amant dans une

cache²⁶⁶. Fragonard et Baudouin, par exemple, ont développé de très nombreuses variations autour de ce type d'intrigue, que l'on peut finalement regrouper autour du thème des interdits de l'amour. Même si les artistes s'autorisent une certaine distance avec les injonctions de la décence, le message délivré par l'image rappelle que la morale condamne toujours l'acte amoureux et la jouissance. Puisque nous souhaitons traiter des représentations de la vie sexuelle, et du partage de l'intimité corporelle, nous pensons qu'il est préférable d'écarter les scènes galantes, dont les sujets se concentrent davantage sur la narration d'une intrigue liée à la séduction que sur l'illustration des rapports sexuels.

Une autre difficulté dans le traitement du corpus est de savoir s'il convient ou non d'inclure les représentations pornographiques. À première vue, on peut penser qu'elles s'écartent des bornes fixées par notre sujet, à savoir la prise en compte d'images qui mettent en scène l'intimité, qu'elle soit psychologique, corporelle ou affective, dans un contexte domestique et inspiré du quotidien. Le caractère outrancier de la pornographie évoque davantage un imaginaire destiné à l'excitation qu'une illustration de ce que pouvaient être les rapports sexuels au temps du libertinage. Les exclure nous priverait pourtant de données précieuses sur les façons dont se concevait la sexualité, à une période où le terme n'apparaît pas encore dans les dictionnaires. En effet, au XVIII^e siècle, le terme « sexe » s'emploie surtout pour distinguer le féminin du masculin. Dès le début du siècle suivant, l'adjectif « sexuel » se rapporte aux pratiques et aux comportements. Il faut en revanche attendre la fin du XIX^e siècle pour que la sexualité prenne le sens aujourd'hui courant de vie sexuelle²⁶⁷. Dès lors, comment appréhendait-on l'activité sexuelle à la période qui nous préoccupe ? Que représentait le poids des recommandations et des interdits dans les pratiques ? Et surtout, les images rendent-elles compte de ces réalités ? De quelle manière suggèrent-elles ce qui relève du partage de l'intimité corporelle ?

En 1976, Michel Foucault rappelle les deux grandes ruptures qui jalonnent l'histoire de la sexualité :

L'une au cours du XVII^e siècle : naissance des grandes prohibitions, valorisation de la seule sexualité adulte et matrimoniale, impératifs de décence,

²⁶⁶ Voir Alain GUILLERM, 1980, art. cit., p. 181.

²⁶⁷ Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vols. , Paris, Le Robert, 2006 (éd. originale 1992), t. 3, p. 3492-3493.

esquive obligatoire du corps, mise au silence et pudeurs impératives du langage ; l'autre au XX^e siècle ; moins rupture d'ailleurs qu'inflexion de la courbe : c'est le moment où les mécanismes de la répression auraient commencé à se desserrer ; on serait alors passé d'interdits sexuels pressants à une tolérance relative à l'égard des relations pré-nuptiales ou extra-matrimoniales²⁶⁸.

La période que nous étudions se situe précisément au centre de cet intervalle. Foucault, dans sa remise en question de ce qu'il nomme l'hypothèse répressive de la sexualité, a interrogé la pluralité des discours sur la sexualité (littéraires, médicaux, psychanalytiques, théories politiques, juridiques), afin de comprendre leurs enjeux et leurs impacts sur les comportements sociaux. L'analyse croisée entre les discours produits par l'époque et les visions qu'offrent les images, s'avère nécessaire pour cerner les rapports qu'entretenait la société avec la sexualité et l'intimité du corps.

La sexualité conjugale

Tout au long du XVIII^e siècle, les pratiques sexuelles demeuraient encadrées par les interdits et les prescriptions dictés par les écrits religieux et médicaux. L'activité devait se limiter au cadre conjugal, et en principe, seule la procréation la justifiait. À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, les traités sur le mariage utilisent le plus souvent les expressions « usage du mariage » et « devoir conjugal » pour qualifier les rapports sexuels, insistant ainsi sur le fait que la sexualité est un produit du mariage²⁶⁹. Comme on sait, les discours sur la sexualité conjugale ont évolué après le Concile de Trente, et se sont orientés vers une revalorisation du mariage²⁷⁰. Mais ils ont également été au cœur de multiples débats, qui ont donné lieu à des réponses parfois contradictoires.

Les positions de l'accouplement figuraient parmi les questionnements récurrents : leur choix devait être justifié par leur efficacité d'un point de vue procréatif, et non par la recherche de plaisir²⁷¹. La position dans laquelle la femme chevauche l'homme était, de fait, fortement déconseillée. Faut-il autoriser le devoir conjugal quand l'épouse est

²⁶⁸ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 3 vols, t. 1, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 152.

²⁶⁹ Maurice DAUMAS, « La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVI^e-XVII^e siècles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, 2004, p. 12.

²⁷⁰ Voir notamment Maurice DAUMAS, *Ibid.*, p. 9-10 et Alain CORBIN, *L'harmonie des plaisirs*, Paris, Perrin, 2008, p. 255-258.

²⁷¹ Jean-Louis FLANDRIN, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 119-120 et 129-130.

enceinte ? Comment statuer sur la pratique de la masturbation entre époux et notamment celle des femmes lorsqu'elle est post-coïtale ? Toutes ces interrogations très concrètes posent en réalité le problème de la légitimité du plaisir dans l'acte sexuel, au sein même d'un cadre conjugal. Nombre d'écrits ne statuent pas clairement sur les différentes pratiques. L'indécision du discours théologique permet souvent de relativiser son rigorisme. Les caresses, et autres gestes amoureux n'étaient pas nécessairement bannis. Les ouvrages de François de Sales, publiés au début du XVII^e siècle, ont été largement diffusés les deux siècles suivants. Dans l'*Introduction à la vie dévote* et le *Traité de l'amour de Dieu*, il incite les époux à des rapports modérés, et condamne la bestialité, au profit d'un « amour de bienveillance », qui autorise les baisers²⁷². De surcroît, il reconnaît que « le simple plaisir de l'appétit sensuel » constitue une raison de pratiquer l'acte sexuel, certes non louable, mais non condamnable pour autant²⁷³.

Les écrits médicaux revendiquent les intérêts de la procréation et de la santé afin de justifier les restrictions. C'est en effet au nom du maintien de la bonne santé du corps et de l'âme que Nicolas Venette, dans son *Tableau de l'Amour conjugal*, recommande la modération de l'activité sexuelle : « [La] passion corrompt notre esprit, abat notre courage, et empêche l'élévation de notre âme²⁷⁴. » Puis il ajoute qu'il est « dangereux de se laisser prendre aux amorces d'un amour excessif. [...] Le cerveau [...] se refroidit et se dessèche tous les jours par la perte que nous faisons incessamment de nos humeurs dans les caresses des femmes²⁷⁵. » Afin de réunir les conditions les plus favorables à la reproduction, il conseille certaines périodes du jour ou des saisons plus favorables que d'autres, et préconise la pratique d'une seule position : « La plus commune des postures est celle qui est la plus licite et la plus voluptueuse. On se parle bouche à bouche, on se baise, on se caresse, quand on s'embrasse par devant²⁷⁶ ».

Comme les théologiens, il ne conçoit pas les rapports sexuels en dehors du mariage. Mais il aborde de très nombreuses questions ayant attrait à la vie de couple et au désir, qui dépassent le strict domaine de la procréation. Par exemple, il évoque la fidélité, la jalousie et le divorce.

²⁷² Cité par Alain CORBIN, 2008, *op. cit.*, p. 261 (sur François de Sales, voir p. 259-263)

²⁷³ Cité par Maurice DAUMAS, 2004, art. cit., p. 16.

²⁷⁴ Nicolas VENETTE, 1815, *op. cit.*, t. 3, p. 6-7.

²⁷⁵ *Ibid.*, t. 3, p. 8.

²⁷⁶ *Ibid.*, t. 2, p. 88.

Malgré les nombreuses restrictions, les pratiques sexuelles alternatives et extra-conjugales étaient coutumières, alors même qu'elles étaient socialement réprochées. Les premières expériences avaient souvent lieu à l'adolescence. L'apprentissage de la sexualité des jeunes garçons et des jeunes filles pouvait se faire par l'intermédiaire de jeux, de lectures licencieuses, ou au sein de groupes de jeunesse²⁷⁷. Toutefois, la sexualité des jeunes, dans les discours éducatifs, faisait l'objet de strictes recommandations, notamment par la voie des traités de civilité et de décence comme celui de La Salle. Les interdictions s'adressaient principalement aux jeunes filles, dont la préservation de la virginité était considérée comme primordiale.

Il était communément admis que la femme devait rester vierge pour son futur époux ; aussi sa vie sexuelle ne s'envisageait-elle qu'au sein du mariage. Soumise aux désirs de son conjoint, elle devait néanmoins de modérer ses ardeurs. En outre, on l'avu, les injonctions à la pudeur, à la décence et à la réserve s'adressaient toujours à la gent féminine. On le voit, ce tableau laisse peu de place à une sexualité vécue librement et en dehors du mariage. Pourtant, dans son essai sur les libertines, Olivier Blanc défend l'idée, à travers le portrait de treize femmes, salonnières, actrices ou danseuses, qu'une vie émancipée et indépendante était possible, même si elle ne concerna qu'une minorité de personnalités féminines²⁷⁸. Pour Blanc, contrairement à leurs homologues masculins, les enjeux des libertines ne concernaient pas uniquement le contrôle de leur sexualité. Dégagées des tutelles traditionnelles (conjugale, religieuse ou familiale), celles-ci évoluaient dans des milieux mondains, et appartenaient aux élites culturelles et intellectuelles²⁷⁹. Malgré tout, elles subissaient la critique d'une grande partie de la société et furent notamment raillées dans les pamphlets révolutionnaires qui leur collèrent une image triviale et débridée²⁸⁰.

D'autre part, si l'Église condamnait l'adultère avec fermeté, cette pratique n'en était pas moins très répandue. Mieux tolérée chez les hommes sous l'Ancien Régime, les femmes qui la pratiquaient risquaient en revanche une condamnation par la justice, pour peu que l'époux intentât une action et produisît des preuves et des témoins²⁸¹. Cette inégalité de traitement s'explique aisément, dans une société misogyne qui

²⁷⁷ Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, *La sexualité en France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 151-153 et p. 162-166.

²⁷⁸ Olivier BLANC, *Les Libertines, Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 231.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁸¹ Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2010, *op. cit.*, p. 201.

enjoignait aux femmes le respect de la décence et la réserve. D'autre part, l'infidélité féminine jetait le doute sur la paternité des enfants du couple marié et pouvait avoir d'importantes répercussions en cas de succession. Dans les faits, les condamnations étaient peu nombreuses et les plaintes devaient diminuer au cours du XVIII^e siècle, signe, pour Scarlett Beauvalet, d'une évolution des mœurs : « l'adultère échappe à la justice pour tomber dans le domaine privé²⁸² ».

Les représentations qui s'attachent à suggérer le moment de l'acte sexuel en disent généralement peu sur la nature exacte des relations qui unissent les personnages représentés. Il est vrai que dans la tradition de la peinture galante et érotique, ce sont surtout les amours illicites et leurs conséquences qui sont les sujets des tableaux. Parmi les tableaux érotiques de Fragonard, *l'Instant désiré* est assez unique, en raison de l'absence presque totale de contextualisation (**Fig. 75**). Le sujet, qui s'inscrit dans une situation quotidienne, est d'une simplicité extrême : il s'agit d'un couple figuré sur le lit d'une chambre au moment de leur étreinte. Le corps de la femme occupe la place prépondérante dans le tableau. Vu de dos, le nu dessine une courbe qui suit la diagonale de la toile. C'est un corps voluptueux, en chair. Au centre de la composition, les fesses et les hanches de la dame attirent le regard. De ses deux bras, elle enlace et embrasse son amant. L'homme, assis et de face, la maintient en posant sa main dans son dos. La nudité masculine est moins visible : on distingue son genou et son torse nu qui suggèrent qu'il est dévêtu. Le contenu narratif de l'image est quasi inexistant ; le décor est dépouillé et recentré sur l'activité des personnages. Ils s'échangent un baiser langoureux et passionné. Il s'agit simplement de deux corps figurés au moment de l'étreinte, sans que la scène décrite soit pour autant crue ou obscène²⁸³.

Dans une veine comparable, un lavis réalisé à la même période montre un couple, dont les traits trouvent beaucoup de similitudes avec les personnages précédents, au sein d'une alcôve (**Fig. 76**). Le titre traditionnel, *L'Heureux Moment* ou *La Résistance inutile*, est ultérieur à la réalisation et n'a pas été donné par l'artiste. Il fait référence aux scènes érotiques suggérant un rapport de force entre les deux amants, la femme finissant généralement par céder aux ardeurs masculines. Mary Sheriff a opté pour une

²⁸² *Ibid.*, p. 214.

²⁸³ Voir la notice de l'œuvre de Guillaume FAROULT, dans Guillaume FAROULT (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 170.

interprétation inversée du thème, à savoir que, selon elle, il s'agirait d'un rare exemple où la femme a pris le dessus dans le combat érotique²⁸⁴. Elle a relevé avec raison que l'expression féminine n'évoque en rien la surprise, l'inquiétude ou encore l'affolement. La posture du bras droit de la femme, qui maintient l'homme avec fermeté, ainsi que celle de ses jambes, indiquent qu'elle s'apprête à se positionner sur son partenaire. Est-ce la nervosité du trait de Fragonard qui a fait pencher les commentateurs de l'œuvre en faveur de cette lecture ? La gestuelle du personnage féminin peut en effet laisser croire qu'elle est sur le point de se placer sur le corps de son amant, ou qu'elle le presse contre sa poitrine, tout en l'enjoignant à des baisers. La violence de l'étreinte nous semble toutefois à relativiser. Rien dans les expressions des deux amants ne laisse penser qu'ils luttent, mais leurs postures évoquent plutôt le mouvement des corps dans l'étreinte.

Plus grivoises, deux gravures d'après Lavreince s'approprient le même thème (**Fig. 77 et 78**). Dans des décors extérieurs, deux couples s'embrassent et se caressent. Dans les deux œuvres, ils prennent place dans un jardin. Le choix d'un espace naturel, comme le bosquet, la grotte ou le labyrinthe, pour servir de décor à la séduction et à l'étreinte, fait partie de l'imaginaire galant et libertin²⁸⁵. Ici, la dissimulation des amants dans un bosquet sous-entend une relation illégitime. Dans le premier exemple, l'homme est assis sur une banquette et enlace sa partenaire, tout en posant sa main sur ses fesses. Il a conservé l'intégralité de ses vêtements, alors que la jupe relevée de la dame dévoile son postérieur. Elle a placé son genou entre les cuisses de Monsieur. De même, dans la seconde estampe, tandis que le couple échange un baiser, assis dans l'herbe, l'homme effleure un sein de la poitrine découverte de la jeune femme. La main de cette dernière caresse l'entre-jambe de son compagnon. On pourrait croire que, dans ces deux images, le moment figuré est celui qui précède l'acte sexuel. Mais il se peut aussi que leur relation s'en tienne à des caresses érotiques, et que l'enjeu de ces œuvres soit de montrer une sexualité entièrement dédiée aux plaisirs charnels, sans parti-pris de la part de l'artiste, et sans toutefois glisser dans la pornographie.

Pratiques alternatives

Si la question de la légitimité de la masturbation conjugale apparaît constamment dans les traités sur le mariage, la réprobation de la masturbation solitaire, ou du péché

²⁸⁴ Mary D. SHERIFF, « Aux prises avec le désir », dans Guillaume FAROULT (dir.), 2015, *ibid.*, p. 42-43.

²⁸⁵ Michel DELON, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 136-140.

d'Onan, ne laisse place à aucune ambiguïté. Tissot, dans son traité médical *L'Onanisme* (1760), insiste sur ses effets néfastes sur la santé. Affaiblissement du corps et des facultés intellectuelles, malaises et isolement social sont quelques-uns des dangers énumérés par Tissot²⁸⁶. Sa démonstration s'appuie en partie sur la croyance en un équilibre des humeurs : la perte excessive de liquide séminal affecterait le bon fonctionnement du corps et de l'esprit. Alors qu'il condamne moralement la pratique, Tissot refuse pourtant de rattacher ses idées à une tradition chrétienne et considère la masturbation comme une offense faite à la nature. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les théories alarmistes de Tissot tendent à être relativisées par certains médecins, mais la masturbation n'a cessé, jusqu'à la fin du siècle, d'être considérée comme un abus pouvant conduire à la pathologie, tant physique que mentale²⁸⁷.

La plupart des discours sur les dangers de l'onanisme évoquent principalement la masturbation masculine. Comme nous l'avons mentionné dans un chapitre précédent, elle n'est pourtant jamais représentée dans les scènes de mœurs. La masturbation féminine, en revanche, est l'un des sujets appréciés des artistes de genre. Toujours suscitée par des lectures lascives, les mains de jeunes femmes esseulées s'égarer sous leurs jupes. La popularité du thème ne doit cependant pas laisser penser à une reconnaissance et à une banalisation de la pratique. Si elle est absente des discours médicaux sur la masturbation, c'est qu'elle représente un tabou.

En ce sens, la publication en 1771 de *La Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine* de Bienville ambitionne de combler un manque et rend hommage à l'ouvrage de Tissot. Ainsi que le rappelle Jean-Marie Goulemot dans l'article qu'il a consacré au texte de Bienville, son traité s'inscrit, par bien des aspects, dans le sillage de Tissot²⁸⁸. Comme lui, Bienville revendique une appréhension laïcisée et médicale de la masturbation, et se concentre sur ses méfaits physiques et moraux. En s'appuyant sur la description de trois cas, il tâche de démontrer que la masturbation est une pratique autodestructrice qui engendre agressivité et épuisement des forces. Goulemot, en réalisant un parallèle avec les représentations de la masturbation féminine dans les fictions érotiques, qui exaltent *a priori* la pratique, constate en définitive que si la masturbation est montrée comme une source de plaisir, elle n'en demeure pas moins un

²⁸⁶ Sur l'ouvrage de Tissot, voir Théodore TARCZYLO, « "Prêtons la main à la nature..." I. L'Onanisme de Tissot », dans *Représentations de la vie sexuelle, Dix-huitième Siècle*, n° 12, 1980, p. 79-96.

²⁸⁷ Voir Alain CORBIN, 2008, *op. cit.*, p. 153-154.

²⁸⁸ Jean-Marie GOULEMOT, « "Prêtons la main à la nature..." II. Fureurs utérines » dans *Représentations de la vie sexuelle, op. cit.*, p. 97-111.

pis-aller, qui compense l'absence de rapports sexuels partagés, ou qui est suscité par la vue d'ébats amoureux²⁸⁹. Dans tous les cas, elle n'apparaît jamais comme une activité satisfaisante : dangereuse et honnie par les discours médicaux, elle est au mieux une consolation à la solitude ou une échappatoire.

Parmi les pratiques sexuelles alternatives, l'homosexualité était probablement la plus réprouvée. Les savants sont relativement peu disert sur l'homosexualité masculine. Mal à l'aise avec une pratique jugée comme une aberration, certains expliquent le recours à la sodomie comme une réponse à un manque ; elle serait alors l'apanage des prisonniers et des matelots²⁹⁰. En fait, si la sexualité entre hommes est rejetée par la médecine, c'est probablement parce qu'elle est davantage regardée comme un crime que comme une pathologie. Sous l'Ancien Régime, la sodomie était considérée comme un comportement déviant, condamné par la justice. Passible du feu jusqu'à la Révolution, la notion de crime contre nature a disparu du Code pénal de 1791²⁹¹. Comme on sait, cette dépénalisation n'a pas entraîné une acceptation sociale de fait, et tout au long du XIX^e siècle, les qualificatifs « infâmes », « sodomites » et « pédérastes » stigmatisaient et condamnaient une orientation sexuelle.

Les réactions qu'occasionnent les amours féminines sont plus contrastées. Les écrits médicaux s'interrogeaient principalement sur les origines et sur les explications du tribadisme. C'est à la fois le tempérament et le caractère organique des femmes qui expliquerait ce penchant : il serait spécifique des hommages²⁹², ou des femmes viriles, qui recherchent la compagnie des femmes pour combler leur manque de féminité. Un clitoris démesuré figure parmi les explications les plus récurrentes : il rendrait la femme insatiable, indifférente aux hommes²⁹³. Enfin, certains savants expliquent le recours aux plaisirs féminins comme un palliatif et une conséquence de rapports vénériens excessifs et répétés et serait ainsi le fait des prostituées²⁹⁴.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 110-111.

²⁹⁰ Alain CORBIN, 2008, *op. cit.*, p. 188.

²⁹¹ Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2010, *op. cit.*, p. 232 et 245.

²⁹² Je renvoie ici aux travaux de Géraldine CRAHAY, et notamment à sa présentation « Femme masculine, médecine et problématique d'un pouvoir féminin », dans le cadre du colloque international *Le féminin entre chimère et utopie dans la France du XIX^e siècle*, Université d'Hambourg, Institut für Romanistik, 12-13 juin 2015 (Actes à paraître).

²⁹³ Alain CORBIN, 2008, *op. cit.*, p. 185.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 186-187.

Qualifiées également de « tendres amitiés », les relations amoureuses entre femmes étaient toutefois moins stigmatisées que l'homosexualité masculine. Nombre de fictions littéraires les évoquent sans détour. Par exemple, dans *La Religieuse*, Diderot décrit avec précision les plaisirs suscités par les baisers et les caresses entre femmes. Dans la bouche de son héroïne Suzanne, il clame l'innocence de comportements jugés irrépréhensibles :

Elle baissait les yeux, la main dont elle me tenait embrassée me serrait plus fortement, celle qu'elle avait appuyée sur mon genou pressait davantage, elle m'attirait sur elle, mon visage se trouvait placé sur le sien, elle soupirait, elle se renversait sur sa chaise, elle tremblait [...] elle paraissait goûter le plus grand plaisir ; elle m'invitait à lui baiser le front, les joues, les yeux et la bouche, et je lui obéissais, je ne crois pas qu'il y eût du mal à cela. Cependant son plaisir s'accroissait et comme je ne demandais pas mieux que d'ajouter à son bonheur d'une manière aussi innocente, je lui baisais encore le front, les joues et la bouche. La main qu'elle avait posée sur mon genou se promenait sur tous mes vêtements [...], me pressant tantôt dans un endroit, tantôt en un autre ; elle m'exhortait en bégayant et d'une voix altérée et basse à redoubler mes caresses, je les redoublais ; enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut de plaisir ou de peine, où elle devint pâle comme la mort, ses yeux se fermèrent, tout son corps s'étendit avec violence [...], et elle me parut mourir en poussant un grand soupir²⁹⁵.

Dans le même temps, lorsque le roman fut remanié en 1780 pour être diffusé dans la *Correspondance littéraire*, l'auteur le revendiqua comme la « plus effrayante satire des couvents²⁹⁶ », dénonçant ainsi l'hypocrisie d'un système clérical qui prônait la chasteté, alors qu'en réalité, les pratiques qui avaient cours au sein des couvents échappaient à tout contrôle. Cette critique est courante dans les romans licencieux du XVIII^e siècle, qui prennent régulièrement les cloîtres comme décor à la fiction : lieu clos et secret par excellence, le couvent cristallise les fantasmes²⁹⁷. Si le caractère anticlérical et transgressif du roman de Diderot est évident, on ne peut conclure à une prise de position en faveur des amours saphiques. C'est la vie contrainte et aliénante du couvent qui pousse les sœurs à des comportements excessifs et dangereux. La description de l'orgasme de la Mère supérieure évoque en tout point les effets néfastes de la masturbation énoncés par Bienville : malaise, abandon des forces, pouvant conduire en dernier lieu à la mort.

²⁹⁵ Denis DIDEROT, *La Religieuse*, dans *Contes et romans*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 338-339.

²⁹⁶ Cité par Christophe MARTIN, *La Religieuse de Diderot*, Paris, Gallimard, 2010, p. 13.

²⁹⁷ Alain CORBIN, 2008, *op. cit.*, p. 352-354.

La peinture prend fréquemment pour sujet les amours féminines, au sein de multiples variations mythologiques, allant des jeux de nymphes au bain à l'illustration des amours de Jupiter et Callisto. Dans les scènes de genre, le thème est moins fréquent, mais trouve tout de même quelques occurrences. Fragonard, dans les années 1760 et au début des années 1770, réalisa plusieurs toiles et dessins, comme la *Scène de dortoir – Le Coucher* (vers 1763-1765, lavis brun et esquisse à la pierre noire, 23,9 x 36,7 cm, Cambridge, Harvard University Museums), *Le Lever* (vers 1770, huile sur toile, 74 x 59 cm, Coll. Lynda et Stewart Resnick), ou encore *Ma chemise brûle* (encre brune et lavis sur papier, 24 x 36,9 cm, Washington, NGA) dans lesquelles il suggère des relations entre femmes²⁹⁸. Mais selon Marie-Jo Bonnet, il élude le point de vue féminin, et imagine des saynètes conçues uniquement pour un public masculin : « La volupté entre femmes reste chez lui prétexte à délectation virile, non à transgression des modèles dominants²⁹⁹ ». Il est vrai que nous avons déjà fait cette même observation, notamment au sujet des représentations de lectures lascives, qui mettent toujours en scène des femmes, et qui s'adressent, de façon assez explicite, à des spectateurs masculins.

Boilly ne déroge pas à cette tradition, lorsqu'il peint *L'indiscret*, dans les années 1790 (**Fig. 79**). Le titre fait allusion à l'irruption de l'homme, dans l'entrebâillement de la porte, qui arbore un sourire entendu, tout à son plaisir de surprendre les deux jeunes femmes s'adonner à des activités lestes. Cela dit, le peintre ne fait aucune démonstration des échanges sexuels, et tout laisse penser que le personnage masculin intervient trop tôt, ou trop tard. La chaise placée contre la porte pour bloquer l'accès à la chambre, indique la volonté des deux jeunes femmes de dissimuler leurs ébats et la conscience qu'elles ont, de se livrer à des plaisirs ou des pratiques illicites. D'ailleurs, l'une d'elle, allongée dans le lit, se cache sous les draps, craignant d'être vue, tandis que la seconde pousse la porte de sa main. Le regard et le sourire de connivence qu'elle adresse au spectateur laisse penser qu'elle simule la surprise et invite au contraire le visiteur à entrer. En fait, il s'agit d'un *topos* de l'intrigue érotique, dans lequel le personnage

²⁹⁸ Les deux premières œuvres furent présentées dans le cadre de l'exposition *Fragonard amoureux, galant et libertin*, Cat. 47 et Cat. 56.

²⁹⁹ Marie-Jo BONNET, *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 92.

féminin feint de résister aux avances masculines³⁰⁰. On l'a compris, l'artiste ne s'affranchit guère des poncifs du genre dans ce triangle amoureux.

Dans un lavis de Greuze, (**Fig. 80**) l'accent est mis davantage sur l'amitié qui lie les deux femmes, lisible dans leur posture. Debout, elles se tiennent bras dessus, bras dessous, et sourient, comme deux complices. Même si leur nudité suggère leurs relations charnelles, ce n'est pas la sexualité du couple qui est figurée. De surcroît, le titre traditionnel de l'œuvre, *Les deux sœurs*, contredit notre lecture. Toutefois, le contexte narratif – une chambre en désordre – ainsi que la présence du petit chien renvoient sans aucun doute à l'imaginaire libertin et plus particulièrement lesbien. D'après l'auteur de *La Correspondance d'Eulalie*, « Toutes les tribades ont un petit chien, qu'elles ont grand soin d'élever à leur affreux manège. Elles appellent cet exercice, *mettre la tête dans l'étau*³⁰¹. » En outre, nous avons constaté à plusieurs reprises que la vivacité du petit chien évoquait généralement la frénésie sexuelle. Une autre version de l'œuvre nous est connue, réalisée à la sanguine et intitulée *La Comparaison*³⁰², dans laquelle les deux jeunes filles dévoilent une nudité totale.

Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, quelques personnalités célèbres affichèrent leur homosexualité, comme la comédienne Françoise Raucourt et la cantatrice Sophie Arnould. Bien que marginales, elles ont contribué à une plus grande tolérance à l'égard de l'homosexualité féminine³⁰³. Aussi l'auteur de *l'Espion anglais* en 1784 fait-il prononcer à M^{elle} Raucourt un plaidoyer fictif en faveur des amours saphiques et contre les injonctions de pudeur faites aux femmes :

[...] Dans l'intimité de femme à femme nuls préliminaires effrayants et pénibles, tout est jouissance ; chaque jour, chaque heure, chaque minute cet attachement se renouvelle sans inconvénient : ce sont des flots d'amour qui se succèdent comme ceux de l'onde sans jamais se tarir, ou, s'il faut s'arrêter dans ce délicieux exercice, [...] on se quitte à regret, on se recherche ; on se retrouve, on recommence avec une ardeur nouvelle, loin d'être affaibli, irrité par l'inaction.

Les plaisirs de femme à femme sont non seulement vrais, mais encore purs et sans mélange. [...] Je ne parle pas des combats continuels imposés dans nos

³⁰⁰ Voir également Susan SIEGFRIED, *The Art of Louis Léopold Boilly : modern life in Napoleonic France*, New Haven ; London, Yale University Press, 1995, p. 180-181 et la notice de l'œuvre dans Annie SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES et Florence RAYMOND (dir.), *Boilly (1761-1845)* : Lille, Palais des Beaux-Arts, 2011-2012, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2011, p. 110.

³⁰¹ *Correspondance d'Eulalie, ou Tableau du libertinage français*, Londres, Jean Nourse, 1785, t. 1, p. 82.

³⁰² Le dessin est reproduit dans Marie-Jo BONNET, 2000, *op. cit.*, p. 101.

³⁰³ *Ibid.*, p. 96-100 et Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2010, *op. cit.*, p. 255-256.

mœurs à une jeune fille pour recéler, dissimuler sa passion, pour repousser les caresses d'un homme aimable. [...] Chez les tribades, point de ces contradictions entre les sentiments et les facultés : l'âme et le corps marchent ensemble ; l'une ne s'élanche pas d'un côté, tandis que l'autre se porte ailleurs. La puissance suit toujours le désir³⁰⁴.

Une fois encore, les images qui ont trait à la sexualité démontrent un rapport ambivalent à l'intimité du corps, confirmé par des discours aux messages contradictoires. Alors que fleurissent images galantes et romans libertins, l'acte sexuel en lui-même n'est que rarement représenté. Si l'on exclut les images pornographiques, les quelques scènes qui s'attachent à illustrer la sexualité insistent toutefois sur la suggestion d'un moment de plaisir, partagé par les deux amants. Mais certaines conventions quant à la représentation de l'intimité du corps demeurent : peu de détails anatomiques sont apparents, le corps masculin n'est jamais dévoilé, alors que les femmes exhibent tantôt leur poitrine, tantôt leur postérieur.

Jusqu'ici, nous avons souligné l'importance des interdits sexuels et de la surveillance du corps. Elle semble pourtant à nuancer, si l'on en croit l'extrait tiré de *L'Espion anglais*. Si l'époque est, aujourd'hui encore, assimilée au libertinage, il est possible de se demander si la liberté de ton était réellement de mise ou si elle tenait plutôt d'un imaginaire, distillé par les fictions. Nombre d'écrits du XVIII^e siècle reconnaissent en effet l'importance du plaisir charnel. Julien Offray de La Mettrie, en publiant, en 1746, *La Volupté*, repris quelques années plus tard sous le titre *L'Art de jouir*, érige la volupté en un besoin naturel. Dès les premiers mots, l'ouvrage se présente comme un hymne à la délectation. Il prône la gradation dans les plaisirs, recommandant caresses et baisers, pour accéder aux sommets de la jouissance³⁰⁵. En ce point, son traité contredit les préconisations des théologiens et des médecins, qui condamnent la recherche du plaisir charnel pour lui-même. Il prend le contrepied des théories sur les dangers de l'abus des plaisirs de la chair, qui seraient la cause d'un affaiblissement du corps et de l'esprit et souligne au contraire leur innocuité :

³⁰⁴ *L'espion anglois, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord Alle'Ar* [sic], 10 vols., Londres, John Adamson, 1779-1784, t. 10, p. 223-224 et 227.

³⁰⁵ Julien Offray de LA METTRIE, *L'Art de jouir*, Cythère, [s. n.], 1751, p. 35-36.

Dans le souverain plaisir, dans cette divine extase où l'âme semble nous quitter pour passer dans l'objet adoré, où deux amants ne forment qu'un même esprit animé par l'Amour, quelques vifs que soient ces plaisirs qui nous enlèvent hors de nous-mêmes, ce ne sont jamais que des plaisirs : c'est dans l'état doux qui leur succède, que l'âme en paix, moins emportée, peut goûter à longs traits tous les charmes de la volupté³⁰⁶.

Tout au long du texte, il affirme que la quête du plaisir est une inclination naturelle de l'homme, qui lui est dictée par Dieu : « Enfants gâtés de la Nature & de l'Amour, vous que ce Dieu a pris soin de former lui-même, pour servir à des projets dignes de lui, je veux dire, au bonheur du genre humain³⁰⁷. »

Dans la sphère médicale, il n'y a guère que l'ouvrage d'Haller qui accorde une place prépondérante à la description des mécanismes du plaisir³⁰⁸. Il souligne l'importance de l'imagination, des caresses et des stimulations de différentes zones du corps, notamment féminin : le « chatouillement du mamelon [...] excite une sensation voluptueuse au clitoris³⁰⁹ ». Il détaille les sensations et les signes physiques de l'orgasme, qui se manifeste par un « spasme extrême », suivi d'un « grand tremblement³¹⁰ ». En ce sens, il reconnaît également le plaisir féminin et son autonomie par rapport à l'acte de procréation.

Néanmoins, on notera en définitive que ces auteurs ne conçoivent les plaisirs du corps que dans le cadre de rapports hétérosexuels : pour La Mettrie, l'union charnelle d'un homme et d'une femme satisfait aux besoins de la nature. Si les deux auteurs demeurent muets au sujet de l'homosexualité ou de l'onanisme, on peut penser qu'ils ne cautionnent pas ces pratiques. De même, Diderot, dans l'article « Jouissance » de l'*Encyclopédie*, clame que la finalité du plaisir est la procréation :

La propagation des êtres est le plus grand objet de la nature. Elle y sollicite impérieusement les deux sexes, aussitôt qu'ils en ont reçu ce qu'elle leur destinait de force & de beauté. Une inquiétude vague & mélancolique les avertit du moment ; leur état est mêlé de peine & de plaisir. C'est alors qu'ils écoutent leurs sens, & qu'ils portent une attention réfléchie sur eux-mêmes. Un individu se

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁰⁸ Albrecht von HALLER, *La Génération ou exposition des phénomènes relatifs à cette fonction naturelle*, 2 vols., Paris, Ventes de La Doué, 1774.

³⁰⁹ *Ibid.*, t. 1, p. 132.

³¹⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 83.

présente-t-il à un individu de la même espèce & d'un sexe différent, le sentiment de tout autre besoin est suspendu ; le cœur palpite ; les membres tressaillent ; des images voluptueuses errent dans le cerveau ; des torrents d'esprits coulent dans les nerfs, les irritent, & vont se rendre au siège d'un nouveau sens qui se déclare & qui tourmente. La vue se trouble, le délire naît ; la raison esclave de l'instinct se borne à le servir, & la nature est satisfaite³¹¹.

Outre les ouvrages philosophiques et médicaux, les Lumières ont vu la multiplication de publications licencieuses, qui exaltent sans complexe des relations charnelles de toutes sortes³¹². À première vue, la liberté des comportements gouverne les récits : *Thérèse philosophe*³¹³, l'un des romans érotiques les plus diffusés de la seconde moitié du XVIII^e siècle, retrace l'apprentissage sexuel et philosophique de la jeune héroïne. Dans son cheminement, elle s'affranchit progressivement des interdits de l'Église et acquiert conjointement la liberté du corps et de l'esprit. L'intention de nombre de récits est satirique : ils visent les mœurs de l'aristocratie et dénoncent l'hypocrisie du clergé³¹⁴. Mais peut-on les lire comme une affirmation pure et simple de la liberté sous toutes ses formes ?

Jean-Marie Goulemot, dans son article consacré aux fureurs utérines dans les discours médicaux et dans les fictions licencieuses, a conclu que « le récit érotique n'est pas le lieu d'une liberté, d'une outrance, d'un rejet brutal des interdits³¹⁵ ». Pour Michel Delon, la philosophie des Lumières ne cautionne la sexualité que lorsqu'elle est d'utilité sociale :

La sexualité peut être déculpabilisée si elle participe au progrès démographique et économique de la nation. La vertu s'incarne alors moins dans la virginité et le célibat religieux que dans la paternité et la maternité. Le libertinage reste condamné quand il est assimilé au parasitisme aristocratique et clérical : la description de la dissolution morale à la cour ou dans les couvents sert d'argument à la critique de l'Ancien Régime³¹⁶.

³¹¹ Denis DIDEROT, art. « jouissance », dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 8, p. 889.

³¹² Voir Lynn HUNT (éd.), *The invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New-York, Zone Books ; Cambridge (Massachusetts), London, MIT Press, 1993.

³¹³ Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'ARGENS (attribué à), *Thérèse philosophe*, [s. l. n. d. probablement Genève ou Paris, entre 1770 et 1780], Paris, BnF, Enfer 404 (éd. originale 1748).

³¹⁴ Voir Michel DELON, 2000, *op. cit.*, 35-39.

³¹⁵ Jean-Marie GOULEMOT, 1980, art. cit., p. 110-111.

³¹⁶ Michel DELON, 2000, *op. cit.*, p. 39.

Il ajoute enfin que « la littérature de fiction se situe dans la continuité du rapport de police, dans la même logique de surveillance et de révélation³¹⁷ ». Ainsi, la liberté de ton des récits reste à relativiser.

Il faut alors scruter les illustrations de ces fictions et questionner la manière dont les gravures mettent en scène l'intimité des corps. En observant plusieurs illustrations de romans érotiques, publiés entre 1750 et 1810, on note de nombreuses analogies (**Fig. 81, 82, 83 et 84**). Les images décrivent le lieu de manière sommaire. Un lit à baldaquin, parfois une table de chevet et une cheminée suggèrent une chambre à coucher. Les positions des corps et les détails anatomiques sont figurés avec précision : il n'est pas question ici de voiler les organes ou de sous-entendre une étreinte à venir ; nous sommes, pour ainsi dire, dans le vif du sujet. Les personnages n'arborescent en revanche que peu d'expressions. Leurs visages ne témoignent d'aucune émotion particulière : il est difficile de dire s'ils éprouvent ou non du plaisir.

Les illustrations pornographiques ne cherchent pas tant à retranscrire le plaisir charnel qu'à décrire scrupuleusement la copulation. La recherche du beau paraît secondaire : les gravures, réalisées anonymement et de facture assez grossière, reproduisent de manière systématique des scènes et des compositions identiques. Certes, certaines estampes rehaussées en couleur témoignent d'une importance accordée à la séduction esthétique, mais elles sont minoritaires dans la production de gravures d'illustration. Au fond, en affichant les parties intimes du corps, en outrepassant les limites imposées par la pudeur, ces images semblent nier l'intimité corporelle. Mais encore faut-il que le spectateur ait accès aux ouvrages qui contiennent les illustrations.

La dimension secrète de ces écrits est manifeste : de petit format, les livres étaient les œuvres d'auteurs qui demeuraient le plus souvent anonymes, publiés dans la clandestinité et diffusés sous le manteau³¹⁸. L'imagerie qui illustre les récits licencieux institue ainsi une relation particulière avec le spectateur. En effet, tout se passe comme si le lecteur, au fil des pages de son ouvrage, faisait irruption dans un lieu secret et interdit, et se retrouvait dans la position d'un voyeur. Les écrits et leurs images sont mis en scène de façon à ce que le lecteur soit conscient de violer une intimité, et de

³¹⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

³¹⁸ Voir Patrick Wald LASOWSKI, « Les enfants de la messe de minuit », dans Marie-Françoise QUIGNARD et Raymond-Josué SECKEL (dir.), *L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret* : Paris, Bibliothèque nationale de France, 4 décembre 2007-2 mars 2008, Paris, Éditions de la Bnf, 2007, p. 36-45.

participer, en tant que spectateur, à des activités illicites qui devraient être vouées au secret³¹⁹.

Ce rapport à l'indiscrétion est omniprésent, aussi bien dans le procédé narratif des fictions, que dans les illustrations. En effet, comme l'a souligné Michel Delon, les romans érotiques privilégient en général la forme du roman-mémoires et du roman épistolaire, faisant du lecteur un intrus qui surprend l'intimité d'un récit, qui se prétend réservé à un confident³²⁰. En outre, les héros des romans font l'apprentissage des plaisirs charnels par la découverte fortuite des relations sexuelles d'un couple : c'est notamment le cas de *l'Histoire de Dom B***, portier des chartreux, écrite par lui-même* et de *Thérèse philosophe* (**Fig. 85** et **86**). Les deux personnages découvrent en effet l'étreinte d'un prêtre et de sa pénitente. Spectateurs de la scène qui éveille leurs ardeurs, ils ont tous deux recours à la masturbation³²¹.

Il nous semble que la question de l'irruption dans l'intimité doit être examinée plus longuement. Si elle est constitutive du procédé narratif des récits érotiques, on la retrouve abordée dans bien des images, liées à la représentation de l'intimité corporelle, mais qui ne relèvent pas nécessairement de l'illustration érotique.

L'indiscrétion ou l'irruption dans l'intimité

Les représentations de l'intimité corporelle impliquent un rapport particulier au regard. Dans la plupart des situations, le spectateur lui-même est placé dans une position de voyeur, car il n'ignore pas la portée licencieuse et interdite de ces œuvres. En outre, les images qui ont fait l'objet de notre analyse ont toutes été réalisées sur des supports de petit format, comme des gravures, des aquarelles ou encore des peintures sur métal. On connaît la valeur confidentielle de ces mediums. Elles obligent le regardeur à s'approcher pour admirer la scène, tout en lui permettant de les dissimuler facilement. Qui plus est, le format ovale de nombre d'entre elles n'est pas sans évoquer un œilleton par lequel un indiscret pourrait espionner la scène. Précisément, l'œil figuré dans un cadre ovale apparaît dans certaines miniatures sur ivoire (**Fig. 87**). Bien qu'inhabituelle,

³¹⁹ Sur la question, nous renvoyons à l'essai de Philip STEWART, *Engraven Desire. Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham ; London, Duke University Press, 1992, et plus particulièrement au chapitre « Diana, or the Voyeurs », p. 133-173.

³²⁰ Michel DELON, « Le Roman érotique et son illustration au XVIII^e siècle. De part et d'autre de la cloison », dans Guillaume FAROULT (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 49.

³²¹ Voir les notices de Marie-Françoise QUIGNARD, dans Marie-Françoise QUIGNARD et Raymond-Josué SECKEL (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 46 et p. 93.

la réalisation de miniatures d'œil n'était pas rare à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Elle était un objet en vogue à Londres à la fin des années 1780, surtout auprès de l'aristocratie³²². Outre sa signification affective première – la miniature donnait à voir le regard de l'être aimé –, elle peut également être interprétée comme une métaphore du voyeur, ou de l'omniprésence de la surveillance.

Si le propriétaire de l'image assume le rôle de l'indiscret, on a vu que les artistes se plaisent à faire intervenir, au sein de leurs compositions, des personnages situés aux marges de l'image, dans des zones de passage, intermédiaires entre l'extérieur et l'intérieur, et qui font irruption dans l'intimité. Dans ce cas, l'intrus n'est autre que le « double en abyme³²³ » du spectateur, qui demeure en bordure de la scène, et dont le regard s'immisce dans l'espace. Dans un tableau aux dimensions très réduites, Fragonard rend hommage au personnage de l'indiscret, et en fait le sujet principal de l'œuvre (**Fig. 88**). Il s'agit en fait de deux curieuses, qui se dissimulent derrière les pans d'un rideau. On distingue à travers l'embrasure leurs visages juvéniles qui épient, leurs mains s'agrippant à la draperie. Sans nul doute, elles guettent une scène interdite, de sexe ou de nudité.

Le regard de l'indiscret se pose toujours sur des lieux en principe clos, et surprend des activités solitaires. Le fait de réaliser des activités à l'abri des autres, en solitaire, est précisément ce qui suscite le désir de l'indiscret. En ce sens, la remarque d'Hans Peter Duerr s'avère tout à fait opportune :

Que la nudité totale ou partielle soit plus excitante à l'intérieur d'espaces clos qu'en plein air tient au fait que de tels espaces sont le plus souvent des sphères privées. Dès que l'on voit des gens nus dans des lieux clos, on fait inconsciemment le lien avec toutes les activités intimes auxquelles on s'y livre plus ou moins dévêtu³²⁴.

Si l'auteur fait allusion à la pratique contemporaine du nudisme, il est possible de la transposer aux arts figurés : la démonstration du corps prend une dimension plus suggestive lorsqu'elle apparaît dans des lieux clos et secrets. Elle en appelle à la séduction, au désir et à la sexualité. C'est la dissimulation, le piquant de l'interdit et de

³²² Voir Hanneke GROOTENBOER, « Intimate Portraits : Eye, Mouth and Hand Miniatures », dans Nathalie LEMOINE-BOUCHARD (dir.), *La miniature en Europe : des portraits de propagande aux œuvres éléphantiques* : Actes du 2^e colloque international tenu à la Fondation Simone et Cino del Duca à l'Institut de France de Paris les 11 et 12 octobre 2012, Paris, Éditions du CEREMIF, 2013, p. 104-108.

³²³ Nadeije LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 115.

³²⁴ Hans Peter DUERR, 1998, *op. cit.*, p. 81.

la transgression qui suscitent l'envie et le désir. C'est là un des ressorts de la peinture, en particulier quand elle met en scène des corps érotisés.

Ce moment de délectation apparaît notamment dans *Le Curieux*, gravé d'après Baudouin (**Fig. 89**). Il s'agit d'une scène de clystère, qui se déroule dans un luxueux appartement. Une jeune aristocrate, allongée sur un sofa, a relevé sa jupe et s'apprête à recevoir un lavement. Sa domestique se tient près d'elle avec la seringue. Derrière elle, dissimulé derrière un rideau, un homme guette le tableau en souriant. Là encore, la personnification du spectateur de l'œuvre en voyeur est manifeste : le dispositif du rideau en appelle à la théâtralisation de la scène. L'ouverture aménagée dans la cloison, refermée par un rideau, évoque la loge de théâtre, dans laquelle le spectateur peut à la fois s'isoler et observer. Un miroir, qui occupe toute la hauteur du mur, renforce l'effet de mise en scène et jette le doute sur les intentions réelles de la jeune femme. Si elle semble ne pas remarquer la présence de l'indiscret, elle n'ignore pas que « le reflet dédouble le point de vue et peut [...] laisser voir ce qu'on prétend ne pas montrer³²⁵ ». C'est un habile jeu de regards et de séduction qui est suggéré ici : si le personnage féminin n'invite pas explicitement le curieux à participer à la scène, elle l'autorise à regarder et à se délecter à distance³²⁶, tout comme le faisait la jeune personne alanguie dans son boudoir, dans la gravure de Freudenberg, ce que la légende ne manquait pas de préciser : « N'entrez pas [...] / Ne pouvez-vous de loin, à votre aise jouir ».

Mais il arrive que le curieux outre passe les limites du regard, s'immisce physiquement dans la scène et devienne un acteur de l'intrigue, comme dans *L'Amour frivole* de Jean-Frédéric Schall (**Fig. 90**). L'œuvre exploite le thème de la jeune femme observée en pamoison dans son boudoir ou dans son cabinet de toilette, absorbée par des songes licencieux. Si l'indiscret demeure toujours à l'extérieur de la pièce, il ne se contente plus de regarder la scène de loin. Il y pénètre physiquement en tendant le bras et, muni d'une baguette, soulève un pan de l'étole qui couvrait la poitrine de la jeune femme, à présent exhibée. D'une certaine manière, la baguette est ici une métaphore de la pulsion scopique, elle se fait à la fois rayon et faisceau. En outre, son intrusion physique ne lui permet pas de toucher l'objet de ses fantasmes ; aussi continue-t-il de se

³²⁵ Michel DELON, 2000, *op. cit.*, p. 231.

³²⁶ Philip STEWART, 1992, *op. cit.*, p. 170-172.

délecter de la scène par la vue, qui demeure « maîtresse des sens³²⁷ » : c'est le regard qui palpe à distance. Enfin, la baguette évoque le plaisir du danger d'être découvert : un contact tactile avec la jeune femme risquerait de la réveiller et de mettre fin au moment de plaisir.

Dans une miniature intitulée *L'indiscret* (**Fig. 91**), Lavreince traite, comme Boilly, de l'interruption physique d'un moment d'intimité féminine. Les deux œuvres sont d'ailleurs probablement contemporaines l'une de l'autre. Contrairement à Boilly, qui avait donné à la scène une connotation érotique en représentant un triangle amoureux, et en suggérant des relations charnelles entre femmes, Lavreince demeure *a priori* plus sage. Son personnage masculin interrompt la toilette d'une élégante, qui est assistée par sa femme de chambre. Cette dernière repousse l'indiscret, coincé dans l'entrebâillement, en bloquant la porte avec fermeté.

À l'inverse, dans *La Toilette intime* (**Fig. 92**), le curieux est invité par la dame à intervenir. La scène se déroule, une fois encore, dans les appartements féminins d'une demeure cossue. Une femme, seulement vêtue d'une chemise et de ses bas, assise sur un bidet et munie d'une éponge, s'adonne à sa toilette intime, alors qu'un jeune messenger vient d'entrer dans la pièce. Elle a tourné la tête vers lui, mais ne s'interrompt pas dans ses ablutions. Elle ne paraît nullement surprise par cette intrusion. Chose inédite, c'est l'indiscret qui semble gêné par la situation. Il demeure sur le pas de la porte, souriant et hésitant. Les joues rosies par l'embarras, il peine à dissimuler son désir, alors qu'il tient gauchement l'enveloppe devant son entre-jambe.

Dans les exemples que nous avons regroupés, l'intrusion dans le monde de l'intimité se fait toujours par le regard, et, dans de rares cas, par le toucher. Faut-il y voir une particularité des images de la période, qui mettent en scène des espaces clos et protégés du regard d'autrui, alors que, dans le même temps, elles s'exposent à la vue du spectateur³²⁸ ? Dans la tradition de la scène de genre néerlandaise, l'indiscret est un personnage récurrent, qui joue le rôle d'intercesseur pour le spectateur. Or, son indiscretion est auditive, et non visuelle. Martha Hollander, dans son essai sur les dispositifs spatiaux dans la peinture hollandaise et flamande du XVII^e siècle, constate

³²⁷ Michel DELON, 2000, *op. cit.*, p. 145.

³²⁸ Anne VINCENT-BUFFAULT, « Regards, égards, égarements dans la ville aux XVIII^e et XIX^e siècles », *Communications*, n° 75, 2004, p. 44.

que le personnage de « l'oreille indiscrète » occupe une place de premier plan, alors que l'intérêt de la scène est relégué à l'arrière³²⁹.

Dans la plupart des cas, c'est la servante qui joue le rôle de l'espionne et qui adresse un regard ou un geste de connivence à l'attention du spectateur, en plaçant son doigt devant sa bouche pour indiquer qu'il convient de demeurer silencieux afin de ne pas être surpris. Comme dans les saynètes érotiques françaises, le personnage de l'indiscret renvoie aux interdits des plaisirs de la chair : la servante espionne les agissements d'un couple illégitime. Dans le contexte protestant des Provinces Unies, le contenu moralisateur de l'image est indiscutable, mais l'artiste s'autorise un ton léger et badin pour pointer les désordres de la vie domestique de son époque.

Selon Hollander, ce type de représentation suggère une ouverture, puisque différents mondes coexistent et se côtoient : le public et le privé, les maîtres et les domestiques, le bureau et la cuisine, le haut et le bas³³⁰. En ce sens, l'oreille indiscrète est une métaphore de l'artiste lui-même, qui clame le droit à s'introduire et à disséquer les habitudes domestiques³³¹. Peut-on appliquer ces remarques aux représentations de l'indiscrétion dans notre champ d'étude ? Il est certain que la figure de l'indiscret semble toujours orientée vers des interdits liés au corps et à la chair. Hormis dans la gravure de *La Toilette intime*, l'intrus n'est jamais issu d'un rang social inférieur à celui des personnages qu'il espionne. Qui plus est, dans les œuvres que nous avons pu étudier, les protagonistes appartiennent généralement à une classe privilégiée. Dès lors, comme le suggère Martha Hollander, il est permis de penser que l'artiste se figure lui-même sous les traits de l'indiscret, afin de mieux se jouer des mœurs et de certains comportements propres à l'aristocratie.

Ainsi, la scène de genre et les illustrations érotiques ont redonné une place de premier ordre au personnage de l'indiscret, à une époque profondément marquée par

³²⁹ Martha HOLLANDER, « Nicolaes Maes. Space as Domestic Territory. "The eavesdroppers" », dans *An entrance for the eyes*, 2002, *op. cit.*, p. 103-148. L'auteure fonde son analyse sur plusieurs tableaux réalisés par Nicolaes Maes, dont *L'oreille indiscrète*, 1657, huile sur toile, 92,5 x 122 cm, Dordrechtsmuseum et *L'oreille indiscrète ou Le mari jaloux*, 1655-1657, huile sur toile, 72 x 52 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

³³⁰ *Ibid.*, p. 146.

³³¹ *Ibid.*, p. 148. Citation originale : « Art claims the right to intrude upon and anatomize domestic life [...] and the artist, as supreme author of this fiction, calls attention to his own role by means of this figure. Thus the eavesdropper is not only implicated in the drama [...] but also acts as the artist's all-knowing surrogate. In dramatic terms, he or she is both chorus and protagonist, standing at the juncture of alternative spaces, alert, engaging on the brink. »

son désir de retrait et de solitude. Les représentations rappellent également que la curiosité est l'inéluctable pendant du secret : c'est la dissimulation qui attise le désir.

Toutes les œuvres convoquées au sein de ce chapitre permettent en définitive d'établir le même constat : la suggestion de l'intimité corporelle en appelle à la dissimulation, elle prône le secret. Comme l'avait observé Philippe Perrot, ce sont les interdits du corps qui l'emportent dans les représentations :

Qu'il s'agisse d'un soin de toilette, d'une prise de clystère, d'un coucher ou d'un lever, des préludes ou de l'issue d'un ébat amoureux, l'image montrée au public friand d'« intimité » le chatouille et l'impatient, d'autant que les convenances commandent une nudité fragmentée, interrompue ça et là par le pudique obstacle d'un repliement, d'un meuble, d'une branche ou d'une étoffe. Bref, certaines régions anatomiques sont encadrées et mises en relief pendant que d'autres sont dissimulées et mises au secret (comme le sexe proprement dit, toujours imaginaire, toujours imaginé, parce que jamais imagé, sauf exception pornographique)³³².

Plus tôt dans le siècle, Boucher, Fragonard ou encore Baudouin avaient réalisé des tableaux à l'huile de plus grand format sur le sujet. À l'aube du XIX^e siècle, les sujets dits frivoles et associés au libertinage semblent plus que jamais relégués à la gravure et aux tout petits formats, comme la miniature. La mise au secret des parties intimes du corps est à rapprocher d'une attention nouvelle portée à soi et à son corps. Si elle est lisible dans l'intérêt grandissant pour l'hygiène et les soins du corps, du bien-être physique, et de certains discours sur les plaisirs charnels, elle s'est manifestée par un besoin d'isolement et de dissimulation.

À l'issue de cette enquête sur les représentations de l'intimité du corps, on constate en définitive que les représentations de l'intériorité de l'âme et du corps sont intrinsèquement liées. L'aspiration à se retirer dans des lieux dédiés, afin de protéger son intimité, se fait nettement sentir dans les dernières années du XVIII^e siècle. Cette propension a attiré l'attention des commissaires de l'exposition *La toilette. Naissance de l'intime*, qui ont décelé que réflexion intérieure et toilette pouvaient être mises en

³³² Philippe PERROT, 1984, *op. cit.*, p. 66-67.

scène au sein d'une même représentation, et relevaient *in fine* d'un même désir de solitude (**Fig. 93**) :

L'individu, [...] accroît sa sphère propre, se donne à lui-même des espaces et des temps qui n'existaient pas, soit pour son esprit, soit pour son corps. La pratique de la lecture, en particulier, gagne dans ce paysage des mœurs une place inédite. Parce qu'elle change aussi de forme, devenant intime, solitaire, elle existe en quelque sorte comme en miroir de la toilette³³³.

Le retrait dans la solitude s'inscrit dans une nouvelle manière de s'interroger sur soi-même, d'appréhender sa propre existence, qui est consubstantielle des dernières décennies du XVIII^e siècle. Selon Georges Vigarello, elle passe nécessairement par une approche sensorielle inédite³³⁴. En s'appuyant sur une vaste historiographie philosophique, médicale et littéraire, il a montré que les réflexions intimes de l'individu se fondaient principalement sur le ressenti, sur les sensations du corps : « Le banal s'est transformé en objet approfondi, révisé, l'intériorité en objet pionnier. Le "for intérieur", pour la première fois, s'amorce par le corps, non par l'esprit, réorientant la conscience et l'attention³³⁵. »

La gravure du frontispice de l'édition de 1799 des *Confessions* de Rousseau (**Fig. 94**) illustre fort bien cette tendance : l'œuvre littéraire traite de la mise à nu de l'âme de son auteur, alors que l'image montre la Vérité dévoilant son corps et ses faiblesses. Comme une métaphore de l'âme humaine, le corps de Rousseau offre en effet deux aspects : celui d'un corps malingre d'un côté, celui d'un corps athlétique et vigoureux de l'autre.

Cette première partie, centrée sur la suggestion de l'intimité personnelle, a montré que si l'intimité cherche à être protégée du regard d'autrui, elle éveille souvent un fort désir d'effraction. Dans la suite de notre enquête, il nous faut alors questionner les situations qui autorisent le partage de l'intimité et la constitution d'un cercle d'intimes.

³³³ Nadeje LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 117.

³³⁴ Georges VIGARELLO, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016 (éd. originale 2014).

³³⁵ *Ibid.*, p. 76

Deuxième partie. Situations et postures de l'intimité

Si l'intimité est attachée à la perception de soi et au secret, elle vise également à être partagée, ainsi que le résume Lydie Rekow :

On accéderait à l'intime par la rencontre, d'abord avec soi-même, puis avec autrui. Comme le secret, l'intimité appellerait la complicité, avec soi, quelqu'un ou quelque chose d'autre. [...] Même s'il concerne l'intérieur, la profondeur, l'essence, l'*intimus* pourrait donc être partagé³³⁶.

Le lien intime concerne en effet plus que le simple partage de son corps. Il suppose une relation de sincérité et de réciprocité, fondée sur l'échange des sentiments, de réflexions, d'un don de soi. Une fois encore se pose le problème de la représentabilité d'un attachement aussi fort, car il ne s'agit pas de suggérer un élan, une passion ou une émotion fugace.

La question de la distance est l'une des pistes à explorer. Dans son étude, Edward Twitchell Hall identifie quatre types de distances qui structurent les rapports entre les hommes, allant du plus proche au plus éloigné : la distance intime, personnelle, sociale et publique³³⁷. Certains critères d'appréciation employés par Hall peuvent s'avérer pertinents pour notre analyse : par exemple, il explique que l'approche sensorielle est essentielle dans la perception de l'intime. La proximité physique, même si elle ne suppose pas nécessairement de contact, est significative pour identifier la nature des relations entretenues par des protagonistes. Cela dit, est-il possible de figurer ce lien autrement que par la proximité physique ?

Les jeux de regards s'offrent alors comme une autre possibilité de suggérer l'intimité entre des individus. Jean Rousset, en disséquant les scènes de rencontre dans la littérature, a montré que le regard instituait un échange, une communication non verbale qui pouvait être décisive³³⁸.

³³⁶ Lydie REKOW, 2004, art. cit., p. 117.

³³⁷ Edward Twitchell HALL, 1971, *op. cit.*, p. 143-160.

³³⁸ Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 44.

C'est pourquoi nous nous attacherons à cerner les différentes situations propices à la représentation de rapports intimes, et aux signes pouvant témoigner de cette intimité : postures, gestes, attitudes, regards, expressions. De prime abord, les scènes illustrant des liens affectifs, comme les représentations de l'amitié, de l'amour conjugal ou de la tendresse familiale, se prêteraient bien à la suggestion de l'intimité entre les êtres. Il faudra aussi retracer l'évolution ayant affecté la perception des sentiments, et la valorisation de la tendresse au cours du XVIII^e siècle, qui a eu d'indéniables répercussions sur les manières de figurer les interactions entre les personnages.

1. L'amitié ou le cercle des intimes

Dans le champ de l'historiographie française, la question de l'amitié à l'époque moderne demeure assez peu traitée. Maurice Daumas et Anne Vincent-Buffault y ont consacré plusieurs articles et ouvrages, mais ne font qu'effleurer ses représentations dans les arts figurés³³⁹. Peu de travaux ont en outre été consacrés à la mise en scène des liens amicaux dans les arts figurés. Cette absence peut trouver plusieurs explications. Pour la période qui nous préoccupe, nombre d'études ont été dédiées à la sociabilité des artistes ou à leurs amitiés³⁴⁰. Mais les œuvres dont elles traitent sont principalement des portraits d'amis – une pratique par ailleurs en usage depuis la Renaissance – et ne figurent pas le lien amical en tant que tel. De même, les représentations allégoriques de l'amitié, dont le vocabulaire iconographique emploie angelots, cœurs et couronnes de fleurs, se développent au cours du XVIII^e siècle : les groupes sculptés personnifiant l'Amour et l'Amitié (par exemple, Jean-Baptiste Pigalle, *L'Amour embrassant l'Amitié*, 1758, marbre, 142 x 80 cm, Paris, Musée du Louvre), ainsi que les gravures et les miniatures sur le thème de l'Autel de l'Amitié (Jacques Charlier, *L'autel de l'Amitié*, miniature sur vélin, 29 x 20,2 cm, Paris, Musée du Louvre, DAG) en témoignent.

Cela dit, les représentations de l'amitié entre deux individus restent anecdotiques. Pour Maurice Daumas, cette rareté est le fait de l'absence de modèles iconographiques et d'un langage propre à l'amitié³⁴¹. Les artistes qui ont dépeint les rapports amicaux n'avaient alors d'autre choix que d'inventer ou d'emprunter à une gestuelle comparable, comme celle de l'amour. Pourtant, la manière de vivre l'amitié connaît d'importants bouleversements au XVIII^e siècle, dont les pratiques du livre d'amitié et les correspondances rendent compte, et qui ont probablement affecté les représentations figurées.

³³⁹ Maurice DAUMAS y consacre un article d'une dizaine de pages en épilogue aux actes du colloque *L'Amitié dans les écrits du for privé et les correspondances de la fin du Moyen Âge à 1914*, Actes réunis et présentés par Maurice DAUMAS, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014, p. 315-325.

³⁴⁰ Par exemple, Sylvain LAVEISSIERE, « *L'Atelier d'Isabey : un panthéon de l'amitié* », dans *Boilly, 1761-1845 : un grand peintre français...*, 1988, *op. cit.*, p. 52-63 ; Cyril LECOSSE, « De l'intérêt d'être amis, ou le Bélisaire de Gérard et son portrait d'Isabey, peintre », dans *Au delà du maître. Girodet et l'atelier de David* : Montargis, Musée Girodet, 20 septembre au 31 décembre 2005. Paris, Somogy, 2005, p. 106-115.

³⁴¹ Maurice DAUMAS, 2014, art. cit., p. 316.

Dans l'histoire de l'usage du mot « intime », l'expression « être intime avec quelqu'un » est longtemps restée la principale acception du terme. Au début du XVII^e siècle, lorsque l'adjectif apparaît dans le dictionnaire de Nicot, il définit une relation profonde, « comme l'amitié intime que j'ay à vous³⁴² ». Si la signification du terme n'a cessé de s'enrichir au fil des siècles, cette définition initiale n'a jamais disparu des dictionnaires.

Bien avant l'apparition de l'ami intime dans les dictionnaires, l'amitié était déjà une valeur morale profondément ancrée dans la culture occidentale et déterminait nombre de rapports humains. Pour les philosophes antiques, l'amitié ou *philia* reposait sur l'égalité, la réciprocité et le partage. L'analogie avec la fraternité était notoire ; seule l'élection de la relation amicale la distinguait du lien fraternel de sang. À la Renaissance, l'amitié à l'antique demeure une référence : Montaigne, dans un chapitre des *Essais* qu'il consacre à l'amitié, fait plusieurs fois allusion aux philosophes de l'Antiquité pour signifier un idéal, que sa relation avec La Boétie ne saurait atteindre³⁴³. Le lien amical dans la pensée humaniste a fait l'objet d'une sacralisation : bâtie sur l'idéal de la *philia* antique, l'une des ambitions de la République des Lettres était de former un réseau d'entraide entre savants et intellectuels, qui reposait notamment sur la correspondance.

Deux siècles plus tard, l'amitié entre Montaigne et La Boétie a elle aussi revêtu un caractère mythique et remplacé les Anciens comme modèle de l'amitié idéale³⁴⁴. À l'aube du romantisme, la sphère de l'amitié apparaît comme un cocon qui protège du monde extérieur, souvent jugé hostile. Nombre d'intellectuels, d'écrivains et de philosophes, clament dans leurs lettres à leurs amis la nécessité de se soutenir l'un l'autre pour affronter la solitude, ou les affres du monde extérieur³⁴⁵. Les amitiés prennent alors une tournure intime et unique : les échanges épistolaires sont marqués par l'affirmation d'une relation sincère, qui ne pourrait être substituée à aucune autre.

³⁴² Jean NICOT, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne* [...], Paris, Chez D. Douceur, 1606, p. 353.

³⁴³ Cité par Maurice DAUMAS, *Des trésors d'amitié, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 25.

³⁴⁴ Maurice DAUMAS, « Un mythe moderne : Montaigne et de La Boétie », *Ibid.*, p. 62-65 et 237.

³⁴⁵ Anne VINCENT-BUFFAULT cite des extraits de la correspondance entre Stendhal et Crozet en 1806, et Chateaubriand et Fontanes, dans *L'exercice de l'amitié. Pour une histoire des pratiques amicales aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 1995, p. 51-53.

Anne Vincent-Buffault y voit l'expression d'un pacte d'amitié³⁴⁶. La relation épistolaire est en effet la manifestation concrète de la relation de « soi à soi³⁴⁷ », qui matérialise l'affirmation à autrui de son intériorité et de ses pensées secrètes.

Un rapide coup d'œil sur les travaux des trente dernières années consacrés aux écritures du for privé aux XVIII^e et XIX^e siècles permet de se rendre compte que l'échange épistolaire est alors fortement lié à l'intime³⁴⁸. Marie-Claire Grassi, dans son étude d'un corpus d'un millier de lettres de la noblesse provinciale entre 1700 et 1860, a constaté une indéniable évolution de leur contenu au cours de la période³⁴⁹. Son échantillon regroupe, en quantité plus ou moins paritaire, des lettres masculines et féminines, familiales et amicales, qu'elle a scindées en trois périodes chronologiques : 1700-1770, 1770-1820 et 1820-1860. Son analyse démontre que l'intimité du discours – caractérisée par exemple par l'expression des sentiments, ou d'une interrogation existentielle – devient significative durant la période 1770-1820, et concerne un cinquième des écrits après 1820. La prédominance du « je » dans les lettres témoigne en outre de la propension à se dévoiler à l'autre en toute sincérité³⁵⁰.

L'exigence d'authenticité est revendiquée dans les écrits personnels, qu'ils soient autobiographiques, intimes ou épistolaires. Dans sa célèbre ouverture aux *Confessions*, Rousseau se place en précurseur d'une démarche qu'il veut exemplaire : l'emploi de l'épigraphe « *intus, et in cute* », intérieurement et sous la peau, donne le ton quant aux ambitions de l'auteur. Pour Philippe Perrot, le devoir de sincérité est symptomatique d'un changement d'attitude dans les relations personnelles : « que l'on veuille ou non manifester ses sentiments intérieurs, ce sont eux qui comptent désormais dans

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁴⁷ Selon l'expression employée par Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995, p. 86.

³⁴⁸ Il est bien-sûr impossible de recenser toutes les études sur le sujet. Pour mémoire, nous renvoyons à Marie-Claire GRASSI, « Un révélateur de l'éducation au XVIII^e siècle : expressions de la vie affective et correspondances intimes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 28, janvier 1981, p. 174-184 ; Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, 2001 ; Mireille BOSSIS, « La place nécessaire de l'épistolaire dans les écrits du for privé », dans Jean-Pierre BARDET et François-Joseph RUGGIU (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2005, p. 73-78 ; Paul SERVAIS, Laurence VAN YPERSELE et Françoise MIRGUET (éd.), *La lettre et l'intime. L'émergence d'une expression du for intérieur dans les correspondances privées (17^e-19^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007.

³⁴⁹ Marie-Claire GRASSI, *L'art de la lettre au temps de la Nouvelle Héloïse et du romantisme*, préface de Michel LAUNAY, Genève, Slatkine, 1994.

³⁵⁰ Anne COUDREUSE, « Le cas de l'épistolaire » et Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, « Le "je" de l'épistolier », dans Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 65-67 et p. 68-73.

l'établissement d'une relation où l'on se doit d'être ou de paraître sincère³⁵¹. » Dès lors, l'amitié est fondée, du moins en théorie, sur un échange sincère entre les êtres et sur l'expression de ses sentiments.

On notera toutefois que pendant longtemps, l'amitié a semblé se concevoir uniquement au masculin ; elle était alors tributaire d'une conception ancienne, fondée sur une relation virile, prônant l'honnêteté et l'entraide³⁵². Aussi, jusqu'au début du XVIII^e siècle, les femmes étaient-elles exclues de fait du champ de l'amitié véritable³⁵³. Pourtant, l'évolution sentimentale de l'amitié a permis une ouverture aux femmes, lorsque sa signification a pris une tournure affective : elle est alors devenue synonyme de tendresse, de fusion, de communion, mais aussi de fragilité, et de sensibilité, des termes qui définissaient davantage le caractère féminin³⁵⁴. Fait curieux, alors que l'amitié masculine a prévalu durant plusieurs siècles, ses illustrations dans un contexte privé sont pour ainsi dire inexistantes. Au cours de l'établissement de notre corpus, nous n'en avons recensé aucune pour la période qui nous intéresse.

Vincent, dans un dessin à la pierre noire et au lavis (**Fig. 95**), figure deux hommes en conversation dans une pièce qui s'apparente à un boudoir ou un petit salon. Leurs attitudes sont informelles et détendues : l'un d'eux, assis sur un fauteuil, croise ses jambes de façon nonchalante, tandis que le second se tient sur l'accoudoir d'un sofa. Un chat, debout sur le dossier, complète la scène. Ce dessin aurait tout à fait pu s'inscrire dans l'illustration d'une intimité masculine, si ce n'était la présence d'une femme, au centre de la composition, allongée sur le sofa, qui dialogue avec les deux hommes. L'un d'eux a posé sa main sur son épaule dans un geste de tendresse ou de camaraderie. Si l'amitié au féminin représente une nouveauté au XVIII^e siècle, les femmes sont bien omniprésentes dans les représentations. Cette particularité mérite que l'on se penche plus longuement sur les scènes d'amitié féminine.

³⁵¹ Philippe PERROT, 1984, *op. cit.*, p. 92.

³⁵² Cette conception a encore largement cours au XVIII^e siècle : Marie-Claire Grassi a noté dans les correspondances masculines une prédominance des vocables autour des notions de partage, de vénération et de réciprocité. Marie-Claire GRASSI, 1981, *art. cit.*, p. 180.

³⁵³ Voir Maurice DAUMAS, « Amitié et misogynie », 2011, *op. cit.*, p. 205-247.

³⁵⁴ Maurice DAUMAS, « L'émergence du sentiment féminin », dans *La tendresse amoureuse (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Perrin, 1996, p. 151-177 ; Maurice DAUMAS, « Cœurs vaillants et cœurs tendres. L'amitié et l'amour à l'époque moderne », dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire des émotions*, t. 1, *De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, p. 346.

1.1. Les amitiés féminines

Les discours sur l'amitié jalonnent les écrits de plusieurs femmes de lettres des Lumières. Auteures de traités sur l'amitié, elles participent à sa théorisation. M^{me} de Lambert, au début des années 1730, propose une définition des caractères véritables de l'amitié, afin de la distinguer des autres liens sociaux, et octroie des conseils pour l'entretenir³⁵⁵. Elle loue un idéal amical, fondé sur l'honnêteté et la fidélité :

Nous jouissons dans l'amitié de tout ce que l'amour a de plus doux ; du plaisir de la confiance, du charme d'exposer son âme à son ami, de lire dans son cœur, de le voir à découvert, de montrer ses propres faiblesses ; car il faut penser tout haut devant son ami. Il n'y a que ceux qui ont joui du doux plaisir de l'amitié qui sachent quel charme il y a à passer les journées ensemble. Que les heures sont légères, qu'elles sont coulantes avec ceux qu'on aime ! Quelle ressource que l'asile de l'amitié³⁵⁶ !

Montrée comme une qualité qui nécessite le respect de certains devoirs, l'amitié est décrite comme un sentiment élevé et pur. Dans les termes de M^{me} de Lambert, l'échange et le partage de l'intimité sont constitutifs d'une relation amicale. Pour M^{me} Thiroux d'Arconville, l'amitié véritable se distingue par sa sincérité. Son discours érige l'amitié en vertu, douce et modérée, qui s'oppose aux ardeurs passionnées et aux comportements excessifs de l'amour :

L'amitié ne consiste pas dans ces démonstrations excessives, et dans cette ardeur effrénée qui n'appartiennent qu'à l'amour. C'est un feu doux, mais toujours égal, qui nous échauffe sans nous consumer³⁵⁷.

Les discours théoriques exaltent les idéaux de l'amitié et témoignent d'un intérêt important accordé aux valeurs qui la sous-tendent, mais ne donnent qu'une idée assez vague de la façon dont s'exprimaient les rapports amicaux au quotidien. Dans les premières décennies du XIX^e siècle, l'album, utilisé comme carnet de notes et de voyage, prend une signification plus intime et connaît un immense succès auprès des femmes : elles y notent leurs pensées, leurs lectures, y intègrent des dessins et le prêtent à leurs

³⁵⁵ M^{me} de LAMBERT, 1808, *op. cit.*, p. 107-129.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

³⁵⁷ Marie-Geneviève-Charlotte THIROUX D'ARCONVILLE, *De l'Amitié, Seconde édition, revue*, Amsterdam et Paris, Chez Desaint et Saillant, 1764, p. 7.

amies qui y apposent leur signature ou un message personnel. C'est une part de leur intimité qu'elles offrent au regard de quelques privilégiés³⁵⁸. Même si le contenu du livre d'amitié se sentimentalise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il conserve souvent un caractère social et mondain³⁵⁹. Enfin, c'est dans les relations épistolaires qu'il faut chercher l'expression d'une intimité.

La lettre, symbole de l'amitié

Nous avons déjà mentionné le phénomène d'« intimité » des correspondances qui s'amorce autour des années 1770. Anne Vincent-Bufferault, dans son travail de recension des correspondances amicales au XVIII^e siècle, a noté un effacement des formules cérémonieuses au profit d'une terminologie plus spontanée, axée sur l'expression des sentiments³⁶⁰. Les vocables utilisés dans les lettres mettent l'accent sur la sincérité, la tendresse, la confiance et l'estime³⁶¹. De même, Marie-Claire Grassi a observé que l'attachement est le terme qui apparaît le plus souvent dans les correspondances féminines³⁶². Ce dernier point implique qu'il y aurait une spécificité du discours épistolaire féminin. C'est en tout cas ce que suggérait déjà La Bruyère dans ses *Caractères* :

Ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire. Elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche ; elles sont heureuses dans le choix des termes, qu'elles placent si juste, que tout connus qu'ils sont, ils ont le charme de la nouveauté, semblent être faits seulement pour l'usage où elles les mettent ; il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre délicatement une pensée délicate ; elles ont un enchaînement de discours inimitable, qui se suit naturellement, et qui n'est lié que par le sens³⁶³.

Les chercheurs qui ont consacré des études au sujet ont tenté de retracer la réalité de la pratique³⁶⁴. Si l'on peut parler d'une spécificité des lettres féminines, c'est moins

³⁵⁸ Françoise SIMONET-TENANT, 2001, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁹ Voir par exemple Marie-Noëlle KOPP, « En marge du genre. Le livre d'amitié de la baronne de Walouïeff : un bottin mondain du XIX^e siècle », dans *Alter ego...*, 2016, *op. cit.*, p. 148-152.

³⁶⁰ Anne VINCENT-BUFFERAULT, 1995, *op. cit.*, p. 24-29.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

³⁶² Marie-Claire GRASSI, 1981, art. cit., p. 175.

³⁶³ Jean de LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 37 (IV), Paris, éd. originale 1688.

³⁶⁴ Voir Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (éd.), *Les femmes de lettres : écriture féminine ou spécificité générique ?*, Actes du colloque tenu à l'université de Montréal, 15 avril 1994, Montréal,

en raison de la propension naturelle des femmes à clamer leurs sentiments à travers l'écrit, comme le sous-entend La Bruyère, qu'en raison des conventions d'écriture qui leur sont assignées. Les secrétaires ou les manuels des règles épistolaires dictent les usages de rédaction selon l'objet de la lettre, et distinguent les rédacteurs et les destinataires d'après leur sexe³⁶⁵. Bien qu'il se soit intéressé à la sphère britannique, Alain Kerhervé a montré la prégnance et l'influence des secrétaires sur la forme des écrits personnels féminins³⁶⁶. Il a observé que les sections des traités consacrées à l'écriture des lettres personnelles s'adressent plus volontiers aux femmes et recommandent le langage du cœur³⁶⁷. L'expression de l'intimité est souvent réservée à la conclusion de la lettre : elle fait en général l'objet d'une attention toute particulière de la part du scripteur³⁶⁸.

M^{me} de Genlis, dans le conte historique *Les Chevaliers du cygne*, évoque les relations épistolaires entre amis comme une habitude très courante de son époque, voire une norme sociale. Mais elle sous-entend que le vocabulaire sentimental employé est purement formel et regrette que les déclarations factices de l'amitié sur le papier se soient substituées au sens de l'honneur et du dévouement, qui, selon elle, caractérisaient les amitiés des temps anciens :

Isambard ignorait et la mort de Célanire et l'assassinat d'Olivier : ce dernier durant une absence de huit mois, n'avait pas écrit une seule fois à son frère d'armes. En ma qualité d'historien, je n'ai pu dissimuler ce trait, quoique je sente bien qu'il excitera l'indignation de la plupart de mes lecteurs. Car dans ce siècle de *lumières* et de *sensibilité* [en italique dans le texte], l'amitié se manifeste, et se prouve surtout par la multiplicité des lettres, et des billets. Mais dans ce siècle grossier où florissaient les Chevalier du Cygne, on ne prouvait l'amitié que par des actions, par un dévouement sans bornes ; on partageait sa fortune avec son

CULSEC ; Université de Montréal, 1994 ; Brigitte DIAZ et Jürgen SIESS (dir.), *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e-XX^e siècle*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1^{er}-5 octobre 2003, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

³⁶⁵ Voir par exemple Antoine FURETIERE, *Essais de lettres familières sur toutes sortes de sujets, avec un discours sur l'art épistolaire et quelques remarques nouvelles sur la langue françoise*, Paris, J. Le Febvre, 1690 ; Jean-Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité sur la manière d'écrire des lettres et sur le cérémonial*, La Haye, Adrian Moetjens, 1709.

³⁶⁶ Alain KERHERVE, « L'expression de l'intimité chez les épistoliers anglaises au 18^e siècle. De la théorie à la pratique », dans Paul SERVAIS, Laurence VAN YPERSELE et Françoise MIRGUET (éd.), 2007, *op. cit.*, p. 81-119.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 84 et 87.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

ami, on exposait sa vie pour lui [...] et, (puisque'il faut trancher le mot) on ne s'écrivait point³⁶⁹.

Les représentations qui mettent en scène l'intimité amicale entre deux femmes utilisent la lettre comme un objet-symbole de l'amitié, liant les personnages. Certes, l'expéditeur de la lettre est absent de la composition, mais le contenu du message est secondaire : la lettre est le truchement qui sert à illustrer la complicité. De fait, en lisant une lettre à deux, les amies en partagent le contenu et son secret. La missive figure ainsi de manière récurrente dans les représentations d'amitié féminine. Celles-ci exploitent en général le même dispositif : dans un intérieur cossu, deux femmes sont réunies autour de la lecture d'une lettre. L'un des personnages joue le rôle de confidente, de soutien et parfois d'amie curieuse. Marguerite Gérard a développé le thème à plusieurs reprises, comme dans *La Bonne Nouvelle*³⁷⁰ (**Fig. 35**). Deux élégantes, vêtues de robes Empire, prennent place dans un boudoir. La jeune femme blonde, assise dans un fauteuil, découvre le contenu d'une lettre, tandis que son amie se penche au-dessus de son épaule pour tenter de déchiffrer ce qu'elle contient. Nous comprenons que celle-ci n'a pas été invitée à lire la lettre et qu'elle est mue par la curiosité ; mais le spectateur doit aussi deviner, à travers ce mouvement en avant, que l'indiscreète pourra être un soutien moral, comme le suggère son bras épousant l'épaule de la jeune lectrice.

Le rôle de confidente est encore plus lisible dans une autre composition de Marguerite Gérard (**Fig. 96**), dans laquelle l'une des deux femmes entoure son amie de son bras. Mais son geste est plus appuyé que dans les scènes précédentes, si bien que cette posture donne l'impression qu'elle serre son amie contre elle, dans une volonté de réconfort. La gestuelle et l'attitude de la femme consolée est également très signifiante : elle tient sa lettre dans une main et la montre à sa complice. Le regard tourné vers le haut, en direction du visage de son amie, suggère qu'elle lui demande son avis ou cherche son approbation et son soutien. Son regard laisse penser que l'objet de la lettre n'est pas une bonne nouvelle ; de même, la posture de son bras gauche, sur l'estomac, suggère que le contenu du message a même provoqué une légère surprise. Le tableau, d'abord attribué à Boilly, identifiait traditionnellement les deux personnages à

³⁶⁹ Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Les Chevaliers du cygne ou La Cour de Charlemagne*, Hambourg, p. F. Fauché, 1797, t. 1, p. 22-23.

³⁷⁰ L'œuvre figure également plus haut, dans notre premier chapitre, dans les pages consacrées aux lieux de retrait et au boudoir.

M^{mes} Tallien et Récamier. Cette interprétation est aujourd'hui peu vraisemblable. La ressemblance des deux jeunes femmes avec Thérèse Tallien et Juliette Récamier est toute relative. En outre, le sujet de l'œuvre, le traitement des personnages et des étoffes, s'inscrivent tout à fait dans la veine des scènes de genre que Marguerite Gérard peignait au tournant des années 1800, et qui reproduisaient un schéma identique : une toile mesurant approximativement 60 sur 50 cm, un sujet inspiré de la vie domestique féminine, ainsi que des personnages physiquement proches.

Le thème de la lecture de la lettre partagée par deux amies avait déjà été traité par Fragonard quelques années plus tôt, notamment dans un lavis intitulé *La lecture* (**Fig. 97**). Dans cette version, la lectrice est figurée de dos, et sa comparse, assise de trois-quarts, se penche vers elle pour mieux écouter, ou sans doute lire le contenu du message. Le plus souvent, dans la peinture de genre, la lettre est assimilée à un billet doux. La lecture de la lettre d'amour est en effet un *topos* de la scène galante, dans laquelle la missive incarne la promesse d'un rendez-vous ou l'expression de serments amoureux. Cela dit, dans le cadre de représentations de l'amitié, la présence d'une lettre ne doit pas exclusivement être rapprochée du langage amoureux. Si la relation épistolaire constituait une manifestation de l'amitié, elle ne se limitait pas à un strict échange entre deux personnes. Une lettre destinée à une personne particulière était susceptible d'être lue à un cercle choisi³⁷¹. La présence de la lettre relève ainsi à part entière de l'iconographie amicale.

Par ailleurs, dans le lavis de Fragonard, il est difficile de déterminer avec précision si la lecture concerne bien une lettre. La pliure verticale au centre de la feuille de papier indique qu'il pourrait aussi s'agir d'un petit ouvrage. La dimension intime de la lecture solitaire a déjà été examinée. Dans les représentations d'amitié, la lecture partagée atteste cette fois le lien intime entre les deux personnages ; comme l'a rappelé Michel Delon, « Lire, c'est partager une émotion, morale ou sensuelle, se situer dans un décor, et un type de relations³⁷². »

Dans un tableau des années 1780, peint conjointement par Fragonard et sa belle-sœur Marguerite Gérard, le thème de la lecture intime entre deux amies est à nouveau développé (**Fig. 98**). Réunies dans un intérieur luxueux, deux jeunes femmes s'adonnent

³⁷¹ Anne VINCENT-BUFFAULT, 1995, *op. cit.*, p. 25.

³⁷² Michel DELON, 2000, *op. cit.*, p. 234.

aux plaisirs de la lecture. La lectrice, assise dans un fauteuil et accoudée à un bureau, tient dans sa main droite un petit opuscule, probablement un roman. Sa gestuelle, la main gauche tendue, atteste qu'elle déclame son texte. Debout face à elle, adossée au rebord de la fenêtre, une jeune personne écoute attentivement. Cette composition témoigne en outre de l'importance des peintres de genre néerlandais du Siècle d'Or dans l'œuvre de Marguerite Gérard, comme Gérard Terborch et Gabriel Metsu. Le tableau peut se lire comme une sorte de citation de leurs œuvres : la veste rouge fourrée d'hermine, le satiné des robes en soie, la fenêtre en vitrail ou encore le lustre en laiton, sont autant de références aisément reconnaissables.

L'emploi de la lettre comme incarnation de la complicité féminine n'est pas réservé au domaine de la scène de genre. Elle est également en usage dans certains portraits, comme le portrait de Zénaïde et de Charlotte Bonaparte, réalisé par David (**Fig. 99**). L'effigie des deux filles de Joseph Bonaparte a été peinte après la chute de l'Empire, au début des années 1820, alors que les jeunes modèles résidaient à Bruxelles avec leur mère. Leur père vivait alors aux États-Unis. Deux autres versions du portrait nous sont connues, l'une conservée à Rome, au Museo Napoleonico, l'autre à Toulon³⁷³. Zénaïde, l'aînée, âgée de vingt ans, porte une élégante robe Empire de velours sombre, agrémentée d'un châle brodé. Sa sœur cadette arbore une tenue plus sobre, une robe à manches longues, dans des tonalités gris clair. Toutes deux sont coiffées de tiaras dorées et sont assises sur une banquette dont le tissu est orné de l'abeille impériale. Néanmoins, leur posture demeure assez informelle, l'aînée a abandonné la lecture de la lettre qu'elle tient dans la main gauche, elles regardent en direction du peintre et s'enlacent tendrement. Tandis que Charlotte présente une attitude timorée, avec un regard timide, Zénaïde dévoile un regard franc et un visage décidé. Sa gestuelle est protectrice.

L'artiste, en peignant leur proximité physique, a voulu retranscrire une affection et une complicité sincère entre les deux sœurs. La valeur sentimentale du portrait est manifeste : la lettre porte en haut à droite l'adresse de Philadelphie, où résidait leur père. Elle suggère que les deux jeunes femmes se retrouvaient pour lire les missives que leur

³⁷³ Voir la notice de l'œuvre n° 231, dans Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ (dir.), *Jacques-Louis David : 1748-1825* : Paris, Musée du Louvre ; Versailles, Musée National du Château, 1989-1990, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 530-532.

adressait leur père absent. Enfin, on notera tout de même que le portrait figure l'attachement entre deux sœurs, et non entre deux amies au sens propre. La suggestion de l'intimité entre plusieurs membres d'une même famille sera questionnée plus longuement ultérieurement.

Retenons en tout cas que la gestuelle des protagonistes est particulièrement déterminante pour la signification d'une scène intime, mais que la présence de la lettre au sein des compositions favorise la démonstration du lien intime entre les deux personnages.

La confidente

Ainsi, dans le domaine du portrait et de la scène de genre, l'amitié féminine est le plus souvent traitée sous l'angle de la confiance et du soutien. Le tableau *Une Femme allaitant son enfant regardée par son amie* de Marguerite Gérard, peint en 1802, en est un bon exemple (**Fig. 100**). Deux femmes sont assises sur une méridienne. L'une d'elle donne le sein à son enfant, un poupon dodu à la chevelure blonde. Le mobilier atteste une situation aisée. La mère allaitant arbore une tenue rustique ; elle est coiffée d'un fichu et porte une jupe à rayures, tandis que son amie, parée à la dernière mode d'une robe et d'une coiffure d'inspiration antiquisante, semble issue d'un milieu privilégié. L'originalité de l'œuvre réside dans l'importance accordée au lien affectif entre les deux amies. La proximité physique entre les deux protagonistes, le regard bienveillant de la jeune femme brune porté sur l'enfant, trahit une relation étroite. Le geste du bras entourant l'épaule de l'amie chère est un geste de connivence et de complicité qui est notable dans nombre de scènes d'amitié.

Dans une autre toile, intitulée *Les deux amies* (**Fig. 101**), deux jeunes personnes se tiennent debout dans un boudoir. Celle de droite porte une robe de mousseline blanche brodée au bas de motifs floraux. La légère inclinaison de sa tête et son regard dirigé vers le côté trahit sa lassitude. À ses côtés, la jeune femme brune lui apporte son soutien : tournée vers elle, elle l'enserme par la taille et lui tend un petit bouquet de roses pour la reconforter. Sa mise est d'une plus grande simplicité. On sait peu de choses sur l'artiste

et son œuvre, réalisée probablement au tournant des années 1800, et dont le sujet demeure quelque peu énigmatique³⁷⁴.

En effet, si ces deux tableaux illustrent une connivence et une complicité manifeste entre les deux femmes, on note néanmoins, dans chaque cas de figure, des différences notables dans leurs tenues vestimentaires, ce qui suggère des origines sociales contrastées. Alors que les titres des tableaux donnés *a posteriori* suggèrent qu'il s'agit « d'amies », il est permis de croire que les personnages incarnent plutôt une dame et sa servante. Ce problème d'interprétation des œuvres avait déjà été relevé par Maurice Daumas dans sa contribution au colloque *L'Amitié dans les écrits du for privé*³⁷⁵. Selon lui, elle est à attribuer à l'absence de modèles iconographiques établis pour la représentation de l'amitié. Dans le tableau de Fournier, il n'est pas même évident que la jeune femme brune soit la servante. Alors qu'elle tend un brin de roses à la dame blonde, à ses côtés on distingue nettement une corbeille contenant un grand nombre de fleurs. Elle pourrait alors s'apparenter à une marchande de fleurs ambulante, qui, comme les marchandes de rubans et de modes, se rendaient dans les demeures aisées pour présenter leurs articles. Comme on sait, ces marchandes gagnaient la confiance de leurs riches clientes et pouvaient, à l'occasion, leur prêter une oreille attentive. Dans le tableau de Marguerite Gérard, il est très probable que la jeune femme allaitant soit en réalité la nourrice de l'enfant et que l'élégante à ses côtés soit sa mère.

Ces représentations rendent ainsi compte d'une réalité bien connue : les domestiques, qu'il s'agisse d'une femme de chambre ou d'une servante, devenaient souvent la confidente de la maîtresse de maison. « Les femmes de chambre sont dans la plus grande intimité³⁷⁶ », observe Mercier à cet égard. Il ajoute que « la femme de chambre connaît mieux sa maîtresse que le laquais son maître. Aussi nombre de secrets particuliers ont été révélés par des femmes de chambre³⁷⁷ », soulignant la spécificité féminine de ce type de relation. Bien des œuvres illustrent cette relation : dans la célèbre *Lettre d'amour* de Vermeer (vers 1669-1670, huile sur toile, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum), la servante est celle qui apporte la lettre et qui s'offre en soutien et en conseillère éventuelle. De même, dans les représentations de toilette et d'hygiène corporelle que nous avons commentées, la femme de chambre est souvent la

³⁷⁴ Voir la notice de l'œuvre dans *Petits théâtres de l'intime*, 2011, *op. cit.*, p. 118.

³⁷⁵ Maurice DAUMAS, 2014, *art. cit.*, p. 315.

³⁷⁶ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, Chap. CDXCII « Femmes de chambre », t. 1, p. 1345.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 1346.

seule personne à être admise dans l'espace intime de la chambre et à assister à l'exhibition de l'intimité du corps. Ces mises en scène sous-entendent sans ambiguïté qu'elle est celle qui recueille également les confidences de sa maîtresse³⁷⁸.

Enfin, on retrouve cette même distribution des rôles dans *Le Petit Conseil*, gravé d'après Lavreince (**Fig. 102**). Une jeune aristocrate est attablée à son secrétaire, occupée à la rédaction d'une lettre, tandis que sa servante, debout près d'elle, sourit en pointant la missive du doigt et semble lui octroyer son avis et ses conseils.

Les représentations d'amitié féminine associent fréquemment la thématique du divertissement pour suggérer la complicité. Certes, les scènes de jeux et de musique contiennent davantage une allusion galante. L'instrument de musique est un attribut traditionnel de la séduction. Dans la peinture de genre, les scènes de musique comportent une forte connotation amoureuse. Plus précisément, les instruments à corde (notamment le luth) sont utilisés comme métaphore de l'harmonie amoureuse, et l'étroit agencement des cordes symbolise l'unité, en particulier dans le mariage. En outre, les jeux de hasard comme les jeux de cartes sont reliés aux jeux de l'amour. Mais certains passe-temps demeurent dévolus aux femmes et apparaissent dans les scènes d'amitié.

Les amusements avec un animal de compagnie, généralement un petit chien, sont récurrents dans les représentations. La présence des animaux et leurs rôles dans les scènes de solitude féminine ont déjà été analysés plus haut ; ils peuvent également assumer le rôle de jouet de deux amies, comme par exemple dans *La Toilette de Minette* (**Fig. 103**), réalisée vers 1804. Assises toutes deux sur une banquette, deux jeunes femmes jouent avec un chat angora alors qu'un petit chien vient lui lécher le cou. Elles sont assises l'une contre l'autre ; la plus jeune des deux a posé sa main gauche sur l'épaule de son amie. Encore une fois, ce geste symbolise la proximité affective qui unit les deux jeunes filles.

Leur occupation futile tient ici du jeu, de l'amusement, une activité partagée. Rappelons à ce titre que le thème du jeu et du divertissement, associé à un accessoire domestique – symbolisé ici par la quenouille délaissée contre le mur – est également

³⁷⁸ C'est tout à fait notable dans la gravure *Le Bain*, d'après Freudenberg et dans la miniature de Lavreince, *Jeune femme à sa toilette*.

tributaire de la peinture de genre hollandaise du Siècle d'Or. En effet, elle offre de nombreux exemples prônant la valeur morale du travail et des tâches domestiques. Les ustensiles de la besogne quotidienne sont souvent présents dans des scènes de divertissement afin de connoter une condamnation du jeu, qui, dans le contexte protestant des Provinces Unies, demeure une activité oisive et sans intérêt. Bien entendu, la valeur moralisatrice est absente du tableau de Marguerite Gérard. Mais la grande influence que les maîtres hollandais ont exercée sur le travail de l'artiste est, une fois encore, tout à fait notable³⁷⁹.

Dans une veine comparable, une gravure montre une jeune femme, présentant avec fierté son petit chien à son amie (**Fig. 104**). La légende de l'image, « Ha le joli petit chien », souligne l'émerveillement de l'intéressée. Dans d'autres cas, les jeunes femmes se retrouvent autour d'une table de dessin ou d'une toilette (**Fig. 105 et 106**). Dans ce dernier tableau, deux jeunes femmes apparaissent dans un intérieur luxueux. L'une d'elle est assise devant une table de toilette. Elle s'est tournée vers son amie, debout derrière elle, qui porte un petit plateau sur lequel sont posées une tasse et une soucoupe. Là aussi, le titre, *Femmes dans un intérieur* ou *Dame élégante à sa table de toilette avec une servante*, témoigne de l'incertitude dans l'interprétation des rôles de chacun des personnages. Dans ce cas précis, les mises très élégantes des deux personnes donnent davantage l'impression qu'elles sont issues du même milieu et qu'il s'agit bien de deux amies, conversant autour d'une tasse de thé ou de chocolat, tout en effectuant leur toilette. L'expression de l'intimité est plus ténue dans ces trois dernières œuvres, mais celles-ci traduisent tout de même un lien de connivence entre les personnages.

Amitiés enfantines

Notre enquête sur les représentations du lien intime entre les amis doit également poser la question de l'amitié enfantine. Les images figurant des divertissements d'enfants peuvent-elles montrer une relation d'intimité entre les êtres ? Ou est-elle centrée sur la suggestion d'une activité insouciance ? Les jeux d'enfants ont, en tout cas,

³⁷⁹ Voir aussi Carole BLUMENFELD, dans la notice de l'œuvre, dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), *Le Cardinal Fesch et l'art de son temps* : Ajaccio, Musée Fesch, Paris, Gallimard, 2007, p. 128.

été l'un des sujets de prédilection des peintres de genre du XVIII^e siècle³⁸⁰ et des portraitistes d'enfants.

L'illustration de jeux et de jouets dans les portraits d'enfants et dans les scènes de genre exploite de nombreuses fonctions. D'une part, elle s'inscrit dans un processus de caractérisation et d'individualisation de l'univers de l'enfance. Renvoyant à l'insouciance et à la rêverie, les jouets en sont le symbole. Selon Richard Sennett, c'est au début du XVIII^e siècle, lorsque les différences entre l'enfance et l'âge adulte se dessinèrent plus nettement, que le jouet est devenu un attribut typique de l'enfant³⁸¹. En outre, l'essor des boutiques de jouets, phénomène souligné par Laure Sautereau Du Part, témoigne également de cette évolution³⁸². Progressivement, le jeu fait partie intégrante des représentations de ce monde particulier ; il en constitue pour ainsi dire un attribut. Il devient une métaphore du temps qui passe et du caractère éphémère de l'enfance : les bulles de savon, qui apparaissent dans de célèbres compositions de Chardin et de Mignard, demeurent en suspens, accrochées à la paille, et incarnent un état fragile et voué à disparaître³⁸³.

À la faveur des théories lockéennes et rousseauistes sur l'éducation, le jeu apparaît aussi dans les scènes d'éducation pour illustrer des méthodes d'apprentissages ludiques, qui favorisent la concentration. Enfin, la présence des jouets est un dispositif permettant à l'artiste de peindre le jeune modèle sur le vif sans lui imposer une séance de pose trop contraignante, ou tout simplement pour l'occuper et le tenir tranquille³⁸⁴. Aussi, la poupée devient-elle un accessoire indispensable du portrait d'enfant. Plus qu'un moyen de distraire l'enfant durant la pose, elle atteste le lien affectif entre le modèle et le jouet. À ce titre, le portrait d'une fillette tenant près d'elle une poupée habillée en nonne, réalisé par Chardin et largement diffusé par la gravure (Pierre-Louis

³⁸⁰ Voir Katie SCOTT, « Jeu d'enfant » dans Colin B. BAILEY (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 90-105 et Michel MANSON, « L'enfant, ses jeux, ses jouets, dans l'estampe et dans l'art au XVIII^e siècle », dans *L'enfant dans la Ville et dans l'Art au XVIII^e siècle*, Actes du colloque de Nancy, 30 septembre 2005, *Péristyles*, n° 26, 2005, p. 50-61.

³⁸¹ Richard SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979, p. 82-83.

³⁸² Notice n° 72 de Laure SAUTEREAU DU PART, dans Christine KAYSER (dir.), *L'enfant chéri au siècle des Lumières, après l'Émile : Marly-le-Roi/Louveciennes*, Musée-Promenade, 15 mars-15 juin 2003 ; Cholet, Musée des Beaux-Arts, 10 juillet-12 octobre 2003, Paris, L'inventaire, 2003, p. 162.

³⁸³ Voir Marguerite MOQUET, « Entre héritage et nouvelles approches : les choix artistiques dans les portraits d'enfants », dans Emmanuel BREON (dir.), *Les enfants modèles, de Claude Renoir à Pierre Arditi* : Paris, Musée de l'Orangerie, 24 novembre 2009-8 mars 2010, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 33-37.

³⁸⁴ Marie-Madeleine MASSE, « Le jouet, accessoire obligé du portrait d'enfant ? », dans *Les enfants modèles, ibid.*, p. 31.

Surugue, d'après Chardin, *L'inclinaison de l'âge*, 1743, burin, 26,3 x 19 cm, Paris, Musée du Petit-Palais) a sans aucun doute influencé les portraitistes de la fin du XVIII^e siècle, comme Antoine Vestier ou Anne-Geneviève Greuze.

Cela dit, peut-on considérer que le jeu est un symbole d'amitié entre enfants, au même titre que la lettre dans les représentations d'amitié féminine ? Dans beaucoup d'œuvres, il est le compagnon de l'enfant solitaire. Toutefois, dans un tableau de Nicolas-André Monsiau (**Fig. 107**), deux garçonnetts entourés d'une multitude de jouets, tels que cheval de bois et jeux de cartes, se distraient en dressant un chien au son d'un tambour. Cette scène souligne la cruauté des enfants, qui emploient le chien comme un objet inanimé, et ne relate pas la complicité qui pourrait les unir. De même, dans *Ce qui allume l'amour l'éteint* de Boilly (**Fig. 108**), deux jeunes enfants à droite se disputent la possession d'une poupée. L'aînée des deux la tient dans ses mains, tandis que la plus petite tend les bras pour s'en emparer. Là aussi, c'est le caractère jaloux et envieux des enfants qui est mis en exergue, non leur complicité. Aucune image ne suggère le partage d'un secret ou d'une intimité. Faut-il ainsi conclure que les enfants sont écartés des représentations de l'intime ? De nos jours pourtant, l'usage courant de l'expression « ami d'enfance » rappelle que le lien amical est établi dès la petite enfance, et qu'il est fondé sur la complicité et la fidélité. Mais ce type de relation n'apparaît guère dans les représentations d'enfants au XVIII^e siècle.

Pour Anne Vincent-Buffault, les pratiques amicales intimes débutent plutôt à l'adolescence, « entre les jeux de l'enfance et les affaires sérieuses de l'âge adulte³⁸⁵ ». Il est vrai que Diderot, dans sa conception de l'enfance, perçoit l'adolescence comme un âge de la vitalité, de l'enthousiasme, propice à l'amitié juvénile³⁸⁶. De même, chez Rousseau, lorsqu'Émile atteint l'âge de la puberté et une certaine maturité d'esprit, son gouverneur cesse de le traiter comme un élève pour devenir son ami³⁸⁷.

Si les amitiés enfantines – et adolescentes – semblent exclues des représentations, il convient tout de même d'interroger les rapports d'intimité entre frères et sœurs. En

³⁸⁵ Anne VINCENT-BUFFAULT, 1995, *op. cit.*, p. 135.

³⁸⁶ Voir notamment Lucette PEROL, « Diderot et l'enfant dans les Salons », dans Antoinette et Jean EHRARD (éd.), *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 56 et 65.

³⁸⁷ Anne VINCENT-BUFFAULT, 1995, *op. cit.*, p. 141.

effet, nous avons noté plus haut l'affection liant Zénaïde et Charlotte Bonaparte dans le portrait de David. Même si les modèles sont âgées de dix-huit et vingt ans, et ne sont plus assimilables à des enfants, leur proximité laisse penser que les portraits de frères et de sœurs pouvaient faire la promotion de leur amitié. C'est ce que suggère une estampe réalisée d'après un tableau d'Étienne Aubry, titré *La première leçon d'amitié fraternelle* (**Fig. 109**). On y voit en effet un garçonnet embrasser son petit frère, un poupon assis sur les genoux de sa nourrice. Dans un intérieur rustique, la scène figure un couple d'aristocrates accompagnés de leur fils, venu rendre visite au plus jeune, placé en nourrice à la campagne. Aubry a réalisé plusieurs saynètes familiales mettant l'accent sur le personnage du bon père de famille, ou encore sur l'amour maternel. Ici, tous les personnages admirent la manifestation de tendresse entre les enfants ; le titre de la gravure suggère en outre que l'amitié fraternelle est une norme des relations familiales. Sébastien Allard a souligné la récurrence des gestes affectueux entre les enfants dans les portraits familiaux de la période, « comme si l'amour constituait le lien du noyau familial³⁸⁸ ».

L'amitié fraternelle est suggérée de façon délicate par Marie-Geneviève Bouliar dans son portrait des enfants de Carle Vernet (**Fig. 110**). Formée dans l'atelier de Duplessis, avec un possible passage dans celui de Greuze³⁸⁹, Bouliar fonda sa renommée sur ses portraits. Au sein de sa clientèle bourgeoise, elle comptait quelques personnalités célèbres, comme M^{me} Tallien, immortalisée en 1795. À partir de 1791, elle exposa régulièrement au Salon, et c'est précisément au Salon de 1798 qu'elle présente le portrait de Camille et Horace Vernet. La suggestion de l'intimité entre les deux enfants passe par leur grande proximité : figurés l'un contre l'autre, la fillette a posé sa main sur l'épaule de son frère, tandis qu'il la tient par la taille. La simplicité de la mise en scène et le naturel des postures donnent également une impression de spontanéité. Leurs expressions souriantes témoignent de la véracité de leur attachement. Dans un portrait plus précoce, figurant *Monsieur Olive, trésorier des États de Bretagne, et sa famille* (**Fig. 111**), l'artiste avait déjà suggéré le lien unissant les frères et les sœurs. Bien que tributaire de compositions religieuses, notamment de Saintes familles

³⁸⁸ Sébastien ALLARD, « De l'héritier à l'enfant de l'amour : portraits de famille », dans Sébastien ALLARD, Nadeije LANEYRIE-DAGEN, Emmanuel PERNOUD, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2011, p. 216.

³⁸⁹ Notice biographique de l'artiste de Martial GUEDRON, dans Huguette KRIEF et Valérie ANDRE (dir.), 2015, *op. cit.*, t. 1, p. 176-178 ; Séverine SOFIO, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 86.

avec saint Jean-Baptiste, le tableau montre le vif intérêt de la fillette pour le bébé. Les deux jeunes modèles échangent à ce titre un regard.

D'autres portraits d'enfants mettent en avant les liens affectifs au sein de la fratrie. Celui des enfants du maréchal Ney, peint par une autre portraitiste femme, Marie-Éléonore Godefroid, en est un bon exemple (**Fig. 112**). Présenté au Salon de 1810, le tableau représente les trois fils de Michel Ney : Joseph Napoléon, l'aîné, âgé de huit ans, debout à droite, Michel Louis, d'un an son cadet, et le plus jeune, Eugène, né en 1808. Joseph campe fièrement l'espace et pose de trois-quarts ; il porte une tunique en soie grise, un chapeau à plumes, avec, à la taille, une imposante épée. En face de lui, son frère arbore le même costume. Il adopte en revanche une pose plus nonchalante ; il a ôté son chapeau et le tient à la main, son bras repose sur la table et il a croisé ses jambes. D'un geste protecteur, il entoure de son bras le plus jeune des frères, figuré plus âgé qu'il ne l'était au moment de la réalisation. Difficile de croire en effet que le garçonnet représenté est âgé de deux ans. Ce geste, ainsi que la proximité des deux modèles, trahissent l'attachement de Michel Louis pour son petit frère, qu'il prend littéralement « sous son aile ». Le jeu de regards entre les frères instaurent une hiérarchie : le plus jeune est tourné vers le cadet, qui fixe l'aîné. Cet échange laisse entrevoir la possibilité d'une rivalité entre les deux frères aînés ; Michel pointe plus directement l'épée démesurée de Joseph, alors qu'un fusil est abandonné à ses pieds.

Joseph est le seul à regarder en direction du spectateur. Deux interprétations possibles peuvent être envisagées : le regard pourrait être pour sa mère, Aglaé Auguié, qui aurait assisté aux séances de pose en sa qualité d'amie personnelle de l'artiste³⁹⁰. Mais il pourrait également s'adresser à son père : l'épée que l'enfant s'appête à sortir hors de son fourreau désigne la carrière militaire de son père, et indique qu'il est prêt à s'inscrire dans son sillage. Cette deuxième interprétation correspondrait bien à la dimension symbolique du portrait : nombre d'éléments rappellent les futures responsabilités des garçons. Outre l'épée et le fusil, la maquette de navire et les ouvrages à gauche symbolisent l'éducation des futurs officiers. Comme l'a

³⁹⁰ Les deux femmes se sont en effet connues lors de leur passage dans la maison d'éducation dirigée par M^{me} Campan. Voir Jennifer GERMANN, « Tracing Marie-Éléonore Godefroid : Women's Artistic Networks in Nineteenth-Century Paris », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 41, 2012, p. 58.

judicieusement souligné Jennifer Germann, ce portrait illustre bien l'ambiguïté des rapports fraternels, partagés entre intimité et distance³⁹¹.

Isabey, lorsqu'il peinture les enfants Murat (**Fig. 113**), insiste moins sur la valeur symbolique du portrait que sur l'illustration d'un moment privilégié entre frères et sœurs³⁹². Dans le jardin de la villa Reale à Naples, les quatre enfants de Caroline Bonaparte sont saisis lors d'un déjeuner sur l'herbe. Une nappe a été étendue sur le sol, des fruits et une miche de pain sont les vestiges d'un repas qui vient de s'achever. Achille, l'aîné, a revêtu l'uniforme militaire. Un genou à terre, il entoure de son bras sa jeune sœur Louise. Les deux sœurs, Laetitia et Louise, sont vêtues d'élégantes robes de soie blanche. À droite, assis dans l'herbe, Lucien Charles, le frère cadet, regarde en direction du spectateur. Le portrait insiste sur la sollicitude des aînés envers les plus jeunes : Achille enlace sa sœur Louise, tandis que Laetitia tend la main à Lucien en le regardant avec bienveillance.

Les illustrations d'amitié et de solidarité fraternelle témoignent toutes d'un lien particulier. C'est une intimité qui se crée de fait, entre des personnes qui partagent une part de leur enfance et qui se ressemblent. À ce titre, les portraits soulignent souvent ces ressemblances : similitudes physiques dans le cas d'Horace et de Camille Vernet, costumes identiques dans les effigies des filles de Joachim Murat, et des fils aînés du maréchal Ney³⁹³. Mais les images rendent également compte de rapports hiérarchiques au sein des fratries : les aînés sont toujours aisément reconnaissables par leur position privilégiée dans l'image. Ils adoptent en outre des attitudes protectrices à l'égard des plus jeunes. Le plus souvent, ces différences de statut entre frères et sœurs excluent les rapports égalitaires, qui sont pourtant le fondement de la véritable amitié.

1.2. Entre amour et amitié

Dans les discours sur l'amitié au XVIII^e siècle, les questionnements autour de la différenciation entre l'amitié et l'amour occupent une place centrale. En préambule à

³⁹¹ *Ibid.*, p. 57. Citation originale : « Both intimacy and distance between the boys is suggestive of the complicated relations of brothers. »

³⁹² Sur le portrait, voir Maria Teresa CARACCILO (dir.), *Les sœurs de Napoléon : trois destins italiens* : Paris, Musée Marmottan Monet, 3 octobre 2013-26 janvier 2014, Paris, Hazan, 2013, p. 188.

³⁹³ Voir aussi Didier LETT, *Histoire des frères et sœurs*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 51.

ses *Caractères de l'Amitié*, Caraccioli fait l'éloge de l'amitié, en l'opposant en tous points à l'amour :

Quelle différence entre l'amitié et l'amour ! L'amitié devient la mère des plaisirs innocents, l'amour est la source du trouble et des chagrins ; l'amour ne respecte aucunes lois, l'amitié les observe toutes ; l'amour est l'ouvrage du caprice, l'amitié le fruit de la réflexion ; l'amour s'éteint aussi vite qu'il s'allume, l'amitié se forme peu à peu, et elle ne meurt jamais ; l'amour se plaint, l'amitié se tait ; l'amour tourmente, l'amitié tranquillise³⁹⁴.

La dichotomie entre amour et amitié est très prégnante chez le marquis de Caraccioli et chez M^{me} Thiroux d'Arconville. L'amitié est décrite comme une passion douce, constante, gouvernée par des règles de comportement, alors que l'amour est violent et versatile. À la fin du siècle, M^{me} de Staël, dans son approche sensible, bouleverse cette vision. Elle place désormais l'amour devant l'amitié, car cette dernière ignore les plaisirs de l'ivresse de la passion amoureuse :

L'amitié n'est point une passion car elle ne vous ôte pas l'emprise de vous-même ; elle n'est pas une ressource qu'on trouve en soi, puisqu'elle soumet au hasard de la destinée et du caractère des objets de son choix : enfin, elle inspire le besoin du retour et sous ce rapport d'exigence, elle fait ressentir beaucoup des peines de l'amour, sans promettre des plaisirs aussi vifs³⁹⁵.

Pour elle, la nécessaire exigence de réciprocité et de partage dans l'amitié détermine sa longévité : dès lors que les amis ne partageront plus le même intérêt, les mêmes préoccupations, elle est vouée à disparaître. Au début du XVIII^e siècle, l'amitié était envisagée comme une passion haute et digne, parce que fidèle, stable et débarrassée des excès dangereux que peut occasionner l'amour. Dans le discours de Germaine de Staël, elle est dévalorisée et toujours supplantée par la passion amoureuse : à ce titre, les amitiés féminines se manifestent dans le cadre d'un partage de confidences amoureuses :

³⁹⁴ Louis-Antoine, marquis de CARACCIOLI, *Les Caractères de l'Amitié*, Francfort, J. F. Bassompierre et J. Vanden Berghen, 1760, p. 3.

³⁹⁵ Germaine de STAËL-HOLSTEIN, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Lausanne, Jean Mourer ; Hignou, 1796, p. 250.

Les femmes font habituellement de la confiance le premier besoin de l'amitié, et ce n'est plus alors qu'une conséquence de l'amour ; il faut que réciproquement une passion semblable les occupe, et leur conversation n'est souvent alors, que le sacrifice alternatif, fait par celle qui écoute, à l'espérance de parler à son tour³⁹⁶.

La distinction entre amour et amitié est illustrée dans les gravures du *Baiser de l'amour* et du *Baiser de l'amitié* (Fig. 114 et 115). Le baiser de l'amour semble en effet celui d'une passion plus vive, plus charnelle : la dame a défait son corsage et exhibe un sein, a basculé la tête en arrière en signe d'abandon. C'est un homme qui la serre dans ses bras ; collé contre sa poitrine, il la couvre de baisers dans le cou. Dans le pendant, il s'agit de deux femmes qui font le serment de leur amitié. L'une est assise sur les genoux de l'autre. Elles se tiennent fermement les mains et se fixent l'une l'autre, droit dans les yeux, comme si elles scellaient un pacte d'amitié. Dans les deux cas, l'intimité des personnages est suggérée non seulement par leur proximité physique, mais aussi par un contact sensoriel très marqué : ils se touchent, se regardent et se sentent. On comprend bien à la vue des deux œuvres que la question de la différenciation entre sentiment amical et sentiment amoureux se pose surtout lorsque les rapports sont mixtes. En choisissant de figurer l'amitié sous les traits de deux figures féminines, les pendants sous-entendent qu'une relation amicale entre un homme et une femme n'est pas possible, ou du moins qu'elle serait difficile à mettre en images de manière claire, sans qu'elle puisse être prise pour de l'amour.

La mixité des rapports

La question de l'amitié mixte et le problème de l'ambiguïté des rapports entre hommes et femmes apparaissent dans les écrits dès le début du XVIII^e siècle. M^{me} de Lambert évoque la possibilité d'une amitié entre un homme et une femme, qu'elle estime comme celle « qui a le plus de charmes », mais elle ajoute qu'« elle est plus difficile, car il faut plus de vertu et de retenue. [...] Mais il faut être en garde contre soi-même, de peur qu'une vertu ne devienne passion dans la suite³⁹⁷. »

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 256.

³⁹⁷ M^{me} de LAMBERT, 1808, *op. cit.*, p. 127 et 129.

Pour M^{me} de Staël, l'amitié entre un homme et une femme occupés par une passion amoureuse ne peut exister et est nécessairement brisé par l'ennui :

[...] Si l'amour les captive, je ne sais quel sentiment [...] fait trouver à un homme ou une femme liés par l'amitié, peu de plaisir à s'entendre parler de la passion qui les occupe ; ces sortes de liens ou ne se maintiennent pas, ou cessent³⁹⁸.

À l'inverse, une amitié entre un homme et une femme détachés de toute relation amoureuse ne lui semble pas davantage envisageable, car ils vont nécessairement rechercher la passion dans leur relation :

Dès qu'un homme et une femme ne sont point attachés ailleurs par l'amour, ils cherchent dans leur amitié tout le dévouement de ce sentiment, et il y a une sorte d'exigence naturelle, entre deux personnes de sexe différent, qui fait demander [...] ce que la passion seule peut donner³⁹⁹.

Rousseau, dans la bouche de Saint-Preux, évoque pourtant l'amitié avec une femme comme la relation la plus digne d'intérêt et la plus précieuse : « Je n'aurais jamais pris à Paris ma femme, encore moins ma maîtresse ; mais je m'y serais fait volontiers une amie, et ce trésor m'eut consolé, peut-être, de n'y pas trouver les deux autres⁴⁰⁰. » De même, Mercier affirme que :

C'est à Paris qu'un homme sensé doit chercher une amie dans une femme. [...] Plus libres, plus éclairées qu'ailleurs, [elles] se mettent au-dessus des préjugés et ont l'âme forte d'un homme, avec la sensibilité de leur sexe. [...] L'amitié des femmes a un charme plus doux que celle des hommes, elle est active, vigilante, elle est tendre ; elle est vertueuse, et surtout elle est durable⁴⁰¹.

Tout au long du XVIII^e siècle, des amitiés célèbres entre hommes et femmes virent le jour. On connaît les échanges entre M^{me} du Deffand et Voltaire⁴⁰², M^{me} d'Epainay et l'abbé Galiani, ou encore entre Julie de Lespinasse et Condorcet, dont témoignent leurs

³⁹⁸ Germaine de STAËL-HOLSTEIN, 1796, *op. cit.*, p. 259.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, 1961, *op. cit.*, partie II, lettre XXI.

⁴⁰¹ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, Chap. DCLXIX « Amitié des femmes », t. 2, p. 484-485.

⁴⁰² Sur l'amitié entre Voltaire et M^{me} du Deffand, voir par exemple Antoine de BAECQUE, *Histoires d'amitiés*, Paris, Payot, 2014.

correspondances. De même, M^{me} Récamier entretenait des relations épistolaires intimes avec nombre d'amis masculins qui fréquentaient son salon. Édouard Lemontey, Mathieu de Montmorency et Camille Jordan figurent parmi les amis intimes de sa jeunesse⁴⁰³. « Il est bien difficile de s'accoutumer à ne plus vous voir quand on a eu le bonheur de passer quelques jours auprès de vous. [...] J'attends de vos nouvelles avec une inquiète impatience⁴⁰⁴ », écrit-elle à Camille Jordan en 1803. Enfin, dans les années 1820, elle lie une amitié étroite avec Jean-Jacques Ampère, qui devient « l'hôte quotidien de l'Abbaye-aux-Bois⁴⁰⁵ ».

Il est vrai que toutes ces dames tenaient un salon, et étaient très bien introduites dans le milieu mondain et intellectuel. Mais leurs exemples confirment toutefois la possibilité, pour des femmes lettrées, d'entretenir des amitiés mixtes. Ces amitiés mondaines font le sujet de gravures, illustrant le quotidien d'une société privilégiée (**Fig. 116, 117 et 118**). Les trois eaux-fortes sont extraites de la *Seconde* et de la *Troisième suite d'estampes, pour servir à l'histoire des Modes et du Costume*, et furent imaginées par Moreau le Jeune. Elles donnent à voir les occupations de l'aristocratie : recevoir ses intimes dans son boudoir, se divertir à des jeux de hasard, ou encore dîner en petit comité, sont quelques-unes des activités auxquelles s'adonnent les amis issus du même milieu social.

Dans *N'ayez pas peur ma bonne amie*, la jeune héroïne de la suite d'estampes, étendue sur un sofa, converse en compagnie de quelques amis. Le titre fait allusion à sa grossesse et suggère les conseils et réconforts de ses proches. Le *Souper fin* illustre un nouvel usage apparu dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, qui coïncide avec l'engouement pour les petites maisons. Les fantasmes de retrait et de solitude qui engendraient la construction de ces pavillons ont déjà été soulignés ici. Ils étaient accompagnés de pratiques sociales qui mettaient l'accent sur l'intimité des relations. De petites salles à manger firent ainsi leur apparition, permettant de souper sans être incommodé par la présence des domestiques⁴⁰⁶. On le voit sur l'image, les deux couples se sont retrouvés autour d'une table aux dimensions assez réduites. Des dessertes, aussi appelées tables volantes, sont disposées autour des personnages et leur permettent de se

⁴⁰³ Amélie LENORMAND, *Madame Récamier : les amis de sa jeunesse et sa correspondance intime*, Paris, Lévy frères, 1872, p. 7-12.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁰⁶ Claire OLLAGNIER, 2016, *op. cit.*, p. 143-145.

servir eux-mêmes. Les différentes portes que l'on distingue à l'arrière-plan rappellent une distribution fréquente dans ce type de salle à manger : des petites pièces attenantes facilitaient un service discret.

Enfin, les jeux de société, comme le trictrac (**Fig. 119**), se jouant à deux, autorisent des échanges plus confidentiels. Dans le tableau de Garneray, un homme et une femme jouent face à face, tandis que deux personnages masculins assistent à la partie. Si les scènes rendent compte de relations privilégiées, il demeure difficile de savoir s'il s'agit de relations sociales de convenance ou d'amitiés véritables.

En revanche, assez peu d'œuvres retracent les relations amicales entre un homme et une femme figurés seul à seul. *La Lecture* de Marguerite Gérard peut être considérée comme l'une des rares occurrences (**Fig. 120**). Un couple y est représenté lisant une lettre. La jeune femme, très émue par cette lecture, sanglote tout en portant la lettre à son visage. L'homme la serre dans ses bras, dans un geste évident de réconfort. Carole Blumenfeld a interprété cette esquisse comme un couple d'amoureux, relisant une ancienne lettre avec émotion ou parcourant leur correspondance après une période de séparation⁴⁰⁷. Pourtant, il pourrait s'agir d'un ami, venu apporter son soutien à la demoiselle. Même si elles ne sont qu'esquissées, les expressions des personnages ne suggèrent guère l'attendrissement ou le bonheur de se retrouver. La jeune femme semble plutôt avoir pris connaissance d'une mauvaise nouvelle, et l'homme à ses côtés la console en la pressant contre lui. De façon inédite, l'homme tient ici le rôle, généralement dévolu à une femme, de confident et de soutien.

La complicité entre deux personnes de sexes opposés est également suggérée par Vincent (**Fig. 121**). Centré sur les corps des deux personnages, le dessin montre l'homme tenant un portefeuille de la main gauche et esquissant une figure. Toutefois, il ne regarde pas son dessin, mais est tourné vers la jeune femme et lui chuchote des mots à l'oreille. Elle regarde en direction du spectateur, tout en étant penchée vers son ami. Elle se tient à son bras et l'écoute attentivement. Enfin, le visage de l'homme, partiellement laissé dans l'ombre, confère à la scène un effet de mystère. L'évidente

⁴⁰⁷ Notice de l'œuvre de Carole BLUMENFELD, dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 130.

connivence entre les deux personnages et la sensation qu'ils détiennent un secret, instaurent une atmosphère d'intimité.

Selon toute vraisemblance, ce lavis a été peint en 1777⁴⁰⁸, trois ans après la réalisation du tableau *La leçon de dessin*, commandé à Vincent par Bergeret de Grancourt lors de leur séjour à Rome. En s'appuyant sur le journal de Bergeret en mars 1774, Jean-Pierre Cuzin envisage la possibilité que les deux personnages représentés sur la toile de 1774 soient Jeanne Vignier et Bergeret lui-même, rajeuni et le visage dans la pénombre. Les activités avérées de dessinateur de Bergeret plaident également en faveur de cette identification⁴⁰⁹. Si Vincent a repris les grands traits de sa composition d'origine, il a modifié les physionomies de ses personnages, qui sont devenus deux jeunes gens. Le portrait sentimental du commanditaire et de sa compagne s'est ainsi transformé en une scène d'amitié mixte.

Ces deux œuvres laissent entrevoir les difficultés d'interprétation des représentations d'amitié entre un homme et une femme. Souvent, elles sont perçues comme des scènes de passion amoureuse. L'exemple de Vincent montre en outre que les rôles des personnages sont aisément interchangeables, suivant que l'on identifie ou non les modèles. Dès lors, il semblerait que les rôles ne soient pas fixés avec précision.

À cet égard, la suite du *Progress of Love* de Fragonard illustre bien ces hésitations : elle a suscité plusieurs études exégétiques qui ont tâché de retracer l'ordre dans lequel les tableaux devaient être lus, l'intrigue, et les rôles des différents protagonistes⁴¹⁰. Aujourd'hui conservées à la Frick Collection de New-York, les six huiles sur toile qui composent la série furent réalisées par Fragonard entre 1771-1772 et

⁴⁰⁸ La datation est fournie par Jean-Pierre CUZIN, *François-André Vincent, 1746-1816, Cahiers du dessin français*, n° 4, Paris, Galerie de Bayser éditeur, [s. d.].

⁴⁰⁹ Jean-Pierre CUZIN, *François-André Vincent, 1746-1816, Entre Fragonard et David*, Paris, Arthena, 2013, p. 46-47.

⁴¹⁰ Willibald SAUERLÄNDER, « Über die Ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards 'Amours des Bergers' », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 19, 1968, p. 127-156 ; Donald POSNER, « The True Path of Fragonard's 'Progress of love' », *Burlington Magazine*, 114, n° 833, August 1972, p. 526-534 ; Marianne ROLAND-MICHEL, « Fragonard illustrateur de l'amour », dans Paul VIALLANEIX et Jean EHRARD (éd.), *Aimer en France, 1760-1860*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 20-22 juin 1977, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980, t. 1, p. 25-34 ; Mary D. SHERIFF, *Fragonard : Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 58-79 ; Colin B. BAILEY, *Fragonard's Progress of Love at The Frick Collection*, New-York, The Frick Collection, 2011.

1790-1791. Les quatre premières furent commandées pour orner le pavillon Du Barry à Louveciennes. Elles devaient prendre place dans le troisième salon, dit aussi le Salon du Cul-de-four, ainsi nommé en raison de sa forme. Leur sujet, qui a fait l'objet de nombreux débats, peut être considéré comme une variation champêtre sur le thème de la séduction, de l'amour et de l'amitié.

Il est désormais usuel de considérer *La Poursuite* (**Fig. 122**) comme le premier tableau, le second étant *La Rencontre* (**Fig. 123**), le troisième *L'Amant couronné* (**Fig. 124**), et viennent enfin *Les Lettres d'amour* (**Fig. 125**). Les trois premiers tableaux coïncident en effet avec la narration d'une intrigue, des manœuvres de séduction au couronnement amoureux. En 1968, Sauerländer a envisagé le quatrième tableau comme une illustration de l'amitié et émis l'hypothèse que l'amitié est la seule conclusion de l'histoire. Il s'agirait alors d'une fable sur l'inconstance de l'amour et sur le triomphe de l'amitié. Cette interprétation est séduisante : la statue féminine à droite, vêtue d'une tunique et tenant un cœur dans sa main, est en effet conforme aux allégories de l'amitié, comme celles imaginées par Boucher, ou encore celles sculptées par Boizot. En outre, le chien, assis aux pieds du couple, pourrait tout à fait symboliser la fidélité amicale. Si le chien est l'un des attributs des saynètes érotiques lorsqu'il est vif et nerveux, ici, sa posture calme et sereine est une métaphore d'une passion douce et raisonnée. Enfin, le visage de la jeune femme qui lit est apaisé, comme si elle se remémorait des souvenirs plaisants. Le registre diffère foncièrement de celui des scènes de lettres d'amour, dans lesquelles la lectrice est dans l'attente, souvent anxieuse et impatiente.

Posner, dans son article, réfute l'interprétation proposée par Sauerländer. Pour lui, l'union idyllique et fidèle de la dernière scène est celle du mariage. Il est permis de douter de cette analyse, notamment en raison de la vocation du lieu, destiné aux intimes de M^{me} Du Barry, dans lequel un éloge de l'amitié aurait trouvé sa place.

Marianne Roland-Michel remet en cause la lecture d'une histoire en quatre épisodes, et considère les tableaux deux par deux : la *Poursuite* répondant à *L'Amant couronné* et la *Rencontre* aux *Lettres d'amour*⁴¹¹. Selon elle, la présence des groupes d'amours sculptés dans les deux premiers tableaux rend leur association cohérente, alors que dans le second, les lettres d'amour servent de fil conducteur à l'intrigue. Cela dit, pour Mary Sheriff, la narration d'une intrigue ne va pas de soi : elle a en effet observé

⁴¹¹ Marianne ROLAND-MICHEL, 1980, art. cit., p. 29.

l'absence de réelle continuité iconographique entre les saynètes. Pour elle, les couples sont différents d'une composition à l'autre⁴¹². Il est vrai que Colin Bailey a également noté une multitude de références allégoriques et mythologiques – telle que la fontaine à corps de dauphin, allusion amoureuse – qui renvoie à des significations variées⁴¹³.

Le refus des œuvres de M^{me} Du Barry et le renvoi à l'artiste est notoirement connu. L'absence de clarté du programme iconographique qui ne se référait à aucun modèle textuel ou pictural permet peut-être d'expliquer le désamour de cet ensemble imaginé par Fragonard. Les panneaux furent remplacés par des compositions de Vien, aujourd'hui conservées au Louvre et dans les collections de la Préfecture de Chambéry. Vien exploite plus ou moins le même sujet, mais le traite sur un mode antiquisant. Il narre le cheminement de deux jeunes Grecques et leur passage de l'amitié à l'amour. La première scène illustre le serment d'amitié des deux jeunes femmes, la seconde la rencontre avec Cupidon, la troisième montre les amants couronnés, enfin la dernière figure un temple de l'hymen, devant lequel les amoureux se jurent une affection éternelle. Cette fois, les tableaux ne présentent aucune ambiguïté dans le traitement du sujet ; l'amitié et l'amour sont bien distingués. L'amitié est d'ailleurs exclusivement féminine, et la finalité de l'intrigue est l'amour conjugal.

Au début des années 1790, les quatre peintures de Fragonard prirent finalement place à Grasse, dans la villa Maubert. Les quatre panneaux de Louveciennes furent complétés par deux autres (**Fig. 126 et 127**) et ornaient le salon central de la villa. Plusieurs visiteurs au XIX^e siècle ont commenté le décor du salon. Chacun d'entre eux a livré un ordre de lecture des œuvres et des interprétations différentes. Les titres qu'ils attribuent aux panneaux attestent ces discordances⁴¹⁴. L'auteure anglaise Emilia F. S. Pattison, en 1878, parle de *Sacrifice de la Rose* pour qualifier *La Poursuite*. En 1885, le baron Roger Portalis préfère le titre *L'Escalade ou la Surprise* pour *La Rencontre*. De même, *Les Lettres d'amour* deviennent *Les Souvenirs*. Dans son étude de 1980, Marianne Roland-Michel évoque *Les Lettres d'amour* sous le titre *Amour-Amitié*, assumant son indécision sur la signification de l'œuvre. Ces quelques données témoignent des multiples lectures possibles des sujets de Fragonard. Le titre actuel de la suite a retenu la signification amoureuse. Cet exemple démontre qu'à la fin du

⁴¹² Mary D. SHERIFF, 1990, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹³ Colin B. BAILEY, « Allegory, Symbolism, Meaning », 2011, *op. cit.*, p. 71-85.

⁴¹⁴ Pour le détail, voir Colin B. BAILEY, *ibid.*, p. 109.

XVIII^e siècle, les manières de figurer l'amitié et l'amour se confondent, tenant plus simplement de l'illustration du sentiment affectif, ou de l'intimité. De ce fait, pour éviter toute ambiguïté, l'amitié est plus volontiers représentée entre deux personnes de même sexe. Il atteste enfin les hésitations interprétatives auxquelles nous devons faire face, aujourd'hui encore, et des précautions qu'elles nécessitent.

On l'a vu, les commentateurs privilégient souvent une lecture amoureuse, alors même que rien, dans la posture des personnages, ne permet d'affirmer le caractère amoureux des interactions. Ce constat nous pousse à envisager certaines scènes dites galantes comme des possibles représentations d'amitié.

La galanterie, un prélude à l'amour ou à l'amitié ?

Il est d'usage d'envisager la galanterie comme une démonstration de la séduction amoureuse. Pourtant, selon les définitions du terme, la galanterie évoque davantage les usages de la civilité : un galant est en premier lieu un homme qui se comporte avec courtoisie, notamment envers la gent féminine. Il a à cœur de plaire, porte une attention particulière à l'autre et agit de manière fine et délicate⁴¹⁵. Elle sous-entend également un code de conduite propre à la vie de cour, caractérisée par une certaine élégance et un respect des convenances. La connotation érotique n'est donc pas intrinsèque. Diderot considère d'ailleurs la galanterie comme une qualité subtile, dont peu d'hommes sont en réalité dotés, et qui tend à disparaître :

On dit que tous les hommes de la cour sont polis ; en supposant que cela soit vrai, il ne l'est pas que tous soient galants. [...] Les hommes véritablement galants sont devenus rares ; ils semblent avoir été remplacés par une espèce d'hommes avantageux, qui ne mettent que de l'affectation dans ce qu'ils font, parce qu'ils n'ont point de grâces, & que du jargon dans ce qu'ils disent, parce qu'ils n'ont point d'esprit, ont substitué l'ennui de la fadeur aux charmes de la galanterie⁴¹⁶.

L'expression « fête galante », utilisée par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1717 pour désigner les œuvres de Watteau, témoigne également de cette

⁴¹⁵ Antoine FURETIERE, 1701, t. 2, *op. cit.*, p. 138 et Denis Diderot, art. « galanterie », dans Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 7, p. 427.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 428.

acception de la galanterie. En effet, les tableaux de Watteau mettent en scène de jeunes personnages des deux sexes dans des décors champêtres, issus de la bonne société, qui conversent, dansent, jouent de la musique. Ils retracent une vision idéalisée de la vie de cour, dédiée aux plaisirs, mais qui revendique un raffinement et la courtoisie dans les comportements.

Dans ce contexte, l'exercice de la musique demeure l'un des *topoi* de la galanterie, comme l'attestent plusieurs tableaux peints dans les années 1770-1780. Dans le *Concert espagnol* (**Fig. 128**), Élisabeth Vigée Le Brun a juxtaposé diverses inspirations. À droite, la lettre décachetée, posée sur une table recouverte d'un tapis vermillon aux motifs floraux et géométriques, rappelle le type d'objets présents dans les natures mortes et les scènes de genre hollandaises. De même, la servante curieuse qui épie le couple est empruntée aux « oreilles indiscrètes » de Nicolaes Maes. La table de toilette à gauche est tributaire des compositions contemporaines du tableau, qui associent toilette et séduction. Enfin, Joseph Baillio a noté la parenté entre le *Concert espagnol* et une *Scène galante* de Jean-Baptiste Pater⁴¹⁷. Les deux personnages, vêtus à l'espagnole, s'associent autour de l'interprétation d'un morceau de musique. La jeune femme, allongée sur un sofa, lit une partition de musique qu'elle tient dans ses mains, tandis que, debout derrière elle, un jeune homme joue de la guitare. Si la composition ne comporte pas d'allusion érotique explicite, la toilette, le billet doux, ainsi que la présence de la domestique indiscrète placent résolument cette scène du côté des représentations de séduction amoureuse.

La *Leçon de musique* de Fragonard (**Fig. 129**) paraît, à première vue, relever des mêmes inspirations. Il est probable que les deux œuvres soient plus ou moins contemporaines l'une de l'autre. Le tableau d'Élisabeth Vigée Le Brun est daté de 1777, alors que le musée du Louvre situe celui de Fragonard aux environs de 1769. Une incertitude demeure quant à la datation de la *Leçon de musique*. Si Pierre Rosenberg lui a attribué une datation plus tardive (vers 1785), tout en concédant la fragilité de son hypothèse, Jean-Pierre Cuzin l'envisage comme une œuvre précoce, de la fin des années

⁴¹⁷ Notice de l'œuvre de Joseph Baillio dans Joseph BAILLIO et Xavier SALMON (dir.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2015-11 janvier 2016 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 février-15 mai 2016 ; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 10 juin-12 septembre 2016, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, p. 122.

1750⁴¹⁸. Le personnage masculin arbore lui aussi un costume espagnol. Il est debout à côté de son élève et tourne les pages d'une partition, tandis que la jeune femme joue du clavecin. À leurs côtés, un chat est allongé sur une chaise, près d'un luth. Toutefois, si la proximité entre le maître et son élève est sous-entendue, la nature amoureuse de leurs relations est laissée à l'imagination du spectateur.

Beaucoup d'autres œuvres, réalisées au tournant du XIX^e siècle, notamment par Marguerite Gérard, peignent un idéal de la galanterie en costume. Les références formelles évoquent toujours un art du passé. Les tableaux se présentent comme des pastiches de la peinture des Pays-Bas du XVII^e siècle : le traitement satiné des étoffes, les costumes, certains accessoires symboliques, comme les instruments à cordes ou comme la sphère suspendue au plafond reflétant le décor de la pièce, enfin le personnage récurrent de la vieille servante sont autant de citations de l'art septentrional.

Elles sont particulièrement notables dans la gravure *L'Art d'aimer*, réalisée d'après un tableau de Marguerite Gérard (**Fig. 130**). Elle montre un galant déclamant une traduction de *L'Art d'aimer* d'Ovide, à une jeune personne. Le tableau *Je m'occupais de vous* (**Fig. 131**) peut alors se lire comme une application des préceptes d'Ovide : la séduction passe par de nombreuses attentions, notamment des cadeaux. Il figure une jeune femme qui s'apprête à envoyer une lettre à son galant, pour le remercier de ses présents. Ce dernier la surprend et lui donne un baiser volé sur la joue.

D'après Carole Blumenfeld, qui s'appuie sur un catalogue de vente de 1795, le tableau fut conçu en pendant du *Présent* (**Fig. 132**), dans lequel une jeune femme se voit offrir des cadeaux de celui qui souhaite la séduire : du gibier, une corbeille de fleurs, accompagnés d'un billet doux⁴¹⁹. Toutefois, il nous semble que cette association peut être mise en doute : les personnages féminins des deux tableaux ne se ressemblent pas et les styles de leur tenue évoquent des époques différentes. En outre, on sait que les peintres de genre réalisaient de nombreuses compositions autour des mêmes sujets, sans qu'elles soient réellement conçues comme des pendants. Les amateurs les associaient ensuite au sein de leur collection, et elles étaient mentionnées comme des pendants dans les catalogues de vente.

⁴¹⁸ Notice de l'œuvre de Jean-Pierre CUZIN, dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 70.

⁴¹⁹ Notice de l'œuvre de Carole BLUMENFELD, dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), *ibid.*, p. 80.

On le voit, ces œuvres sont tributaires des motifs espagnols, puisés dans le répertoire des fêtes galantes de Watteau, qui évoquent le passé et la romance⁴²⁰. Watteau s'inspirant lui-même de modèles anciens, notamment vénitiens et flamands. C'est auprès de Rubens et de Van Dyck qu'il trouve ses principales sources formelles. À la fin du XVIII^e siècle, le costume espagnol est ainsi devenu un poncif du genre galant. Les personnages affublés de fraises, de chapeaux à plumes et autres culottes bouffantes à crevés évoquent « un monde de galanterie, qui a le charme du "bon vieux temps"⁴²¹ ». Mais les emprunts au XVII^e siècle ne sont pas seulement stylistiques. Si les scènes galantes regardent du côté du Grand Siècle, c'est parce qu'il est souvent considéré comme un « âge d'or de la galanterie⁴²² ». En témoigne par exemple la pratique des fêtes galantes qui s'est développée à la cour de Louis XIV : M^{elle} de Scudéry relate la splendeur de ces réjouissances dans sa *Promenade de Versailles* en 1669⁴²³.

À l'aune des dernières œuvres que nous avons mentionnées, il est légitime de se demander si nous sommes encore en présence de suggestions de l'intimité unissant deux êtres. Il s'agit plutôt d'une affirmation d'un idéal de l'amour-amitié, prônant une vision courtoise et désuète de la galanterie. Toutefois, les relations entre les personnages demeurent incertaines, et oscillent entre amour et amitié. La galanterie peut alors être considérée comme une manifestation de la conquête affective, qu'elle soit amoureuse ou amicale. D'autant plus que l'une n'interdit pas l'autre, comme le rappelle judicieusement Maurice Daumas : « Ami et amant sont des rôles complémentaires, qu'on échange aux deux extrémités de l'aventure amoureuse : d'ami on devient amant, puis après la rupture, on redevient ami⁴²⁴. »

Dans la gravure de Regnault intitulée *Soir* (**Fig. 133**), on assiste précisément au passage de l'amitié à des élans amoureux d'un couple. Dans un intérieur rustique, une jeune fille se livre à un travail de dentelle. Assis à ses côtés, un garçon a posé sa main sur l'ouvrage. Les deux jeunes gens, supposés être sous la garde de la vieille dame

⁴²⁰ François PUPIL, « L'amour "troubadour" », dans Paul VIALLANEIX et Jean EHRARD (éd.), 1980, *op. cit.*, t. 1, p. 57-58.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴²² Voir Jean-Claude BOLOGNE, *L'invention de la drague. Une histoire de la conquête amoureuse*, Paris, Seuil, 2007 (éd. originale 1999), p. 107-169.

⁴²³ Citée par Guillaume GLORIEUX, dans *Watteau*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 128.

⁴²⁴ Maurice DAUMAS, 2011, *op. cit.*, p. 218.

absorbée par sa lecture, échappent à sa vigilance et se tiennent l'un contre l'autre. Main dans la main, ils se frôlent du pied. Il la regarde avec insistance, tandis qu'elle baisse les yeux. C'est un amour naissant qui est donné à voir ici.

Les représentations d'amitié intime à la fin du XVIII^e siècle privilégient ainsi l'image d'une amitié féminine, fondée sur la confiance et la confiance. La description de l'amitié mixte reste problématique, même si sa pratique est usuelle dans les faits. Elle tend souvent à glisser vers l'illustration du sentiment amoureux. Cette tendance s'explique en partie par les difficultés à retranscrire la spécificité du lien amical, et par l'absence d'une longue tradition iconographique en la matière. En outre, elle est à corréluer avec une dévalorisation de l'amitié au profit de l'amour. Selon Maurice Daumas, l'inflexion sentimentale qui a caractérisé la conception de l'amitié a permis la tournure féminine des relations. Mais dans le même temps, elle a perdu son statut de valeur primordiale dans la hiérarchie des rapports sociaux : « Dans la gamme des relations humaines sur laquelle se fonde l'identité affective de l'individu, l'amitié a été rétrogradée derrière l'amour et s'est trouvée concurrencée par les relations familiales, qui s'intensifient à l'approche du XIX^e siècle⁴²⁵. »

À l'aube du XIX^e siècle, l'amour a clairement devancé l'amitié sur l'échelle des relations affectives. Les écrits de M^{me} de Staël ne cessent de plaider pour la grandeur de la passion amoureuse. L'amitié ne disparaît pas des relations humaines, mais elle s'établit au sein du couple et du noyau familial, comme en témoigne Manon Roland, lorsqu'elle écrit à Sophie Cannet en février 1780, après son mariage. Si elle réitère sa fidélité à son amie, elle affirme également son engagement premier auprès de son époux :

Je pense à toi, chose ordinaire : je t'aime, ainsi que je le fis toujours, je te le répète, et voilà ce qui commence à devenir plus rare que par le passé ; ce n'est pas que ma situation nouvelle ait rien changé à mes penchants ; l'amitié pourrait-elle recevoir quelque atteinte de l'affection intime et sainte qui me pénètre aujourd'hui ? [...]

Fille et libre, je fus avant tout amie franche et dévouée, toujours franche et sincère ; je suis épouse aujourd'hui, cette relation devient la première, et tu n'es

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 237.

qu'au second rang. Mon confident, mon ami, mon guide et mon appui, se trouve à mes côtés ; devoir, inclination se réunissent et se confondent⁴²⁶.

Dès lors, si l'amitié est passée « au second rang », il nous faut scruter les représentations figurées de l'amour conjugal et familial.

⁴²⁶ Jeanne-Marie ROLAND DE LA PLATIERE, *Lettres de Madame Roland*, t. 1, 1780-1787, publ. par Claude PERROUD, Paris, Impr. nationale, 1900, p. 5.

2. Le couple et le noyau familial

Le syntagme « L'invention du sentiment » est souvent employé pour désigner une période qui se situe entre le milieu du XVIII^e siècle et le romantisme naissant au début du XIX^e siècle. L'expression de l'affection et de la tendresse aurait alors envahi le champ de la littérature, du théâtre, de la musique, des arts figurés et – on l'a vu – celui des discours privés. Pour Philip Stewart, cette transition, dont témoignent par exemple les œuvres de Prévost et de Marivaux, a eu lieu vers 1730⁴²⁷. Dans son étude, il tâche de retracer les évolutions et les enrichissements de la signification du sentiment, en analysant plusieurs romans du XVIII^e siècle. En 2002, l'exposition du musée de la Musique, intitulée une fois encore « L'invention du sentiment », retraçait elle aussi ce passage décisif à travers la démonstration d'œuvres figurées et musicales, mais envisageait davantage ce tournant dans les dernières décennies du XVIII^e siècle⁴²⁸. Il est incontestable que la rhétorique des sentiments a profondément modifié les manières de mettre en scène les rapports affectifs.

Parallèlement, l'idée selon laquelle les modalités de représentations des liens conjugaux et familiaux ont nettement évolué dans la seconde moitié du XVIII^e siècle a été relayée par de multiples études contemporaines, qui ont questionné le portrait et la scène de genre⁴²⁹. La plupart de ces essais soulignent l'importance accordée à la démonstration de liens affectifs étroits entre les acteurs des tableaux. Les joies de la vie familiale, l'affirmation du rôle parental, le dévouement et l'amour des enfants à leurs parents, sont quelques uns des thèmes les plus développés, au sein de compositions qui récréent un moment de la vie quotidienne.

⁴²⁷ Philip STEWART, *Invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.

⁴²⁸ *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme*, 2002, *op. cit.*

⁴²⁹ Il est impossible de citer tous les travaux qui ont traité de ce phénomène. Pour mémoire nous mentionnerons : Richard RAND (dir.), *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France* : Hanovre, Hood museum of art, Toledo, Ohio, the Toledo museum of art, Houston, The Museum of fine arts, 1997-1998 ; Christine KAYSER, (dir.), *L'enfant chéri au siècle des Lumières, après l'Émile* : Marly-le-Roi/Louveciennes, Musée-Promenade, 15 mars-15 juin 2003 ; Cholet, Musée des Beaux-Arts, 10 juillet-12 octobre 2003, Paris, L'inventaire, 2003 ; Martin POSTLE, « Mises en scène de l'intime : portraits de famille », dans Sébastien ALLARD et Guilhem SCHERF (dir.), 2006, *op. cit.*, p. 140-143 ; Philippe BORDES, « Portrait et peinture de genre autour de 1800 », dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), *La peinture de genre au temps du cardinal Fesch*, Actes du colloque d'Ajaccio, 15 juin 2007, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2008, p. 193-201.

Avant d'interroger à notre tour les représentations de l'intimité affective dans un contexte familial et domestique, il nous semble nécessaire d'établir comment la perception du couple, de la famille et de l'enfant ont évolué au cours du siècle. En réalité, de multiples facteurs sont à prendre en compte dans la compréhension de ces mutations, et sur les répercussions qu'elles ont eues sur les images de la vie familiale.

Les phénomènes littéraires sont souvent mentionnés comme l'un des principaux facteurs de l'évolution des comportements et des mentalités. Rousseau figure en tête, avec l'immense diffusion de ses ouvrages, et particulièrement *Émile*, sorte de *best-seller* de l'éducation, ainsi que *La Nouvelle Héloïse*. À plusieurs reprises au sein de notre étude, nous avons cité des extraits de ces ouvrages attestant la nouveauté des points de vue de l'auteur, ses avis tranchés et ses ambiguïtés. Il est vrai qu'en dépit de leurs différences, notamment au niveau de la forme du discours (un traité sur l'éducation et un roman épistolaire), les deux écrits développent des idées similaires sur les devoirs qui incombent à une femme, à la fois matrimoniaux et maternels, et sur l'éducation des enfants. L'une des idées majeures est que l'enfant est une richesse qu'il faut préserver, que tous les soins doivent être apportés à sa formation physique, intellectuelle et morale. Au début de l'*Émile*, Rousseau consacre de longs passages à la défense de l'allaitement maternel, qui est un moyen de conserver le nourrisson en bonne santé, et qui permet aussi de tisser des liens affectifs avec son enfant. *La Nouvelle Héloïse* véhicule notamment l'idée qu'une bonne mère doit se sacrifier pour lui : Julie meurt en effet après avoir sauvé son fils de la noyade.

Comme on sait, les théories développées par Rousseau dans les années 1760 sont loin d'être isolées ; elles s'inscrivent dans un mouvement plus général qui accorde un intérêt nouveau à l'enfance. Celui-ci se manifeste dans le domaine médical : la médecine prend conscience de la nécessité de soins spécifiques aux enfants. Le plaidoyer contre la mise en nourrice apparaît dans les ouvrages à partir de 1760, par exemple dans le *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge* de Jean-Charles Desessartz⁴³⁰. Scarlett Beauvalet, dans son essai traitant des écrits médicaux consacrés aux enfants⁴³¹, rappelle que les premières monographies consacrées aux

⁴³⁰ Jean-Charles DESESSARTZ, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge ou réflexions pratiques sur les moyens de procurer une meilleure constitution aux citoyens*, Paris, J. T. Hérisant, 1760, p. 177-179.

⁴³¹ Scarlett BEAUVALET, « L'enfant malade : Une analyse du discours médical », dans Olivier CHRISTIN et Bernard HOURS (éd.), *Enfance, assistance et religion*, Lyon, RESEA et LARHRA, 2006, p. 203-218.

enfants datent de la Renaissance. Elles expliquaient entre autre les différentes étapes du développement de l'enfant et offraient des conseils en matière d'hygiène et d'éducation. Mais elle concède que c'est surtout avec le XVIII^e siècle que la médecine des enfants devient un domaine à part entière.

C'est en 1780 qu'est fondé à Paris l'hospice de Vaugirard, destiné à soigner les nouveau-nés syphilitiques. Par la suite, l'Hôpital des Enfants Malades est créé en 1802⁴³². Le grand nombre d'enfants abandonnés et recueillis dans les hospices est à l'origine d'une meilleure connaissance des maladies infantiles. Charles-Michel Billard, auteur en 1828 du premier traité spécifique aux maladies infantiles⁴³³, fut interne à l'Hospice des Enfants Trouvés de Paris et admet dans la préface de son ouvrage qu'il n'aurait pu avancer dans sa recherche sans les nombreux cas qu'il a pu y autopsier.

Marie-France Morel considère que l'idéologie populationniste, prégnante en France au XVIII^e siècle, est à l'origine d'un sentiment nouveau fondé sur la croyance en l'homme comme richesse d'un pays⁴³⁴. En effet, dans l'espoir de faire chuter la mortalité infantile, la monarchie soutient les cours d'accouchements de M^{me} du Coudray dans plusieurs provinces⁴³⁵. C'est à partir de 1759 que Louis XV charge Angélique Marguerite Le Boursier du Coudray de former des sages-femmes en milieu rural. Elle demeure célèbre pour avoir inventé ce qu'elle avait coutume d'appeler la « machine », un mannequin en toile rembourrée de coton représentant en grandeur réelle la partie inférieure du corps d'une femme en position gynécologique, auquel était relié un fœtus en tissu⁴³⁶. Dans la démarche de M^{me} du Coudray, il est remarquable que ses cours fussent destinés au plus grand nombre et avaient pour but d'être compréhensibles de tous. L'invention de mannequins d'accouchement témoigne d'une volonté d'enseigner dans la pratique plus que par les livres.

⁴³² Marie-France MOREL, « Les débuts de la pédiatrie », dans Michèle GUIDETTI, Suzanne LALLEMAND, Marie-France MOREL (dir.), *Enfances d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 95.

⁴³³ Charles-Michel BILLARD, *Traité des maladies des enfans nouveaux-nés et à la mamelle*, Paris, J. B. Baillière, 1828, p. viii-ix.

⁴³⁴ Marie-France MOREL, « Enfant chéri, en nourrice ou abandonné : le paradoxe de l'enfance des Lumières », dans *L'enfant dans la Ville et dans l'Art au XVIII^e siècle*, Actes du colloque de Nancy, 30 septembre 2005, *Péristyles*, n° 26, 2005, p. 15.

⁴³⁵ Patrick FOURNIER, « Sensibilité à la condition de la petite enfance et préoccupations de santé publique à la fin de l'Ancien Régime » dans Olivier CHRISTIN et Bernard HOURS (éd.), 2006, *op. cit.*, p. 181.

⁴³⁶ Le seul exemplaire conservé se trouve dans les collections du musée Flaubert et d'histoire de la Médecine à Rouen.

Outre la lutte contre la mortalité infantile, l'intérêt pour l'enfance est notable dans les tentatives d'offrir une éducation lettrée au plus grand nombre. Le 14 mai 1724, un édit royal demande que des écoles soient ouvertes partout où ce serait possible. Bien que placées sous la tutelle de l'Église, ces écoles paroissiales ont permis un recul certain de l'illettrisme : en Lorraine, à la veille de la Révolution, 97 % des communes possédaient une école⁴³⁷. Comme le rappelle également Yann Fauchois dans le catalogue de l'exposition *Lumières ! Un héritage pour demain*, l'éducation tient une place prépondérante dans le programme philosophique des Lumières⁴³⁸. C'est par la connaissance que l'homme des Lumières parvient à s'émanciper. Les écrits de Locke et de Rousseau prônent un apprentissage et un accès à la connaissance engendrés par la sensation, la perception et l'expérience ; le but étant d'écartier tout ce qui pourrait altérer les capacités naturelles d'intelligibilité. Dans ce contexte, on comprend fort bien comment l'enfance devient une phase déterminante dans l'acquisition de la connaissance.

L'attention portée à l'enfance est accompagnée d'une redéfinition des rôles parentaux au sein du noyau familial, un phénomène que Philippe Ariès, en précurseur de l'histoire de la famille et de l'enfant, n'a cessé de souligner dans ses travaux⁴³⁹. On l'a vu, les textes rousseauistes octroient à la mère un rôle de nourricière, d'éducatrice et de protectrice, issu d'un sentiment de la maternité naturel et inné. Isabelle Brouard-Arends, dans son analyse des images maternelles dans la littérature du XVIII^e siècle, a souligné les répercussions majeures de la parution de la *Nouvelle Héloïse* sur les représentations maternelles⁴⁴⁰. À l'instar de Julie, la mère idéale, telle qu'elle est décrite dans la plupart des romans, prodigue soins et tendresse à son enfant.

⁴³⁷ Philippe MARTIN, « Éduquer les jeunes lorrains au XVIII^e siècle », dans *L'enfant dans la Ville et dans l'Art*, 2005, *op. cit.*, p. 35-36.

⁴³⁸ Yann FAUCHOIS, « Les Lumières, une école de l'homme », dans Yann FAUCHOIS, Thierry GRILLET et Tzvetan TODOROV (dir.), *Lumières ! Un héritage pour demain* : Paris, Bibliothèque nationale de France, 1^{er} mars-28 mai 2006, p. 23-24.

⁴³⁹ Philippe ARIÈS, *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975 (éd. originale 1960).

⁴⁴⁰ Voir Isabelle BROUARD-ARENDS, *Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991 et pour une approche plus synthétique, Isabelle BROUARD-ARENDS, art. « Maternité », dans Huguette KRIEF et Valérie ANDRE (dir.), 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 796-801.

Les femmes qui écrivent sur la maternité dans la seconde moitié du siècle ne s'écartent guère du discours dominant : sur la question de l'éducation, M^{me} Leprince de Beaumont et M^{me} de Genlis consacrent les devoirs maternels. Les quelques fictions qui récuse les bonheurs de la grossesse et de l'allaitement demeurent marginales⁴⁴¹ et l'image qui prédomine demeure celle de « l'exaltation de la mère, de ses souffrances magnifiées ou de ses joies idéalisées⁴⁴² ». Inaugurés par Rousseau et ses émules, les devoirs maternels, perçus comme préalables nécessaires à la régénération de la société, seront largement repris par les discours révolutionnaires⁴⁴³.

En revanche, la prééminence du *pater familias* est affirmée par Diderot dans ses écrits dramatiques et dans ses réflexions sur le théâtre. Le drame bourgeois est assimilé à un genre théâtral apparu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et promu par Diderot. Illustré par *Le Fils naturel* en 1757 et *Le Père de famille* en 1758, ce genre nouveau que l'auteur qualifie plus volontiers de genre sérieux ou de tragédie bourgeoise, dépeint le milieu bourgeois tout en s'apparentant à la tragédie par le sérieux du ton et la gravité des passions qui animent les protagonistes. Diderot justifie ses choix stylistiques par la volonté d'émouvoir et d'édifier le spectateur d'une façon directe par l'imitation des mœurs contemporaines. Dans son essai *De la poésie dramatique*, il formule clairement ses ambitions :

J'ai essayé de donner dans *Le Fils naturel* l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. [...] C'est aussi ce que je me suis proposé dans *Le Père de famille*, où l'établissement du fils et de la fille sont mes deux grands pivots. La fortune, la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfants et des enfants envers leurs parents, le mariage, le célibat, tout ce qui tient à l'état d'un père de famille, vient amené par le dialogue⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Voir Annabelle CONE, « Les névroses domestiques dans *Lettres de Mistriss Henley* d'Isabelle de Charrière », *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, 13, ii, Automne 1992, [en ligne], https://caans-acaen.ca/Journal/issues_online/Issue_XIII_ii_1992/CONE.pdf, [consulté le 26 juillet 2017], p. 5-8.

⁴⁴² Isabelle BROUARD-ARENDS, 1991, *op. cit.*, p. 438.

⁴⁴³ Voir Joan B. LANDES, 1989, *op. cit.*, et Lynn HUNT, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995 (éd. originale 1992), plus particulièrement les chapitres « La mauvaise mère », p. 107-139 et « La famille réhabilitée », p. 171-209.

⁴⁴⁴ Denis DIDEROT, *Diderot et le théâtre. I. Le drame. Entretiens sur le Fils naturel*, suivi de *Discours sur la poésie dramatique*, Préface, notes et dossier par Alain MENIL, Paris, Pocket, 1995, p. 162-164.

Les liens familiaux et les questions de devoir sont ainsi au cœur des intrigues de Diderot. Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, il insiste sur la grandeur du rôle du père. Dans la bouche de Dorval, il affirme à maintes reprises la supériorité de l'amour paternel et son importance dans le processus éducatif des enfants :

Les parents ont pour leurs enfants un amour inquiet et pusillanime qui les gâte. Il en est un autre attentif et tranquille qui les rend honnêtes ; et c'est celui-ci qui est qui le véritable amour de père⁴⁴⁵.

Le beau sujet que le père de famille !... C'est la vocation générale de tous les hommes... Nos enfants sont la source de nos plus grands plaisirs et de nos plus grandes peines...⁴⁴⁶

Dans les mêmes années, ces rapports sont exaltés dans les compositions familiales de Greuze, et s'articulent pour la plupart autour des figures paternelles. On connaît la prédilection de Diderot pour les drames bourgeois de Greuze. Dans plusieurs de ses *Salons*, Diderot clame sans détour son goût pour les scènes greuziennes et la manière dont le peintre traite les émotions des personnages. Très enthousiasmé par *L'accordée de village*, présenté au Salon de 1761 (huile sur toile, 92 x 117 cm, Paris, Musée du Louvre), il en fait une description détaillée : il traduit l'émotion du père qui vient de donner sa fille, l'attitude jalouse de l'aînée qui regarde sa sœur. Il mentionne aussi le charme de la saynète à l'avant-plan figurant une fillette jetant des miettes de pain à une poule qui conduit ses poussins. Enfin, il remarque la subtile marque de tendresse entre le jeune couple : la fiancée passe son bras sous celui de son futur époux⁴⁴⁷.

De même, les deux esquisses réalisées pour le diptyque de la *Malédiction paternelle* (*Le Fils ingrat* et *Le Fils puni*, vers 1765, lavis d'encre sur papier, 32 x 42 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts) inspirent à Diderot des commentaires enflammés :

Cela est beau, très beau, sublime, tout, tout. [...] Du reste, ces deux morceaux sont, à mon sens, des chefs-d'œuvre de composition ; point d'attitudes

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁴⁷ Denis DIDEROT, 2008, *op. cit.*, p. 61-66.

tourmentées ni recherchées ; les actions vraies qui conviennent à la peinture ; et dans ce dernier surtout un intérêt violent, bien un et bien général⁴⁴⁸.

Diderot, dans ses drames bourgeois, utilise les effets de la tragédie pour dépeindre les mœurs contemporaines ; de la même façon, Greuze utilise les effets de la peinture d'histoire dans ses scènes familiales. Cette observation n'a pas échappé à un commentateur anonyme du Salon : « Qu'on leur donnât d'autres habillements, quoique les leurs soient très bien entendus ; qu'on les revêtît de costume héroïque, et nous aurions un des plus beaux tableaux d'histoire⁴⁴⁹. » Si Diderot se montre si enthousiaste, c'est parce que les œuvres de Greuze offrent un prolongement à ses pièces de théâtre. Comme a pu l'observer Edgar Munhall au sujet du *Fils ingrat*, le sujet est une lecture de l'épisode du départ du fils prodigue, mais se rapporte plus directement à une scène du *Père de famille* de Diderot, dans lequel un père maudit son fils en des termes qui s'appliqueraient fort bien au tableau de Greuze et à son titre : « Éloignez vous de moi, fils ingrat et dénaturé. Je vous donne ma malédiction ; allez loin de moi⁴⁵⁰. »

Dans notre étude des scènes de l'intimité familiale à partir des années 1780, il faudra prendre en compte l'impact des scènes familiales de Greuze sur les manières de figurer les liens familiaux dans les décennies suivantes.

Au tournant des années 1780, l'idée selon laquelle le noyau familial est une richesse qu'il faut préserver au sein du cocon protecteur du foyer, semble bien ancrée. Rappelons-nous le commentaire du lecteur anonyme du *Journal de Paris* en 1777, faisant l'apologie de sa vie retirée, en compagnie de sa femme et de ses enfants⁴⁵¹. Le tableau général que nous venons de dresser, sur les rôles et les devoirs parentaux, ainsi que sur la perception de l'enfance, a permis d'esquisser le contexte dans lequel les portraits de famille et les scènes de mœurs furent réalisés. Nous allons tâcher de nous pencher plus spécifiquement sur la suggestion de l'intimité entre les individus dans les représentations conjugales et familiales, afin de savoir si l'exaltation d'une affection

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴⁴⁹ Cité par Edgar MUNHALL (dir.), *Jean-Baptiste Greuze / 1725-1805*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1977, p. 190.

⁴⁵⁰ Notice n° 84 d'Edgar MUNHALL, *Ibid.*, p. 182.

⁴⁵¹ Cité dans notre section intitulée « Entre intérieur et extérieur », I.1., p. 67.

étroite demeure anecdotique, ou au contraire, si elle devient courante, au point qu'elle puisse être considérée comme une norme de représentation.

2.1. Les bonheurs du mariage

Manon Roland, dans sa lettre à Sophie Cannel⁴⁵², clame ses nouveaux devoirs conjugaux, fondés sur sa fidélité et son dévouement à son époux. Dans le même temps, elle témoigne de sa profonde affection pour lui. Dans d'autres lettres, plus tardives, alors qu'elle est désormais épouse et mère, elle narre l'accomplissement de ses différents devoirs, cumulant des rôles de nourricière et de préceptrice :

En sortant de mon lit, je m'occupe de mon enfant et de mon mari ; je fais lire l'un, je donne à déjeuner à tous d'eux⁴⁵³.

J'en aurais bien long à vous dire de tout ce que j'ai éprouvé depuis mon départ de Paris et à mon arrivée ici. La pauvre Eudora n'a pas reconnu sa triste mère, qui s'y attendait et qui pourtant a pleuré comme un enfant ; je me suis dit : Me voilà comme les femmes qui n'ont pas nourri leurs enfants ; j'ai pourtant mieux mérité qu'elles. [...] Cependant mon enfant a repris ses manières d'autrefois, mais je n'ose plus croire au sentiment qui fait valoir les caresses ; je voudrais qu'il eût encore besoin de lait, et en avoir à lui donner⁴⁵⁴.

Ces témoignages sont gouvernés par l'expression de la tendresse que Manon Roland éprouve pour son mari et pour sa fille. Elle est aussi représentative d'une façon d'appréhender le mariage, assez récente à la fin du XVIII^e siècle, qui érige l'amour conjugal en norme et qui est le fondement d'une vie heureuse. Maints textes privés relatent les émotions conjugales à cette période. Les échanges épistolaires et les écrits du for privé donnent un aperçu de la vie conjugale du quotidien : les témoignages d'amour du couple, l'absence vécue de façon douloureuse, l'angoisse de la perte de

⁴⁵² Citée en conclusion au chapitre précédent : Jeanne-Marie ROLAND DE LA PLATIERE, 1900, *op. cit.*, t. 1, p. 5.

⁴⁵³ Lettre du 23 mars 1785, Jeanne-Marie ROLAND DE LA PLATIERE, *Lettres choisies de Madame Roland*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 362.

⁴⁵⁴ Lettre du 7 juin 1784 à Bosc d'Antic, *Ibid.*, p. 360.

l'autre, y sont décrits précisément⁴⁵⁵. L'illustration des joies que procure le mariage figurent également au cœur d'un grand nombre de scènes de mœurs et de portraits.

L'amour conjugal

Le mariage d'amour apparaît à la fin du XVIII^e siècle comme un modèle à suivre. Pourtant, cette perception n'a pas toujours été de mise. Dans la mesure où le mariage, en principe indissoluble, supposait une association qui engageait le futur des familles et la distribution des biens, il était légitime de fonder sa formation sur des critères matériels ou utiles, plutôt que sur des critères affectifs. Pour autant, cela ne signifiait pas toujours que les mariages étaient sans amour. On sait par exemple que les jeunes personnes en âge de se marier étaient plus libres dans le choix de leur conjoint dans les milieux moins fortunés. Par ailleurs, à la fin du XVI^e siècle, les auteurs de certains mémoires relatent l'amour qui les unissait à leur femme⁴⁵⁶. À la même période, les échanges épistolaires entre époux fournissent d'autres témoignages de cette affection⁴⁵⁷. Il convient de noter ici que l'intimité conjugale ne suppose pas nécessairement la passion amoureuse. Quelles que soient les raisons du mariage, la vie commune occasionne une connaissance de l'autre, une relation familière qui peut aboutir à une intimité sincère. La métaphore de la meule, dans laquelle les deux membres du couple sont comparés à deux pierres qui se façonnent l'une l'autre est encore usitée au XVIII^e siècle⁴⁵⁸.

La valorisation du mariage d'amour qui se profile dans les années 1750 est le fruit d'une évolution qui a démarré un siècle plus tôt. Au milieu du XVII^e siècle, les discours sur la sexualité conjugale prônent déjà le caractère affectif des relations. Nous l'avons relevé lorsque nous avons traité des usages de la sexualité conjugale, les écrits théologiques de l'après Concile de Trente, et notamment ceux de François de Sales incitent à la démonstration de l'amour et de l'affection entre les époux. Cette

⁴⁵⁵ Voir Agnès WALCH, « De l'âme sensible à l'avènement scientifique des émotions : la densification des émotions dans la sphère privée », dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dir.), 2016, *op. cit.*, t. 2, p. 207-208.

⁴⁵⁶ Maurice DAUMAS, *Le mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 50-51.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 86-89.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 61 et 80-81.

propension se retrouve dans nombre de traités sur la sexualité dans le mariage⁴⁵⁹. De même, les ouvrages médicaux, lorsqu'ils abordent la sexualité conjugale et revendiquent le caractère scientifique de leurs écrits, utilisent un vocabulaire du champ de la tendresse et de l'affection pour évoquer les rapports sexuels. Par exemple, Nicolas Venette, dans son *Tableau de l'amour conjugal*, intitule un de ces articles « à quelle heure du jour on doit baiser amoureusement sa femme⁴⁶⁰ ».

Aussi le tableau *Le Baiser* de Fragonard peut-il être regardé comme une illustration de l'amour conjugal (**Fig. 134**). De prime abord, il est permis de le rapprocher de *L'Instant désiré*. Les deux toiles sont en effet l'œuvre du même peintre, elles sont contemporaines l'une de l'autre et traitent du même sujet : l'illustration d'une étreinte entre un homme et une femme. Pourquoi, alors, insérer cette œuvre dans une réflexion sur les représentations de l'amour conjugal, alors même que nous avons commenté une version assez comparable de l'œuvre dans notre chapitre sur l'intimité corporelle et les représentations de la sexualité ? La question est légitime. Dans *Le Baiser*, en choisissant de recentrer la composition sur les visages des deux protagonistes, Fragonard a dirigé toute l'attention sur l'expression de l'affection, non plus sur les corps et le rapport sexuel en lui-même. C'est l'illustration d'un baiser d'amour qui fait l'objet du tableau. D'ailleurs, les visages et leurs expressions sont plus visibles et plus accentués que dans *L'Instant désiré*. L'homme a les yeux fermés, il serre avec force sa compagne dans ses bras. Il se love dans les bras et dans la poitrine de celle qu'il aime. C'est une expression apaisée et heureuse qui se lit sur son visage. La jeune femme a elle aussi les yeux clos. Elle pose un baiser sur la joue de son amoureux et l'entoure de ses bras. Fragonard offre une image idyllique de l'intimité d'un couple submergé par la passion, mais qui demeure fantasmée.

Une gouache de Jean-Baptiste Mallet, réalisée à la fin du XVIII^e siècle, exalte également l'amour passionnel des jeunes mariés (**Fig. 135**). Dans un appartement bourgeois, un couple reçoit la visite de quelques amis, probablement pour les féliciter de leur récente union, ainsi que le suggère le titre. Cela dit, l'homme et la femme ne semblent pas prêter une attention particulière à leurs visiteurs : ils sont en effet enlacés sur le divan. L'œuvre distille l'image de l'amour fusionnel où les amants n'existent que l'un pour l'autre.

⁴⁵⁹ Maurice DAUMAS, 2004, art. cit., p. 28-30.

⁴⁶⁰ Nicolas VENETTE, 1815, *op. cit.*, t. 2, p. 16.

Un autre regard sur la vie conjugale, plus contrasté, nous est fourni par *Le déjeuner anglais*, gravé d'après un dessin de Lavreince (**Fig. 136**). Un jeune couple bourgeois prend le thé dans un salon luxueux, servi par une domestique. L'épouse porte une tenue d'intérieur et une coiffure poudrée, alors que l'époux est plus apprêté, il porte une veste et a chaussé ses bottes. Son chapeau, posé sur le fauteuil à droite, suggère qu'il vient probablement de rentrer. L'horloge à l'arrière-plan indique en effet cinq heures de l'après-midi, l'heure consacrée du thé. On peut soupçonner que la signification de l'œuvre dépasse la simple illustration d'un couple de *fashionables*. Aucun des deux ne se regarde, la femme focalise son attention – et son affection – sur l'épagneul. L'homme est absorbé par sa lecture, tandis que la jeune servante lui adresse un regard.

On connaît la tendance de Lavreince à pointer du doigt et à moquer les travers des hommes et certaines de leurs habitudes. Souvent, il fait preuve d'ironie. Ici, l'illustration de ce couple aisé, qui vit selon les modes et les codes sociaux de leur temps mais qui s'ignore, comporte certainement une note critique et sous-entend qu'il s'agit d'un mariage d'intérêt. Dans la culture populaire de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'injonction morale du mariage amoureux était déjà bien ancrée, comme en témoigne la ritournelle d'une chanson inspirée d'un fait divers de 1753, et qui met en scène une femme qui a assassiné son mari : « Et vous, jeunes fillettes, Qui êtes à marier, Ne prenez point un homme, Et sans que vous l'aimiez ; C'est ce que je vous le dis, J'ai fait tuer mon mari, Ne l'aimant pas, Me voilà au trépas⁴⁶¹. »

Dans les chapitres précédents de notre thèse, nous avons retracé divers rapports intimes entre un homme et une femme : les relations sexuelles ou le partage de leur intimité corporelle, leurs amitiés et enfin la galanterie. Dans l'illustration de la vie conjugale, rares sont les images, à la période qui nous préoccupe, qui s'attachent à figurer le couple seul, dans un contexte domestique. L'amour conjugal, sans la présence d'enfants, est assez peu représenté. Ce constat est d'autant plus étonnant que le double portrait conjugal connaît une longue tradition iconographique depuis la Renaissance. Il est vrai que l'objectif du portrait conjugal était le plus souvent la démonstration d'une union pérenne et d'un statut social, plutôt que l'affirmation d'une affection sincère.

⁴⁶¹ Cité par Maurice DAUMAS, 2004, *op. cit.*, p. 259.

Le portrait de Lavoisier et de son épouse contredit en partie notre constat ; encore faut-il rappeler que les Lavoisier n'avaient pas d'enfants (**Fig. 137**). Ce portrait monumental, commandé à David par M^{me} Lavoisier en 1788, pour la somme conséquente de sept-mille livres, demeure l'un des plus célèbres et les plus commentés de la période. Malgré un arrière-plan qui suggère un décor de palais, le couple est figuré au travail. Monsieur Lavoisier est assis à son bureau, entrain d'écrire, entouré d'une panoplie de rutilants instruments scientifiques : un gazomètre, un baromètre, un ballon en verre jonchent la table de travail et le sol. Son épouse se tient debout à ses côtés. Comme on sait, elle participait activement aux travaux de son mari.

Le titre de l'œuvre (*Portrait d'Antoine-Laurent Lavoisier et de sa femme*) est trompeur, car c'est davantage le portrait de Marie-Anne-Pierrette Lavoisier et de son époux. Figurée en pied, c'est elle, en effet, qui occupe la place centrale dans le tableau. Son mari se tourne et lève les yeux vers elle. Sa posture est celle de l'homme de science en réflexion, saisi dans un moment d'inspiration. Elle occupe le rang de muse et de soutien. Derrière elle, à gauche, un carton à dessin posé sur un fauteuil rappelle son activité artistique. Ses talents lui ont d'ailleurs permis d'être reçue dans l'atelier de David⁴⁶². En outre, elle exécuta les illustrations du *Traité élémentaire de chimie*, publié par son époux en 1789⁴⁶³. Sa relation avec le peintre a sans doute influencé la manière dont elle est représentée, en majesté dans sa robe de mousseline crème. Ce tableau est aussi l'affirmation d'une réussite sociale : le format imposant et le prix exorbitant de l'œuvre suffisent à s'en convaincre. Les époux Lavoisier sont un couple mondain, comme en témoigne l'élégance de leur mise. Celle de Madame révèle son goût pour la parure : elle porte une robe en gaulle, rehaussée à la taille d'une ceinture de satin bleu, et est coiffée d'une perruque aux reflets blonds, dont les mèches bouclées tombent en cascade sur ses hanches.

Mais s'agit-il d'une démonstration d'amour conjugal, de l'intimité qui unissait les deux époux ? Il faut reconnaître que l'attitude des deux modèles n'est pas vraiment celle d'une tendre complicité. Le regard que Lavoisier adresse à sa femme est certes

⁴⁶² Madeleine PINAULT-SORENSEN, « Madame Lavoisier, dessinatrice et peintre », *La Revue du musée des arts et métiers*, Conservatoire national des arts et métiers, musée national des techniques, n° 6, mars 1994, p. 23-25 et Mary VIDAL, « The "Other Atelier" : Jacques Louis David's female students », dans Melissa HYDE, Jennifer MILAM (dir.), *Women, Art and the Politics of Identity in eighteenth century Europe*, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2003, p. 257-258.

⁴⁶³ Notice n° 84 dans Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ (dir.), 1989, *op. cit.*, p. 192.

admiratif, mais l'échange demeure unilatéral, car elle regarde en direction du peintre. Toutefois, elle se tient toute proche de son mari (son bras touche le tissu de la robe), elle se penche légèrement au-dessus de lui, et a posé sa main sur son épaule, seul signe tangible de la connivence entre les époux. Le portrait des époux Lavoisier est symptomatique du désir de David de se forger une place au sein de la bonne société, élite à la fois financière et intellectuelle, et friande de portraits. Au début des années 1790, il réalisa en effet une série de portraits des personnalités parisiennes les plus en vue⁴⁶⁴.

Vingt ans plus tard, il peint un autre double-portrait conjugal, qui, en dépit de grandes disparités au niveau des choix formels, a souvent été rapproché de celui des Lavoisier (**Fig. 138**). Le portrait d'Antoine Mongez et d'Angélique Le Vol est décrit par Antoine Schnapper et Arlette Sérullaz comme « la contrepartie modeste, bourgeoise et sympathique du grandiose portrait des Lavoisier⁴⁶⁵ ». Pour Philippe Bordes, la comparaison entre les deux portraits est significative : ce qui les distingue n'est pas l'origine sociale et culturelle des modèles – les deux couples avaient une situation aisée –, mais l'évolution de David dans sa manière de concevoir les portraits⁴⁶⁶. Il nous semble que les différences sont également à relier aux destinations des œuvres. En effet, le portrait de Lavoisier est un cadeau de son épouse, qui devait célébrer leur réussite conjugale et sociale. Alors qu'Antoine Mongez et son épouse font partie des amis proches de David ; Angélique a également été l'une des élèves du peintre⁴⁶⁷. Les deux modèles sont représentés de face, à mi-corps, se dégageant d'un fond uni et sombre. Antoine Mongez, antiquaire et numismate, dirigea la Monnaie de Paris de 1804 à 1827. De manière solennelle, il pose en costume d'académicien, avec le *Dictionnaire d'antiquités* dont il était l'auteur. Son épouse, en revanche, ne dévoile aucun accessoire rappelant son activité de peintre, et arbore une expression souriante et spontanée. La confrontation et la proximité avec le spectateur instaure une relation directe avec ce dernier. Toutefois, on ne saurait affirmer que le tableau témoigne des liens qui pouvaient unir le couple.

⁴⁶⁴ Philippe BORDES, « Portraits of the Consulate and Empire », dans *Jacques-Louis David, Empire to Exile* : Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1^{er} février-24 avril 2005, Williamstown, Sterling and Francine Clark art Institute, 5 juin-5 septembre 2005, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2005, p. 125-145. Sur le portrait des époux Lavoisier, voir p. 127.

⁴⁶⁵ Notice n° 208 dans Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ (dir.), 1989, *op. cit.*, p. 478.

⁴⁶⁶ Philippe BORDES, 2005, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁶⁷ Mary VIDAL, 2003, art. cit.

Contrairement à la France, les artistes anglo-saxons réalisèrent un grand nombre de portraits matrimoniaux. Au début des années 1790, Henry Raeburn exécute le portrait conjugal de Sir John Clerk et de lady Clerk of Penicuik (**Fig. 139**). Les époux, peints au milieu d'un paysage verdoyant, contemplant l'étendue de leurs possessions terrestres. Le tableau suggère une promenade du couple ; l'homme ouvre la voie en pointant du doigt l'immensité des prairies verdoyantes, éclairées par une douce lumière de fin de journée. Le paysage occupe une place majeure dans le tableau : les deux époux sont figurés à l'avant-plan, à droite. Le portrait conjugal et familial, dans lequel les modèles posent dans un environnement naturel, est une formule qui connaît un succès important outre-Manche, dans le derniers tiers du XVIII^e siècle.

Malgré tout, plusieurs éléments rapprochent ce portrait de celui des époux Lavoisier. En effet, le couple affiche son aisance financière, tant dans leurs choix vestimentaires que dans la démonstration de leurs territoires. Le geste de la main de Mrs Clerk sur l'épaule de son mari n'est pas sans évoquer celui de M^{me} Lavoisier. De même, John Clerk pose le même regard admiratif sur son épouse que Lavoisier. La différence fondamentale tient au fait que dans le portrait des Clerk, aucun des deux époux ne regarde le spectateur. Selon Michael Levey, leur lien intime se manifeste par cette mise à l'écart : ils sont seuls, absorbés dans leur monde, dans la contemplation du paysage qui les entoure⁴⁶⁸.

Bien d'autres exemples pourraient être cités, mais il faut souligner qu'ils sont moins un témoignage de l'amour ou de l'intimité qui unit le couple, qu'une affirmation d'un certain style de vie et des valeurs qui y sont associées. C'est notamment le cas du portrait du révérend Thomas Gisborne et de son épouse, peint par Joseph Wright en 1786 (**Fig. 140**). Gisborne est l'auteur de deux traités établissant un code de conduite sur les devoirs des hommes et des femmes : *An Enquiry Into the Duties of Men in the Higher and Middle Classes of Society in Great Britain*, et son pendant féminin, *An Enquiry Into the Duties of the Female Sex* (1797). Dans le portrait, ils sont figurés assis sous un arbre, dans un décor naturel, au ciel gris et chargé. À leurs côtés, un lévrier vient solliciter les caresses de son maître. Aucun des deux modèles ne se regarde, ni ne montre son affection pour l'autre. C'est le parapluie, qui, comme une métaphore du

⁴⁶⁸ Michael LEVEY, *Sir Thomas Lawrence*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2005, p. 113.

mariage, les abrite et matérialise leur union⁴⁶⁹. La retenue des personnages, ainsi que la sobriété de leurs tenues vestimentaires, permettent de lire le tableau comme une apologie d'une vie simple, à la campagne.

De même, le portrait de Mr et Mrs Angerstein, de Thomas Lawrence, dévoile une symbolique très marquée (**Fig. 141**). Il s'agit d'une œuvre de jeunesse de l'artiste, qui lui a été demandée par son ami Julius Angerstein, un riche financier et collectionneur d'œuvres d'art. Les Angerstein demeureront des mécènes fidèles de l'artiste, à qui ils commandèrent plusieurs effigies des membres de la famille⁴⁷⁰. Une fois encore, les époux ne font pas la démonstration d'un lien intime. Leur union est matérialisée ici par un jeu de résonance chromatique : le rouge de la veste de Julius fait écho à celui de la ceinture de sa femme, la blancheur du gilet et des bas à celle du tissu de la robe ; enfin, Eliza tient sur ses genoux une étoile noire, qui renvoie aux souliers et à la culotte de son mari. Si Mrs Angerstein est assise sur un fauteuil et regarde son époux, lui, en revanche, a les yeux tournés au loin, vers l'extérieur, comme un renvoi au monde des activités maritimes et financières.

Cette parenthèse britannique a permis de détailler les manières de mettre en scène la réussite sociale d'un couple. Les rares exemples français nous poussent à penser que les artistes et les commanditaires privilégiaient l'image du couple uni par leur enfant, qui, dans cette optique, constituait l'incarnation de leur réussite conjugale. C'est cette vision qu'a développée Fragonard dans *La Visite à la nourrice* (**Fig. 142**). Le tableau a connu plusieurs interprétations : il pourrait suggérer que les préconisations de Rousseau contre la mise en nourrice n'étaient pas encore ancrées dans les mentalités de la société française des années 1770. La lecture la plus souvent retenue est celle d'un couple urbain, rendant visite à leur enfant, en nourrice à la campagne⁴⁷¹. En effet, la scène se déroule dans un cadre rustique, alors que les jeunes époux sont sans doute aisés. Ils

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 111-112.

⁴⁷⁰ Voir par exemple le portrait dessiné d'Amalia Angerstein et son fils, l'épouse de John Angerstein, le fils aîné de Julius (1810, fusain et sanguine, 27,9 x 26,7 cm, coll. privée), n° 21 dans Cassandra ALBINSON, Peter FUNNEL, Lucy PELTZ (éd.), *Thomas Lawrence : Regency Power and Brilliance* : Londres, National Portrait Gallery, 21 octobre 2010-23 janvier 2011 ; New Haven, Yale Center of British Art, 24 février 2011-5 juin 2011, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2010, p. 161-163.

⁴⁷¹ Notice de l'œuvre de Richard RAND, dans Philip CONISBEE, *et al.*, *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century, The Collections of the National Gallery of Art*, Washington, NGA ; Princeton University Press, 2009, p. 184.

s'enlacent, tout en regardant, à la fois fiers et attendris, leur enfant qui sommeille dans son lit. Celui-ci est rose et dodu, en bonne santé. La scène est baignée dans une lumière douce et chaleureuse. D'autres jeunes enfants, jouant, prennent place près du berceau. La saynète met l'accent sur le bonheur conjugal et l'atmosphère paisible. Cette composition a fait l'objet d'une attention particulière de la part de l'artiste, qui a réalisé plusieurs esquisses peintes sur le même sujet, conservées dans des collections particulières (**Fig. 143**).

L'analogie entre le sujet de Fragonard et une gravure d'après un dessin de Jean-Michel Moreau, illustrant un conte sentimental de Jean-François de Saint-Lambert, a été relevée par Emma Barker⁴⁷² (**Fig. 144**). Les deux images accusent en effet de nombreuses similitudes : elles traitent du même sujet, avec les mêmes personnages et les mêmes accessoires. Seul le vieillard à gauche de l'estampe est une vieille femme chez Fragonard. D'après Emma Barker, c'est la gravure qui a précédé la toile de Fragonard. Le roman de Saint-Lambert narre la rencontre et l'histoire d'amour de Sara avec un paysan écossais, humble mais lettré. Il développe le thème de la vie heureuse et simple à la campagne, un idéal souvent ressassé dans les œuvres figurées et littéraires à cette période. Le moment représenté dans la gravure est celui où un visiteur, extérieur à la scène, admire les jeunes parents qui veillent sur leur enfant endormi. La légende, « J'étais enchanté du spectacle touchant de cet amour conjugal », est tirée du roman. Elle souligne également que la principale manifestation de l'amour conjugal est bien l'enfant.

Dès lors, si la finalité de l'union maritale demeure la procréation, et que l'enfant est considéré comme la principale richesse du couple, on comprend que les images mettent surtout en avant la réussite familiale.

L'intimité maternelle

Comme on sait, la tendresse maternelle ne naît pas avec les Lumières, même si, au siècle précédent, on parle plus volontiers de « mignotage » ou de « mignardise ». Carol

⁴⁷² Emma BARKER, *Greuze and the painting of sentiment*, New York, Cambridge University Press, 2005, p. 139-143.

Duncan, dans son essai pionnier *Happy Mothers and Other New Ideas in French Art*⁴⁷³, a montré que les représentations de mères aimantes et heureuses, dont le rôle majeur est de prendre soin de leurs enfants, sont très nombreuses dans la peinture française, et ce dès les années 1730-1740. Des peintres de genre comme Fragonard et Greuze célèbrent également les joies de la maternité dans leurs œuvres au début des années 1760, au moment où le public lettré découvre l'*Émile*. Vingt ans plus tard, elles continuent d'être exaltées au sein de mises en scènes qui mettent en avant les qualités maternelles.

La mère allaitante et nourricière est en effet l'une des images les plus appréciées de la maternité. Jean-Baptiste Le Prince a imaginé, en 1771, un petit tableau au titre explicite : *L'heureuse maternité* (**Fig. 145**). L'artiste s'inspire ici des scènes d'intérieurs rustiques de la peinture septentrionale. Au centre de l'image, baigné de lumière, le couple mère-enfant se détache du reste de la composition. Derrière eux, le père veille sur son épouse et sur sa progéniture. La mère a les yeux tournés vers la gauche et écoute religieusement la femme âgée qui fait la lecture. Exposée au Salon de 1773, la saynète a attiré l'attention d'un commentateur des *Mémoires secrets*, qui a souligné l'impression de douceur et de repos émanant du tableau⁴⁷⁴.

Au début des années 1800, Marguerite Gérard réemploie elle aussi le thème de l'allaitement maternel (**Fig. 146**). Le tableau suggère un moment du quotidien, probablement le matin. Assise au bord de son lit défait, une femme présente son sein à un enfant nu qui se dirige vers elle, suivi par une domestique. L'affection qui lie la mère et le poupon est sensible dans leur gestuelle : le jeune enfant court vers sa mère et dirige un bras vers elle, qui l'accueille la main tendue.

Sur le même thème, vers 1780, Trinquesse peint le portrait d'une jeune femme, digne héritière de la *virgo lactans*, qui allaite son nourrisson, trônant sur un fauteuil et vêtue d'une riche robe satinée couleur crème (**Fig. 147**). Chose étonnante, elle ne regarde pas son enfant. Le visage légèrement tourné vers la gauche, elle semble préoccupée par ses pensées. De son bras gauche, elle maintient le corps de son poupon dodu aux joues roses, tandis que son bras droit, ballant, trahit une certaine langueur. Certes, ce portrait d'un modèle anonyme propose une image plus nuancée, plus réaliste aussi, de la maternité et de l'allaitement : la jeune femme n'arbore pas le masque de la

⁴⁷³ Carol DUNCAN, « Happy Mothers and Others New Ideas in French Art », *The Art Bulletin*, 55, déc. 1973, p. 570-583.

⁴⁷⁴ Éric COATALEM, (éd.), *Hommage à la galerie Cailleux*, Paris, Galerie Éric Coatalem, 2015, p. 120.

joie et de la satisfaction qui était celui de la *Mère bien-aimée* de Greuze (Salon de 1769). Il renseigne toutefois sur l'origine sociale élevée de cette mère.

La récurrence de l'iconographie de la mère allaitante, dans la scène de genre et dans le domaine du portrait, peut laisser penser qu'il s'agissait d'une pratique désormais courante à la fin du XVIII^e siècle. Pourtant, dans les faits, elle n'était pratiquée que par une minorité de la population. Paradoxalement, c'est davantage la mise en nourrice qui s'étend à toutes les couches de la société urbaine, alors qu'elle était plus caractéristique des milieux bourgeois et aristocrates. À Paris, en 1780, seuls mille nouveau-nés sont allaités par leurs mères sur vingt-et-un-mille naissances⁴⁷⁵. Plus qu'un choix de la mise en nourrice, il s'agissait souvent, pour les parents, d'une nécessité : les métiers qui associent les femmes au travail de leur mari ne permettent pas l'allaitement. Du reste, dans les villes, la mise en nourrice traduit une bonne intention de la part des parents : l'idée, quelque peu schématique, que le bon air de la campagne sera salutaire à leur progéniture. En réalité, la mise en nourrice est meurtrière : selon les chiffres communiqués par Marie-France Morel, 25 à 40 % des enfants trouvent la mort chez leur nourrice⁴⁷⁶.

En plus de l'allaitement, il incombait également aux mères modernes d'assurer la première partie de l'éducation. John Locke, dont Rousseau s'est largement inspiré pour son traité, préconise que l'instruction d'un enfant se fasse à domicile, afin de « préserver son innocence et sa modestie⁴⁷⁷ » et qu'il débute par l'apprentissage de la lecture. Ainsi voit-on se multiplier des portraits de mères préceptrices de leurs enfants. La marquise de Louvois, portraiturée par Louis Landry (**Fig. 148**), est figurée dans sa qualité de femme cultivée, assise devant son secrétaire sur lequel sont posés quelques ouvrages. Un livre sur ses genoux, elle apprend à lire à son fils. Tout se passe comme si la leçon venait d'être interrompue : debout près de sa mère, le garçonnet lève la tête en direction du peintre. Le témoignage de certaines femmes issues de la haute société, comme M^{me} d'Épinay ou M^{me} Roland, renforce l'idée que ces mères au fait des méthodes pédagogiques les plus éclairées, œuvraient elles-mêmes à l'éducation de leurs enfants.

⁴⁷⁵ Marie-France MOREL, 2005, art. cit., p. 19.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷⁷ John LOCKE, *Quelques pensées sur l'éducation*, Paris, Jean Vrin, 1966, p. 88.

La plupart des représentations insistent néanmoins sur les joies que procure la maternité : les gestes d'affection font la démonstration de la tendresse maternelle. Les artistes se plaisent à décrire « ce sentiment délicat, cette douce affection de l'âme⁴⁷⁸ », selon les termes d'un critique du Salon de 1787, enthousiasmé par l'un des autoportraits d'Élisabeth Vigée Le Brun.

Précisément, cette dernière se distingua à la fin des années 1780 grâce à ses maternités très appréciées du public. En se mettant en scène dans ses autoportraits avec sa fille Julie et en insistant sur les liens d'affection qui les liaient, elle assura pour ainsi dire son autopromotion de peintre du sentiment maternel⁴⁷⁹. Elle trouva ainsi parmi les membres de la bonne société des clientes désireuses de se faire immortaliser en compagnie de leur progéniture. Le portrait de *La marquise de Pezay et la marquise de Rougé avec ses enfants* en témoigne (**Fig. 149**). Ce célèbre portrait de groupe est l'un des rares exemples de *conversation piece* dans l'œuvre d'Élisabeth Vigée Le Brun⁴⁸⁰. Le tableau, qui célèbre à la fois l'amitié et la maternité, a été commandé par la marquise de Rougé, qui souhaitait un portrait d'elle et de ses deux fils, en compagnie de son amie la marquise de Pezay. Les quatre modèles posent dans un jardin. Tous sont vêtus à la dernière mode. Alexis, l'aîné des deux garçons, âgé de neuf ans, s'agrippe à sa mère en entourant son buste de ses bras ; tandis qu'Adrien, le plus jeune, s'est allongé sur les genoux de sa mère. À gauche, la marquise de Pezay pointe du doigt cette charmante scène, qui exalte l'intensité de l'amour filial. En juxtaposant ainsi l'effigie des personnes qui lui étaient les plus chères au sein du même portrait, la marquise de Rougé a fait réaliser un véritable portrait intime.

Dans la même veine, les gravures de mœurs relayent des scènes familiales qui mettent l'accent sur la douceur d'être mère. Les titres des œuvres utilisent en général des vocables autour de la félicité et du plaisir : *Les Délices de la maternité* (**Fig. 150**), illustre une jeune mère, émerveillée par son enfant, alors qu'il joue avec le hochet qui lui est tendu par son père. L'image présente la jeune femme comblée à tous les niveaux : par son mariage – son époux est un père aimant –, par sa maternité, et par sa vie sociale, comme le confirme la présence bienveillante de son amie à ses côtés.

⁴⁷⁸ *Observations contenues dans l'Année littéraire*, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 397, p. 871.

⁴⁷⁹ Christine Kayser parle à son sujet d'une « nouvelle icône d'une maternité laïque », dans Christine KAYSER, (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 52. Voir aussi Xavier SALMON, « Peindre le sentiment maternel », dans Joseph BAILLIO et Xavier SALMON (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 190-207.

⁴⁸⁰ Notice de l'œuvre de Joseph BAILLIO, dans Philip CONISBEE, *et al.*, 2009, *op. cit.*, p. 436.

À l'aune de ces quelques exemples, on notera que les personnalités figurées, qu'elles soient réelles ou fantasmées, semblent pour la plupart issues de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie. Mais ce modèle de la maternité est-il consubstantiel de l'Ancien Régime, où seules quelques mères fortunées et lettrées pouvaient se permettre le luxe de s'occuper à loisir de leur progéniture, de leur octroyer soin et affection, et de se mettre ainsi en scène dans des portraits ? En fait, l'exaltation des vertus maternelles est reprise par les discours révolutionnaires, où elle est dotée d'une portée morale et politique. La maternité républicaine, symbolisant la régénération et le fondement d'une société nouvelle, ne cessera d'être exploitée par les arts figurés, qu'il s'agisse d'images de propagande, de scènes de mœurs ou même de portraits⁴⁸¹. Rapidement, il est admis que l'épisode révolutionnaire a relégué de façon définitive la femme à son rôle d'épouse et de mère au foyer :

De toutes ses voix, la Terreur rappela aux femmes qu'elles étaient faites pour l'ombre du ménage et non pour le soleil du forum ; qu'il n'y avait pas à motionner contre ce décret de la nature ; que le foyer devait être tout leur théâtre, et que leurs seules vertus devaient être leurs vertus de tous les jours⁴⁸².

La promotion de la bonne mère et des bonheurs familiaux dans la France révolutionnaire trouve quelques beaux exemples dans la peinture de portrait. Dans le portrait de Camille Desmoulins (**Fig. 151**), l'enfant est au centre de la représentation. L'œuvre est riche en symboles familiaux et politiques. Le nourrisson est hissé par sa mère sur l'épaule de son père. Ce dernier se tourne et adresse à son fils et à son épouse un regard bienveillant. L'enfant a posé sa petite main sur la tête de son père et caresse ses cheveux. Lucile Desmoulins regarde en direction du spectateur, un sourire aux lèvres. Comme dans le portrait des Lavoisier, c'est l'épouse qui intercède avec le spectateur. Elle a également posé sa main sur celle de son mari. Tous les éléments du tableau, dont la trichromie, concourent à afficher l'union des parents autour de l'enfant. Amy Freund a noté avec raison que le portrait de Desmoulins est symptomatique de

⁴⁸¹ Les différents usages de l'iconographie familiale sous la Révolution sont détaillés dans notre troisième partie, 1. 2. Usages de l'intime par les pouvoirs politiques.

⁴⁸² Edmond et Jules de GONCOURT, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, E. Dentu, 1854, p. 406.

l'assimilation de l'idéologie politique et du sentiment privé⁴⁸³. Si le tableau célèbre l'amour conjugal des Desmoulins, l'enfant nu symbolise à la fois la pureté d'une société nouvelle et la liberté dévolue à chaque citoyen.

Si l'illustration des bonheurs maternels se pérennise, voire s'amplifie après la Révolution, c'est en partie en raison de la valorisation des vertus familiales par l'idéologie républicaine. Mais il faut également garder à l'esprit que durant la période du Directoire et de l'Empire, la plupart des peintres de genre et des portraitistes qui poursuivent leur carrière étaient déjà actifs avant la Révolution. Même si la clientèle a évolué, les nouveaux commanditaires bourgeois sont très demandeurs de représentations familiales. François-André Vincent, dans les dernières années de l'Ancien Régime, réalise le portrait dessiné d'une mère avec son enfant (**Fig. 152**). L'œuvre associe la simplicité et la spontanéité. Les deux modèles posent côte à côte dans un intérieur à peine suggéré ; la mère, assise sur une bergère, a placé une main autour de la taille de son fils. De l'autre, elle lui tient la main. L'inclinaison de leurs têtes, l'allure nonchalante de la mère donnent à leurs postures un effet naturel, non prémédité.

Sous le Directoire, il exécute le portrait d'une mère et de son jeune fils, qui ont été identifiés avec M^{me} Boyer-Fonfrède et son fils Henri (**Fig. 153**). À la fin des années 1790, Vincent travailla en effet pour les Boyer-Fonfrède, une riche famille d'industriels bordelais. François-Bernard Boyer-Fonfrède lui confia la réalisation d'un ensemble de tableaux destinés à orner son hôtel toulousain. Le portrait serait celui de sa belle-sœur Jeanne-Justine, l'épouse de Jean-Baptiste Boyer-Fonfrède. Cette identification tend toutefois à être remise en question, notamment en raison du très jeune âge de l'enfant portraituré, alors qu'Henri était âgé de huit ans en 1796. Vincent a opté pour une mise en scène épurée, voire d'une certaine austérité : les deux modèles sont vêtus de tenues blanches. La mère porte une robe chemise de coton blanc, agrémentée d'un châle couleur crème. Dans ses cheveux, quelques rubans viennent donner une connotation antique à sa mise. Elle est assise sur un large fauteuil de velours vert, elle tient son enfant contre elle, en l'enserrant de ses bras, alors que celui-ci s'agrippe à elle en lui

⁴⁸³ Amy FREUND, *Portraiture and politics in Revolutionary France*, University Park, The Pennsylvania State University press, 2014, p. 211.

tenant l'épaule. Tous deux regardent en direction du spectateur, comme surpris par son intrusion. La réserve dont la mère fait preuve est probablement une réminiscence de la formation académique de Vincent, qui aura privilégié la traduction de la valeur morale du lien maternel, plutôt qu'une expression débordante des liens affectifs⁴⁸⁴.

Vingt ans plus tard, Boilly peint à son tour le portrait d'une jeune femme avec son enfant (**Fig. 154**). En 2011, ce portrait a été rapproché de celui de M. Gaudry et de sa fille (1812, huile sur toile, 73,6 x 59 cm, Forth Worth, Kimbell Art Museum). Florence Raymond, qui a rédigé la notice de l'œuvre, ne s'aventure pas à identifier le modèle avec la mère absente de la *Leçon de géographie*. Mais elle suggère que le tableau pourrait former une sorte de pendant, et offre « [une] image peu conventionnelle de la maternité⁴⁸⁵ ». En effet, si l'œuvre donne à voir une jeune mère dans un intérieur bourgeois, en compagnie de son poupon assis sur ses genoux, elle ne semble pas lui accorder une attention particulière. Distraite, son regard fixe un point vers la gauche. L'enfant, nu, vient d'abandonner sa layette, son bonnet et ses chaussons, laissés sur le repose-pied. Lui-même manifeste plus d'intérêt pour le chien venu solliciter des caresses que pour sa mère. L'enfant flatte le sommet de la tête du chien, alors que ce dernier lui lèche la main. Toutefois, la mère, dans un geste de tendresse et de sollicitude, tient la main de son enfant. Le chien occupe une place étonnamment importante dans la scène : Boilly a d'ailleurs apposé sa signature sur son collier. Ce personnage suggère également la proximité du père, qui vient de rentrer de la chasse, comme en témoignent la besace posée sur la table et le fusil.

Autour des années 1800, nombre d'artistes de genre, conscients du succès des œuvres sur des sujets domestiques, réalisent une production quasi sérielle de représentations familiales et plus précisément de maternités. Marguerite Gérard représente bien ce phénomène. Dans les années 1780, elle s'illustre dans l'exécution de portraits de petits formats et de tableaux de genre, qui étaient très appréciés des collectionneurs. Le tableau *Dors mon enfant* (**Fig. 155**) s'inscrit tout à fait dans cette veine. On y voit une jeune mère, debout près du berceau de son enfant, qui lui joue un air de musique pour l'endormir. Une impression de douceur et de quiétude émane du

⁴⁸⁴ Notice n° 17 de Christine KAYSER, dans Christine KAYSER, (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁵ Notice n° 139 de Florence RAYMOND, dans Annie SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES et Florence RAYMOND (dir.), 2011, *op. cit.*, p. 205.

visage souriant de la mère qui contemple son bébé. L'expression de sérénité de l'enfant qui dort participe également au charme de la scène. Comme souvent dans l'œuvre de cette artiste, les citations de la peinture septentrionale sont nombreuses : la mère porte un manteau rouge bordé d'hermine, et le portrait d'homme à l'arrière-plan rappelle sans détour les portraits néerlandais du XVII^e siècle, comme ceux de Frederick Hendrick⁴⁸⁶.

Au début du XIX^e siècle, l'artiste continue ainsi de réaliser des scènes de mœurs et surtout des maternités, thème dans lequel elle se distingue. Nous avons déjà mentionné ici deux maternités allaitantes, *Une femme allaitant son enfant regardée par son amie* (**Fig. 100**), ainsi que *Les premiers pas ou la mère allaitante* (**Fig. 146**), contemporains l'un de l'autre. Dans une autre version de 1815 (**Fig. 156**), la figure maternelle prend place dans un intérieur cosu. Elle est assise près du berceau, mais tient l'enfant endormi sur ses genoux. Cette fois, la scène se particularise par la présence du père de l'enfant. Vêtu d'un manteau – comme s'il venait de rentrer – il est placé un peu en retrait et entoure le couple mère-enfant d'un geste protecteur. Dans cette œuvre la plus tardive, la place du père est tributaire de compositions traditionnelles, notamment religieuses. De même, la posture de la mère, tenant sur ses genoux le poupon nu recouvert d'un voile est une référence certaine aux Vierges à l'enfant.

À partir de ces quelques tableaux, il est possible de dégager un archétype de la figure maternelle idéale chez Marguerite Gérard : presque toujours vêtue de blanc, c'est une mère nourricière, qui prend soin de son enfant en lui procurant de l'affection. La perfection physique, associée à un symbole de pureté, suggère la perfection morale de la mère idéale. Sur ces toiles aux formats modérés et plus ou moins identiques (environ 60 x 50 cm), l'artiste effectue des variantes autour du même thème en reproduisant des typologies de personnages souvent semblables. À l'instar de Marguerite Gérard, d'autres femmes artistes, actives entre 1800 et 1820, se spécialisent dans la peinture des bonheurs de la vie domestique et plus précisément ceux de la maternité.

Louise-Marie-Jeanne Hersent s'est illustrée, au cours de sa carrière, dans l'exécution de portraits, de scènes de genre, et de tableaux inspirés d'épisodes

⁴⁸⁶ Voir le portrait de Michiel Jansz van Miereveld, *Portrait de Frederick Hendrick, prince d'Orange-Nassau*, vers 1610, huile sur bois, 110 x 84 cm, Delft, Museum Prinsenhof, ou encore celui peint par Anton Van Dyck, *Portrait de Frederick Hendrick*, 1631-1632, huile sur toile, 96 x 111 cm, coll. particulière.

historiques durant la vogue de la peinture troubadour⁴⁸⁷. Dans *La Bonne mère* (**Fig. 157**), la figure maternelle est représentée debout, à côté du berceau de son enfant endormi. Elle pose sur lui un regard attendri et plein d'affection. La composition évoque incontestablement celle de *Dors mon enfant*. Bien des éléments renvoient à l'œuvre de Marguerite Gérard : l'enfant est un poupon nu, joufflu et rose, à la chevelure bouclée et dorée. On notera également la même prédilection pour l'art du passé : le décor fait allusion à une architecture de château, la présence de la lyre et la tenue vestimentaire de la mère, dont le col s'inspire des costumes du XVII^e siècle, sont autant de références formelles historicistes. La jeune femme tient dans sa main droite une feuille volante, vraisemblablement une lettre et dans l'autre un médaillon qui contient le portrait d'un homme. Ce détail laisse supposer l'absence de son mari, et sous-entend l'attente patiente de l'épouse. Plus que le portrait d'une bonne mère, cette image est aussi celui d'une bonne épouse, dont le rôle est attaché à la demeure où elle veille sur l'enfant.

De même, Constance Mayer, formée dans les ateliers de Suvée, Greuze et Prud'hon⁴⁸⁸, présente au Salon de 1810 deux toiles en pendants : *L'Heureuse mère* (**Fig. 158**) et *La Mère infortunée* (**Fig. 159**). La première illustre une mère portant son enfant dans ses bras et lui offrant le sein ; alors que la seconde la montre seule, accablée par la perte de ce dernier. La première image insiste sur la joie maternelle : l'atmosphère de la scène est chaleureuse, la femme sourit ; l'obscurité des tons du second tableau trahit la désolation et le désespoir de la figure féminine. En choisissant de placer son personnage dans un décor naturel et en insistant sur ses sentiments, l'artiste introduit le thème de la maternité au cœur du romantisme naissant.

La propension de nombre d'artistes féminines à privilégier des sujets sur la maternité et la vie de famille trouve plusieurs explications. La première est probablement une réminiscence du statut historique subalterne des femmes au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Institution phare de l'Ancien Régime, l'Académie n'a reçu qu'une minorité de femmes : durant un siècle et demi d'existence,

⁴⁸⁷ Voir *Royalists to Romantics: Women Artists from the Louvre, Versailles and other French National Collections* : Washington, National Museum of Women in the Arts, 2012, p. 88.

⁴⁸⁸ Edmond PILON, *Constance Mayer, 1775-1821*, Paris, André Delpeuch, 1927, p. 46.

seules quinze femmes eurent le privilège d'accéder à la célèbre institution⁴⁸⁹. En raison du préjugé de leur moindre capacité, elles ne pouvaient y être reçues en qualité de peintre d'histoire. L'accès à l'école académique et à l'étude du corps humain d'après modèle vivant leur était strictement interdit. Aussi pouvaient-elles être admises dans le genre du portrait, de la peinture de mœurs, de paysages, ou encore de miniatures. Les théories quant à la disposition naturelle des femmes pour les arts décoratifs et délicats, nécessitant patience et minutie, expliquent également que de nombreuses artistes se soient tournées vers la peinture de fleurs ou de genre, ou encore vers des sujets dits féminins⁴⁹⁰. D'autre part, pour beaucoup de femmes artistes, le choix des sujets constituait une stratégie commerciale. À partir des années 1770-1780, les scènes figurant les joies de la vie familiale devinrent très en vogue. L'exemple d'Élisabeth Vigée Le Brun est éloquent ; nous avons mentionné plus haut comment elle était devenue la portraitiste de la maternité heureuse.

Mais les peintres de genre masculins n'ont pas délaissé pour autant les sujets inspirés par la maternité. Boilly a peint plusieurs saynètes sur ce thème. Certes, elles ne figurent pas parmi les compositions les plus illustres de l'artiste, mais elles offrent un regard original et plus varié sur les relations entre mères et enfants. Par exemple, deux œuvres montrent des moments de partage et de complicité entre une mère et son garçon, en s'inspirant de moments du quotidien. Dans l'une d'elle (**Fig. 160**), un jeune garçon, effrayé par la souris morte que lui tend une jeune fille espiègle – peut-être s'agit-il de sa sœur – se précipite vers sa mère, qui l'accueille dans une embrassade.

Dans une autre, une femme est représentée dans son cabinet de toilette (**Fig. 161**). Son jeune fils, debout sur un fauteuil, s'est emparé de son maquillage et s'amuse à lui appliquer du fard sur la joue. Ce jeu est visiblement approuvé par la mère qui maintient le garçon dans ses bras. Néanmoins, elle adresse au spectateur un regard surpris, comme si elle était choquée de son intrusion. Pour Susan Siegfried, ce regard est le signe de la conscience de sa conduite inappropriée. En effet, Siegfried a qualifié les mères de ce type de scène de genre d'*erotic mothers*, soulignant l'ambiguïté de la relation qu'elles

⁴⁸⁹ Sur la place des femmes au sein de l'Académie, voir Sandrine LELY, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie Royale de peinture et de sculpture », dans Delphine NAUDIER et Brigitte ROLLET (dir.), *Genre et légitimité culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21-36.

⁴⁹⁰ Séverine SOFIO, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIX^e siècle », *Ibid.*, p. 37-56.

entretiennent avec leur fils⁴⁹¹. Pour elle, l'insertion d'un animal perturbateur et effrayant, qu'il s'agisse d'une souris ou d'un chien, est un prétexte à figurer l'étreinte affectueuse. S'il est vrai que Boilly figure uniquement des garçons, l'interprétation incestueuse nous semble à relativiser. En outre, la projection œdipienne du spectateur-voyeur, développée par Siegfried, demeure quelque peu anachronique ici.

Dans une autre composition, l'artiste fait intervenir le père de façon directe dans la relation mère-enfant (**Fig. 162**) ; il n'est plus un spectateur en retrait, c'est lui qui tient le nourrisson et qui le tend à son épouse. L'enfant serre sa mère par le cou et lui adresse un baiser sur la joue. La femme lève les yeux vers son mari en souriant. La place de l'enfant, situé entre ses parents, ainsi que le titre de l'œuvre (*Nous étions deux, nous voilà trois*), insistent sur l'enfant comme produit de l'union du couple. Le regard langoureux que les parents s'échangent met en avant le caractère charnel des relations qui ont permis de concevoir l'enfant⁴⁹².

À considérer les œuvres que nous avons commentées, l'image de la femme véhiculée par le portrait et la peinture de genre est exclusivement celle d'une mère aimante. Saisie dans des scènes de tête à tête avec son enfant et cloisonnée à l'espace privé de sa demeure, elle prodigue avec joie soin et affection à son enfant. Il serait ainsi aisé de conclure à une consolidation de l'idéal de la bonne mère dans les premières années du XIX^e siècle.

L'image maternelle est pourtant plus ambiguë qu'il n'y paraît. Heather Belnap Jensen s'est intéressée dans une étude récente à la place du corps maternel dans les images figurant des espaces publics⁴⁹³. En s'appuyant notamment sur les effigies de mode des journaux féminins français vers 1800, elle a montré que les planches illustrées faisaient la promotion de la maternité en figurant des femmes en compagnie de leurs enfants, réconciliant ainsi la maternité avec la mode, et considérant sur un même plan les devoirs domestiques et sociaux⁴⁹⁴. Qui plus est, elle a constaté que de nombreuses

⁴⁹¹ Susan L. SIEGFRIED, 1995, *op. cit.*, p. 170-171.

⁴⁹² Sébastien ALLARD, 2011, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁹³ Heather BELNAP JENSEN, « Marketing the maternal body in the public spaces of post-Revolutionary Paris », dans Temma BALDUCCI et Heather BELNAP JENSEN (éd.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2014, p. 17-33.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 17-21.

scènes de mœurs illustrant des lieux publics, comme une salle de billard (par exemple Louis Léopold Boilly, *Un jeu de billard*, 1807, huile sur toile, 56 x 81 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage), représentent des mères avec leurs enfants, les allaitant parfois⁴⁹⁵. Selon l'auteure, ces images indiquent la possibilité qu'avaient les femmes dans la France postrévolutionnaire de satisfaire leurs exigences personnelles et sociales.

Si les exemples convoqués par Heather Belnap Jensen attestent la présence des mères dans les espaces publics et réfutent son enfermement au sein de la demeure privée, les planches des revues féminines comme celles du *Journal des Dames et des Modes* ne sont-elles pas représentatives des prémices d'une culture normative qui tend à imposer des standards vestimentaires, faisant ainsi de la maternité le modèle féminin à suivre ? Aussi faut-il concéder que les scènes de mœurs proposent des visions parfois contradictoires de la maternité : les scènes publiques de Boilly illustrent des mères ayant une vie sociale active, alors que Marguerite Gérard et Louise Hersent proposent des visions teintées de nostalgie où la mère demeure au foyer. Malgré cela, toutes ces images démontrent la prépondérance de la figure maternelle. Or, dans les mêmes années, la peinture troubadour prenait pour sujet la vie tragique et tourmentée d'héroïnes mythiques comme Jeanne d'Arc ou encore Héloïse d'Argenteuil, des femmes qui ne furent pas mères et qui s'illustrèrent par leur destin non conventionnel. Dans le même temps, les femmes élégantes et lettrées les plus en vue de la société parisienne se faisaient portraiturer sous les traits de beautés voluptueuses vêtues à l'antique.

Enfin, pour ce qui est de la suggestion de l'intimité entre les mères et leurs enfants, on concèdera que la plupart des maternités décrivent une relation exclusive entre les deux êtres. Les tableaux rendent compte d'un attachement viscéral, qui passe par les gestes et par les jeux de regards : les mères entourent leurs enfants de leurs bras, alors que les enfants les sollicitent du regard, s'agrippent à elles ou les tiennent par la main. L'on pourra s'étonner que les représentations ne suggèrent ce lien intime entre mères et enfants, uniquement lorsque ces derniers sont en bas âge. Ce sont en effet des nourrissons ou de jeunes bambins, tout au plus âgés de sept ou huit ans. Ce phénomène peut être attribué au poids des prescriptions sociales : les discours sur l'éducation des

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 26-28.

enfants préconisent en effet que la première éducation, jusqu'à l'âge de sept ans, considéré comme l'âge de raison, soit à la charge de la mère. Ils consacrent ainsi l'omniprésence de la figure maternelle aux côtés du jeune enfant. En outre, le père, lorsqu'il est présent dans les scènes, figure le plus souvent en retrait, et veille sur le couple mère-enfant à une légère distance. Cette apparente mise à l'écart du père mérite tout de même que l'on se penche sur son statut et que l'on questionne les représentations de pères en compagnie de leurs enfants.

La place du père

À la fin des années 1980, l'étude de Joan Landes a souligné que le rôle des femmes dans la société française révolutionnaire et postrévolutionnaire se cantonnait au foyer, l'espace public étant pour ainsi dire accaparé par une hégémonie masculine⁴⁹⁶. Bien des images suggèrent en effet que le rôle des hommes est voué au monde extérieur, à celui du travail quand il s'agit de figurer la bourgeoisie, alors que le monde des femmes se cantonne à l'espace du foyer. En outre, représenter une figure paternelle, faisant la démonstration de ses émotions et de son affection pour son enfant n'allait pas de soi. Agnès Walch a établi que la sexualisation des émotions imposait aux hommes de conserver une attitude neutre. Le fait d'afficher ses émotions trahissait celui qui ne pouvait se maîtriser et était regardé comme un signe de faiblesse. L'auteure se demande en ce sens si « la sphère privée, contaminée par les valeurs féminines, ne reste pas le dernier foyer des émotions⁴⁹⁷. » Dès lors, nous pouvons également nous interroger : les artistes ont-ils figuré quelque lien d'intimité entre pères et enfants ?

Jean-Louis Flandrin a rappelé que, pendant longtemps, le père avait tous les droits sur sa progéniture, alors que dans la mentalité contemporaine occidentale, son statut lui confère plus de devoirs que de droits⁴⁹⁸. Le passage d'une relation fondée exclusivement sur l'obéissance à une relation qui autorise le partage et la tendresse a lieu précisément au cours du XVIII^e siècle. À partir des années 1760, dans de nombreux

⁴⁹⁶ Joan B. LANDES, 1989, *op. cit.*

⁴⁹⁷ Agnès WALCH, 2016, art. cit., p. 207.

⁴⁹⁸ Jean-Louis FLANDRIN, *Familles : parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Le Seuil, 1984 (éd. originale 1976), p. 134.

discours théoriques, l'accent est placé sur les responsabilités paternelles plus que sur l'autorité. Cette tendance, remarquable dans l'*Émile*, transparaît dans la définition de « père », fournie par le Dictionnaire de Trévoux (1771). Certes, le texte affirme en premier lieu la toute puissance paternelle : « Le nom de père est un nom vénérable : la nature et la loi lui donnent une grande autorité. » Mais le rédacteur ajoute une restriction, empruntée aux *Conversations sur divers sujets* de Madeleine de Scudéry : « Quand on a un de ces pères qui font trop les pères, et qui agissent continuellement avec autorité, l'on est en quelque sorte excusable de n'avoir pas pour eux toute la tendresse imaginable⁴⁹⁹.

Pour autant, à la fin des années 1750 et 1760, les textes de Diderot et les drames familiaux de Greuze, qui fondent leur intrigue sur le rôle du patriarche, insistent plus sur sa position de chef de famille et sur les devoirs filiaux, que sur la tendresse et l'affection paternelle. Dans *Le Paralytique* ou *La Piété filiale* (**Fig. 163**), composition exécutée en 1763, la figure du père est centrale. La scène se situe dans la pièce principale d'une maison où est allongé un vieil homme vraisemblablement paralysé, entouré des siens. L'aîné de ses fils le nourrit, assisté par ses frères et sœurs. Bien que modestes, les personnages de Greuze ne vivent pas dans une totale indigence, comme le démontre leurs tenues vestimentaires et la table garnie de victuailles. L'artiste suggère que s'ils demeurent humbles, c'est leur comportement moral qui leur confère de la noblesse. Le message distillé par Greuze passe en effet par une construction savante de l'espace et un important travail sur les attitudes des protagonistes, comme le prouvent les multiples esquisses préparatoires très abouties⁵⁰⁰.

Dans une veine comparable, *La mort du père regretté par ses enfants* décrit le désarroi et la souffrance des enfants autour de la dépouille de leur père (**Fig. 164**). Le centre de la pièce est occupé par le lit et le corps du défunt. Il est pleuré par une nombreuse descendance, organisée en petits groupes autour du lit. Une grande agitation anime les personnages : dans le groupe le plus à gauche, une femme lève les bras et le visage vers le ciel dans une pose implorante, un jeune homme a les mains jointes en signe de prière. Au centre, deux femmes se cachent le visage dans leurs mains en signe

⁴⁹⁹ *Dictionnaire universel français et latin* [...], 1771, *op. cit.*, t. 6, p. 672 et Madeleine de SCUDERY, *Conversations sur divers sujets*, Amsterdam, Daniel du Frêne, 1682, t. 2, p. 24.

⁵⁰⁰ Voir notamment les deux études préparatoires conservées au Musée des Beaux-Arts du Havre (1761, encore noire et lavis, 50 x 61 cm) et au Musée du Louvre (encre noire, lavis brun, pierre noire et rehauts de blanc, 52,2 x 64 cm, DAG).

de désespoir. Le personnage féminin assis au pied du lit adopte une pose mélancolique. Enfin, à droite, dans le petit groupe de deux personnages, un jeune garçon s'effondre en pleurs tandis qu'il est soutenu par sa sœur.

Le dessin, présenté au Salon de 1769, fut exposé en pendant d'une autre composition : *La mort d'un père dénaturé abandonné par ses enfants* (**Fig. 165**). Ce second dessin fit scandale au Salon, les critiques s'insurgeant contre l'horreur du sujet⁵⁰¹. La scène se déroule dans une chambre en soupente, dont la fenêtre et la porte sont ouvertes. Sous la fenêtre se trouve le lit, dans lequel gît un homme placé de travers, le torse et les bras pendants. Dans sa chute, il a renversé une cruche. Au bout du lit, un cierge s'enflamme et menace de s'embraser. Une femme qui vient de découvrir le corps s'enfuit en entraînant une couverture. La bouche ouverte comme si elle laissait échapper un cri, les yeux révoltés, elle arbore une expression horrifiée. Plusieurs commentateurs ont voulu interpréter l'attitude de la femme comme si elle était entrain de dépouiller le mort : une bourse dérobée au défunt est mentionnée à plusieurs reprises, alors que ce n'est pas une bourse que la femme tient dans sa main mais un morceau du drap⁵⁰². En les plaçant en pendant, Greuze accentue la valeur didactique de ces deux images : le père abandonné gît dans une chambre délabrée, sordide, qui menace de s'embraser, tandis que son homologue, entouré de la foule de ses proches unis dans la tristesse, est étendu sur un lit à baldaquin.

Le gâteau des rois, œuvre un peu plus tardive, mêle l'anecdote de la tradition populaire à la signification morale (**Fig. 166**). La figure du père n'est plus un vieillard chevrotant, mais un homme d'âge mûr, qui a réuni sa nombreuse progéniture autour de la table à l'occasion de la fête des rois. Assis à l'avant-plan, le père tend les parts de galette à un tout jeune garçon, soutenu par l'une de ses sœurs. Au fond de la scène, à droite, dissimulée dans l'ombre, une fillette, un doigt posé sur les lèvres, montre une expression hésitante. Elle a probablement la mission de désigner la personne à qui la part de gâteau est destinée. L'association du rôle nourricier du père à une fête religieuse, l'Épiphanie, renforce la valeur morale de la scène. Le bon père de famille élève ses

⁵⁰¹ Sur la réception de l'œuvre, voir Barbara STENTZ, *Les représentations de la douleur dans les arts graphiques en France au XVIII^e siècle*, ss la dir. de Martial GUEDRON, Th. doct. : Hist. Art, Université de Strasbourg, 2012, p. 458-459.

⁵⁰² Notice de l'œuvre n° 95, dans *Diderot et Greuze, Vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* : Clermont-Ferrand, Musée Bargoïn, 1984, p. 106.

enfants dans le respect des valeurs chrétiennes, même si celles-ci se manifestent dans un rite païen comme le partage de la galette des rois.

Illustrer un moment de la vie populaire, comme une fête religieuse, en associant la description pittoresque et l'énonciation de préceptes moraux est un procédé déjà usité par les peintres des écoles du Nord. Jan Steen, par exemple, a représenté la Saint-Nicolas (**Fig. 167**). Dans ce tableau, il détaille tous les aspects de la fête : les cadeaux du saint aux enfants qui se sont bien conduits, la branche de bouleau pour les méchants, les gâteaux traditionnels. La petite fille au premier plan ne veut pas se séparer de son cadeau, alors que son frère aîné, qui n'a eu qu'une branche de bouleau, essuie les railleries. La grand-mère, au fond, lui fait signe d'approcher d'un air complice en écartant le rideau d'un geste prometteur. À sa gauche, un enfant déjà grand porte un bébé dans les bras et lui désigne le conduit de la cheminée par où saint Nicolas est passé. Au premier plan, une nature morte rassemble biscuits, pain d'épice, noix et autres douceurs attendues pour cette fête. Steen a accentué jusqu'à l'exagération le contraste entre la petite fille comblée et son frère en pleurs, dont le sort ne semble pas susciter beaucoup de sympathie. On croit deviner que la distribution n'a pas été tout à fait juste. L'œuvre entend peut-être évoquer le favoritisme envers un enfant au détriment d'un autre.

Il est probable que Greuze ait puisé dans certains motifs de la scène de genre à valeur morale, dont les peintres des Provinces Unies étaient coutumiers. Il s'en distingue toutefois en plaçant toujours la figure paternelle au centre de ses intrigues. En prenant pour sujet des petits bourgeois et des paysans, son ambition n'est pas de donner une vision documentaire d'une réalité sociale : ce qui l'intéresse, ce sont les attitudes humaines et les comportements moraux. Les personnages qu'il représente ne manifestent pas leur tendre affection. Il est vrai que le père s'acquitte de certaines responsabilités, comme son devoir nourricier – quoique cette notion apparaisse surtout dans le *Gâteau des rois*, réalisé en 1774 – mais en contrepartie, l'attachement des enfants se manifeste dans leur reconnaissance respectueuse. Dans le cas contraire, il est tout à fait admis que la colère du père s'abatte sur ses enfants. Plusieurs œuvres littéraires offrent également ce point de vue : les thèmes du fils prodigue et de la

malédiction paternelle sont ressassés à maintes reprises⁵⁰³. Dans la *Nouvelle Héloïse*, un passage relate la colère du père de Julie, suite aux paroles de sa fille :

Je ne sais, ma chère, où je trouvai tant de hardiesse, et quel moment d'égarement me fit oublier ainsi le devoir et la modestie ; mais si j'osai sortir un instant d'un silence respectueux, j'en portai, comme tu vas voir, assez rudement la peine. [...] À l'instant mon père, qui crut sentir un reproche à travers ces mots, et dont la fureur n'attendait qu'un prétexte, s'élança sur ta pauvre amie [...] se livrant à son transport avec une violence égale à celle qu'il lui avait coûtée, il me maltraita sans ménagement, quoique ma mère se fût jetée entre deux [...] et eût reçu quelques uns des coups qui m'étaient portés. En reculant pour les éviter, je fis un faux pas, je tombai, et mon visage alla donner contre le pied d'une table qui me fit saigner. Ici finit le triomphe de la colère et commença celui de la nature. [...] il me releva avec un air d'inquiétude et d'empressement. [...] Il ne revint pas à moi par des caresses, la dignité paternelle ne souffrait pas un changement si brusque ; [...] il n'y a point de confusion si touchante que celle d'un tendre père qui croit s'être mis dans son tort⁵⁰⁴.

Curieux épilogue d'une scène ambiguë, qui légitime et excuse la violence paternelle, et s'achève en un charmant tableau familial.

Le modèle fondé sur une relation hiérarchique tend à s'effacer à la fin du XVIII^e siècle. La Révolution constitue à ce titre un vrai tournant : les discours prononcés à l'Assemblée au début des années 1790 par certains députés, comme Théophile Berlier et Charles-François Oudot, défendent l'idée selon laquelle la paternité doit s'employer au bonheur et au bien-être de l'enfant. En février 1793, Berlier rédige son *Discours et projet de loi sur les rapports qui doivent subsister entre les enfants et les auteurs de leurs jours, en remplacement des droits connus sous le titre usurpé de Puissance paternelle*, dont le titre énonce la volonté de réformer le statut juridique de la paternité. « La loi ne reconnaît plus de la part des pères et mères que la protection envers leurs enfants : la puissance paternelle est abolie⁵⁰⁵ », affirme l'article premier. Les débats sur la paternité qui animent alors l'assemblée traduisent la volonté de mettre fin à une

⁵⁰³ Voir notamment Nicolas-Edme RETIF DE LA BRETONNE, *La malédiction paternelle, Lettres sincères et véritables de N***** à ses parens, ses amis et ses maîtresses* [...], 3 vols., Leipzig, Buschel, 1780.

⁵⁰⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, 1959-1961, *op. cit.*, « Lettre de Julie à Claire », Partie I, lettre 63.

⁵⁰⁵ Cité par Jacques MULLIEZ, « la volonté d'un homme », dans Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000 (éd. originale 1990), p. 300.

conception de la paternité jugée archaïque, et de la substituer à une relation fondée sur le respect mutuel, dans laquelle le rôle premier du père est d'octroyer protection et affection à sa progéniture. Dans les faits, les bonnes volontés n'ont pas mis fin aux agissements paternels autoritaires et violents. Mais les portraits réalisés à partir de cette période traduisent souvent une relation complice et affectueuse entre père et enfants.

L'illustration de l'affection filiale est au cœur du portrait de Claude-Nicolas Ledoux et de sa fille, peint à la fin des années 1780 (**Fig. 168**). L'architecte y apparaît dans son cabinet de travail, les plans du pavillon d'entrée de la Saline d'Arc-et-Senans entre les mains. Sa fille, âgée d'une dizaine d'années environ, se tient affectueusement au bras de son père et a posé sa tête contre son épaule. Ledoux tourne la tête et regarde vers sa gauche. On sait qu'un pendant à ce portrait, figurant M^{me} Ledoux avec sa fille, fut réalisé à la même période⁵⁰⁶. Accrochés côte à côte, il est probable que le regard de Ledoux serait adressé à sa femme. Cet exemple pré-révolutionnaire d'un portrait de père, figuré seul en compagnie de sa progéniture, connaîtra bien d'autres occurrences dans les années suivantes.

La miniature réalisée par Jean-Urbain Guérin autour de 1800 (**Fig. 169**), représentant un père et son fils est tout à fait significative. Il est vrai que la vocation personnelle du portrait sur ivoire autorise la mise en scène de liens affectifs. Cette miniature est une belle illustration du savoir-faire de Guérin : il est parvenu à suggérer la complicité entre les deux êtres sur un format très réduit. La tendresse et l'affection très démonstratives sont peu communes dans les portraits figurant un père avec son enfant. Le fils assis sur les genoux de son père a posé sa main sur l'épaule paternelle et incline la tête vers lui, tandis que le père l'entoure de son bras. La finesse du rendu des expressions, associée à la signification intime de l'œuvre, rend la scène très touchante.

Le portrait anonyme d'un père, anciennement identifié avec le Conventionnel Michel Gérard (**Fig. 170**), figure un homme entouré de ses quatre enfants. Campé sur une chaise, la figure paternelle, à l'allure bonhomme, pose de face, vêtu d'une large chemise blanche. Il adresse au spectateur un regard franc. Cette apparente simplicité contraste avec la mise élégante de ses enfants et avec le luxe de l'appartement bourgeois. Il veille sur l'éducation de sa progéniture : le plus jeune des garçons, debout entre ses jambes, tient un livre dans sa main, suggérant qu'ils faisaient la lecture

⁵⁰⁶ Notice de Laurent HUGUES, dans Christine KAYSER, (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 47.

ensemble. À gauche, l'unique fille de la fratrie joue du piano. Les deux aînés sont debout à l'arrière-plan. L'un d'eux jette un œil sur la partition de sa sœur, sans doute afin de s'assurer qu'elle ne fera pas de fausse note. Le plus âgé entoure son frère de son bras et a posé sa main sur son épaule. C'est lui, et non le patriarche, qui est au sommet de la composition, symbolisant la continuité de la lignée. La proximité physique des cinq modèles atteste leur lien affectif : ils sont soudés autour du père, et veillent les uns sur les autres.

Seule la mère est absente de ce charmant portrait. Au-dessus de la cheminée, une lettre a été glissée dans le cadre du miroir. Une tasse en porcelaine, finement décorée à la peinture dorée, est posée sur le manteau. Il est certain que ces accessoires ne sont pas fortuits, et pourraient faire référence à la figure de la mère. Les services à thé en porcelaine sont des objets plus volontiers féminins ; on connaît en outre la signification personnelle des billets insérés dans les tableaux, comme dans le célèbre portrait d'Ingres de Madame de Senones (1814, huile sur toile, 106 x 64 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts), contemporain de notre portrait. Ajoutons qu'un objet rectangulaire, posé contre le guéridon à l'extrême droite du tableau, ressemble à un carton à dessin. L'œuvre n'a toujours pas livré ses secrets à ce jour : les identités du portraitiste et des modèles demeurent une énigme. Cela dit, Amar Arrada, dans le catalogue de l'exposition *Portraits publics, portraits privés*, achève sa notice par une proposition, lancée comme une note d'humour, où il suggère que la mère absente pourrait être l'auteure du portrait⁵⁰⁷. Cette suggestion, à l'aune des détails que nous avons relevés et qui pourraient alors s'apparenter à des objets insérés par l'artiste pour signifier sa présence, nous paraît séduisante.

L'investissement paternel dans l'éducation des enfants est alors un thème central de nombre de portraits. Celui de Monsieur Gaudry, également titré *La leçon de géographie* (**Fig. 171**), se distingue d'autres images du même type : c'est à sa fille qu'il enseigne la géographie. En effet, s'il est admis qu'il échoit aux pères la responsabilité de l'éducation de leurs fils, les filles restent sous l'aile protectrice de leur mère, quand elles ne sont pas envoyées au couvent. L'éducation des filles demeure ainsi un souci secondaire pour leur père⁵⁰⁸. Florence Raymond a toutefois souligné que la période

⁵⁰⁷ Notice n° 44 d'Amar ARRADA, dans *Portraits publics, portraits privés*, 2006, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁰⁸ Martine SONNET, « Les leçons paternelles », dans Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 274.

coïncide avec une préoccupation pour l'éducation des filles ; en 1805, Napoléon a créé la maison d'éducation de la Légion d'honneur⁵⁰⁹. Dans le portrait de Gaudry, le père est figuré à son bureau, un compas à la main, expliquant à sa fille comment calculer des distances sur une carte. Jonchés sur la table de travail, des cartes, des gravures, des ouvrages volumineux, ainsi qu'un globe terrestre, rappellent que le modèle est un homme cultivé et aisé. Sur l'une des cartes, on aperçoit un sphinx dans l'angle inférieur gauche, probable référence à la campagne d'Égypte. Gaudry est en effet trésorier pour l'administration impériale. En père attentif et patient, il a tourné la tête vers sa fille, et lui fournit les explications. La fillette, debout à côté de lui, suit attentivement la leçon. Son geste, l'avant-bras posé sur l'épaule de son père, trahit la complicité qui les unit. Mais ce lien entre un père et sa fille demeure assez rare à cette période, à en croire les témoignages de certaines femmes de lettres du début du XIX^e siècle. Seules quelques unes d'entre elles font figures d'exception : dans ses *Mémoires*, Adèle d'Osmond, comtesse de Boigne, raconte comment son père lui a transmis un enseignement riche et érudit⁵¹⁰. De même, Germaine de Staël dresse un portrait idéal de ses relations avec son père, considéré comme « son ami le plus intime⁵¹¹ ».

En 1810, Marie-Guilhelmine Benoist reprend à son compte l'iconographie de la *Lecture de la Bible* (**Fig. 172**). Popularisée par la célèbre composition de Greuze (1755, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre), la scène présente la figure paternelle, lisant la Bible à ses enfants et leur inculquant des valeurs morales et chrétiennes. L'originalité de Marie-Guilhelmine Benoist est de confier la lecture à un autre personnage. C'est la fille aînée de la famille, qui, debout près de la fenêtre, lit le texte sacré à son père. L'homme, d'âge mûr, arbore une chevelure et une moustache grises. Attentif à la lecture, son regard se pose sur la page du livre. Dans ses bras, il tient un nourrisson endormi. L'attitude de l'enfant est significative : lové dans le bras de son père, il dort paisiblement, une expression sereine et heureuse se lit sur son visage. La mère est absente de la scène. Rien n'indique cependant que le père est veuf. Le tableau peut alors se lire comme une illustration de l'amour et de la sollicitude paternelle.

⁵⁰⁹ Notice n° 138 de Florence RAYMOND, dans Annie SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES et Florence RAYMOND (dir.), 2011, *op. cit.*, p. 205.

⁵¹⁰ Martine SONNET, 2000, art. cit., p. 275.

⁵¹¹ Citée par Jean-Claude BONNET, « De la famille à la patrie », dans Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 263.

Les portraits peints durant et après la Révolution mettent en exergue une relation entre père et enfants fondée sur la bienveillance et l'affection. Même si la nature des rapports ont quelque peu évolué, passant de l'autorité à davantage de tendresse, la figure paternelle n'en demeure pas moins le chef de famille. Dans bien des œuvres, son entrée est figurée comme le moment attendu : dans une gravure de Debucourt (**Fig. 173**), l'arrivée du père à droite, suscite la joie. Tous les membres du foyer, l'épouse, l'enfant, la domestique et même le chien, sont tournés dans sa direction. L'enfant, porté par sa mère, tend le bras vers lui. L'époux et père, souriant et satisfait, contemple sa famille. Vingt ans auparavant, Charles Lepeintre avait immortalisé le duc de Chartres et sa famille (**Fig. 174**). De nombreuses similitudes permettent de rapprocher les deux œuvres : debout à gauche, le duc vient d'entrer dans la pièce. Souriante, son épouse, assise sur un sofa, tient sur ses genoux un nourrisson et présente avec fierté ses enfants à son époux. À ses côtés, l'aîné tend la main à son père. Comme chez Debucourt, le chien cherche l'attention de son maître. Ainsi, entre la fin de l'Ancien Régime et les premières années du XIX^e siècle, les manières de figurer les liens familiaux ont incontestablement évolué, mais le rang du père est demeuré intact. En outre, le Code civil, en 1804, a restauré l'autorité du père. Ainsi que l'a souligné Jacques Mulliez : « le seul père connu du Code civil est l'époux. Ce retour à la tradition implique une autre résurrection : celle de la "puissance paternelle"⁵¹² ».

À la fin du XVIII^e siècle, la démonstration explicite des liens intimes entre époux, et entre parents et enfants est un phénomène récent. Elle répond à de nouvelles conventions et à de nouveaux codes sociaux, fondés notamment sur la valorisation de l'amour conjugal, de la famille nucléaire, et sur la privatisation des émotions. En établissant les rôles de chacun au sein du ménage et en examinant leurs représentations, nous avons en effet constaté une mise en valeur des sentiments affectifs. Celle-ci, récurrente dans les portraits, peut être interprétée comme une nouvelle norme sociale de représentation.

⁵¹² Jacques MULLIEZ, 2000, art. cit., p. 312.

2.2. La famille nucléaire ou le cocon familial

À plusieurs reprises dans notre étude, nous avons observé que la démonstration de l'intimité répondait à une exigence sociale : le fait de revendiquer sa vie solitaire et retirée ou encore d'utiliser un style expressif voire ampoulé dans ses échanges épistolaires paraît tout à fait usuel. De même, la mise en scène du cocon familial semble une pratique fréquente dans les portraits à la fin du XVIII^e siècle.

Entre intimité et société

Rousseau, dans son célèbre Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes, évoque la famille idéale primitive comme une microsociété dont les principes fondamentaux sont l'affection et la liberté :

[...] l'habitude de vivre ensemble fit naître les plus doux sentiments qui soient connus des hommes, l'amour conjugal et l'amour paternel. Chaque famille devint une petite société d'autant mieux unie que l'attachement réciproque et la liberté en étaient les seuls liens⁵¹³.

Au sein de ce petit ensemble réduit à la famille nucléaire, l'homme ne vit déjà plus à l'état naturel, mais il n'est pas encore corrompu par les progrès matériels. La suite du discours montre comment la formation des hommes en sociétés a fait naître les inégalités. L'apologie d'un état naturel que l'homme aurait perdu est un *topos* de la pensée rousseauiste. Là, le philosophe semble dicter le repli sur des valeurs familiales supposées naturelles et spontanées, comme l'amour conjugal.

Edward Shorter, dans sa description de la naissance de la famille moderne, a recensé plusieurs récits de témoins de leur époque : des notables originaires de différentes régions françaises (de Savoie, de l'Indre, de Bayonne, de Marseille ou encore de Paris) décrivent leur perception de la vie quotidienne de la petite bourgeoisie,

⁵¹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1762 (éd. originale 1755), p. 74.

entre les années 1780 et 1820⁵¹⁴. Tous insistent sur le bonheur engendré par un modèle familial patriarcal dans lequel les membres sont unis par un amour réciproque.

De même, en 1778, le docteur Louis Lépecq de La Cloture, alors qu'il réalise ses tournées dans des communes de Normandie, déclare au sujet des habitants d'Elbeuf, employés dans les manufactures de draps :

On y voit régner l'union dans les familles et cette vraie sollicitude qui fait partager également les peines du ménage comme les plaisirs, la fidélité entre époux, la tendresse des pères, le respect filial et l'intimité domestique, sont des qualités qui semblent réservées à cette ville heureuse, qui m'a vu souvent témoin et admirateur de ces antiques vertus⁵¹⁵.

Outre l'idée selon laquelle le foyer et la famille nucléaire offrent toutes les conditions nécessaires à une vie heureuse, les témoignages mettent l'accent sur le fait que cet idéal est vécu par les classes laborieuses et par la bourgeoisie. De plus, Lépecq parle « d'antiques vertus », comme pour corréler les valeurs familiales à un passé glorieux et heureux. Sa vision nostalgique rejoint en ce sens celle de Rousseau, faisant l'apologie d'un mode de vie primitif et simple. Ajoutons que la simplicité d'une vie familiale rurale comme creuset du bonheur est largement diffusée par la peinture de genre. Greuze, dans ses scènes familiales, place toujours ses protagonistes dans un contexte rural et bourgeois, et exalte la modestie de leur mode de vie. Pour sa part, Fragonard affectionne les décors rustiques lorsqu'il met en scène les joies de la vie domestique.

C'est dans cette veine que Lépicié, dans une toile présentée au salon de 1775 intitulée *La famille du charpentier*, montre un père de famille au travail dans son atelier, entouré de sa femme et de ses trois enfants. Lors de son exposition, la composition a suscité des commentaires admiratifs⁵¹⁶. Le peintre a d'ailleurs réalisé une seconde version du tableau, plus petite, qui a servi de modèle à la gravure (**Fig. 175**). Alors que le charpentier est debout, à côté de son établi, son épouse, à sa gauche, est en train de coudre. À l'avant-plan, une femme plus âgée, sans doute la grand-mère des enfants, suit

⁵¹⁴ Edward SHORTER, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 280-281.

⁵¹⁵ Louis LEPECQ DE LA CLOTURE, *Collection d'observations sur les maladies et constitutions épidémiques [...]*, Rouen, De l'imprimerie privilégiée ; Paris, Didot le jeune, 1778, p. 205.

⁵¹⁶ Notice n° 38, dans Richard RAND (dir.), 1997, *op. cit.*, p. 176.

la lecture de la fillette. Les deux parents regardent en direction de l'enfant et sourient avec bienveillance, attendris par la scène. À l'extrême gauche, les deux garçons s'occupent sagement en jouant. Si l'œuvre propose une image idyllique de la vie de famille, le travail est montré comme une activité noble. Une fois encore, l'œuvre entre en écho avec les mots de Rousseau dans l'*Émile*⁵¹⁷ :

Le métier que j'aimerais le mieux qui fut au goût de mon élève, est celui de menuisier. Il est propre, il est utile, il peut s'exercer dans la maison ; il tient suffisamment le corps en haleine ; il exige, dans l'ouvrier de l'adresse et de l'industrie, et dans la forme des ouvrages que l'utilité détermine, l'élégance et le goût ne sont pas exclus⁵¹⁸.

Dans le même ordre d'idées, une gouache de Jean-Baptiste Mallet, peinte dans les années 1790, intitulée *La famille du fermier* (**Fig. 176**), place la figure maternelle au centre de la scène. Tandis qu'elle allaite, observée par un enfant plus âgé, une autre femme fait sécher les langes. Mais la composition de Mallet ne distille pas la même atmosphère heureuse que l'œuvre de Lépicié : à droite, un homme d'âge mûr se charge de l'éducation du jeune garçon. Quant à l'enfant, représenté de dos, il porte la main à son visage, comme s'il pleurait. Le décor est également disparate : l'espace à gauche, occupé par la cheminée, évoque en effet la modeste mesure du paysan, alors que la large colonne de pierre à chapiteau sculpté est une référence antiquisante.

À la même période, Martin Drölling se fait lui aussi un peintre de la rusticité. Dans la plupart de ces scènes paysannes, il témoigne d'une vie simple. Dans l'une d'elle, il peint une tragédie et montre l'envers du bonheur familial rural. C'est en effet une scène de deuil qui est le sujet de l'*Intérieur paysan*, dans lequel figurent un couple et leur jeune garçon manifestement accablés par la tristesse (**Fig. 177**). La mère est penchée au-dessus du berceau du plus jeune des enfants, qui est allongé les yeux clos, mort apparemment. Les personnages sont séparés ; leurs attitudes et leurs postures trahissent un désespoir, surtout chez la mère, qui, chez le père se double d'une certaine résignation. Le sujet est redevable des drames bourgeois de Greuze, mais Drölling est

⁵¹⁷ Le parallèle avec l'*Émile* est également établi par Madeleine PINAULT, notice n° 328, dans Jean-René GABORIT (dir.), *La révolution française et l'Europe. XX^e exposition du Conseil de l'Europe* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars-26 juin 1989, 3 vols., Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989 t. 1, p. 240-242.

⁵¹⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, 1780-1782, *op. cit.*, t. 4, p. 341.

parvenu à rendre son tableau très poignant grâce à la retenue de ses personnages et en soulignant les jeux de lumière. Cela dit, en traitant un sujet tragique, il consolide la vision idéale du noyau familial, telle qu'elle est décrite par Lépecq de La Cloture : les personnages sont solidaires les uns des autres et vivent ensemble « les peines du ménage ».

À la fin de l'Ancien Régime, les images rustiques de familles unies bénéficient d'une grande popularité. Dans les mêmes années, lorsque les membres de la haute société désirent se faire peindre dans le cocon du foyer, ils affichent en revanche leur aisance financière et posent dans le décor de leurs confortables demeures. À ce titre, Lépicié exécute le portrait de Marc-Étienne Quatremère et sa famille (**Fig. 178**). Le tableau recrée une scène matinale : le père de famille porte une robe de chambre, tandis que son épouse est vêtue de sa tenue de nuit. Ils s'apprêtent à déjeuner, comme l'indique le plateau avec tasses et cafetière, posé près d'eux. La fille aînée du couple est debout entre les genoux de son père, tenant une poupée à la main. Avec une affection visible, Quatremère pose sa main sur l'épaule de son épouse et regarde en souriant le nourrisson allongé dans les bras de sa femme. L'apparente simplicité de la mise des modèles ne saurait masquer leur richesse matérielle : le mobilier, ainsi que le luxe des étoffes des vêtements en témoignent. Malgré tout, l'œuvre reste dominée par un sentiment de tendresse et de quiétude ; Sophie Harent évoque à ce sujet l'image d'une Sainte Famille laïcisée⁵¹⁹. Comme l'indique la dédicace qui accompagne la signature de l'artiste (*Amicus Amicos pinxit*), Lépicié était un ami proche de Quatremère : il a sans doute voulu retranscrire au mieux le bonheur familial de celui-ci.

André Baréty, un notable lyonnais qui accéda au rang de conseiller et de secrétaire du roi, fut peint par Pehr Eberhard Cogell en 1785 (**Fig. 179**). Fait remarquable, il n'est pas représenté avec son épouse, mais avec sa nièce, Thérèse Jars, et le fils de cette dernière. Son portrait symbolise le désir de figurer en compagnie de membres proches de sa famille, alors même qu'il n'avait pas d'enfants. Baréty éprouvait une profonde affection pour sa nièce, à qui il légua par donation l'ensemble de ses biens immobiliers

⁵¹⁹ Sophie HARENT, « Incarner la douce affection de l'âme, Images de la tendresse maternelle au XVIII^e siècle », dans *L'enfant dans la Ville et dans l'Art*, 2005, *op. cit.*, p. 81.

en 1793⁵²⁰. Les détails du portrait trahissent également son confort matériel : les vêtements montrent une certaine richesse, les protagonistes se retrouvent autour d'une tasse de thé. Néanmoins, la position de l'enfant est intéressante : la tête posée sur les genoux de sa mère, il adopte une attitude spontanée, non figée, mais cohérente pour un jeune enfant que l'on peut imaginer impatienté par la séance de pose. Le naturel et la spontanéité des attitudes insufflent à cette scène un charme certain.

Danloux, lorsqu'il peint en miniature la famille Mégret de Sérilly (**Fig. 180**), utilise les mêmes ressorts que Lépicié : dans un appartement luxueux, l'époux et père de famille est représenté entouré de sa progéniture. Assis à côté de son épouse, il l'entoure par la taille dans un geste de tendresse. Elle pose son regard sur le berceau à sa gauche, soulève le drap qui le recouvre et dévoile le nourrisson endormi paisiblement. Autour d'eux, deux enfants plus âgés jouent : le garçon s'amuse avec un chien, tandis que la petite fille tient une poupée entre ses mains. Une multitude d'autres jouets jonchent le sol, attestant qu'il s'agit d'enfants choyés.

De même, Marguerite Gérard, dans les années 1790-1810, peint un grand nombre d'images familiales, oscillant entre portrait et scène de genre. Le Museum of Art de Baltimore conserve dans ses collections un ensemble de tableaux qui lui sont attribués, regroupant des portraits de famille et une maternité. Parmi ces œuvres, une huile sur panneau de petit format figure un architecte entouré de sa famille (**Fig. 181**). L'identité des modèles demeure encore incertaine à ce jour. L'homme porte sur ses genoux le plus jeune de ses fils, un garçonnet souriant au visage poupon et aux cheveux longs, vêtu d'un habit de soie blanche. Suggérant la profession du père, un plan d'architecture esquissé sommairement est posé sur un guéridon afin de donner l'illusion que le modèle s'est interrompu dans son travail. Symétriquement à la figure paternelle, l'épouse entoure de son bras son fils aîné, représenté debout à ses côtés. Il tient un carnet de dessin et semble imiter son père, la plume à la main. Tous regardent en direction du peintre, sauf la mère, qui penche légèrement la tête et détourne les yeux. L'élégance de leurs tenues montre leur aisance financière, mais l'expression de leur attachement semble plus forcé que dans les portraits précédents, et les poses plus figées.

⁵²⁰ Philippe-Antoine MERLIN, *Recueil alphabétique de questions de droit, Quatrième édition, revue, corrigée, et considérablement augmentée*, t. 11, Bruxelles, H. Tarlier, 1829, p. 126.

Un autre tableau de Marguerite Gérard, datant des mêmes années et appartenant à une collection privée, présente un couple bourgeois dans leur intérieur, en compagnie de leur jeune enfant, d'une servante et de plusieurs animaux domestiques (**Fig. 182**). Une fois n'est pas coutume, le nourrisson est dans les bras de son père, un élégant vêtu à la mode du Directoire, d'une culotte moulante et d'une veste courte noire. Néanmoins, l'enfant tourne la tête et tend le bras vers sa mère, assise près d'eux, dans un luxueux fauteuil à l'antique. Elle aussi regarde son enfant qui la sollicite. Elle porte une robe au large décolleté, resserré à la poitrine par des liens de tissus, suggérant que la dame allaite elle-même son enfant. L'auteur du catalogue de l'exposition *Intimate Encounters* n'a pas manqué de souligner que cette scène de mœurs illustre le quotidien d'un jeune couple aisé, alors que de manière générale, les peintres de genre privilégiaient plutôt la mise en scène de la vie familiale au sein d'un cadre rustique, voire même paysan⁵²¹. En effet, le titre *L'heureux ménage* évoque sans détour les compositions de Greuze et de Le Prince. Ici, le bonheur familial semble aller de pair avec le confort matériel des jeunes gens. Le raffinement de l'intérieur, la présence de feuillets gravés à droite, ainsi que les partitions musicales que l'épouse tient dans sa main signalent en outre qu'il s'agit d'un couple cultivé⁵²². À gauche, la fenêtre ouverte sur un arrière-plan verdoyant suppose que la demeure possède un jardin, et évoque l'attrait pour les villégiatures campagnardes.

Ces dernières œuvres évoquent chacune « le sentiment de vivre dans un climat affectif privilégié », celui dont parle Shorter lorsqu'il retrace la montée de la famille nucléaire⁵²³ ; la nouvelle élite financière et intellectuelle nous rend ainsi témoins de ses prérogatives.

Cette tendance s'affirme encore davantage sous la Révolution. La bourgeoisie, qui souscrit à la vogue d'une vie retirée à la campagne, s'approprie les valeurs morales exaltées par les saynètes rustiques, et aime à se mettre en scène au milieu d'espaces extérieurs et de paysages. *La Leçon d'agriculture*, par Vincent pour Boyer-Fonfrède, en

⁵²¹ Notice n° 43, dans Richard RAND (dir.), 1997, *op. cit.*, p. 188.

⁵²² La partition renvoie également à la symbolique traditionnelle de la musique dans les scènes de mœurs, associée à l'harmonie amoureuse du couple.

⁵²³ Edward SHORTER, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 254.

témoigne (**Fig. 183**). Exposé au Salon de 1798, cet ambitieux tableau au format imposant (213 x 313 cm), est mentionné dans le livret en ces termes :

Pénétré de cette vérité que l'Agriculture est la base de la prospérité des Etats, le peintre a représenté un père de famille qui, accompagné de sa femme et de sa jeune fille, vient visiter un laboureur au milieu de ses travaux. Il lui rend hommage en assistant à la leçon qu'il l'a prié de donner à son fils, dont il regarde l'éducation comme imparfaite sans cette connaissance⁵²⁴.

La description du livret souligne l'importance de l'unité familiale : c'est un père qui va à la rencontre d'un paysan, en compagnie de sa famille. Prévus pour orner le salon de l'hôtel particulier de son commanditaire, cette œuvre traite du travail agricole sur un mode moralisateur et donne l'image d'une activité éminemment noble. Placé dans une pièce d'apparat de la demeure, le tableau affirme sans détour le nouveau statut de la bourgeoisie au pouvoir dans la France post-révolutionnaire. Il est plutôt paradoxal que la bourgeoisie affiche sa réussite par la mise en scène du travail de la terre, alors que les Boyer-Fonfrède ont fondé leur fortune sur les activités manufacturières. Cela dit, l'œuvre rend compte d'un imaginaire de la noblesse du travail, qu'il soit agricole ou industriel.

Dans une veine similaire, les deux portraits de la famille Oberkampf, réalisés par Boilly en 1803, développent la même symbolique et les mêmes valeurs (**Fig. 184 et 185**). À l'origine de la commande, en 1802, Boilly avait imaginé en premier lieu un portrait familial de groupe qui rassemblait tous les membres au sein de la même composition⁵²⁵. Oberkampf rejeta cette idée ; le commanditaire et l'artiste décidèrent conjointement de scinder l'œuvre en deux pendants. Comme on sait, Christophe-Philippe Oberkampf fut à l'origine de la création de la manufacture de Jouy-en-Josas, et modernisa la technique des textiles imprimés, fondant ainsi la renommée de la toile de Jouy. Oberkampf est figuré en compagnie de son fils aîné, Alphonse, pourtant décédé en 1802. Afin de symboliser sa disparition, le jeune homme tourne le dos au spectateur. Il lui désigne l'activité d'un « ouvrier du pré », agenouillé devant eux, surveillant

⁵²⁴ Cité par Christian MICHEL, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », dans Emmanuel LE ROY LADURIE (dir.), *Paysages, Paysans : l'art et la terre en Europe du Moyen-Age au XX^e siècle*, Paris, BnF, Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 150.

⁵²⁵ Susan L. SIEGFRIED, 1995, *op. cit.*, p. 111.

l'oxygénation d'une toile étendue sur le sol et mise à blanchir. Assise à droite, sa fille Julie, issue du premier mariage d'Oberkampf, est en train de dessiner. Son second fils, Émile, futur successeur de la manufacture, est assis dans l'herbe et joue avec un chien. Le groupe surplombe la fabrique de Jouy, représentée à l'arrière-plan.

L'éducation paternelle et la transmission des savoirs et des biens sont au cœur de la symbolique du portrait. Selon Susan Siegfried, la commande d'Oberkampf est symptomatique de sa volonté d'affirmer les ambitions dynastiques de la famille⁵²⁶. Il est vrai que pour chacun de ses deux mariages, Oberkampf mit en œuvre une véritable « stratégie matrimoniale⁵²⁷ », s'unissant à des familles bien introduites dans le milieu des affaires : d'abord les Péteineau, exerçant dans le commerce parisien des vins, et les Massieu, dans le négoce international et la banque. Ces alliances lui permirent ainsi d'assurer à ses descendants des unions économiquement fructueuses⁵²⁸.

Le portrait de M^{me} Oberkampf la montre avec ses deux plus jeunes filles dans un cadre de jardin à l'anglaise, comme l'indiquent le cours d'eau et la fabrique évoquant un temple antique à l'arrière-plan. Elle est assise avec l'une de ses filles sur un rocher et la serre contre elle, en passant son bras autour de son épaule. Leur posture suggère qu'elles se sont arrêtées un moment dans leur promenade. En ce sens, le portrait évoque directement celui de M^{me} d'Aucourt dans une grotte (**Fig. 43**) : les deux femmes arborent une tenue semblable, le même chapeau, et ont la même attitude rêveuse. Dans le portrait des Oberkampf, la mère et la fille regardent dans la même direction ; elles ont une expression pensive, teintée de mélancolie. La fillette tient un livre ouvert entre ses mains, suggérant la dimension introspective de la lecture. Debout à leurs côtés, la plus jeune a cueilli un bouquet de fleurs. À première vue, elle adopte une attitude plus spontanée et plus enjouée que sa mère et sa sœur. Mais elle pointe du doigt un papillon et semble absorbée par la vue du volatile, dont le caractère éphémère évoque de façon certaine la fragilité de l'existence. La mélancolie lisible sur leurs visages doit sans doute être reliée au décès d'Alphonse Oberkampf. Ajoutons que le temple prenait réellement place au sein du cimetière, situé à Jouy. La stèle que l'on aperçoit sur l'image portait

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁵²⁷ Serge CHASSAGNE, *Oberkampf un grand patron au siècle des Lumières. L'inventeur de la toile de Jouy*, Paris, Aubier ; Flammarion, 2015 (éd. originale 1980), p. 266.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 266-270.

une épitaphe à la mémoire des défunts de la famille : la première femme d'Oberkampf ainsi que ses quatre enfants⁵²⁹.

Les deux portraits insistent sur une bipartition des rôles : comme souvent, l'homme est associé au monde du travail et des affaires. Il lui incombe également de former ses fils à sa succession. La fille aînée, qui apparaît ici, a un rôle important à jouer dans la prospérité de la famille. En 1803, elle est déjà mariée à Louis Feray, à qui Oberkampf confiera la direction de la manufacture de tissage de Chantemerle. À l'opposé, la mère et les plus jeunes filles sont associées au monde domestique. En effet, nous avons constaté dans notre première partie que le jardin s'apparentait à un prolongement de l'intérieur du foyer. On relève d'autre part que les sentiments et l'expression de l'affection sont strictement associés au monde féminin. Le double-portrait d'Oberkampf est autant une affirmation de la réussite sociale qu'une démonstration de la cohésion et de la solidarité familiale.

Bien plus modestement, le peintre Jean-Antoine Laurent apparaît en compagnie de sa famille devant sa maison de campagne (**Fig. 186**). On y voit l'artiste apprenant à sa fille à monter à cheval. Avec bienveillance, il la tient par la taille pour éviter qu'elle ne tombe. À l'arrière-plan, à droite, la mère de la fillette et sa sœur observent la leçon. Dans l'encadrement de la porte, une domestique fait un signe de la main. Le décor évoque un environnement rural : un paysage verdoyant et boisé, une fontaine en pierre, un chien et quelques poules viennent compléter ce tableau idyllique. Malgré une apparente simplicité, l'aisance matérielle du couple transparaît dans leurs mises élégantes et au goût du jour. Dans cette mise en scène en compagnie de ses proches, le peintre montre qu'il souscrit aux idéaux de son temps et offre une parfaite illustration des bonheurs de la vie familiale.

Ainsi, les portraits exaltent le lien affectif qui unit les membres d'une même famille. S'ils mettent en avant la tendresse, la sollicitude, l'implication des parents dans l'éducation des enfants, c'est pour mieux affirmer le modèle familial de la classe bourgeoise dirigeante, dans lequel le bon père de famille est aimant, protecteur et travailleur.

⁵²⁹ Susan L. SIEGFRIED, 1995, *op. cit.*, p. 113.

On l'a vu, la construction de l'image de la famille nucléaire, vivant heureuse au sein d'un foyer protecteur, est corrélée avec des phénomènes nationaux, aussi bien politiques, que culturels et littéraires. Pourtant, on aurait tort de croire que les œuvres marquées par la mise en scène de l'intimité familiale témoignent d'une spécificité française.

Comme on sait, à la même période, l'Angleterre connaît des manifestations très similaires. L'amour conjugal est célébré dans les portraits. Un intérêt pour la figure enfantine s'exprime également, qui produit des œuvres figurant parmi les plus beaux exemples de la description des caractères enfantins : les célèbres effigies des filles de Thomas Gainsborough, *Mary et Margaret* (vers 1757-1758, huile sur toile, 114 x 104 cm, Londres, The National Gallery), de *Master Hare* de Joshua Reynolds (1788, huile sur toile, 77 x 63 cm, Paris, Musée du Louvre), ou plus tardivement, de *Laura Anna et Emily Calmady* de Thomas Lawrence (1823-1824, huile sur toile, 78,4 x 76,5 cm, New York, MET) peignent avec bonheur la douceur, la spontanéité et la malice enfantines⁵³⁰. Les représentations de maternités font l'apologie des devoirs et de l'amour maternel. Le portrait de famille, à l'instar des *conversations pieces*, privilégie les poses informelles et saisit les modèles au milieu d'une activité quotidienne.

Pour autant, les représentations familiales mettent-elles en avant l'intimité entre les individus ? Rien n'est moins sûr. Au sein des portraits de famille réalisés dans les années 1770-1780, la symbolique du portrait dynastique demeure très prégnante. Les interactions entre les personnages affirment avant tout la continuité de la lignée. Le portrait de la *Famille de George Grenville, comte de Temple*, peint par Reynolds en 1782, montre l'enfant debout sur une table, soutenu par un domestique, à hauteur de son père (**Fig 187**). En effet, Richard, le fils aîné du couple, était âgé de six ans au moment de la réalisation du tableau. Celui-ci illustre le passage de l'enfant à l'âge de raison, le moment où il abandonne le giron maternel pour intégrer un univers masculin. Cette transition est symbolisée par son vêtement de garçon. Le peintre suggère que l'enfant vient tout juste de revêtir cette nouvelle tenue : son père, debout à ses côtés, ajuste son costume d'une main. Il a posé sa main droite sur l'épaule de son héritier. L'enfant, ainsi hissé, domine sa mère, assise et légèrement en contrebas. Les deux modèles s'échangent

⁵³⁰ Sur les portraits d'enfants de Thomas Lawrence, voir Marcia POINTON, « “Charming Little Brats” : Lawrence's Portraits of Children », dans Cassandra ALBINSON, Peter FUNNEL, Lucy PELTZ (éd.), 2010, *op. cit.*, p. 55-83.

toutefois un regard. Des livres ainsi que des feuillets – des gravures ou des cartes géographiques ? – jonchent la table et rappellent l'éducation qui attend le jeune garçon. Le portrait accuse un fort effet de mise en scène. Les protagonistes sont figurés en légère contre-plongée, placés sur un plancher surélevé. Ce procédé insiste sur le fait qu'ils sont en représentation. La composition intègre enfin un décor quasi canonique pour ce type de portrait. Les modèles se détachent d'un fond architecturé, évoquant un palais, avec ses colonnes et ses pilastres cannelés, et établissant une référence directe à l'Antiquité, symbolisée ici par le vase sculpté. Les objets usuels du décor tels que table, fauteuil ou autres jeux d'enfants, suggèrent néanmoins un intérieur domestique. L'arrière-plan est occupé par un paysage verdoyant, au ciel souvent chargé.

Ainsi, l'effigie de *La Famille de Sir William Pepperell* de John Singleton Copley, développe la même typologie et la même symbolique (**Fig. 188**). Originaire de Boston, John Copley s'est établi en Grande-Bretagne en 1775 et a été élu membre de la Royal Academy en 1779. Même s'il exerça dans le genre historique, il exécuta principalement des portraits. Ici, le fils de William Pepperell, un nourrisson nu s'agrippant à sa mère, tend le bras vers son père qui le regarde avec affection en lui prenant le bras. La relation entre le père et son héritier est le pivot de la composition. Lady Pepperell adopte une pose statique, a le regard fixe et le teint pâle : précisons qu'au moment de la réalisation du tableau, l'intéressée n'était plus de ce monde. Son époux a néanmoins souhaité qu'elle y figure. L'aînée des filles, pourtant jeune, occupe une place quelque peu surprenante ; tout en se retournant en souriant au peintre, elle serre son petit frère dans ses bras, comme si elle était prête à assumer le rôle de la figure maternelle, en prodiguant soin et affection à l'enfant⁵³¹.

Si la dimension symbolique prend souvent le pas sur la spontanéité et sur l'expression de la tendresse, certains portraits intègrent davantage l'illustration du quotidien. Le portrait de la famille de lord Willoughby de Broke, peint par Zoffany (**Fig. 189**), met en scène l'heure du thé. Les parents et leurs trois jeunes enfants sont réunis dans le salon. Au centre de la composition, la plus jeune, une fillette à l'air poupon, se tient debout sur la table, soutenue par sa mère qui semble lui réajuster ses bas de coton, tombés sous ses genoux. Dans le même temps, elle conserve un œil attentif sur son fils aîné à droite, qui tire un cheval de bois. Le père, accoudé au dossier

⁵³¹ Sébastien ALLARD, 2011, *op. cit.*, p. 200.

de la chaise de son épouse, adresse un avertissement en dressant son index, à l'intention de son jeune fils qui s'apprête à prendre un toast sur la table. Il ne s'agit pas, il est vrai, du portrait d'un père autoritaire, mais au contraire impliqué dans l'éducation de ses enfants. On notera toutefois qu'aucun des protagonistes ne fait clairement la démonstration de son affection pour un autre.

Aussi l'effigie de Sir Robert Buxton avec son épouse et leur fille se présente-t-elle comme une exception (**Fig. 190**). De prime abord, l'œuvre s'apparente à une *conversation piece* conventionnelle : la famille pose dans la quiétude de leur salon. Lady Buxton a un ouvrage à la main, qu'elle tient ouvert et montre à sa fille ; sans doute faisait-elle la lecture à la petite Anne. Elle s'est tournée vers son époux, assis près d'elle sur le sofa, et lui adresse un regard et un sourire plein de tendresse. Sir Robert a également un livre dans sa main, qu'il a refermé pour s'intéresser aux activités de sa fille et de sa femme. D'autres livres apparaissent dans la composition, et soulignent l'éducation lettrée des parents, qu'ils ont à cœur de transmettre à leur fille. À gauche, un tambour de broderie, posé sur la table, est accompagné d'une corbeille à ouvrage. Une autre, plus petite, appartenant à l'enfant, lui fait écho. Ces objets anodins témoignent de la fonction éducatrice de Lady Buxton. L'enfant, placée au centre, fait le lien entre ses parents, de manière symbolique et visuelle. Son bras droit tendu est posé sur la cuisse de sa mère, tandis que de son bras gauche, elle frôle son père, assis juste derrière elle. La famille forme un groupe uni, et la place de ses différents membres n'obéit ici à aucune hiérarchie. Selon toute vraisemblance, l'impression de douceur du foyer n'était pas feinte, et les deux époux éprouvaient l'un pour l'autre un amour sincère. Dans un poème adressé à son époux, Juliana Buxton livrait les sentiments qui la liaient à celui-ci :

Oh Robert, mon bien-aimé, si tu pouvais seulement savoir
L'inquiétude que ressent mon cœur lorsque tu es éloigné
[...] même si cela fait déjà huit ans que je suis devenue ta femme
Les alarmes de l'amour battent aussi fort dans mon cœur
qu'elles le faisaient alors⁵³².

Si la plupart des portraits rendent compte de relations hiérarchisées entre la figure paternelle et ses enfants, les rapports entre frères et sœurs autorisent la démonstration de

⁵³² Archives Buxton, 113/20, Cambridge University Library, cité par Simon MACDONALD, notice n° 43, dans Sébastien ALLARD et Guilhem SCHERF (dir.), 2006, *op. cit.*, p. 154.

gestes plus tendres et complices. Dans le portrait de Sir William Pepperell, la scène des fillettes à droite constitue un beau morceau d'amitié enfantine. Elles sont saisies en train de s'amuser avec un jeu de quilles miniature. Le peintre a subtilement décrit leur attitude à la fois vivace et absorbée par leur activité : penchées sur la table, elles placent avec attention les petites figurines.

De même, le portrait de Lady Smith, peint par Reynolds (**Fig. 191**), est un hymne au caractère joyeux et spontané des enfants. La jeune aristocrate est représentée en compagnie de ses trois enfants, George, Charlotte et Louisa, nés respectivement en 1784, 1783 et 1782. Commandé par Sir Robert Smith au début de l'année 1787, le portrait fut exposé à la Royal Academy la même année et connut un succès immédiat, confirmé par la gravure⁵³³. Le charme de l'œuvre tient autant à l'originalité des poses des jeunes modèles qu'au sentiment d'espièglerie et de complicité qui se lit sur leurs visages. En effet, les deux fillettes soulèvent leur jeune frère à bout de bras et le hissent au-dessus de leurs épaules. Fait étonnant pour un portrait, une des fillettes est figurée de dos. À leurs côtés, leur mère ne semble nullement se préoccuper de leurs jeux et conserve une attitude calme et sereine. Élégante et raffinée, elle arbore une robe de mousseline blanche, un châle noir à pois et un chapeau à plumes.

Parmi les exemples convoqués, la primauté de l'affirmation du lignage s'explique sans nul doute par le fait que les modèles sont tous issus de l'aristocratie : les représentations demeurent soumises au respect de l'étiquette. En France, la bourgeoisie montante, incarnée par des personnalités comme Quatremère ou Baréty, est dégagée de telles conventions de représentation. Ce constat se vérifie d'autant plus dans la France post-révolutionnaire, où la bourgeoisie occupe la place de l'élite dirigeante. Pourtant, le portrait d'Oberkampf semble tout à fait tributaire des portraits aristocratiques anglais. L'œuvre souligne l'idée de transmission et d'héritage, et les fils sont associés à la figure patriarcale et à un univers strictement masculin. En outre, le choix de représenter toute la famille dans un décor extérieur, avec de larges paysages ouvrant sur un ciel chargé, n'est pas sans évoquer nombre de portraits britanniques. En employant, par certains aspects, des formes de la peinture anglaise, Boilly avait-il des modèles précis à l'esprit ?

⁵³³ Voir la notice n° 34, dans Katharine BAETJER, *British paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1575-1875*, New York, MET, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2009, p. 81-82.

Cette hypothèse est remise en cause par Humphrey Wine dans son essai sur l'art de Boilly et ses relations avec la Grande-Bretagne. Selon lui, « il est concevable que Boilly ait été influencé par les gravures britanniques des XVIII^e et XIX^e siècles⁵³⁴ », mais il convient de demeurer prudent lorsqu'on s'aventure à établir des parallèles entre des œuvres précises. Les portraits des époux d'Aucourt ont été rapprochés de certains portraits de Gainsborough et de George Romney, alors que rien n'assure que Boilly ait eu accès aux reproductions gravées de ces effigies⁵³⁵.

Malgré des formes et des traits communs, les portraits de famille français et britanniques accusent plusieurs différences. Même si l'on note un attrait pour les décors naturels et les jardins paysagers vers les années 1800, les œuvres françaises plantent plus volontiers leur décor au sein même du foyer, comme si l'intimité entre les êtres ne pouvait se manifester qu'à l'intérieur de l'espace domestique. Cette propension correspond à la perception de la demeure privée comme un abri, offrant la possibilité du retrait et du partage de l'intimité loin des regards, que nous avons développée dans notre première partie. À l'opposé, la plupart des portraits anglais privilégient un décor extérieur et naturel, ou ouvrant sur un paysage. Cela ne signifie pas que la Grande-Bretagne ignore les démonstrations de l'intimité, mais plutôt que les portraits familiaux répondent à des visées et à des destinations différentes⁵³⁶.

À la même période, les recherches picturales menées autour de l'illustration de la famille nucléaire s'observent dans d'autres pays européens, même si elles sont souvent tributaires de l'influence d'artistes français ou britanniques. En Belgique, l'exemple de François-Joseph Navez est tout à fait représentatif de ce phénomène. Grâce à une bourse allouée par la Société des beaux-arts de Bruxelles, le jeune artiste réalisa un séjour à

⁵³⁴ Humphrey WINE, « Boilly et la Grande-Bretagne au XIX^e siècle », dans Annie SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES et Florence RAYMOND (dir.), 2011, *op. cit.*, p. 43.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

⁵³⁶ Des recherches plus poussées devraient être menées afin de pouvoir comparer la construction et la perception de l'intimité en France et en Grande-Bretagne. Nous renvoyons toutefois aux travaux d'Amanda Vickery et d'Ariane Fennetaux. Amanda VICKERY, *Behind closed doors : at home in Georgian England*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2009 ; et Ariane FENNETAUX, *Such stuff as privacy is made on : objets et intimité en Grande-Bretagne*, ss. la dir. de Frédéric OGEE, Th. doct. : Études anglophones, Paris, Université Paris 7, 2006.

Paris entre 1813 et 1816, qui lui permit d'entrer dans l'atelier de David. Il suivit son maître à Bruxelles lors de son exil en 1816⁵³⁷.

La même année, il exécuta le portrait de la famille De Hemptinne, considéré aujourd'hui comme la plus belle réalisation du peintre (**Fig. 192**). Navez et les modèles étaient très liés : l'artiste vécut chez le couple à son retour en Belgique, et épousa plus tard la sœur de Marie-Antoinette De Hemptinne. C'est donc en ami qu'il les portraiture avec leur fille. L'affection entre les modèles est tangible. Le père est accoudé à un meuble dans lequel sont conservés des pièces de minéralogie et des coquillages. Il est tourné vers sa fille et lui adresse un regard bienveillant. La fillette s'agrippe à la main de son père en penchant la tête et porte un collier de corail autour du cou, probable référence à la collection paternelle. Elle est debout sur les genoux de sa mère, qui la serre dans ses bras dans un geste à la fois tendre et plein de sollicitude. M^{me} De Hemptinne est assise de profil, elle est la seule à regarder en direction du spectateur, un sourire aux lèvres. Une fois encore, l'enfant est le trait d'union du couple. L'attachement profond entre les personnages et l'atmosphère paisible et chaleureuse du foyer sont retranscrits par l'artiste avec sensibilité. Même si le concours de David n'est pas avéré pour cette œuvre, il est fort probable qu'il ait octroyé quelques conseils à son élève⁵³⁸.

À son retour de Rome en 1822, Navez poursuivit son activité de portraitiste de la bourgeoisie bruxelloise. Le portrait de la famille Seny s'inscrit dans la même veine que celui des De Hemptinne, sans que l'artiste soit parvenu à instiller le même charme à son œuvre (**Fig. 193**). Les poses sont en effet plus figées, et certains éléments de la composition sont marqués par l'expérience romaine du peintre : le paysage italien à l'arrière-plan et les poses des enfants évoquent les scènes religieuses⁵³⁹. Figurés en buste, les quatre membres de la famille se détachent sur un fond suggérant un intérieur, devant une fenêtre ouverte. Assis côte à côte, les deux époux ne témoignent guère leur affection réciproque : si Monsieur Seny regarde sa femme en coin, cette dernière fixe le

⁵³⁷ Denis COEKELBERGHS et Pierre LOZE (dir.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* : Bruxelles, Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1985, p. 230-231 et p. 427.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Voir la notice n° 429 de Richard KERREMANS, dans Denis COEKELBERGHS et Pierre LOZE (dir.), *ibid.*, p. 428.

spectateur. Le groupe des deux fillettes est toutefois plus vivant ; avec prévenance, la fille aînée veille sur sa sœur. De même, la mère a posé ses mains sur son bras dans un geste protecteur.

Dans les mêmes années, les peintres de genre flamands développaient eux aussi des sujets exaltant les bonheurs de la vie familiale bourgeoise. Joseph-Louis Geirnaert présenta au Salon de Gand de 1820 un tableau intitulé *La leçon de harpe* (Fig. 194), qui fut primé lors de son exposition. Sous le regard attentif de ses parents, une jeune fille prend une leçon de harpe. La mère tient contre elle son jeune fils, qui, en intercesseur, adresse un regard au spectateur. La mise maternelle rappelle celles des élégantes sous l'Empire : les cheveux sont relevés à l'antique, la robe à la ceinture haute, placée sous la poitrine, est agrémentée d'un châle en cachemire. Le décor néoclassique de la pièce trahit également un certain luxe. Comme beaucoup de scènes de genre de ce type, l'œuvre distille une image idéalisée de la vie domestique bourgeoise, réunissant toute la famille nucléaire, dans laquelle les parents sont affectueux et attentifs à l'éducation de leurs enfants : tandis que la fille aînée travaille à la maîtrise d'un art d'agrément, l'apprentissage de la lecture du petit dernier est confié aux soins de la mère.

Questionner des œuvres issues d'autres pays européens aura permis de se rendre compte de la circulation des formes, mais aussi d'un goût commun pour les sujets valorisant l'image de la famille nucléaire.

Le cas des portraits dessinés d'Ingres (1804-1818)

Pour achever ce chapitre sur les scènes de l'intimité du couple et du noyau familial, il nous a semblé pertinent de consacrer quelques pages à l'étude des portraits dessinés qu'Ingres exécuta autour des années 1804-1818, surtout lorsqu'il était à Rome. La pratique des portraits dessinés nous renseigne bien sur les goûts et les attentes d'une partie de la clientèle de l'époque, et aussi sur les usages du portrait de famille. Qui plus est, ces portraits constituent un ensemble cohérent, par leurs similitudes formelles d'une part, et par leur destination : il s'agit de portraits privés, qui figurent des personnes liées par un lien familial et qui, le plus souvent, font la démonstration de leur affection.

Le portrait dessiné à la mine de plomb ou à la pierre noire connaît déjà de beaux exemples sous l'Ancien Régime. Fragonard, par exemple, s'est portraituré lui-même et ses proches à la pierre noire à la fin des années 1780, en reproduisant la même formule pour chaque effigie : les portraits en buste s'intègrent dans des médaillons d'une dizaine de centimètres de diamètre⁵⁴⁰. Sur les six pièces conservées au Musée du Louvre, trois sont des autoportraits, où l'artiste s'est figuré tantôt de face, tantôt de trois-quarts, souriant parfois. Les trois autres dessins fixent les traits de son épouse, Marie-Anne Fragonard, de sa belle-sœur Marguerite Gérard et de son fils Alexandre Évariste. Si les portraits de Fragonard dévoilent le cercle des intimes de l'artiste, ils ne suggèrent pas l'intimité entre les différents modèles. Bien d'autres artistes ont réalisé des portraits dessinés de leurs proches, profitant d'un médium offrant la possibilité de saisir les traits de ceux qui partageaient leur vie avec spontanéité. Nous allons le voir, par des choix formels audacieux, Ingres a développé un genre du portrait dessiné, qui diffère fondamentalement de ceux que nous avons pu mentionner jusqu'ici (par exemple, **Fig. 14 et 19**).

Au début des années 1800, Ingres réalisa le portrait des sœurs Harvey (**Fig. 195**). Exécuté principalement à l'encre et au lavis, il pourrait s'agir d'une esquisse préparatoire à un tableau aujourd'hui disparu. On sait en effet qu'Ingres peignit Henrietta Harvey et Elisabeth Norton à l'huile, mais il n'existe aucune copie qui pourrait attester de la composition⁵⁴¹. Les deux sœurs (en réalité demi-sœurs) pratiquaient toutes deux la peinture. Elisabeth, la plus jeune, exposa régulièrement au Salon entre 1802 et 1812. Elle présenta des sujets historiques, comme *Malvina pleurant la mort d'Oscar* (Salon de 1806, n° 247 du livret, huile sur toile, 86 x 72 cm, Paris, Musée des arts décoratifs) ou des portraits de personnalités de l'époque. Henrietta, peintre de paysages, exerça davantage ses talents en amatrice. Il est donc certain que les deux sœurs appartenaient au cercle d'amis d'Ingres et qu'il fit leur effigie à ce titre. Figurées debout, en pied, aucun élément ne fait référence à leur activité artistique. Toutes deux sont vêtues d'élégantes robes de style Empire, agrémentées de gants et d'un châle. Elles ont également les cheveux relevés, coiffés à l'antique. Il est difficile d'affirmer avec certitude l'identité de chacune des deux femmes. En s'appuyant sur des

⁵⁴⁰ Sur ces portraits, voir José-Luis de LOS LLANOS (dir.), *Marguerite Gérard : Artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard* : Paris, Musée Cognacq-Jay, 10 septembre-6 décembre 2009, Paris, Éditions Paris-Musées, 2009, p. 26-27.

⁵⁴¹ Hans NAEF, « Henrietta Harvey and Elizabeth Norton : Two English Artists », *Burlington Magazine*, vol. 113, n° 815, février 1971, p. 79.

portraits peints des deux sœurs, Hans Naef a conclu que la plus grande des deux, aux cheveux les plus sombres, est Elisabeth ; la jeune femme de droite serait alors Henrietta⁵⁴². Si nous prenons en compte cette identification, il est surprenant que ce soit la plus jeune des deux sœurs qui effectue un geste protecteur en direction de l'autre. Cette gestuelle est en général l'apanage des aînés. En effet, Elisabeth, serrée contre sa sœur, la tient par l'épaule et incline sa tête vers elle. Les deux jeunes femmes se prennent également la main. La simplicité de la composition, dépouillée de tout décor, recentrée sur les corps des deux modèles, formant un seul ensemble ovale, renforce l'impression d'une relation fusionnelle entre les deux sœurs. Dans ce portrait parisien peint au lavis, on repère déjà quelques unes des caractéristiques qui feront l'originalité des portraits dessinés de la période romaine d'Ingres : une construction épurée de la scène, une absence de tout contexte narratif, ainsi qu'une grande proximité physique entre les modèles.

En 1806, le peintre se fiança à Julie Forestier, et réalisa son portrait, entourée de sa famille (**Fig. 196**). Elle aussi pratiquait la peinture, et exposa plusieurs fois au Salon entre 1810 et 1819. Elle apparaît debout au centre de l'image, entourée de ses parents et de son oncle. Son père, Charles-Pierre-Michel Forestier, est assis à droite et regarde avec fierté sa fille talentueuse en souriant. À gauche, sa mère, assise à côté de son frère, conserve un œil attentif sur le peintre. À l'arrière-plan, dans l'embrasure de la porte, la domestique tourne la tête, comme si elle venait de s'arrêter avant de quitter la pièce, et fixe le spectateur, en observatrice complice. Si les poses des modèles demeurent conventionnelles, l'artiste est parvenu à retranscrire l'atmosphère chaleureuse du cocon familial, comme en témoigne le petit épagneul allongé aux pieds de M^{me} Forestier, ainsi que les échanges de regards affectueux entre les protagonistes. Toute l'attention converge vers la figure délicate de Julie, laissant sa main glisser sur le clavier, tout en adressant un sourire au peintre. En guise de présent et de témoignage d'amour, Ingres offrit le portrait à Julie. Il partit ensuite effectuer son séjour à Rome à la fin de l'année 1806. En 1807, les fiançailles furent rompues et le portrait fut rendu à l'artiste. Julie ne se maria jamais. En 1824, elle écrivit un roman, *Emma ou la fiancée*, dans lequel elle met en scène sa douloureuse expérience⁵⁴³. Jamais publié, le manuscrit fut découvert

⁵⁴² *Ibid.*, p. 89.

⁵⁴³ Notice n° 23 de Hans NAEF, dans Gary TINTEROW et Philip CONISBEE (éd.), *Portraits by Ingres, Image of an Epoch* : Londres, National Gallery, 27 janvier-25 avril 1999 ; Washington, NGA, 23 mai-22 août 1999 ; New-York, MET, 28 septembre 1999-2 janvier 2000, p. 93-94.

tardivement et reproduit dans son intégralité en 1910, dans un ouvrage d'Henry Lapauze. Un passage illustre fort bien la scène dessinée par Ingres :

Pour Emma, jugeant du cœur de celui qui lui était destiné par le sien propre, incapable d'un sentiment de défiance, elle partageait, la bonne fille, entre son père, sa mère et lui, les plus vives comme les plus pures affections de son âme et les chances de bonheur semblèrent se grouper autour du jeune couple⁵⁴⁴.

Il existe deux autres versions du portrait, des copies plus tardives : l'une est conservée au musée Ingres de Montauban, la seconde au Fogg Art Museum de Cambridge, antidaté 1804, probable année de rencontre du jeune couple. La version du musée de Cambridge a été datée de la fin des années 1820⁵⁴⁵. On sait en effet qu'Ingres offrit le portrait à un ami en 1830 ; souhaitait-il conserver une copie de ce portrait, souvenir malheureux de son amour de jeunesse ?

Ces deux portraits, exécutés avant le départ d'Ingres pour l'Académie de France, préfigurent déjà plusieurs formules qu'il a développées ensuite dans d'autres portraits : la gestuelle affectueuse des deux sœurs, ou encore la figure de la jeune fille au piano (ou au clavecin).

Réalisé en 1818 à Rome, le portrait de groupe des sœurs Kaunitz (**Fig. 197**) exploite en effet ces deux schèmes. Les modèles sont les trois filles de l'ambassadeur d'Autriche à Rome, le prince Wenzel von Kaunitz-Rietberg. Ferdinandine, Leopoldine, et Caroline, âgées de treize à dix-sept ans, prennent place autour du piano. Selon toute vraisemblance, la plus jeune est assise au piano ; sa main gauche posée sur les touches, elle s'est tournée vers le peintre. Debout derrière elle, la cadette tourne les pages de la partition, tout en conservant une main affectueuse sur l'épaule de sa sœur. L'aînée des filles, la plus grande, s'accoude au dossier de la chaise. Les trois jeunes femmes, aux robes et aux coiffures si semblables, forment un trio uni. Comme on sait, Ingres était lui-même un musicien accompli et occupa un poste de violon au sein de l'orchestre de

⁵⁴⁴ *Emma ou la fiancée*, dans Henry LAPAUZE, *Le roman d'amour de J.-A.-D. Ingres*, Paris, P. Laffite, 1910, p. 208.

⁵⁴⁵ Voir notice n° 64 de Christopher RIOPELLE, dans Stephan WOLOHOJIAN (dir.), *Ingres, Burne-Jones, Whistler, Renoir... La collection Grenville L. Winthrop. Chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum, Université de Harvard* : Lyon, Musée des Beaux-Arts, 11 mars-26 mai 2003 ; Londres, The National Gallery, 25 juin-14 septembre 2003 ; New York, MET, 20 octobre 2003-25 janvier 2004, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, p. 186.

Toulouse⁵⁴⁶. Sa passion pour la musique est sans doute pour beaucoup dans la récurrence des instruments dans ses portraits de groupe. En 1819, il immortalisa également Paganini à Rome (graphite, 29,8 x 21,8 cm, Paris, Musée du Louvre, DAG). Le célèbre musicien se produisit la même année à la résidence de l'ambassadeur d'Autriche, où les deux hommes se sont peut-être rencontrés⁵⁴⁷.

C'est précisément lors de son premier séjour romain qu'Ingres réalisa un très grand nombre de portraits dessinés – plus de quatre-cent-cinquante selon Hans Naef⁵⁴⁸ –, dont certains demeurent parmi les plus célèbres de la carrière de l'artiste. En scrutant les principaux portraits de famille qu'il réalisa à Rome, il est significatif de constater à quel point ils reflètent son réseau de sociabilité, entre artistes, musiciens, notables et diplomates⁵⁴⁹.

Dans les premières années de son pensionnat à l'Académie de France, le nouveau directeur de la célèbre institution, Guillaume Guillon-Lethière, lui commanda un portrait de sa femme et de son fils Lucien (**Fig. 198**). La mère et l'enfant posent debout, dans les jardins de la villa Médicis, dont on reconnaît la silhouette à l'arrière-plan à gauche. L'élévation de l'église Santissima Trinita dei Monti se distingue à droite. L'importance de l'architecture, reproduite avec maints détails, contraste avec beaucoup de portraits dessinés d'Ingres, dont les décors sont en général décrits plus sommairement. Peut-être s'agissait-il d'affirmer le statut de M^{me} Guillon-Lethière, épouse du directeur de l'Académie ? Elle occupe en effet l'espace de sa stature imposante, affublée d'une robe à taille haute de style Empire et d'un chapeau. Elle est, en outre, parée de nombreux accessoires et bijoux : un voile léger lui recouvre les épaules, augmenté d'un châle en cachemire, dont l'artiste a détaillé les broderies. Deux colliers, une multitude de bagues à ses doigts, ainsi qu'une paire de boucles d'oreilles

⁵⁴⁶ Laure SCHNAPPER, « Ingres et la vie musicale de son temps », dans Claire BARBILLON, Philippe DUREY, Uwe FLECKNER (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Actes du colloque de l'École du Louvre, 25-28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 334-337.

⁵⁴⁷ Hypothèse établie par Hans NAEF, Notice n° 112, dans Michel LACLOTTE (dir.), *Ingres* : Paris, Musée du Petit Palais, 27 octobre 1967-29 janvier 1968, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1967, p. 162.

⁵⁴⁸ Hans NAEF, « Ingres, dessinateur de portraits », dans Michel LACLOTTE (dir.), *ibid.*, p. xxi.

⁵⁴⁹ Sur la sociabilité d'Ingres lors de son séjour romain, nous renvoyons également à la contribution de Christian OMODEO, « Rome, 1806-1820 : Ingres et le monde des arts », dans Claire BARBILLON, Philippe DUREY, Uwe FLECKNER (dir.), 2009, *op. cit.*, p. 251-274.

viennent compléter sa parure, lui conférant une allure quelque peu outrancière. Le jeune garçon, tapi sous le bras protecteur de sa mère, semble contrit, et habité par l'ennui. Il tient dans sa main une longue branche d'arbre, accessoire de jeux qu'il a abandonné le temps de la pose, auxquels il préférerait probablement s'adonner.

Guillon-Lethière était un ami proche de Lucien Bonaparte, et son conseiller artistique pendant son ambassade en Espagne. Aussi était-il bien placé pour recommander le jeune Ingres afin de l'immortaliser. L'artiste peignit Lucien une première fois à Rome en 1807 (New York, coll. privée), avant de se voir confier le portrait de sa famille vers 1815 (**Fig. 199**). En réalité, le célèbre portrait fut commandité par Alexandrine, la seconde épouse de Lucien. Lui-même était alors absent, parti rejoindre son frère à Paris durant les Cent jours. Il s'agit d'un important portrait de groupe (le plus grand portrait dessiné par Ingres), cumulant la présence de neuf modèles. Au centre, assise sur un large fauteuil sculpté de motifs à l'antique, Alexandrine Bonaparte sourit, satisfaite et comblée par la présence de ses enfants autour d'elle. Les trois garçons, nés de son union avec Lucien, sont les plus proches de leur mère. Charles Lucien, âgé de douze ans, est figuré derrière elle, posant son bras sur son épaule. Paul Marie, âgé de six ans, est assis par terre, à ses pieds, et a conservé un jouet dans ses mains. Le plus jeune, Louis Lucien, né en 1813, dessine sur un carnet posé sur les genoux d'Alexandrine. La place occupée par les filles du couple demeure plus problématique et a fait l'objet d'identifications parfois contradictoires⁵⁵⁰. Les deux filles aînées, Charlotte et Christine, issues du premier mariage de Lucien, sont âgées d'un peu moins de vingt ans au moment de l'exécution du portrait. Else Kai Sass a identifié Charlotte avec la jeune fille à la lyre⁵⁵¹. Christine serait alors la jeune personne au piano à droite⁵⁵². Anna, la fille d'Alexandrine, est derrière sa mère, une main posée sur le dossier du fauteuil. Les deux autres filles du couple demeurent plus difficiles à reconnaître. En s'appuyant sur l'âge des modèles, il est plus probable que la jeune fille au bouquet de fleurs soit Jeanne, née en 1807, et que Laetitia, plus âgée, soit accoudée à la chaise, regardant vers sa mère.

⁵⁵⁰ Voir Else KAI SASS, « Ingres Drawing of the Family of Lucien Bonaparte », *Burlington magazine*, vol. 102, n° 682, janvier 1960, p. 19-21.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵² La notice de Christopher Riopelle confirme que les deux filles aînées de Lucien sont situées aux deux extrémités du portrait. Notice n° 55, dans Stephan WOLOHOJIAN (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 169-170.

Selon la plupart des commentateurs de l'œuvre, le portrait se voulait une affirmation de la légitimité et de l'élégance de la famille de Lucien, qui espérait être reconnue comme impériale dans la nouvelle ère napoléonienne. Il est en effet notoire que Napoléon avait fermement réprouvé l'union de Lucien avec Alexandrine Joubertson. Cette hypothèse est consolidée par la présence des bustes à l'antique de Lucien, reproduit d'après l'original de Joseph-Charles Marin (*Lucien Bonaparte, prince de Canino*, vers 1805, marbre, 64 x 30 cm, copie d'après l'original, conservée à Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) et de celui de Madame Mère, sculpté par Antonio Canova (vers 1810, marbre, copie d'après l'original, conservée à Rueil-Malmaison (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau), tous deux placés à l'arrière-plan mais bien en vue. La proximité de l'effigie de Letizia Bonaparte place implicitement Alexandrine dans son sillage, et souligne qu'elle fait partie à part entière de la famille Bonaparte. Cela dit, les ambitions du portrait étaient-elles réellement dynastiques ? L'épouse de Lucien n'aurait-elle pas préféré un médium plus noble que la mine de plomb pour immortaliser leurs effigies ? C'est une œuvre à la gloire d'Alexandrine, trônant telle la *Mère bien aimée* greuzienne. Il est vrai que le portraitiste s'est gardé de toute allusion au tableau, qui aurait pu être jugée érotique et inconvenante, mais la façon dont Alexandrine siège au milieu de sa nombreuse progéniture, aimée et choyée, évoque bien la composition de Greuze.

La même année, Ingres exécuta également le portrait d'Alexandre Lethière, le fils aîné de Guillaume, en compagnie de sa seconde femme Rosina et de sa fille, née en 1814 (**Fig. 200**). L'heureux couple est uni par la présence de Letizia, un poupon jovial, assis sur les genoux de sa mère, et qui joue avec un fruit. Alexandre est figuré debout aux côtés des deux femmes qu'il aime. Comme pour matérialiser le lien entre les époux, Rosina a posé sa main sur le bras de son mari. Si la composition du portrait est parfaitement équilibrée, elle fut en fait conçue en plusieurs temps. Les deux époux ont d'abord été portraiturés indépendamment l'un de l'autre, puis les images ont été assemblées par l'artiste pour former l'effigie familiale, en procédant à plusieurs modifications.

Dans le portrait de M^{me} Lethière et sa fille, dans les collections du Metropolitan Museum de New York depuis 1943 (**Fig. 201**), la jeune femme adopte la même pose, assise de trois-quarts sur une chaise, mais les motifs de la robe sont davantage détaillés ;

sa coiffure est également plus sophistiquée. Enfin, les traits de son visage sont suggérés avec plus de finesse : les ombres modèlent en douceur les traits délicats de Rosina. En revanche, la posture de l'enfant diffère radicalement. Elle est figurée debout, s'appuyant sur les genoux de sa mère et soutenue par celle-ci. La petite Letizia semble également un peu plus jeune que sur le portrait avec ses parents. Depuis 2012, le MET conserve également un autre dessin de Rosina et sa fille (**Fig. 202**). Exécutée sur un papier calque, découpée autour du sujet, puis contrecollée sur un support en papier, cette dernière effigie est un bon témoignage de la manière dont l'artiste a dû procéder pour construire le portrait familial. Un autre calque, conservé au musée Ingres de Montauban, retrace une première composition rassemblant les trois personnages⁵⁵³. Réaliser des répliques des portraits dessinés était une pratique maintes fois employée par Ingres afin de conserver une trace de ses portraits les plus réussis, ou tout simplement de satisfaire une demande des modèles.

Après la chute de l'Empire, la clientèle de notables français et de diplomates en poste à Rome s'effondra et Ingres dut faire face à de lourdes difficultés financières⁵⁵⁴. Ce serait pour soulager l'artiste que Charles Hayard, propriétaire d'un commerce de fournitures d'art à Rome, lui aurait commandé trois portraits dessinés de lui-même et de sa famille⁵⁵⁵ (**Fig. 203** et **204**). Ingres connaissait probablement les Hayard depuis son arrivée à Rome. La renommée du magasin attirait de nombreux artistes qui venaient s'y fournir, si bien que Madame hérita du sobriquet de « mère des artistes⁵⁵⁶ ». En 1812 déjà, Ingres avait réalisé son portrait (*Portrait de Madame Charles Hayard, née Jeanne-Suzanne Alliou*, mine de plomb, 26,6 x 18 cm, Cambridge, Fogg Art Museum), et celui de la fille aînée du couple, Albertine. Ils avaient quatre filles, dont la plus jeune, Caroline, était née en 1810. Le portrait de M^{me} Hayard de 1815 la représente avec cette dernière. Elles sont figurées debout, l'une contre l'autre, dans une posture souvent reproduite par Ingres pour ses portraits de parent avec un enfant : la fillette est blottie

⁵⁵³ Voir Louis-Antoine PRAT, « Figures d'enfants », dans Vincent POMAREDE, Stéphane GUEGAN, Louis-Antoine PRAT et Éric BERTIN (dir.), *Ingres, 1780-1867* : Paris, Musée du Louvre, 15 février-15 mai 2006, Paris, Gallimard ; Musée du Louvre éditions, 2006, p. 204-206.

⁵⁵⁴ Sur la clientèle d'Ingres sous l'Empire, nous renvoyons à l'essai de Philip CONISBEE, « Rome, 1806-1820 », dans Gary TINTEROW et Philip CONISBEE (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 97-115, et plus particulièrement aux pages 103 à 111.

⁵⁵⁵ Notice n° 56 de Christopher RIOPELLE, dans Stephan WOLOHOJIAN (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 172.

⁵⁵⁶ Notice n° 47 de Hans NAEF, dans Gary TINTEROW et Philip CONISBEE (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 174.

contre sa mère, qui l'entoure de son bras. Mais l'intimité qu'elles partagent est habilement suggérée par le geste de M^{me} Hayard, tenant la main de sa fille. Ainsi qu'Antoine-Louis Prat l'a très justement souligné, « mère et fille [sont] unies par l'un des plus jolis gestes d'amour de l'histoire du dessin, le seul annulaire de la main droite de la fillette délicatement retenu entre les doigts de sa mère⁵⁵⁷. »

Conçu comme un pendant, le portrait de M. Hayard avec sa fille cadette Marguerite reprend symétriquement la position de sa femme et de Caroline. Debout, vêtu d'un long manteau, Charles Hayard a posé son chapeau haut de forme sur une chaise à côté de lui. Il tient sa fille contre lui, une main dans son dos, tandis que la fillette, âgée de neuf ans, serre son père dans ses bras. Le troisième portrait réalisé en 1815 est celui de la seconde fille des Hayard, Jeanne, portraiturée seule et de face, ce qui permet de souligner ses traits fins et harmonieux ainsi que ses yeux en amande (*Mademoiselle Jeanne Hayard*, graphite, 28,5 x 21 cm, coll. privée⁵⁵⁸). Des années plus tard, Caroline et Marguerite épouseront des artistes : Marguerite deviendra la femme de Félix Duban, lauréat du prix de Rome en 1823, tandis que Caroline se liera en secondes noces au sculpteur et médailliste Frédéric Flachéron⁵⁵⁹.

À la fin de l'année 1815, ayant perdu ses meilleurs commanditaires, Ingres se tourna vers les membres de la bonne société anglaise résidant dans la Ville éternelle, en quête d'une clientèle désireuse de portraits. La réalisation de l'effigie des deux sœurs Montagu s'inscrit dans le cadre de cette période difficile (**Fig. 205**). Posant devant un lointain paysage romain, les deux fillettes, âgées de dix et sept ans, adressent au peintre un regard franc, mais sans un sourire. Vêtues de robes en coton blanc, de pelisses et coiffées de larges chapeaux ronds, leurs tenues vestimentaires presque semblables donnent l'impression que l'une pourrait être la réplique de l'autre. Ingres s'est-t-il souvenu du portrait des sœurs Harvey, réalisé une dizaine d'années plus tôt ? Certes, les sœurs Harvey étaient déjà de jeunes adultes lorsque le peintre réalisa leur portrait, mais la gestuelle protectrice de l'aînée, un bras sur l'épaule de sa sœur, ainsi que le sentiment d'union entre les deux personnages, formant un seul groupe, demeurent en tout cas identiques. Ingres a retranscrit avec bonheur les traits juvéniles des deux fillettes et la délicate posture de leurs pieds, semblables à deux ballerines.

⁵⁵⁷ Louis-Antoine PRAT, 2006, art. cit., p. 203-204.

⁵⁵⁸ N° 51 dans Gary TINTEROW et Philip CONISBEE (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁵⁹ Notice n° 47 de Hans NAEF, *ibid.*, p. 175.

Dans ce contexte, il réalisa également le portrait de M^{me} Georges Vesey et de sa fille Élisabeth, future lady Colthurst (**Fig. 206**). La mère est installée dans une large bergère néoclassique ; ses pieds reposent sur un coussin, sur lequel sa fille est assise. Se tenant par la main, les deux femmes se font face. Pourtant, elles ne s'échangent pas un regard, la mère fixant le peintre, tandis que la fille a tourné la tête et détourne les yeux. Le contraste générationnel se lit dans leurs différences vestimentaires, soulignées par Aileen Ribero. Si M^{me} Vesey est « une femme solidement corsetée dans une robe de soie, et porte une coiffe quelque peu tarabiscotée – un voile en dentelle sur un chapeau à volants⁵⁶⁰ », sa fille semble « plus détendue dans sa tenue, composée d'un jupon coloré et d'une chemisette blanche à smocks⁵⁶¹ ». En outre, la manière dont M^{me} Vesey est emmitouflée dans des superpositions d'étoffes, laisse penser qu'elle était peut-être malade au moment du portrait.

La pose des modèles est reprise par Ingres dans un autre portrait de deux femmes (**Fig. 207**), sans doute contemporain de celui de M^{me} Vesey, et qui n'a, à ce jour, toujours pas révélé l'identité de ses personnages⁵⁶². De la même manière, la femme est représentée assise sur un fauteuil, ses pieds croisés sur un repose-pied. La jeune fille assise près d'elle lui prend la main et pose la seconde sur sa jambe, exactement comme dans le portrait des Vesey. Cette propension à reproduire des compositions à l'identique s'explique par le nombre impressionnant de portraits dessinés par Ingres durant cette période.

Dans les deux portraits de M. et M^{me} Augustin Jordan, datés de 1817, il réemploie la composition symétrique qu'il avait mise en œuvre pour les portraits des époux Hayard (**Fig. 208 et 209**). Augustin Jordan, nommé secrétaire de l'ambassade de France sous la Restauration, était arrivé à Rome avec sa famille en 1815. C'est probablement l'ambassadeur, Gabriel Cortois de Pressigny, ayant lui-même posé pour Ingres, qui recommanda l'artiste aux Jordan⁵⁶³. M. Jordan est représenté avec sa fille Adrienne, âgée de six ans. Vêtu pour sortir, d'un lourd manteau à cape, le père serre contre lui sa fillette. Comme souvent chez Ingres, la gestuelle des personnages traduit leur

⁵⁶⁰ Aileen RIBERO, *Ingres in fashion, Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p. 62.

⁵⁶¹ *Ibidem*. Citation originale : « Mrs Vesey [...] is a solidly corseted woman in a silk dress with a somewhat fussy arrangement of headwear – a lace veil over a frilled cap [...] In contrast, her daughter looks more relaxed in her simpler costume of coloured skirt and white smocked cotton chemisette »

⁵⁶² Voir notice n° 100 de Hans NAEF, dans Michel LACLOTTE (dir.), 1967, p. 140.

⁵⁶³ Notice n° 58-59 de Christopher RIOPELLE, dans Stephan WOLOHOJIAN (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 176.

attachement avec une grande subtilité. Celle d'Adrienne est remarquable : l'enfant croise ses bras, sa main gauche posée dans la paume de son père, tandis que de sa main droite, elle caresse du bout des doigts la main de son père. Non moins élégante, M^{me} Jordan arbore une tenue plus légère que son époux : une robe de coton et un châle en cachemire. Elle est figurée avec son fils Gabriel, âgé de trois ans. L'enfant, collé contre les jupes de sa mère, tend le bras comme pour s'agripper à elle. La différence majeure avec les portraits des Hayard réside dans le fait que les Jordan sont figurés en pied. Ce détail est loin d'être anodin, car les modèles semblent ainsi plus lointains. En outre, il a permis à Ingres de dessiner leurs pieds. Dans le portrait de Monsieur Jordan, les pointes des pieds des modèles sont parfaitement parallèles et offrent un contraste attendrissant : le petit pied de l'enfant, délicatement posé sur un escabeau, semble minuscule en comparaison de celui de son père. Une fois encore, le portraitiste a su traduire l'attachement et l'affection des personnages avec élégance et finesse.

Pourtant, Ingres n'est pas le seul artiste à expérimenter les possibilités du portrait dessiné au début des années 1800. Jean-Baptiste Wicar, lors de son séjour en Italie à la fin des années 1780 jusqu'au début des années 1800, réalisa un grand nombre de portraits dessinés. Un album est conservé au Museo Napoleonico de Rome, plusieurs portraits sont dans les collections du Palais des Beaux-Arts de Lille, un portrait se trouve au Musée Magnin de Dijon, et quelques beaux exemples à la Morgan Library de New York (**Fig. 210** et **211**). Pour Philippe Bordes, ils sont l'expression des « portraits intimes » de cette époque, spontanés, immédiats, sans effets excessifs de mise en scène⁵⁶⁴. De même, en 1809, David réalisa les portraits dessinés d'Alexandre Lenoir et de son épouse Adélaïde Binard (**Fig. 212**). S'ils sont montés ensemble aujourd'hui, ils furent à l'origine conçus indépendamment l'un de l'autre. Plusieurs similitudes avec le double portrait du couple Mongez, peint par David autour de 1812, peuvent être soulignées : le même dépouillement, la même frontalité des figures et des expressions neutres.

⁵⁶⁴ Philippe BORDES, 2005, *op. cit.*, p. 136.

Les exemples de David et de Wicar témoignent d'un attrait pour les portraits dessinés dans les années 1800-1810⁵⁶⁵. Mais la particularité d'Ingres est de matérialiser le lien intime qui unit les personnages, et ce de manière très subtile. Les visages n'expriment pas une joie exubérante, mais la gestuelle est toujours douce et affectueuse : les mains se touchent, elles se posent sur les épaules, les bras entourent les corps de ceux qui sont aimés. Uwe Fleckner a employé le vocable « portrait intime » au sujet de certains portraits dessinés d'Ingres, notamment celui de Gounod assis à son piano (1841, mine de plomb, 30 x 23 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago)⁵⁶⁶. Il nous semble que l'expression sied d'autant mieux aux portraits familiaux, comme celui de la famille Stamaty.

Le portrait de la famille Stamaty (**Fig. 213**) est souvent mentionné comme le plus abouti et le plus ambitieux des portraits dessinés d'Ingres. Il figure Constantin Stamaty, vice-consul de France à Civitavecchia, en compagnie de son épouse et de ses trois enfants. Décédé en 1817, l'œuvre est pourtant signée et datée en 1818. C'est l'un des rares portraits de la période romaine, avec celui de la famille d'Alexandre Lethière, rassemblant l'ensemble de la famille nucléaire au sein d'une même composition. Cela dit, l'agencement est plus complexe : le décor est plus fourni et plus détaillé, plus de personnages sont à représenter et chacun a une posture qui lui est propre. Figuré debout, c'est le père qui domine la composition. Les femmes sont assises : la mère serre contre elle son plus jeune fils, Camille. Ce dernier est littéralement allongé contre sa mère, lové dans ses bras, et a abandonné ses jouets à l'avant-plan. Musicienne, M^{me} Stamaty supervise également la leçon de *pianoforte* de son aînée. Atala est âgée d'environ quinze ans lorsqu'elle pose pour Ingres. Assise devant son instrument, elle a tourné la tête, regarde le peintre du coin de l'œil en esquissant un léger sourire. Ingres semblait affectionner tout particulièrement les figures de jeunes femmes, aux traits fins et à la chevelure sombre, comme celle de Julie Forestier, de Caroline Rivière ou encore d'Antonia Duvaucy. Il a en effet rendu toute la délicatesse du jeune âge d'Atala. Tel un hommage adressé au peintre de la part de la jeune fille, un dessin reproduisant la tête de la *Grande Odalisque* est accroché au mur au-dessus d'elle. Selon toute vraisemblance, il

⁵⁶⁵ Voir également Cyril LECOSSE, « Jean-Jacques Karpff et le portrait dessiné en France (1790-1808), dans Viktoria VON DER BRÜGGEN et Raphaël MARIANI (dir.), *Jean-Jacques Karpff (1770-1829) « Visez au sublime »* : Colmar, Musée Unterlinden, 18 mars-19 juin 2017, Paris, Hazan, 2017, p. 27-33.

⁵⁶⁶ Uwe FLECKNER, *Abbild und Abstraktion : die Kunst des Porträts im Werk von Jean-August-Dominique Ingres*, Mayence, Philipp von Zabern, 1995, p. 116-118.

est de la main d'Atala, qui bénéficia de leçons de la part du maître⁵⁶⁷. À droite, le garçon s'accoude au dossier de la chaise, l'autre main posée avec nonchalance sur la hanche. C'est le seul qui ne fixe pas le peintre, mais qui regarde, l'air distrait, en direction de sa sœur. Souvent reproduit et copié⁵⁶⁸, le dessin n'a cessé de fasciner, et a inspiré des hommages – ou des pastiches – contemporains⁵⁶⁹.

Les exemples dessinés d'Ingres montrent un nouvel usage du portrait au début du XIX^e siècle : le décor et le contexte narratif sont souvent occultés, pour mieux traduire le lien existant entre les modèles. Contrairement à nombre d'images familiales que nous avons analysées, l'affection et l'intimité des modèles ne se manifestent pas par des échanges de regards. De manière quasi systématique, ils fixent le peintre ou le spectateur. Certes, la confrontation du regard est l'une des caractéristiques traditionnelles du portrait, mais on a vu comment nombre de portraitistes faisaient fi de cet usage pour mieux signifier les interactions et l'union entre les différents acteurs du tableau. Par ailleurs, dans beaucoup de portraits familiaux, les artistes intégraient leurs modèles dans un contexte de la vie quotidienne, et les occupaient à une activité (leçon de géographie, apprentissage de la lecture, déjeuner). Hormis les jeunes filles figurées au piano⁵⁷⁰ – et qui se sont interrompues dans leur exercice le temps de la pose – les modèles d'Ingres ne font, pour ainsi dire, rien. Selon Aileen Ribeiro, ce trait est une caractéristique d'Ingres portraitiste : « Ingres n'est pas un artiste pour qui l'action est importante ; capturer des moments de repos et de contemplation paisible, tel est son métier⁵⁷¹. » Cette particularité de figurer ses modèles inactifs, dans un état de tranquillité, les fige hors du temps et permet de mettre l'accent sur le caractère immuable de leurs liens affectifs.

⁵⁶⁷ Le dessin original est conservé dans les collections du Musée Ingres de Montauban (Atala Stamaty, *Tête de la Grande Odalisque*, d'après Ingres, 1816, pierre noire et rehauts de blanc, 40 x 42 cm).

⁵⁶⁸ Par exemple Jean Coraboeuf, *La Famille Stamaty*, 1902, graphite, 61 x 52,5 cm, Montauban, Musée Ingres.

⁵⁶⁹ Sur la postérité de l'œuvre et ses citations, voir la notice de Jean-Pierre CUZIN, dans Dimitri SALMON (dir.), *Ingres et les modernes* : Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 5 février-31 mai 2009 ; Montauban, Musée Ingres, 3 juillet-4 octobre 2009, Paris, Somogy, 2008, p. 124-127.

⁵⁷⁰ Il est à noter qu'hormis dans le portrait de Gounod, ce sont exclusivement des femmes et amatrices qui sont figurées au piano, une main toujours posée sur le clavier.

⁵⁷¹ Aileen RIBERO, 1999, *op. cit.*, p. 89. Citation originale : « Ingres is not an artist for whom action is important ; his metier is stillness, in capturing moments of repose and quiet contemplation. »

Enfin, l'important succès que connurent ces portraits dessinés témoigne des attentes de la clientèle étrangère aisée qui résidait alors à Rome : posséder des effigies privées de leurs proches, qui pouvaient être exécutées rapidement⁵⁷², mais qui, dans le même temps, devaient se montrer dignes de leur statut social. À cet égard, l'importance accordée par l'artiste à la description des mises élégantes de ses modèles est tout à fait significative. La place du costume féminin dans les portraits d'Ingres a été remarquablement retracée par Aileen Ribero, dans son essai *Ingres in Fashion*⁵⁷³. Au début de son étude, l'auteure se questionne sur l'origine d'un tel intérêt : est-il hérité des activités de ses grands-pères, tailleur et perruquier, ou découle-t-il des nécessités de son activité de portraitiste⁵⁷⁴ ? Il est vrai qu'outre l'attrait esthétique d'Ingres pour les étoffes et les costumes, les vêtements sont souvent le seul indice attestant la position sociale de ses modèles, au sein de compositions dépouillées de tout élément de décor.

Sa propension à retracer avec précision les tenues de ses modèles, et à les figurer dans des mises très cérémonieuses, a été soulignée à plusieurs reprises. Selon Christopher Riopelle, elle est à rapprocher des relations qu'entretenait l'artiste avec ses modèles après 1815. Selon lui, lorsqu'Ingres peignait ses proches ou ses amis, il privilégiait la suggestion de l'affection et une certaine simplicité. Tandis que sa clientèle trouvée parmi les membres de la haute société anglaise lui était inconnue ; le peintre n'aurait alors eu d'autre moyen, pour caractériser ses modèles, que de se concentrer sur la représentation de leurs mises⁵⁷⁵. Ce point de vue nous semble néanmoins à nuancer. La propension de l'artiste à décrire les tenues vestimentaires trahit davantage son haut sens du détail, si sensible dans ses compositions peintes. Même dans les portraits de connaissances plus proches, il insiste sur le détail de l'étoffe et ses motifs, affuble ses modèles de chapeaux ou de coiffures compliquées ; l'effigie de M^{me} Stamaty, coiffée d'un chapeau très élaboré, en est un exemple criant.

Le caractère singulier et inédit des portraits dessinés d'Ingres a suscité de nombreux commentaires. Citons l'un d'eux, celui de George Waldemar :

⁵⁷² Selon les sources rassemblées par Hans Naef, en moyenne, Ingres réalisait un portrait dessiné en quatre heures. Les portraits de groupe les plus complexes, comme celui de la famille Stamaty, lui demandaient plutôt quatre semaines. Hans NAEF, 1967, art. cit., p. xxi.

⁵⁷³ Aileen RIBERO, « Ingre's Feeling for Fashion », 1999, *op. cit.*, p. 15-29.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷⁵ Christopher RIOPELLE, notice n° 57, dans Stephan WOLOHOJIAN (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 174.

C'est en dessinant qu'Ingres portraitiste atteint sa ligne de crête. Si les moyens qu'il met en œuvre sont simples, au point de paraître puérils, ils témoignent d'un esprit de finesse, d'un esprit d'attention et d'une fraîcheur de perception optique dignes d'un peintre médiéval⁵⁷⁶.

Sébastien Allard estime pour sa part qu'« [Ingres] affirme jusqu'à l'excès l'artifice de la pose, quelque fois même de poses stéréotypées, qu'il juxtapose », mais il conclut que « l'idéal bourgeois de fusion du positionnement social dans le bonheur domestique aura rarement trouvé expression plus juste⁵⁷⁷. »

Les choix formels de l'artiste, qui peuvent paraître hérités d'un autre temps, ou donner l'impression que ses modèles sont figés, ont pu attirer l'attention des commentateurs. Là réside sans doute une partie de l'originalité d'Ingres portraitiste : dans la tension entre un apparent manque de spontanéité et de naturel et une grande sensibilité dans la description des traits, des expressions et des gestes. Nous l'avons remarqué à plusieurs reprises dans nos analyses de ces portraits : chez Ingres, l'intimité entre les modèles passe avant tout par leurs gestes. On soulignera enfin son attachement constant à retranscrire les subtilités des visages, à saisir les regards attendris, heureux, parfois mélancoliques, ou encore distraits.

Waldemar, en 1967, concluait quelque peu hâtivement « [qu'] Ingres n'est pas un psychologue ni un peintre de la vie intérieure, c'est un grand peintre de mœurs⁵⁷⁸ ». Dans l'un de ses cahiers pourtant, le peintre décrivait son aspiration à saisir la psychologie et l'intériorité de ses modèles : « Pour y bien réussir [le portrait], il faut se pénétrer longtemps du visage qu'on veut peindre, le considérer longtemps de tous côtés et consacrer à cela même la dernière séance... », et il ajoute : « Dans une tête, la première chose à faire pour l'artiste, c'est de faire parler les yeux⁵⁷⁹. »

La production de portraits dessinés ne constitue pas une parenthèse italienne alimentaire dans l'œuvre de l'artiste : tout au long de sa carrière, il a réalisé des portraits

⁵⁷⁶ George WALDEMAR, *Dessins d'Ingres*, Paris, Éditions du Colombier et Albin Michel, 1967, p. 14.

⁵⁷⁷ Sébastien ALLARD, 2011, *op. cit.*, p. 222.

⁵⁷⁸ George WALDEMAR, 1967, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷⁹ Cahier IX, Montauban, Musée Ingres, fol. 54-56 et 63. Cité par Vincent POMAREDE, dans Vincent POMAREDE, Stéphane GUEGAN, Louis-Antoine PRAT et Éric BERTIN (dir.), *Ingres, 1780-1867* : Paris, Musée du Louvre, 15 février-15 mai 2006, Paris, Gallimard ; Musée du Louvre éditions, 2006, p. 201.

à la mine de plomb, de proches et d'amis qui aimait apparaître en compagnie de leurs enfants (voir par exemple le *Portrait de Madame Frédéric Reiset avec sa fille Marie*, 1844, graphite et rehauts blancs, 30,8 x 24,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen). Si les modes vestimentaires évoluèrent, on y retrouve de manière constante cette même suggestion d'un lien indéfectible entre les êtres, traduit par leur grande proximité physique ; les modèles sont, pour ainsi dire, toujours soudés l'un à l'autre. Les portraits dessinés d'Ingres offrent un corpus unique de portraits à destination privée, traduisant subtilement l'intimité entre les individus représentés, et trahissant aussi l'intimité du peintre avec ses modèles.

Ce chapitre aura permis de mettre en lumière des œuvres à destination essentiellement privée, et de montrer que les portraits dessinés n'utilisent des ressorts différents que les œuvres peintes pour suggérer l'intimité. Alors que la peinture insiste souvent sur la description du contexte narratif, le dessin se focalise davantage sur les figures elles-mêmes.

Au sein de notre seconde partie, nous avons tenté d'identifier les situations qui autorisaient la mise en scène du partage de l'intimité, de montrer comment les postures des protagonistes témoignaient de ce rapport particulier. Si l'affirmation de sa vie intime et la déclaration de son amitié à autrui se sont développées à la fin du XVIII^e siècle, elles se sont majoritairement faites par la voie de l'écrit. Il est en effet surprenant de constater que la suggestion des liens d'amitié intime n'a pas fait l'objet d'un très grand nombre d'œuvres à la période qui nous préoccupe. Il nous est apparu que les artistes semblent embarrassés lorsqu'il s'agit de figurer l'amitié intime, et que les frontières entre l'amour et l'amitié sont parfois indistinctes.

En revanche, la suggestion de l'amitié est supplantée par la mise en scène de l'intimité conjugale et familiale, qui connaît de très nombreuses occurrences et prend des formes très variées. Les scènes de genre dévoilent une vision idéalisée du quotidien familial, dominée par une exaltation des valeurs morales. Les portraits, tout en soulignant les liens conjugaux et les relations parents-enfants, n'ont pas toujours les mêmes visées. Certains affirment nettement la réussite sociale, insistent sur la pérennité familiale et sur la transmission aux jeunes générations, alors que d'autres sont

davantage centrés sur la démonstration de l'affection sincère. Au début du XIX^e siècle, les images flattent désormais la bourgeoisie, en dévoilant la réussite sociale et en attestant le bonheur privé. Ce type de représentation préfigure un modèle de portrait que les artistes ne manqueront pas de reproduire et de développer tout au long du siècle.

Quoi qu'il en soit, le grand nombre d'œuvres réalisées autour de l'intimité domestique trahit un engouement pour ce type de représentations, qui dépasse les frontières françaises. La circulation des artistes et la diffusion des œuvres témoignent des goûts esthétiques communs à nombre de pays européens. La clientèle d'Ingres à Rome et les exemples étrangers que nous avons convoqués le prouvent. Jusqu'ici, nous n'avons fait qu'effleurer la question de leur réception critique. Il nous semble que les enjeux d'une exposition publique des représentations fondées sur la démonstration de liens affectifs, en principe réservée à l'espace du foyer, est problématique, ou du moins paradoxale, et qu'elle mérite d'être approfondie.

Troisième partie. Destinations et réception de l'intimité

Après avoir analysé les modalités de représentation de l'intimité, en prenant en compte la pluralité de ses significations, il est opportun d'interroger la réception des œuvres. Savoir comment elles étaient perçues par les spectateurs de l'époque contribuera à enrichir notre compréhension de ce que recouvrait l'intimité au tournant du XIX^e siècle.

Si l'évolution des mentalités et de la sensibilité ont été propices à l'exaltation de l'intimité dans les représentations, le goût et les valeurs esthétiques ne sont pas partagées par l'ensemble de la société. L'élite intellectuelle et artistique, les amateurs, les commanditaires bourgeois, enfin la foule d'anonymes qui avaient la possibilité d'admirer les œuvres par la voie de la gravure ou de leur exposition publique, sont autant de regards qui se posent sur les images et les apprécient différemment. Nous allons ainsi nous employer à saisir, autant que possible, les perceptions des différents spectateurs, selon des lieux et des modes de démonstration variés. À cet égard, nous avons tenté de distinguer les tableaux destinés à être vus en public, comme ceux exposés au Salon ou utilisés à des fins de propagande, des compositions, plus privées, qui ne se laissent admirer qu'au sein des demeures et des collections privées.

L'importance du regard du spectateur-voyeur a déjà été soulignée lors de notre étude des images licencieuses. Dans cette partie, le regard du spectateur ne sera plus interrogé par le biais de la mise en abyme de ce dernier, mais par la voie des témoignages écrits des critiques, salonniers, et autres visiteurs privilégiés de collections privées.

1. Enjeux de la présentation publique des scènes de l'intimité

Évoquer la sphère publique en France au XVIII^e siècle ne saurait se faire sans une lecture de la conception habermassienne du public⁵⁸⁰. En faisant l'histoire de la construction de la sphère publique en Europe, Habermas la définit en préambule « comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public⁵⁸¹ ». Il insiste sur la spécificité française des salons littéraires du XVIII^e siècle, qui est d'avoir rassemblé des membres de l'aristocratie – dirigeante – et de la grande et moyenne bourgeoisie – marchande – au sein d'un espace de discussion et de diffusion des idées⁵⁸². Pour la première fois, les salons instaurent la possibilité d'émettre une opinion, sans condition d'appartenance sociale⁵⁸³. Plus encore, l'Académie royale de peinture et de sculpture, en officialisant l'exposition bisannuelle des œuvres des académiciens, inaugure un phénomène inédit en Europe : une exposition d'art contemporain, régulière, gratuite et ouverte à tous. Elle permet aux amateurs et aux curieux, qu'ils soient érudits ou non, de découvrir les travaux récents réalisés par les membres de l'Académie.

Les spectateurs des œuvres présentées constituent un public d'individus susceptibles de juger les réalisations en fonction de critères qui lui sont propres⁵⁸⁴. Dès lors, l'appréciation des œuvres n'est plus uniquement l'apanage d'un cercle de connaisseurs avertis, mais de toute personne capable de faire un usage public de la raison, comme le démontre La Font de Saint-Yenne en énonçant les principes d'universalité et d'impartialité des jugements du public du Salon :

⁵⁸⁰ Jürgen HABERMAS, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 (éd. originale 1962).

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸³ Les théories d'Habermas méritent néanmoins d'être nuancées. Pour une lecture critique, voir par exemple Zineb BENRAHHAL SERGHINI et Céline MATUSZAK, « Lire ou relire Habermas : lectures croisées du modèle de l'espace public habermassien », *Études de communication*, n° 32, 2009, p. 33-49 et Simon SUSEN, « Critical Notes on Habermas's Theory of the Public Sphere », *Sociological Analysis*, vol. 5, n° 1, Spring 2011, p. 37-62.

⁵⁸⁴ Sur la distinction entre « audience » et « public », voir Thomas CROW, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (éd. originale 1985), p. 9.

Une peinture exposée est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement⁵⁸⁵.

Ce n'est donc que dans la bouche de ces hommes fermes et équitables qui composent le public, et qui ne tiennent aux auteurs, ni par le sang, ni par l'amitié, ni par la protection, que l'on peut trouver le langage de la vérité⁵⁸⁶.

La naissance de la critique écrite (qu'elle soit artistique, littéraire ou musicale) démontre l'émergence de l'indépendance du jugement public⁵⁸⁷. Les commentateurs du Salon, en émettant des remarques quant à la maîtrise du choix du sujet et de la technique – alors qu'ils sont rarement praticiens, étant plutôt issus de la sphère littéraire –, permettent de suivre les goûts esthétiques d'une époque. En ce sens, l'examen des témoignages offerts par la critique au sujet des images de la vie privée peut nous renseigner sur la réception des œuvres mais aussi sur la valeur de l'intimité à la période qui nous préoccupe.

Afin de prendre la mesure de l'importance des normes établies par les instances officielles, il paraît nécessaire de questionner dans un premier temps les œuvres qui furent présentées publiquement au Salon du Louvre, et de les confronter aux commentaires critiques qu'elles occasionnèrent. Par ailleurs, la destination publique des œuvres pose également la question de l'utilisation des scènes de la vie privée, notamment à des fins de promotion sociale et de propagande politique.

1.1. Réception des scènes de l'intimité : l'exposition dans les Salons

Qu'une représentation de l'intimité puisse avoir une destination publique ne va pas de soi. Comme le rappelle Orest Ranum dans son chapitre « Les refuges de

⁵⁸⁵ Étienne de LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746*, La Haye, Chez Jean Neaulme, 1747, p. 2.

⁵⁸⁶ Étienne de LA FONT DE SAINT-YENNE, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture*, [s. l.], [s. n.], 1747, p. 6.

⁵⁸⁷ Benjamin NATHANS, « Habermas's "Public Sphere" in the Era of the French Revolution », *French Historical Studies*, vol. 16, n° 3, Spring 1990, p. 623. Sur la naissance de la critique d'art en France et son rôle moteur, voir Albert DRESNER, *La Genèse de la critique d'art : dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts ; Centre allemand d'histoire de l'art, 2005 (éd. originale 1915) et Richard WRIGLEY, *The origins of French art criticism: from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford ; New-York, Oxford University Press, 1993.

l'intimité⁵⁸⁸ », les espaces privés de la demeure – comme la chambre – font l'objet d'une « intimité » au cours du XVIII^e siècle : le lit est déplacé vers une alcôve dans un coin de la chambre, le mobilier constitué de paravents, de petites bibliothèques, témoigne d'une privatisation de l'espace. Notre première partie a d'ailleurs démontré l'importance des lieux privilégiant la solitude ou les rapports intimes. Dans un tel contexte, il est difficile d'imaginer que des scènes exploitant l'intimité – notamment de personnes réelles – aient été montrées dans un espace public. En outre, la hiérarchie des genres instituée par l'Académie privilégie la pratique de la peinture d'histoire, qui est le genre le plus représenté au Salon⁵⁸⁹. Et pourtant, des portraits, des scènes galantes, des tableaux de la vie quotidienne qui donnent à voir des rapports intimes, sont exposés et suscitent des commentaires, témoignant, une fois encore, des contradictions de l'intime au siècle des Lumières⁵⁹⁰.

Si la volonté de dévoiler une part d'intimité par le biais d'une œuvre visible de tous peut sembler surprenante, il convient toutefois de garder à l'esprit que les mises en scènes des portraits sont savamment étudiées et maîtrisées par les artistes et leurs commanditaires. Ce n'est qu'une certaine vision de l'intimité qui est donnée à voir au public. Lorsqu'il s'agit d'un portrait, la représentation distille généralement une image idéalisée du quotidien des modèles et des relations affectives qu'ils entretiennent. Dans le cas de la scène de genre, les points de vue sont plus contrastés et dépendent des visées de l'œuvre : lorsque l'objectif est de plaire ou de flatter le public, la réalité dépeinte sera pittoresque et sublimée ; au contraire, donner une vision grotesque ou exagérée permettra de dénoncer ou de moquer des traits et des comportements humains.

Malgré cette distance par rapport au réel, inhérente au concept de représentation, les œuvres de l'intimité exposées dans les Salons suscitent des réactions parfois vives. Dans la mesure où les Salons sont les hauts lieux d'exposition des œuvres contemporaines et plus largement de la vie artistique française, l'étude de leur fréquentation et des commentaires qu'ils engendrent constitue un bon moyen de suivre les goûts et les normes esthétiques qui prévalent à cette période.

⁵⁸⁸ Orest RANUM, « Les refuges de l'intimité » dans Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, t. 3, *op. cit.*, p. 211-265.

⁵⁸⁹ Voir Annexe.

⁵⁹⁰ En référence à l'article de Jean-Marie GOULEMOT, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », dans Benoît MELANÇON, 1995, *op. cit.*, p. 13-21.

Statut du portrait et de la scène de genre sous l'Ancien Régime

Bien que la pratique du portrait ne figure pas en première place de la hiérarchie félibienne⁵⁹¹, il serait hâtif de conclure à son statut subalterne dans la hiérarchie des genres picturaux. En effet, l'Académie reconnaît des mérites aux portraitistes, notamment celui de représenter la figure humaine et d'immortaliser les traits des personnalités les plus illustres. En outre, au XVII^e et au début du XVIII^e siècle, plusieurs portraitistes accèdent au rang de directeur de l'Académie royale, un statut qui atteste la reconnaissance de leurs talents par le roi⁵⁹². En revanche, le statut de la peinture de genre est plus complexe et moins établi. De fait, la scène de genre n'est pas mentionnée comme un genre spécifique dans la classification académicienne. Elle peut toutefois être considérée comme inférieure au portrait mais supérieure au paysage et à la nature morte ; la représentation des êtres humains étant plus noble que celle de la flore et la faune. Longtemps, l'Académie utilisa un vocabulaire varié et descriptif pour qualifier les peintres de la vie quotidienne⁵⁹³ : Nicolas Lancret fut reçu à l'Académie en qualité de « peintre dans un talent particulier », Pierre-Alexandre Wille fut agréé comme « peintre dans le genre des sujets familiers » et Philibert-Louis Debucourt fut admis en tant que « peintre en petit dans le genre des Flamands⁵⁹⁴ ». Enfin, Jean-Baptiste Greuze est admis en 1769 comme « peintre de genre ».

Si Diderot constate, en le regrettant, qu'« [...] on appelle du nom de peintres de genre indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique⁵⁹⁵ », il faut attendre la parution de la *Suite aux Considérations*

⁵⁹¹ En 1667, André Félibien, dans son introduction aux *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, décrit les différents genres de peinture et établit un parallèle entre hiérarchie sociale et hiérarchie esthétique. La peinture allégorique se situant au sommet de la pyramide des genres, elle est le genre dédié aux souverains ; la peinture d'histoire est vouée à la noblesse ; viennent enfin le portrait, le paysage et la nature morte. (André FELIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.)

⁵⁹² Par exemple, Pierre Mignard occupa le poste de directeur de 1690 à 1695, Nicolas de Largillière de 1738 à 1742.

⁵⁹³ Sur les ambiguïtés sémantiques de notion de scène de genre, voir Wolfgang STECHOW et Christopher COMER, « The History of the Term *Genre* », *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 33, n° 2, 1975-1976, p. 89-94 ; Richard RAND, « Love, Domesticity, and the Evolution of Genre Painting in Eighteenth-Century France » dans Richard RAND (dir.), 1997, *op. cit.*, p. 3-19 ; Colin B. BAILEY, « La peinture de genre en France au XVIII^e siècle » dans Colin B. BAILEY (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 2-39.

⁵⁹⁴ Procès verbaux cités par Colin B. BAILEY, *Ibid.*, p. 3.

⁵⁹⁵ Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, 1795, p. 90-91.

sur les arts du dessin en France pour trouver une définition moderne de la peinture de genre. Quatremère de Quincy, en relevant l'ambiguïté du terme « genre », qui désigne les « différentes espèces de scènes ou de sujets », définit « le genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises⁵⁹⁶ ». C'est précisément dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que les discours tentant de définir la peinture de genre sont de plus en plus nombreux, trahissant ainsi l'importance grandissante que revêt ce type de réalisation au sein de la production artistique.

Au moment où la peinture de genre acquiert une signification plus restreinte, la peinture de portrait fait l'objet d'attaques féroces. La vie artistique française de la seconde moitié du XVIII^e siècle est traversée par de riches débats esthétiques. À l'instar de La Font de Saint-Yenne, qui d'ordinaire, est considéré comme l'initiateur de la critique d'art en France, les commentateurs du Salon forment un public indépendant de l'administration des arts, qui publient leurs réflexions et leurs remarques dans des journaux et des brochures⁵⁹⁷. Le statut de profane endossé par les critiques, en opposition au connaisseur, revendique une distance avec l'institution académique. En effet, si l'on se fie à la définition donnée par le *Dictionnaire portatif* de Pernety, le connaisseur représente une élite cultivée et avisée : « Qui est instruit des règles, des préceptes, et de tout ce qu'il faut pour porter un bon jugement sur un morceau de peinture, sculpture, gravure ou dessein. Bien des gens passent pour Connoisseurs et ne le sont nullement⁵⁹⁸. » L'auteur de *L'Encyclopédie* ajoute que le terme de connaisseur « renferme moins l'idée d'un goût décidé pour l'art, qu'un discernement certain pour en juger. On n'est jamais parfait connaisseur en peinture sans être peintre⁵⁹⁹ » ; affirmant que l'expérience et la pratique artistique sont des préalables nécessaires à toute forme de jugement.

⁵⁹⁶ Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Suite aux considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, Desenne, 1791, p. 28-29.

⁵⁹⁷ Charlotte GUICHARD, « L'amateur et la critique de Salon » dans *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 80-90.

⁵⁹⁸ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre [...]*, Paris, Bauche, 1757, p. 91.

⁵⁹⁹ Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 3, p. 898. Définition également reprise par Pierre-Charles LEVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Chez Panckoucke ; Liège, Chez Plomteux, 1788-1791, t. 1, p. 138.

Pourtant, les commentaires fondés sur l'indépendance d'opinion et sur la subjectivité de la perception sont prônés dans les écrits des critiques⁶⁰⁰. On comprend ainsi aisément que cette autonomie ne soit pas du goût des membres de l'Académie, qui fustigent les critiques – et notamment La Font – dans des pamphlets et des caricatures, insistant sur leur prétendue ignorance dans le domaine artistique⁶⁰¹. En 1751, les artistes les plus renommés de l'Académie (Boucher, Coypel, Natoire, Bouchardon) refusent de participer au Salon en protestation aux commentaires des critiques. Malgré une volonté affichée de la part des auteurs des libelles de fonder leur jugement sur le sentiment et la perception, ils établissent progressivement les nouvelles « normes du jugement artistique public⁶⁰² ».

Vers le milieu des années 1750 et tout au long des décennies suivantes, nombre de commentateurs de Salons condamnent ainsi l'exposition d'effigies d'anonymes et de personnes ordinaires⁶⁰³. En 1754, c'est une fois encore La Font de Saint-Yenne, dans ses *Sentiments sur quelques ouvrages de Peinture*, qui ouvre la voie : il exprime clairement qu'il est « rebuté » par « cette foule d'hommes obscurs, sans nom, sans talents [...] qui n'ont de mérite que celui d'exister⁶⁰⁴ » et que les seuls portraits méritant d'être exposés sont ceux des « bons rois », « des reines vertueuses », des « souverains bienfaisants ». Cet avis est partagé par d'autres hommes de lettres, par exemple par Louis-Sébastien Mercier dans les chapitres qu'il consacre au portrait dans son *Tableau de Paris*, à la veille de la Révolution⁶⁰⁵. Parmi les reproches les plus fréquents figure la cupidité des portraitistes, considérés comme des peintres cédant à l'appel du lucre, de l'argent facile ; se soumettant aux désirs des commanditaires, alors que les peintres d'histoire s'élèvent intellectuellement en représentant les actions humaines de façon poétique :

⁶⁰⁰ Antoine-Joseph GARRIGUES DE FROMENT, *Sentimens d'un amateur Sur l'Exposition des Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, Paris, [s. n.], 1753-1754, p. 16-18 ; p. 30 ; p. 42-44.

⁶⁰¹ Thomas CROW, 2000, *op. cit.*, p. 13-14.

⁶⁰² Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁰³ Voir Jean LOCQUIN, « La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIII^e siècle », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français*, Nouvelle période, t. VII, Paris, Édouard Champion, 1913, p. 309-320.

⁶⁰⁴ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure*, [s. l.], [s. n.], 1754, p. 132-140 au sujet du Salon de 1753.

⁶⁰⁵ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, chap. CDXLIX « Salon de peinture » et chap. CDLVII « Peintres en portraits », t. 1, p. 1233-1234 et p. 1264-1266.

Je plains la dure sujétion où les arts sont réduits. Quelle extrême tyrannie l'amour-propre n'exerce-t-il pas sur nos peintres, surtout lorsque ce sont des femmes (cela ne regarde pas toutes les femmes) qui la leur font sentir ! Telle veut se contempler dans un tableau, parce qu'elle ne peut se regarder dans un miroir. [...] Le peintre paraît ; et quel étonnement pour lui ! Il faut qu'il se réduise à copier servilement un art grossier, lorsqu'il s'attendait à imiter la nature. [...] Ne vous assujettissiez point à ces caprices, peintres austères et peu complaisants. Que votre génie se déploie tout entier dans l'histoire : c'est un champ libre, plus vaste et moins dépendant⁶⁰⁶.

Ils déplorent également l'importance quantitative des portraits au Salon, qui ne cesse d'augmenter. En effet, en établissant des statistiques par genres exposés au Salon, on constate une augmentation de l'exposition de portraits dans les années 1760-1780. Alors que le portrait représente 18 % des tableaux exposés en 1761, il avoisine les 25 % lors des salons suivants (jusqu'à 1789). Cette augmentation est plus nuancée en ce qui concerne la scène de genre : représentant 11 % des œuvres figurées au Salon de 1761, elle affleure les 15 % durant la décennie 1770, mais accuse une baisse dans les années 1780, qui peut être expliquée en partie par la volonté du comte d'Angiviller de rétablir la prépondérance de la peinture d'histoire⁶⁰⁷. Le Salon de 1781 constitue également une exception et présente moins de portraits et de scènes de genre que les années précédentes, mais le paysage est très largement représenté avec quatre-vingts numéros⁶⁰⁸. Ce fait est d'ailleurs confirmé par un auteur du *Journal de Paris* qui relate que « le Salon offre cette année moins de portraits qu'à l'ordinaire [...] mais il en contient encore beaucoup trop⁶⁰⁹. » Néanmoins, le livret du Salon de 1779 révèle la prédominance du portrait et de la scène de genre parmi les gravures présentées. Sur quarante-et-un numéros d'estampes, dix-neuf sont des portraits et neuf des scènes domestiques. Ce fait démontre l'intérêt d'une clientèle plus large pour des œuvres inspirées de la vie quotidienne de la période. Moins onéreuse que la peinture, la gravure attire en effet des collectionneurs et des amateurs plus modestes que les membres de l'aristocratie.

⁶⁰⁶ Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN, *Caractères des peintres françois, actuellement vivans. Nouvelle Édition*, [s. l.], [s. n.], 1755-1756, p. 10-11.

⁶⁰⁷ Dans une lettre adressée à Sauvigny en 1779, il met en avant « les efforts que l'on fait auourd'hui pour remettre en honneur la peinture des sujets d'histoire », cité dans Jules J. GUIFFREY, *Notes et documents inédits sur les expositions du dix-huitième siècle*, Paris, J. Baur, 1873, p. 47.

⁶⁰⁸ Nos statistiques sont établies à partir des livrets des Salons : nous comptabilisons les peintures et les gravures en les classant suivant cinq principaux genres : peinture d'histoire, portrait, paysage, nature morte et scène de genre. Pour le détail, voir les tableaux en annexe.

⁶⁰⁹ *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et gravure au Sallon du louvre année 1781*, Paris, Collection Deloynes, 12, pièce 269.

Par ailleurs, les Salons de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont également marqués par la présence grandissante des commanditaires privés. Comme on sait, le Salon est dédié au roi (il ouvre le jour de la saint Louis) et incarne la vitrine des commandes royales. Si le roi est le principal commanditaire, les propriétaires privés des œuvres exposées mentionnent volontiers leur nom dans les livrets : un seul commanditaire est indiqué dans le livret de 1747, or ils sont au nombre de treize en 1767 et de trente en 1787⁶¹⁰.

Parallèlement à l'augmentation des portraits exposés au Salon, une tendance similaire s'observe dans le domaine des collections privées. En se fondant sur les études de Daniel Wildenstein, et en prenant pour échantillon deux groupes sociaux issus de la moyenne bourgeoisie, entre 1700 et 1730, on note que la mention « portraits de famille » apparaît sept fois sur les dix-huit inventaires de l'échantillon. En revanche, entre 1760 et 1790, elle concerne neuf inventaires sur dix⁶¹¹.

Au regard des quelques éléments mis en lumière, il apparaît, à première vue, que les scènes de la vie privée (portraits et tableaux de genre) suscitent l'intérêt des commanditaires et des collectionneurs, alors que certains discours affirment une réserve, voire une inquiétude pour cet engouement nouveau : en 1788, Pierre-Charles Levesque rédige l'article « dégénération des arts » du volume Beaux-arts de *l'Encyclopédie méthodique*, dans lequel il déplore que soient jugés de la même manière les tableaux aux sujets historiques et les représentations de la vie quotidienne. Demeurant fidèle à la théorie de la hiérarchie des genres picturaux, il estime que « les saines idées de l'art se sont évanouies, quand le vulgaire de toutes les classes a préféré des représentations de villageois ivres à la mort d'Eudamias ou à celle de Britannicus⁶¹² ».

Le commentaire de Levesque illustre parfaitement la tension exprimée par Thomas Crow :

⁶¹⁰ Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 45.

⁶¹¹ Cité par Michael MÜLLER, « "Sans nom, sans place et sans mérite" ? Réflexions sur l'utilisation du portrait en France au XVIII^e siècle », dans Thomas W. GAEHTGENS, Christian MICHEL, Daniel RABREAU, Martin SCHIEDER (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001, p. 387.

⁶¹² Pierre-Charles LEVESQUE, 1788-1791, *op. cit.*, t. 1, p. 182-183.

Entre, d'une part, certaines formes collectives de discours et de comportement habituellement qualifiées de "publiques" [Académie, Salons, expositions, critique, enseignement] et, d'autre part, les catégories et sous-catégories sociales, chacune dotée d'un ensemble distinctif de discours et de pratiques⁶¹³.

En marge des règles hiérarchiques gouvernant une partie de la création artistique française, se développent des tendances esthétiques régies par les commandes privées et les goûts des collectionneurs bourgeois, qui contredisent les normes établies par l'Académie et prônées par la plupart des critiques.

Pourtant, en dépit de la véhémence des critiques à l'encontre des portraits, force est de constater que c'est moins le genre lui-même qui est condamné que les commanditaires qui osent se mettre en scène dans des postures empruntées à leur quotidien. Un rédacteur concède :

Van Dyck, Rubens, Le Titien, Raphaël même, ont fait des portraits [...] mais ces ouvrages étaient pour ces hommes fameux, des objets de délasserment, et non de prétention : je le répète, on ne doit introduire dans un temple des arts que les personnages dignes d'y recevoir les honneurs⁶¹⁴.

De même, ce n'est pas le rôle privé des individus portraiturés qui est critiqué, ni même leur volonté de commémorer leurs liens familiaux ; mais la prétention d'exposer de tels portraits dans un espace public dévolu à la démonstration des travaux les plus remarquables de l'Académie⁶¹⁵. Selon certains critiques, les liens intimes et les émotions qui y sont associés n'ont pas leur place au Salon : l'exemple demeuré célèbre de la réception mitigée de l'autoportrait d'Élisabeth Vigée Le Brun avec sa fille en témoigne. Le commentateur des *Mémoires secrets* qualifie l'expression de tendresse de l'artiste de « mignardise », terme péjoratif qui souligne un manque de naturel. Il insiste

⁶¹³ Thomas CROW, 2000, *op. cit.*, p. 137.

⁶¹⁴ *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et gravure au Sallon du louvre année 1781*, *op. cit.*

⁶¹⁵ Tony HALLIDAY, *Facing the public: portraiture in the aftermath of the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 6.

aussi sur le caractère excessif de son expression car on aperçoit ses dents lorsqu'elle rit et qu'il estime « cette affectation [...] déplacée dans une mère⁶¹⁶ ».

Pour autant, faut-il conclure à un dénigrement systématique des portraits privés et des scènes de genre de la part des critiques ? Les qualités individuelles des artistes et de leurs œuvres sont quelquefois mises en avant.

Au Salon de 1785, Antoine Vestier présente un portrait de sa fille figurée en train de peindre. L'œuvre connaît un succès important et est perçue comme l'« un des plus beaux morceaux du Salon⁶¹⁷ », alors même que la valeur personnelle du portrait est indéniable. Vestier est fréquemment mentionné par les critiques, qui apprécient notamment son traitement des étoffes⁶¹⁸. Certains graveurs de genre figurent régulièrement dans les écrits sur les Salons, comme Philibert-Louis Debucourt ou Nicolas de Launay. Au Salon de 1781, les estampes de Debucourt font l'objet de commentaires élogieux :

Il est étonnant, il a contribué de quatre morceaux à l'embellissement du Salon et il n'en est aucun qui ne soit d'un fini précieux ; il réunit l'esprit pétillant de M. Le Prince, le coloris brillant de M. Wille, la douceur du faire de M. Bounieu, l'expression du sentiment de M. Greuze⁶¹⁹.

En 1783, la *Gaieté conjugale* de Nicolas de Launay (**Fig. 214**) « plaî[t] surtout par une gaieté franche et piquante⁶²⁰. »

Les portraits de femmes artistes sont également loués dans plusieurs libelles. En 1783, Adélaïde Labille-Guiard envoie une quinzaine de portraits au Salon, parmi lesquels figure le portrait de M^{me} Mitoire et ses enfants. Cette toile exploite un sujet fort apprécié des modèles féminins de la fin du XVIII^e siècle, qui est celui des mères allaitant ou portraiturées en compagnie de leur progéniture. Nous n'avons pas connaissance du

⁶¹⁶ Bernadette FORT (éd.), *Les salons des « Mémoires secrets » 1767, 1787*, Paris, ENSBA, 1999, p. 321.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 308.

⁶¹⁸ Voir notamment *Promenades d'un observateur au salon, de l'année 1787*, Londres ; Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 372 et *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1787. II^e suite du discours sur la peinture*, Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 373, p. 26.

⁶¹⁹ Bernadette FORT (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 241.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 280.

tableau original présenté au Salon (qui, d'après le livret, mesurait 114 cm de haut sur 61 cm de large), toutefois une miniature sur ivoire réalisée par l'artiste figure le même modèle et la même thématique, laissant supposer qu'elle a reproduit la composition du tableau en modèle réduit (**Fig. 215**). Dans le portrait imaginé par Labille-Guiard, M^{me} Mitoire est montrée allaitant son nourrisson, tandis que son fils la sollicite en l'enserrant de son bras, témoignant son affection. Aux côtés du groupe maternel, un guéridon et un gobelet en verre rappellent que la scène illustre un instant du quotidien. Même si cette scène en particulier n'a pas retenu l'attention des salonniers, plusieurs d'entre eux vantent les mérites de l'artiste :

Nous avons Madame Guyard qui a fait quantité de portraits ; je vous assure qu'ils sont tous charmants⁶²¹.

Il est une autre classe d'artistes encore plus aimables, qui se sont fait un honneur infini, je veux dire nos dames académiciennes. Les quatre coins du Salon retentissent des éloges que s'attirent leurs ouvrages. [...] Chacun y admire des portraits pleins de vie, des fleurs qu'on croirait cueillies dans nos parterres, des figures à demi-corps et des groupes historiques qui réunissent quelques-unes des principales parties de l'Art⁶²².

Au Salon de 1787, son portrait de Madame Adélaïde (**Fig. 216**), en concurrence avec le portrait de Marie-Antoinette et ses enfants d'Élisabeth Vigée Le Brun, recueille tous les suffrages. Le critique des *Mémoires secrets*, qui se montre sévère avec les œuvres de Vigée Le Brun exalte sans réserve les qualités du tableau de Labille-Guiard :

On conçoit qu'un tel sujet exigeait un style austère : il y règne une mélancolie douce qui, loin de repousser le spectateur, l'attire et l'intéresse. La douleur de la princesse est parfaitement bien sentie [...], les médaillons réunis se détachent bien [...]. Ce tableau n'attire pas la multitude comme celui de la reine, mais plaît davantage aux connaisseurs⁶²³.

⁶²¹ *Entretiens sur les tableaux exposés au Sallon en 1783 ou Jugement de M. Quil, Lay, procureur au Châtelet, & son Epouse ; Mme Fi, Delle, & Mademoiselle Descharmes, Nièce de maitre Lami, & de M. Dessence, Apothicaire-Ventilateur*, Collection Deloynes, 13, pièce 300, p. 43.

⁶²² *Loterie pittoresque, pour le Salon de 1783*, Amsterdam, [s. n.], 1783, Collection Deloynes, 13, pièce 291, p. 13-14.

⁶²³ Bernadette FORT (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 322-323.

Il est vrai qu'à la différence de la reine, Madame Adélaïde, fille de Louis XV, incarnait par son âge et son expérience une certaine forme de sagesse et de stabilité, que l'artiste sut retranscrire dans son portrait.

Malgré des appréciations positives, les critiques se montrent nettement moins disert sur le portrait et la peinture de mœurs que sur le genre historié. Au Salon de 1781, Nicolas-Bernard Lépicié envoie six œuvres, dont deux tableaux d'histoire. Il présente également le *Départ du braconnier* (**Fig. 217**), qui figure en pied un père et son fils dans leur modeste demeure, au moment de partir à la chasse.

Alors qu'une des scènes historiées, la *Piété de Fabius Dorso*, fait l'objet de critiques très développées et favorables, les commentateurs sont quasiment muets au sujet du *Départ*. L'auteur du *Journal de Paris* réserve en effet une impressionnante tirade à la *Piété*, alors qu'il regroupe le commentaire du *Départ* et d'un *Vieillard lisant* en une courte assertion : « Ces deux tableaux très agréables ont de la couleur et du caractère⁶²⁴. » Il en est de même pour celui des *Mémoires secrets*, qui évoque simplement le « talent [de l'artiste] qui se manifeste dans son *Braconnier*⁶²⁵ ».

Pourtant, il semble que le tableau de Lépicié aurait mérité davantage de considérations, d'autant plus que l'artiste offre avec son *Braconnier* une scène de genre originale à plus d'un titre. En effet, le peintre a opté pour un format inhabituel pour ce type de saynète : un cadrage resserré sur les deux personnages, figurés en pied, comme s'il s'agissait d'un portrait. Peu d'objets permettent de resituer le lieu de la scène. Le père est sur le pas de la porte, il porte une arme dans une main et tient la main de son enfant dans l'autre. À leurs côtés, le chien rabatteur se tient prêt à partir. L'enfant, vêtu de guenilles, arbore néanmoins un visage souriant. Outre son cadrage surprenant, le ton de cette œuvre est aussi relativement unique. La vision de l'artiste n'est ni misérabiliste ni pathétique et l'œuvre ne contient pas, à première vue, de message moral explicite, comme cela pourrait être le cas dans les scènes populaires de Greuze. L'allure vestimentaire et physique des personnages n'est pas idéalisée non plus : il s'agit d'une illustration de la réalité populaire.

Au Salon de 1783, Lépicié présenta, sous le titre *La paysanne revenant du bois*, un tableau figurant le retour d'une femme et de sa fille. Le format identique à celui du

⁶²⁴ *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et gravure au Sallon du louvre année 1781, op. cit.*

⁶²⁵ Bernadette FORT (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 237.

Braconnier permet de supposer que les deux toiles furent conçues comme des pendants⁶²⁶.

Cette relative indifférence des critiques s'applique également à bien d'autres œuvres : si nous avons relevé l'intérêt de certains salonniers pour la gravure de genre, il convient de noter néanmoins qu'ils condensent leurs appréciations en quelques lignes, alors qu'ils dissertent longuement sur la peinture d'histoire. De même, le portrait de Madame Adélaïde est effectivement admiré des critiques, mais il ne dévoile aucunement les émotions de la princesse, et ne pourrait être qualifié de portrait de l'intimité. Au contraire, il s'agit d'un portrait de cour à la dimension symbolique forte.

Dans les salons des villes de province, le sort des portraits et de la peinture de genre doit être légèrement nuancé sous l'Ancien Régime. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, plusieurs villes de province, comme Lille, Lyon, Bordeaux ou Montpellier, ont tenté de créer des foyers artistiques sur le modèle parisien, avec leurs centres d'enseignement et leurs Salons. La Société des Beaux-Arts de Montpellier, créée en février 1779, ouvre sa première exposition le 28 décembre de la même année. Sur deux cents numéros, moins d'une dizaine s'apparentent à des scènes de genre⁶²⁷. En ce qui concerne les salons de Lyon, les trois volumes établis par Dominique Dumas recensent, sous la forme d'un dictionnaire, les artistes ayant exposé aux salons et les titres de leurs œuvres entre 1786 et 1918, mais ne nous renseignent pas sur la fréquentation, le contenu des salons, ni sur la réception des œuvres⁶²⁸.

De la même manière, des salons se tiennent à Lille de façon régulière entre 1773 et 1820. Si les livrets sont bien documentés et permettent d'établir des statistiques sur les genres exposés⁶²⁹, il est plus difficile de connaître la réception critique des œuvres. Il n'existe aucune donnée sur les nombres d'entrées, mais le livret précise que le

⁶²⁶ Notice de l'œuvre de Jörg EBELING, dans Colin B. BAILEY (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 318.

⁶²⁷ Henri STEIN, « La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787) », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français*. Nouvelle période, t. VII, Paris, Édouard Champion, 1913, p. 365-403.

⁶²⁸ Dominique DUMAS (éd.), *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918 : catalogue des exposants et listes de leurs œuvres*, préface de Jacques FOUCART, 3 vols., Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007.

⁶²⁹ Voir Gaétane MAËS, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration : 1773-1820*, préface de Philippe BORDES, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.

« peuple » n’y est reçu que deux jours sur les huit jours d’ouverture⁶³⁰. Les pourcentages établis par Gaëtane Maës pour les salons de Lille sous l’Ancien Régime font apparaître des chiffres inattendus. Comme les Salons de l’Académie royale de peinture et de sculpture, ils témoignent d’une progression globale du nombre de portraits entre 1773 et 1788. Le nombre de scènes de la vie quotidienne croît considérablement au cours de la décennie 1770, pour atteindre plus de 50 % des œuvres exposées en 1778. Si le pourcentage de tableaux de la vie quotidienne accuse une baisse tout au long de la décennie suivante, ils demeurent le genre le plus représenté dans les salons, très largement devant la peinture d’histoire⁶³¹. Comment expliquer ce triomphe des genres dits mineurs ? Il est vrai que les exposants les plus prolifiques s’illustraient majoritairement dans la peinture de genre : en 1778, Louis-Joseph Watteau, dit Watteau le père, exposa dix-huit saynètes inspirées de la vie rurale, sur un total de cent-un numéros exposés⁶³². D’autre part, les salons lillois ne soumettaient pas les artistes aux mêmes règles d’admission que l’Académie royale, et accueillaient des amateurs désireux d’exposer leurs travaux.

Si les portraits privés et les scènes de genre connaissent un développement inédit en France durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, leur exhibition demeure problématique : les portraitistes et leurs œuvres sont parfois sévèrement critiqués, alors que les scènes de mœurs, bien qu’appréciées des critiques, continuent d’être considérées comme un genre mineur, jugées au mieux comme plaisantes et pittoresques. À Paris, au Salon de 1789, la scène de genre reste déconsidérée, comme le montre le ton condescendant de l’auteur du *Journal général de France* :

Les tableaux de scènes domestiques intérieures n’exigent ni la même étendue de talent, ni le même travail de la part de l’artiste : assurément un fond de mur meublé ou non [...] n’admet [...] pas autant de connaissances ni de difficulté que l’art de rendre les nuages, les eaux, les forêts, variés selon les climats, les saisons, et les heures du jour⁶³³.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 75.

⁶³² *Ibid.*, p. 155-161.

⁶³³ *Exposition des tableaux au salon du Louvre. Lettre des graveurs de Paris, à Mr. l’abbé de Fontenai auteur du Journal général de France. 9 septembre 1789*, 1789, Collection Deloynes, 16, pièce 426.

L'attrait pour les mises en scène domestiques

Dans un contexte caractérisé sous l'Ancien Régime par l'inflexibilité de la doctrine académique, peut-on attendre des événements révolutionnaires et de l'instauration du Salon libre en 1791 une évolution des genres exposés et des goûts esthétiques du public ? C'est en tout cas ce que suggère Philippe Bordes en évoquant « l'hostilité des critiques dans les années 1770 et 1780 à l'égard de l'hybridité du portrait et de la scène de genre, et [...] l'acceptation de fait qui a suivi autour des années 1800⁶³⁴. »

Durant la période révolutionnaire, le portrait devient rapidement le genre dominant des Salons. Udolpho van de Sandt, dans son étude consacrée aux Salons de la Révolution, montre que l'ouverture du Salon à tous les artistes a surtout profité au portrait et à la peinture de genre, qui connaissent un accroissement sensible. La fin de la décennie 1790 est marquée par l'explosion du portrait, qui devient très largement le genre le plus représenté au Salon⁶³⁵. En outre, la nature des images exposées évolue également : de plus en plus de portraits exploitent la vie privée et quotidienne de leurs modèles, donnant naissance à un genre hybride entre le portrait et la scène de genre, comparable aux *conversation pieces* britanniques réalisées dans les années 1760-1770⁶³⁶. Certes, cinq décennies plus tôt, Chardin et Lancret avaient déjà brouillé les codes du portrait et de la scène de genre en portraiturant leurs modèles comme des sujets de genre ou en juxtaposant portraits et saynètes de genre⁶³⁷. Mais le développement que connaît ce type de portrait dans la France post-thermidorienne est inédit.

Susan Siegfried a montré comment Louis-Léopold Boilly avait joué de l'hybridité entre le portrait et la peinture de genre dans de nombreuses compositions réalisées dans

⁶³⁴ Philippe BORDES, « Portrait et peinture de genre autour de 1800 » dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2008, *op. cit.*, p. 193.

⁶³⁵ Udolpho VAN DE SANDT, « Institutions et concours » dans Régis MICHEL et Philippe BORDES (dir.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 141.

⁶³⁶ Philippe BORDES, « Portraiture in the Mode of Genre : A Social Interpretation », dans Philip CONISBEE (éd.), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, Actes du colloque de Washington, 2003, Washington, NGA ; New Haven ; Londres, Yale University Press, 2007, p. 257-273.

⁶³⁷ Voir Colin B. BAILEY (dir.), 2003, *op. cit.*, et en particulier la contribution de Martin SCHIEDER, « "Sorti de son genre". La peinture de genre et la transgression de la hiérarchie à la fin de l'Ancien Régime », p. 60-77.

les années 1790-1800⁶³⁸. Elle a insisté sur l'importance des figures féminines dans les mises en scènes, qui agissent comme des « femmes regardeuses ». Dans une sorte d'aparté pictural, elles adressent un regard à l'assistance et l'incitent à rentrer dans la scène⁶³⁹. C'est notamment la relation établie avec le spectateur qui instaure l'incertitude entre portrait et scène de genre ; l'une des caractéristiques traditionnelles du portrait étant le face à face avec le spectateur. Souvent, même lorsque le titre usuel de l'œuvre est descriptif et annonce une scène de genre, la présence du personnage regardant laisse penser qu'il s'agit finalement d'un portrait. C'est ainsi le cas de l'*Optique* ou le portrait de Sébastienne-Louise Gély (**Fig. 218**). Dans un intérieur bourgeois, une jeune femme et un enfant regardent des vues gravées à travers un appareil d'optique. La proximité entre les deux personnages permet de supposer qu'il pourrait s'agir d'une mère et de son enfant. En outre, la mise en scène du décor, avec la présence d'accessoires liés à l'apprentissage, permet de classer l'œuvre au rang des nombreuses scènes de genre développant le thème de la bonne éducation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Mais la figure féminine a été assimilée à Sébastienne Gély, la seconde femme de Danton, épousée en 1793. L'identification est communément admise et reprise dans la plupart des biographies de Boilly et notices de l'œuvre dans divers catalogues d'exposition⁶⁴⁰. Or, aucun indice solide ne permet de corroborer cette identification, puisqu'elle est basée sur l'affirmation d'une propriétaire de l'œuvre à la fin du XIX^e siècle⁶⁴¹. Sans doute était-il tentant de donner un nom à cette femme figurée en pied et qui adresse un sourire franc au spectateur. Si Boilly réalise des tableaux de genre qui fonctionnent comme des portraits, d'autres artistes jouent de l'ambiguïté entre les deux genres.

Au début des années 1800, François-André Vincent développe les possibilités offertes par le portrait-genre. Dans le portrait de *Monsieur de La Forest, sa femme et sa fille* (**Fig. 219**), il emploie la mise en page des *conversation pieces* : un format

⁶³⁸ Susan L. SIEGFRIED, « Boilly : Ambiguïtés de genre et peinture de genre », dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2008, *op. cit.*, p. 115-132.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 121-124.

⁶⁴⁰ Par exemple, dans *Regency to empire, French printmaking 1715-1814* : Baltimore, The Baltimore Museum of Art, Boston, Museum of fine Arts, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 1984-1985, p. 304 ; Notice de l'œuvre dans Yann FAUCHOIX, Thierry GRILLET, Tzvetan TODOROV (dir.), *Lumières ! Un héritage pour demain*, Paris, BnF, 2006, p. 65. L'œuvre ne fut pas présentée lors de l'exposition de Lille en 2011, mais elle est mentionnée comme une « scène de genre classique [...] focalisé[e] sur un objet scientifique », Étienne BRETON et Pascal ZUBER, « Boilly au Salon », dans Annie SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES et Florence RAYMOND (dir.), *Boilly (1761-1845)* : Lille, Palais des Beaux-Arts, 2011-2012, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2011, p. 61.

⁶⁴¹ Susan L. SIEGFRIED, 2008, *op. cit.*, p. 119.

horizontal dans lequel prennent place plusieurs personnages dans une posture informelle. Monsieur de La Forest est un diplomate français, alors ambassadeur à Berlin. Il représente la nouvelle élite politique et intellectuelle de la société française post-révolutionnaire. Le peintre combine l'effigie de l'homme au travail, représenté dans son cabinet de travail et l'image de la famille heureuse, symbolisée à gauche par le groupe formé par l'épouse et la fille. Assis à son bureau, le père de famille est néanmoins tourné vers celles qu'il aime. Les deux femmes s'adressent un regard tandis que Madame taille un petit rosier. Mademoiselle, suivant la métaphore de la jeune fille en fleur, tient dans les jupons de sa robe un bouquet de boutons à peine éclos. Le format de l'œuvre, la présence d'accessoires symboliques trahissent un effet de mise en scène prononcé, caractéristique de la peinture de genre.

Même si le portrait de La Forest ne fut pas présenté publiquement lors d'un Salon, des spectateurs eurent vraisemblablement la possibilité de l'admirer, puisque Chaussard en fait une évocation élogieuse dans son *Pausanias français* en 1806, alors qu'il conclut une notice biographique de l'artiste : « Les figures et les draperies en sont traitées avec un goût inexprimable. Tout, sous le rapport d'exécution, rappelle dans ce portrait le grand peintre d'histoire⁶⁴². »

Aussi, à la fin des années 1790, le nombre de portraits privés exposés dans l'espace du Salon est-t-il sans précédent, ce que déplorent, une fois encore, certains libellistes :

Depuis que nous sommes tous devenus frères, on a fait du Salon une galerie de tableaux de famille⁶⁴³.

Vous m'avouerez que, sensibilité à part, c'est abuser de la peinture, et surtout du Salon, d'en faire une assemblée de famille, et l'on devrait y mettre ordre⁶⁴⁴.

⁶⁴² Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806 [...] publié par un observateur impartial*, Paris, F. Buisson, 1806, p. 115.

⁶⁴³ *La Gazette française*, 23 vendémiaire an V (14 octobre 1796), p. 3

⁶⁴⁴ Frédéric de CLARAC, « Lettre sur le Salon de 1806 », *Archives littéraires de l'Europe, ou mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, XII, 1806, p. 126.

À ce titre, le paradoxe qu'implique le fait de soumettre ce type d'œuvre au regard du public – dans la mesure où leur exposition consiste à montrer ce qui est habituellement dissimulé ou vu uniquement par un cercle de proches et de parents – a fait l'objet de plusieurs études, notamment sur la période révolutionnaire, prouvant qu'il s'agit bien d'un phénomène d'ampleur⁶⁴⁵.

Plusieurs portraits symbolisent le changement de statut et d'utilisation de ce genre à la fin des années 1790. Au Salon de 1796, François Gérard présente le portrait d'un ami, le peintre Jean-Baptiste Isabey, accompagné de sa fille Alexandrine (**Fig. 220**). Le format de l'œuvre est exceptionnel (deux mètres de haut). Figuré en pied, l'artiste a perdu les accessoires usuels de sa fonction : il porte un élégant costume à chemise blanche, veston et redingote courte assortis, bottes de cuir et rubans attachés aux genoux. Prenant place dans l'entrée de sa demeure, son chapeau et ses gants à la main, il semble sur le point de partir en promenade, si l'on en croit l'appel du chien à l'arrière-plan. Il tient sa fillette par la main et s'apprête à l'emmener avec lui. Traditionnellement, les commentateurs désignaient principalement le tableau comme un témoignage d'amitié et de gratitude de Gérard⁶⁴⁶. Il est vrai que grâce à Jean-Baptiste Isabey, qui finança la réalisation du *Bélisaire* en 1795, Gérard put peindre et exposer sa grande composition historique. En remerciement de son aide et en témoignage de son attachement, Gérard immortalisa l'effigie de son ami quelques mois plus tard⁶⁴⁷.

Mais l'œuvre ne pourrait être réduite à l'unique signification d'un hommage à l'amitié. Il faut percevoir l'affirmation sociale d'un artiste dans la société française du Directoire, qui a acquis son statut par son talent et son travail et non par les privilèges. C'est un artiste qui exerce ses talents dans des genres et des techniques variées : il s'illustre dans la peinture de genre, le portrait, et surtout dans la miniature, qui lui vaut une clientèle et un succès important. Le vêtement à l'anglaise du modèle, élégant et désinvolte, sa pose déhanchée, trahissent l'attention portée à l'apparence et à la manière de se présenter au public. Isabey déploie tout le costume d'un « Incroyable ». Pour Ewa

⁶⁴⁵ Tony HALLIDAY, « Private life as public spectacle », 2000, *op. cit.*, p. 83-122 ; Sébastien ALLARD et Guilhem SCHERF (dir.), 2006, *op. cit.* ; Uwe FLECKNER, « Le portrait à la mode. Stratégies publiques d'un genre privé autour de 1800 », dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2008, *op. cit.*, p. 181-191.

⁶⁴⁶ Étienne-Jean DELECLUZE, *Louis David, son école et son temps, souvenirs*, Paris, Didier, 1855, p. 275-276.

⁶⁴⁷ Voir Cyril LECOSSE, « De l'intérêt d'être amis, ou le Bélisaire de Gérard et son portrait d'Isabey, peintre », dans *Au delà du maître. Girodet et l'atelier de David* : Montargis, Musée Girodet, 20 septembre au 31 décembre 2005. Paris, Somogy, 2005, p. 106-115.

Lajer-Burcharth, le personnage de l'élégant est doublé de celui d'un bon père⁶⁴⁸. En effet, le rôle paternel d'Isabey n'est pas négligeable dans la signification de l'image. Il démontre l'adhésion de ce dernier aux nouvelles valeurs familiales exacerbées avec la Révolution. L'importance du rôle de l'enfant dans le tableau demeure plus difficile à cerner. Est-elle une simple affirmation de nouvelles valeurs familiales ? Un attribut au même titre que les gants ou le chapeau ? Au contraire, le geste d'Isabey envers sa fille suggère-t-il la complicité partagée ? Le regard détourné et l'expression du modèle ne plaident guère en faveur de cette dernière hypothèse. Il est néanmoins intéressant de constater que, conformément aux observations que nous avons faites dans notre deuxième partie, l'affirmation de la réussite sociale du modèle passe par une représentation de soi intime, familiale et dénuée de toute référence à la profession exercée par Isabey.

Enfin, le portrait réalisé par Gérard est symptomatique de l'évolution fonctionnelle du portrait au Salon. Rappelons que, pour beaucoup de critiques, le portrait exposé publiquement était considéré comme légitime uniquement lorsqu'il représentait l'élite aristocratique, politique ou intellectuelle d'une société. Le tableau imaginé par Gérard emprunte les usages du portrait des « Grands Hommes » – le format, la pose du modèle – au service de l'affirmation monumentale d'un peintre. Son effigie revendique un nouveau statut de l'artiste, qui rompt avec l'esthétique fonctionnelle et guindée du portrait de peintre académique : l'aisance vestimentaire et la liberté d'allure sont prédominants, Isabey est un membre d'une élite post-révolutionnaire. La critique élogieuse du Salon de 1796 confirme l'évolution des appréciations esthétiques du public⁶⁴⁹. De façon surprenante, si les commentaires se montrent dithyrambiques sur les choix de composition et sur les qualités plastiques du tableau, aucun ne relève la dimension symbolique. En fait, en ne faisant aucune allusion au statut ou à la ressemblance du personnage représenté, la critique semble oublier qu'il s'agit d'un portrait. Elle appréhende le tableau simplement comme une réalisation artistique, et le juge sur ses qualités esthétiques⁶⁵⁰. Mais peut-être faut-il voir dans ce

⁶⁴⁸ Ewa LAJER-BURCHARTH, *Necklines : the art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1999, p. 212.

⁶⁴⁹ Sur la réception critique de l'œuvre, voir notamment la notice de l'œuvre de Xavier SALMON, dans Xavier SALMON (dir.), *Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard portraitiste*, Château de Fontainebleau, 29 mars-30 juin 2014, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 44-47.

⁶⁵⁰ Voir aussi Uwe FLECKNER, 2008, art. cit., p. 182.

fait l'un des premiers symptômes de l'abandon de l'appréciation hiérarchisée des œuvres.

Le succès de l'effigie de Jean-Baptiste Isabey marque le début d'une série de portraits réalisés par Gérard, qui accrurent sa renommée et fondèrent sa fortune. Le Salon suivant, en 1798, peut être considéré comme un tournant dans l'exposition de portraits, en raison du caractère intime de plusieurs d'entre eux. Gérard y présente notamment le portrait de l'orfèvre Henri Auguste et sa famille (**Fig. 221**). Regroupés autour de M^{me} Auguste, qui tient devant elle un livre ouvert, l'époux et les deux fils écoutent la lecture. L'arrière-plan dessine un paysage nocturne. Dissimulé derrière une colonne, le clair de lune laisse apparaître un rai de lumière. Au centre de la composition, un second éclairage est fourni par une lampe dont l'abat-jour donne un effet tamisé. Le contexte nocturne et le clair-obscur suggèrent l'intimité qui lie les modèles, une impression renforcée par le choix d'un halo de lumière central illuminant chacun des protagonistes.

Par ses similitudes de composition et la valeur posthume du portrait, la toile de Gérard a été envisagée comme une référence au portrait de Madame Infante, réalisé par Adélaïde Labille-Guiard en 1788⁶⁵¹. La balustrade devant laquelle prennent place les protagonistes, la suggestion d'un intérieur privé ouvert sur le monde extérieur, l'importance de la figure maternelle dans la mise en scène, ainsi que l'éclairage jouant des ombres et des lumières, sont autant d'éléments communs aux deux représentations. De même, si Louise Élisabeth de France était morte depuis près de trente ans au moment de l'exécution de son portrait, M^{me} Auguste était décédée durant l'hiver 1796, soit deux ans avant l'exposition au Salon⁶⁵². Enfin, l'éclairage entre ombre et lumière utilisé par Gérard est comparable à celui employé par Adélaïde Labille-Guiard afin de souligner l'ombre portée du modèle sur le mur comme trace de son existence passée. Il convient toutefois de noter que les effets chez Gérard sont plus complexes et procurent à la scène une atmosphère plus intimiste. Sa maîtrise des jeux de lumière lui valut la reconnaissance des salonniers. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, auteur pour la *Décade philosophique et littéraire*, figure parmi les admirateurs de Gérard :

⁶⁵¹ Tony HALLIDAY, 2000, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵² *Ibid.*.

Une lampe à courant d'air, armée de l'abat-jour, est posée sur la table et éclaire la scène ; la fenêtre est ouverte, un effet de lune est combiné avec l'effet de lampe. Quelle vigueur et quelle harmonie ! Que ces oppositions, que ces reflets sont bien sentis ! Il n'appartient qu'à un talent supérieur de vaincre d'aussi grandes difficultés⁶⁵³.

La mise en œuvre d'un éclairage subtil et signifiant est tout aussi remarquable dans le portrait de M^{me} Barbier-Walbonne, contemporain de celui d'Henri Auguste (**Fig. 222**). Une fois encore, le portrait est un témoignage d'amitié : M^{me} Barbier-Walbonne est l'épouse de Jacques-Luc Barbier, un collègue et ami de Gérard, qui a également fréquenté l'atelier de David. Comme Isabey et Auguste, M^{me} Barbier est une personnalité publique du monde des arts ; elle est une cantatrice célèbre lorsque son portrait est réalisé. De la même manière, l'artiste soustrait son modèle de toute référence directe à son activité. Elle apparaît assise dans un intérieur, vêtue d'une robe de mousseline blanche, légère, assortie d'une paire de gants en soie. Elle est seule, le cadrage est resserré sur son buste. Le décor suggère un intérieur feutré (salon ou boudoir), décoré avec soin (on distingue deux cadres de tableaux). L'atmosphère est tamisée par le lourd rideau vert, mais laisse apparaître un jardin à l'arrière plan.

L'intimité de la scène ne passe pas tant par l'illustration de liens étroits, que par l'évocation d'un moment à soi. Comme on l'a vu plus longuement dans la première partie, la lecture solitaire féminine est un thème très usité pour suggérer l'intimité et repris dans de nombreux portraits féminins, à l'instar de l'effigie de la comtesse de la Châtre d'Élisabeth Vigée Le Brun (1789, huile sur toile, 114,3 x 87,6 cm, New York, MET). Ici également, elle semble interrompue dans sa lecture, mais contrairement au portrait de la comtesse de la Châtre, le cadrage recentré sur le modèle, la simplicité de la tenue, ainsi que l'éclairage subtil placent le modèle dans un contexte plus personnel. Pourtant, comme l'a rappelé Halliday, même si l'image appartient à la sphère privée, les traits de M^{me} Barbier sont bien connus du public. Son visage est figuré de face, l'éclairage l'illumine par en-dessous, comme si elle donnait une représentation publique : elle est, pour ainsi dire, « sous les feux de la rampe »⁶⁵⁴. Alors même que

⁶⁵³ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, « Exposition des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, dans les salles du Muséum, premier Thermidor an VI », *Décade philosophique et littéraire*, 30 thermidor an VI/17 août 1798, t. 18, p. 343.

⁶⁵⁴ Voir Tony HALLIDAY, 2000, *op. cit.*, p. 95.

Gérard peint un portrait intime, il se permet une allusion discrète à la profession de son modèle.

Tandis qu'« exposées au Salon, les peintures de Gérard font la promotion publique des charmes de l'intimité⁶⁵⁵ », elles démontrent également qu'un tableau destiné à la sphère privée peut faire l'objet de prétentions artistiques élevées, et permettre à son auteur d'expérimenter des effets visuels, en brouillant les codes traditionnels du portrait de condition (au niveau du format, du cadrage et du choix des accessoires). Le peintre ne s'attache pas à rendre compte strictement des traits de ses modèles ou à les figurer dans l'exercice de leurs fonctions, mais il les imagine au sein d'une mise en scène privée. D'ailleurs, une partie de la critique perçoit fort bien cette ambition, et évalue les portraits de Gérard au même rang que sa production historique :

Dans cette classification des tableaux, nous ne suivons pas la division de l'école, nous rapportons au genre de l'histoire les portraits qui présentent une scène. Il n'y a qu'une bonne division, celle qui comprend : 1° les objets animés ; 2° les objets inanimés ; 3° la combinaison des uns ou des autres, en établissant pour subdivision grands et petits objets⁶⁵⁶.

François Gérard n'est pas le seul artiste à mener ces réflexions publiques autour du portrait. Si nous avons déjà mentionné plus haut Louis-Léopold Boilly et François-André Vincent, il faut considérer les travaux d'un autre élève de David, Anne-Louis Girodet. Au même Salon de 1798, celui-ci présente le portrait d'*Un jeune enfant regardant des figures dans un livre*⁶⁵⁷ (**Fig. 223**). Il s'agit du portrait du jeune Benoît-Agnès Trioson. À son retour d'Italie à la fin de l'année 1795, le peintre séjourna chez le docteur Trioson, un proche de la famille Girodet. Il portraitura le fils Trioson à trois reprises : en 1797, en 1800 et en 1803. Dans le premier, l'enfant est âgé de sept ans ; il est interrompu dans sa lecture d'un ouvrage sur les figures de la Bible. Sa tenue quelque peu débraillée (chemise ouverte et manches retroussées) ainsi que la longue chevelure négligée sont des symboles d'une vitalité enfantine et masculine, qui contrastent avec le regard profondément triste de l'enfant. L'artiste, en choisissant de figurer le moment où

⁶⁵⁵ Citation originale : « Exhibited at the Salon, Gérard's paintings amounted to public advertisements for the charms of privacy », *ibid.*, p. 95.

⁶⁵⁶ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, 1798, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁵⁷ Titre sous lequel l'œuvre est mentionnée dans le livret, sous le numéro 195.

l'enfant est interrompu dans sa lecture et lève la tête en regardant le spectateur, a très certainement imaginé sa composition en pensant à la rencontre fictive du modèle avec le spectateur.

L'un des intérêts de l'œuvre se situe dans la tension entre la confrontation avec le public et le caractère intimiste de la scène. Le face-à-face avec l'expression abattue de l'enfant et la révélation du tiroir ouvert créent la relation entre le public et l'œuvre elle-même. En dépeignant le tiroir à moitié ouvert, avec la clé insérée dans la serrure, le peintre suggère qu'il était fermé auparavant, et qu'il renfermait un secret ou une interdiction. Le choix d'un point de vue en légère plongée laisse apercevoir le contenu (un jeu de cartes, un encrier) et donne l'impression visuelle que le spectateur pourrait s'en emparer. Tout en réalisant un portrait à la dimension personnelle avérée, Girodet réemploie certains thèmes de la peinture de genre (l'éducation enfantine, le jeu de cartes) admirablement utilisés avant lui par Chardin, et met en place une relation ambiguë entre l'image et le spectateur.

Le second portrait, présenté au Salon de 1800 sous le titre *Jeune enfant étudiant son rudiment*, figure Benoît-Agnès trois ans plus tard (**Fig. 224**). Il a grandi, son visage s'est affiné, ses cheveux sont raccourcis. Comme dans le tableau précédent, il a délaissé les outils de son éducation (livre, violon) et détourne le regard en direction d'un espace vide et lumineux qui suggère une fenêtre ou un espace extérieur. Plus que de la tristesse ou de l'ennui, c'est de la mélancolie qui se dégage de l'expression de l'enfant. Cette impression est renforcée par la pose du modèle, une main contre sa joue. L'artiste s'est autorisé quelques allusions ironiques : le livre tenu négligemment par le garçon est une grammaire latine ouverte sur la conjugaison du verbe *gaudeo*, « se réjouir », alors que l'enfant semble affligé et distrait ; un hanneton prêt à s'envoler se déplace sur les cordes du violon. Tous les outils de la connaissance – le livre, le violon, le papillon épinglé – sont ici abandonnés, déchus de leur fonction. Dorothy Johnson a vu dans ce papillon un symbole de la fragilité et de la brièveté de la vie, tel un crâne dans une représentation de la mélancolie⁶⁵⁸. De même, les accessoires de la connaissance rappellent les outils de mesure et de calcul, eux aussi abandonnés dans la *Melancholia* de Dürer.

⁶⁵⁸ Dorothy JOHNSON, « Engaging Identity, Portraits of Children in Late Eighteenth Century European Art », dans Anja MULLER, *Fashioning childhood in the Eighteenth Century, Age and Identity*, Farnham, Ashgate publishing, 2006, p. 101-115.

Dans le premier portrait de Benoit-Agnès, les objets tels que le bilboquet et le jeu de cartes conservaient un caractère jovial et offraient en quelque sorte la possibilité d'une échappatoire ; dans le second portrait en revanche, ils participent de l'accablement du personnage, qui apparaît comme le vrai sujet du tableau. La mélancolie, qui suppose la conscience du temps et de la mort, n'en reste pas moins surprenante sur le visage d'un garçonnet âgé d'une dizaine d'années. Ici, elle est étrangement prémonitoire : le jeune Benoit-Agnès décéda quatre ans plus tard, à l'âge de quatorze ans. Paradoxalement, l'œuvre n'a pas réellement retenu l'attention des critiques. On lui a même préféré la version présentée au Salon précédent⁶⁵⁹. Dans ces deux portraits, l'originalité de Girodet est d'avoir transposé sur un enfant des attitudes généralement dédiées aux adultes. L'introspection, le retrait en soi, l'appel de l'extérieur, sont autant de thèmes que nous avons vus développés dans les tableaux de genre, illustrant des personnages dans la solitude de leur cabinet ou de leur boudoir.

Au Salon de 1804, un dernier portrait du jeune Trioson vient clore le triptyque imaginé par Girodet (**Fig. 225**). Dans la *Leçon de géographie*, le peintre fait apparaître la figure du père. Ce n'est pas vraiment l'éducation qui est le sujet du tableau, mais plutôt la relation unissant le père et le fils. Certes, la scène se déroule dans le cabinet de travail du Docteur Trioson ; le buste et la bibliothèque campent le décor. Les deux personnages se réunissent autour d'un globe terrestre. Le père, attentif, dispense la leçon en s'appuyant sur le tracé de la carte géographique. Debout à ses côtés, le jeune Trioson n'offre plus le visage de l'enfant malheureux, mais celui d'un élève appliqué et concentré, qui suit du doigt ce que lui désigne son père. Les mains du père et du fils se frôlent à la surface du globe. Cette gestuelle va au-delà de la simple démonstration, de la transmission du savoir. Il s'agit de la manifestation de leur connivence et de la confiance de l'enfant pour son père. Qui plus est, le regard que porte le père sur son fils n'est pas sévère ou ferme, mais au contraire profondément attendri et soucieux. Dans la vision de Girodet de l'amour paternel, l'imminence de la mort demeure omniprésente : la présence de la mouche et de la grappe de raisin à moitié grignotée le rappellent modestement.

⁶⁵⁹ Voir la notice de Sylvain BELLENGER, dans *Girodet (1767-1824)* : Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2005-2 janvier 2006 ; Chicago, The Art Institute of Chicago, 11 février-30 avril 2006 ; New York, MET, 22 mai-27 août 2006 ; Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 12 octobre 2006-21 janvier 2007, Paris, Gallimard ; Musée du Louvre éditions, 2005, p. 379.

Outre l'expression de la tendresse du peintre pour l'enfant, la série des trois portraits doit également être rapprochée des discours pédagogiques de la fin du XVIII^e siècle. Girodet, en grand lecteur de Rousseau⁶⁶⁰, croyait de toute évidence aux vertus éducatives du jeu et de l'amusement. Dans ses compositions, l'enfant se détourne des livres. Seule la *Leçon de géographie* donne une vision plus heureuse de l'éducation, mais l'accent est mis davantage sur la complicité entre le père et son enfant que sur l'apprentissage.

Comme dans les portraits de François Gérard, la suggestion de l'intimité chez Girodet se traduit largement par la proximité et par les choix d'éclairage de la scène. Dans les deux premiers portraits, le public peut approcher de près la figure de l'enfant. Dans le *Jeune enfant étudiant son rudiment*, le choix du clair-obscur est primordial dans la création d'une atmosphère intimiste : l'espace dédié au travail laissé dans la pénombre est resserré, mais la forte luminosité qui éclaire le visage de l'enfant suggère une fenêtre toute proche. Dans la *Leçon de géographie*, la grande promiscuité entre les deux personnages témoigne de leurs liens affectifs étroits, et de façon stratégique, le centre du halo lumineux qui éclaire la scène est occupé par les mains des protagonistes. Malgré tout, Girodet a retenu des partis pris différents, voire opposés, dans ses trois portraits. Dans la première version, la relation du modèle avec le spectateur permet d'identifier immédiatement le tableau à un portrait ; mais il nous place aussi dans la position d'acteur, comme si nous pouvions ainsi participer à la fiction de l'image. Dans les deux autres versions, en revanche, « l'absorbement⁶⁶¹ » des personnages situe résolument les tableaux du côté de la scène de genre, mais suscite davantage l'empathie du spectateur⁶⁶².

Par ailleurs, il est tout à fait significatif que les modèles des portraits que nous venons de mentionner et qui furent exposés au Salon, conservent pour la plupart leur anonymat dans le livret. En 1798, Benoît-Agnès Trioson est *Un jeune enfant regardant des figures* ; le portrait de la famille Auguste apparaît sous le titre : *Portrait du C.*** et de sa famille* (n° 192). Il n'est pas avéré, en revanche, que le portrait de M^{me} Barbier-

⁶⁶⁰ Girodet transportait les vingt-sept tomes de l'œuvre complet de Rousseau quand il quitta Naples. (Sylvain BELLENGER, *ibid.*, p. 375.)

⁶⁶¹ Michael FRIED, 1990 (éd. originale 1976), *op. cit.*

⁶⁶² Susan L. SIEGFRIED, 2008, *op. cit.*, p. 118.

Walbonne fut exposé lors de ce Salon, même si Tony Halliday suggère que le n° 193, *Portrait de la Cit. **** de Gérard pourrait être celui de l'épouse Barbier⁶⁶³. Cependant, la version gravée du portrait par Godefroy est exposée au Salon de 1799 (n° 606), et le modèle est clairement identifié dans le livret. En 1800, le portrait réalisé par Girodet est mentionné sous le titre *Jeune enfant étudiant son rudiment* (n° 169) et l'ultime portrait de la trilogie Trioson prend le titre de *La leçon de géographie*. On peut alors se questionner sur les raisons de cet anonymat. S'agit-il d'une demande de la part des modèles ? Le caractère intime de telles images justifie-t-il de préserver l'identité des personnes représentées ? Il ne faudrait pas conclure hâtivement par une explication aisée et séduisante. Il se peut également que l'hybridité entre portrait et scène de genre justifie les titres anonymes, de façon à ne pas se prononcer sur le genre du tableau, alors même que les modèles sont clairement identifiés.

Dans tous les cas, les raisons de cet anonymat ne sauraient être négligées : au reste, le titre participe en grande partie de la réception de l'image auprès du public. Yuriko Jackall a rappelé dans son travail de thèse l'importance des titres et des qualificatifs des œuvres dans l'appréhension de celles-ci⁶⁶⁴. Dans notre cas précis, il est probable que l'identité des modèles soit comprise comme une information textuelle inutile pour la compréhension sémantique de l'œuvre. Il est vrai que l'usage de titres longs et narratifs semble davantage nécessaire à la lecture de tableaux historiques aux sujets complexes. Traditionnellement, le titre du livret était court lorsque le sujet était clair ou revêtait peu d'importance. Dans son essai sur les livrets des Salons, Ruth Legrand rappelle que sous l'Ancien Régime, « [...] la formulation du titre, brève ou longue, révé[ai]t d'ailleurs la considération que l'Académie portait tant au genre qu'au sujet traité tant au genre traité qu'à la technique utilisée⁶⁶⁵. » En outre, les titres pouvaient être censurés. L'exemple du projet de sculpture dessiné par Caffieri et exposé au Salon de 1777 est éloquent : si le titre retenu devait être « Le tombeau du Général Montgomeri, tué devant Québec le 31 décembre 1775 », d'Angiviller suggéra d'être discret sur le nom du général. Le livret mentionne ainsi l'œuvre sous le titre « Dessin du

⁶⁶³ Tony HALLIDAY, 2000, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁶⁴ Yuriko JACKALL, *Les têtes d'expression du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725-1805)*, ss la dir. de Philippe BORDES. Th. doct. : Hist. art : Lyon : Université Lyon II, 2014, p. 75-82. Voir également Leo HOEK, *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au XIX^e siècle en France*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2001.

⁶⁶⁵ Ruth LEGRAND, « Livrets des Salons : fonction et évolution (1673-1791) », *Gazette des beaux-arts*, n°125, mars 1995, p. 243.

Tombeau d'un Général »⁶⁶⁶. Même si ces réflexions concernent les Salons de l'Ancien Régime, elles peuvent également s'appliquer à la période suivante. À ce titre, les critiques se fondent majoritairement sur le livret pour établir leurs commentaires, et l'anonymat des personnes représentées peut modifier la perception d'une œuvre. Le texte de Chaussard au sujet du portrait de la famille Auguste en est représentatif : bien que les traits de la famille (ou du moins du chef de famille) fussent certainement reconnaissables par une partie du public, les membres sont décrits anonymement par Chaussard : « Une famille est rassemblée [...], une mère tient un livre, deux enfants écoutent⁶⁶⁷ », comme s'il s'agissait d'un tableau de genre. De même, les titres des trois portraits de Girodet annoncent plutôt des tableaux de genre. Ainsi, il est indéniable que le titre proposé par le rédacteur du livret influence la perception de l'œuvre ; et, pour les exemples qui nous intéressent, les qualificatifs évasifs témoignent d'une relative indifférence aux sujets traités.

Si les Salons de l'Empire sont caractérisés par la présence de plus en plus marquée de la figure napoléonienne, les représentations privées continuent d'y trouver leur place. Le portrait et la scène de mœurs se trouvent au cœur de débats esthétiques quant à la légitimité des deux genres. Jusqu'ici, nous avons insisté davantage sur les discours critiques et théoriques se rapportant au portrait. Pourtant, l'administration de l'État s'intéresse au statut de la peinture de genre et à son aptitude à figurer noblement les événements du quotidien et de l'histoire récente. Durant le Salon de 1804, dans une lettre adressée à Napoléon, Denon évoque la possibilité de prendre en compte officiellement les genres réputés inférieurs en récompensant les œuvres les plus remarquables :

Comme il est nécessaire d'encourager la peinture dite de genre, très productive au commerce des arts mais qu'il ne serait pas de la dignité du gouvernement d'ordonner des tableaux de paysage ou de scènes domestiques, le directeur pense qu'on peut consacrer par année une somme de 15 000 francs pour acheter les ouvrages de mérite qui seront présentés aux expositions⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁶⁶⁷ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, 1798, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁶⁸ Dominique Vivant DENON, À Napoléon, 15 octobre 1804. AN25.

Déjà en 1799, le ministre de l'Intérieur Nicolas-Marie Quinette s'était préoccupé de la question du statut de la scène de genre et avait adressé une lettre au président de l'Institut, « pour le prier de faire examiner si la peinture de genre n'est pas l'égale de la peinture d'histoire et s'il n'y a pas lieu de décerner des prix d'honneur aux peintres de genre⁶⁶⁹ ». Résultant des plaintes récurrentes adressées par les peintres dits de genre, exclus de fait des prix d'honneur, Quinette souligne l'incohérence d'une classification des œuvres par genre : « Suivant la définition fautive et arbitraire de l'École, c'est le costume héroïque [...] qui, bien plus que le sujet et la situation, déterminent ce qu'on a appelé jusqu'à ce jour la Peinture historique⁶⁷⁰. » Pour finir, il loue les qualités d'universalité de la peinture de genre, qui, en figurant des scènes quotidiennes, s'adresse au plus grand nombre : « Rien n'influerait plus puissamment sur les esprits et sur les cœurs qu'une suite de scènes sentimentales, de tableaux moraux, appropriés à tous les âges, à tous les États, à toutes les situations de la vie⁶⁷¹. »

Malheureusement, il n'y eut jamais de réponse de l'Institut⁶⁷². Pendant la période révolutionnaire, la remise en cause de la hiérarchie des genres revêt un caractère politique : l'Académie et les doctrines esthétiques qui y sont associées symbolisent l'Ancien Régime et un système archaïque qu'il convient de réformer. Les exhortations répétées de la Société républicaine des arts à destination des artistes et l'instauration du Concours de l'an II par le Comité de salut public démontrent la volonté de s'affranchir d'une tradition artistique jugée dépassée et attachée à la monarchie. Les quelques arguments en faveur du portrait et de la peinture de genre défendus par certains critiques comportent également de forts accents politiques, comme l'attestent les prises de positions esthétiques de Pierre-Jean-Baptiste Chaussard :

[...] le portrait, genre assez insignifiant dans une monarchie, parce qu'un seul homme y est tout et que les autres n'y sont rien, doit acquérir dans une République un nouveau degré d'intérêt : il peut consacrer alors des vertus, des talents, des services, des souvenirs. C'est dans une République qu'on salue avec

⁶⁶⁹ Marcel BONNAIRE (éd.), *Procès verbaux de l'Académie des beaux-arts, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français*, 3 vols., Paris, Armand Colin, 1937, t. 1, p. 280.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 283.

⁶⁷² Voir Richard WRIGLEY, 1993, *op. cit.*, p. 333-336 et Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 65.

respect les images du héros, de l'homme utile, de la femme estimable : sous le rapport moral et politique, il convient d'élever le genre du portrait. [...] En mettant ses personnages en scène, en leur imprimant une action, l'artiste rentre dans la classe des peintres d'histoire⁶⁷³.

Dans cette longue tirade de réhabilitation du portrait, Chaussard exprime clairement sa conviction que l'art a une fonction pédagogique et doit se faire le vecteur des nouvelles valeurs républicaines. En ce sens, il affirme sa croyance en la doctrine de régénération des arts et de la société⁶⁷⁴.

Au contraire, sous l'Empire, les considérations idéologiques sont beaucoup plus nuancées dans la critique de Chaussard. Dans le *Pausanias français*, il prône la recherche du Beau idéal⁶⁷⁵ et considère toujours la peinture d'histoire comme étant la plus digne d'intérêt, mais il n'opère plus de distinctions d'ordre moral entre les genres. D'ailleurs, selon lui, ce n'est pas le sujet qui détermine le genre d'un tableau, mais son traitement et ses qualités esthétiques. Dans sa critique d'*Un chevalier se préparant au combat*, présenté par Fleury Richard au Salon de 1806, il déplore :

[Fleury Richard] n'est plus que peintre de genre, tandis que la grande composition, le style, la couleur, et tout le talent qu'il avait développé, surtout dans son tableau de François I^{er}, l'avaient placé au rang des bons peintres d'histoire⁶⁷⁶.

À plusieurs reprises, il prône l'égalité des artistes au Salon et la variété de leurs œuvres :

Le sanctuaire de ce temple n'est pas réservé à une divinité unique, c'est un panthéon qui s'ouvre à tous⁶⁷⁷.

⁶⁷³ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, 1798, *op. cit.*, p. 535.

⁶⁷⁴ Voir Cyril LECOSSE, « Idéologie et critique d'art autour de 1800 : le cas Pierre-Jean-Baptiste Chaussard », dans Lucie LACHENAL et de Catherine MENEUX (dir.), *La critique d'art, de la Révolution à la Monarchie de Juillet*, Actes du colloque, Paris, 26 novembre 2013, Paris, site internet de l'HiCSA, <http://hicsa.univ-paris1.fr>, consulté le 13 juillet 2016, p. 23-40.

⁶⁷⁵ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, 1806, *op. cit.*, p. 108-110.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 96.

Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'absence de tout système ; nulle manière d'école : chaque artiste obéit à un sentiment intérieur, et cède en quelque sorte au genre particulier qui l'inspire⁶⁷⁸.

Enfin, l'unique critère d'appréciation des œuvres est la capacité d'émouvoir d'un tableau ; c'est elle qui préfigure de sa qualité⁶⁷⁹.

Il est tout à fait révélateur et passionnant que les réflexions autour de la classification hiérarchique des arts figurés et de la définition de ce qui constitue un genre pictural se soient opérées dans le domaine de la peinture du quotidien et des représentations des individus. Les recherches picturales menées par les artistes et *a fortiori* requises par les commanditaires, ont durablement marqué la pratique du portrait et des représentations que nous qualifions communément de peinture de genre.

Ainsi, dans ce contexte de perméabilité entre les genres, les Salons de l'Empire voient également apparaître des représentations d'un genre pour ainsi dire nouveau, spécialisé dans la figuration de la vie privée d'illustres personnages. Le style troubadour, souvent qualifié de peinture d'histoire anecdotique, exploite en effet des sujets historiques (la vie d'illustres personnalités françaises et étrangères comme Henri IV, François I^{er}, Charles Quint, Anne de Boleyn...) et s'attache à retranscrire en détail les décors et les costumes d'époque. Mais contrairement aux peintres d'histoire dits traditionnels, les «troubadours» ne relatent pas les événements marquants : ils imaginent «la petite histoire», l'épisode du quotidien. Le choix des sujets, l'engouement que ce type de composition a suscité, mais aussi sa courte durée de vie – le premier tableau considéré comme troubadour est exposé au Salon de 1802 et les années 1830 marquent le déclin du genre – méritent que l'on s'intéresse plus longuement à ce style.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 181.

La peinture troubadour

« Donner une stricte définition de la peinture dite “troubadour” serait bien difficile. Où finit la scène de genre et où commence la peinture “anecdotique” ? Comment la différencier des peintres d’intérieurs⁶⁸⁰ ? », s’interroge Marie-Claude Chaudonneret en introduction à son ouvrage sur la peinture troubadour. Symbole du déclin d’une classification hiérarchisée des genres picturaux, le style dit « troubadour » instaure une nouveauté : s’il reprend les sujets de la peinture d’histoire (la représentation de la vie des hommes illustres, appartenant à l’histoire récente comme à l’histoire ancienne), il utilise les modes de représentation de la peinture de genre en plaçant la vie privée au cœur des représentations. En ce sens, il s’intègre dans notre champ d’études car il propose une certaine vision de l’intimité.

Il ne s’agit donc pas de retranscrire l’histoire de la peinture troubadour – plusieurs études et expositions rendent compte d’un travail exhaustif sur le sujet⁶⁸¹ – mais de s’attacher à questionner celles qui mettent en œuvre ce qui tient de l’intime, ainsi que leur réception critique. Que nous enseigne l’engouement pour ce type de représentation sur la valeur de la vie privée et sur l’intérêt pour l’histoire à l’époque ?

Il est vrai que le goût du public français pour l’histoire nationale ne date pas du XIX^e siècle. Dans son essai, François Pupil a montré que l’intérêt pour le passé national est précoce et déjà très vivant dès le début du règne de Louis XV⁶⁸². Le succès éditorial de l’*Histoire de France* du Père Daniel⁶⁸³ en témoigne : l’ouvrage connut treize éditions entre 1713 et 1758. En outre, des artistes renommés illustrèrent l’*Abrégé chronologique de l’histoire de France* du Président Hénault⁶⁸⁴. Charles-Nicolas Cochin réalisa les parties figurées de plusieurs éditions successives à partir de 1749. Moreau le Jeune assura les gravures de l’édition de 1768. Cochin exposa certaines gravures conçues pour l’*Abrégé* au Salon (Salon de 1773, sous le n° 260), attestant ainsi l’importance que

⁶⁸⁰ Marie-Claude CHAUDONNERET, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Fleury Richard et Pierre Révoil*, Paris, Arthéna, 1980, p. 14.

⁶⁸¹ Voir Françoise BAUDSON, *Le style troubadour* : Bourg-en-Bresse, Musée de l’Ain, 1971 ; Marie-Claude CHAUDONNERET, *ibidem.* ; François PUPIL, *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985 ; *L’invention du passé. Gothique mon amour, 1802-1830*, t. 1, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 2014 ; *L’invention du passé. Histoires de cœur et d’épée en Europe, 1802-1850*, t. 2, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2014.

⁶⁸² François PUPIL, « Le patriotisme artistique au temps de Louis XV », 1985, *op. cit.*, p. 209-225.

⁶⁸³ Gabriel DANIEL, *Histoire de France depuis l’établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Amsterdam ; Leipzig, Chez Arkstée et Merkus, 1755-1758 (13^e éd.).

⁶⁸⁴ Charles-Jean-François HÉNAULT, *Nouvel abrégé chronologique de l’histoire de France*, Paris, Prault père, 1746-1775.

revêtait ce type de commande dans la carrière de l'artiste, mais aussi la qualité des images produites.

Sous le règne de Louis XVI, les sujets nationaux occupent une part importante dans les programmes iconographiques instruits par la Direction des Bâtiments du roi. C'est aussitôt après sa prise de fonction en 1774 que le nouveau directeur des Bâtiments engagea une vaste campagne de commande auprès des peintres et sculpteurs. Les artistes furent appelés à créer des œuvres d'art exemplaires montrant des actions morales, qui ne manqueraient pas d'agir sur le spectateur. C'est dans cet esprit que le comte d'Angiviller commanda une série de statues, communément appelée les « Grands hommes de la France ». Outre la dimension commémorative du programme (il s'agissait de dresser un panthéon des Français les plus remarquables), la finalité pédagogique était constitutive de la commande, comme le faisait remarquer d'Angiviller en 1775 à l'Académie : « La plupart auraient pour sujet des traits d'histoire propres à ranimer la vertu et les sentiments patriotiques⁶⁸⁵ ». Le projet consistait à soumettre au public des modèles pour ses propres actions : l'ensemble imaginé par d'Angiviller réunissant chefs politiques et militaires mais aussi écrivains, artistes et hommes de science. Ces œuvres seraient disposées dans la grande galerie du Louvre, et quatre statues devaient être présentées à chaque Salon. Les premières furent exposées au Salon de 1777 et reçurent un accueil très favorable⁶⁸⁶.

Qui plus est, dans les années 1780, François-André Vincent réalisa plusieurs toiles sur le thème de la vie d'Henri IV. L'une d'elles, *Henri IV chez le meunier Michau*, peinte en 1785 (**Fig. 226**), est intéressante par le traitement de son sujet : elle montre le roi, reçu *incognito* chez l'un de ses sujets. Attablé avec ses hôtes, il regarde en direction du spectateur, et lui adresse un sourire de connivence. En effet, hormis le chien, aucun des personnages ne semble le reconnaître, ce qui amuse manifestement Henri IV. La manière de composer la scène nocturne et de suggérer l'intérieur paysan est tributaire de certains tableaux des frères Le Nain, mais le choix du moment représenté est original. Il préfigure justement les sujets anecdotiques prisés des peintres troubadour.

Durant la période révolutionnaire, alors que la volonté de fonder une société et un état neufs est exprimée dans la plupart des discours politiques, littéraires et critiques, le

⁶⁸⁵ Cité par F. H. DOWLEY, « D'Angiviller's Grands Hommes and the Significant Moment », *The Art Bulletin*, vol. 39, n° 4, déc. 1957, p. 259.

⁶⁸⁶ François PUPIL, 1985, *op. cit.*, p. 231.

passé national et les figures des monarques continuent de fasciner. En témoigne le célèbre épisode de l'exhumation des tombeaux des rois à Saint-Denis en octobre 1793. Lorsque le tombeau d'Henri IV est ouvert, la dépouille du souverain, étonnamment bien conservée selon les témoignages, est exposée durant plusieurs jours. Elle devient une attraction ; des reliques telles que des poils de sa moustache sont prélevées sur son corps⁶⁸⁷.

Ces quelques exemples démontrent la conscience bien ancrée d'une histoire nationale commune et riche. L'anecdote de la profanation des tombeaux royaux confirme également le rapport émotionnel et sensationnel entretenu à cette période avec l'histoire. Précisément, il semble que l'émotion est l'un des effets les plus recherchés dans les mises en scènes troubadour.

En étudiant certaines compositions réalisées entre 1800 et 1814, nous souhaitons montrer comment les grands thèmes développés dans nos deux premières parties – l'introspection et la solitude, les rapports à l'intimité du corps, les relations affectives et les gestes qui leur sont associés – ont été réemployés dans la peinture troubadour, et comment elles participent des réflexions menées sur la représentation de la vie privée et de l'intimité.

Au Salon de 1802, le peintre d'origine lyonnaise Fleury François Richard présente un tableau intitulé *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (**Fig. 227**). L'œuvre, souvent considérée comme l'acte de naissance symbolique du style troubadour, est immédiatement consacrée par la critique. Charles-Paul Landon en fait une description détaillée et ne manque pas de relever la nouveauté du genre :

Le choix de cette inscription, le costume du personnage [...], les armes de sa famille peintes sur le vitrage, et le style de l'architecture caractérisent un sujet nouveau pour la plupart des spectateurs. [...] Ce tableau, exposé au dernier Salon, eut un grand succès. Le public sut gré à l'auteur d'avoir rendu avec l'expression convenable un sujet très touchant. Il ne donna pas moins d'éloges à la finesse du

⁶⁸⁷ La fascination pour la mort et les dépouilles des rois de France a été développée par France NERLICH, dans sa communication « Lever le corps de l'histoire. Nouveaux enjeux de l'art français après 1789 », au colloque *Zwischen Revolution und Reaktion. Französische Kunst im europäischen Kontext 1750-1830*, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1^{er} juin 2016.

coloris, et à la manière piquante dont les effets de la lumière sont rendus, sans nuire à l'harmonie générale⁶⁸⁸.

Le tableau figure Valentine de Milan, après l'annonce du décès de son époux, Louis I^{er} d'Orléans, assassiné par son cousin. Elle est seule, assise dans une alcôve, près d'une fenêtre ornée de vitraux aux armes du duc d'Orléans, associées à celle de Milan. Un rideau vert vient filtrer l'éclairage naturel. Sans les quelques détails historiques comme le parchemin sur lequel est inscrit la devise de la duchesse : « Rien ne m'est plus / Plus ne m'est rien », la robe doublée d'hermine ou encore les armes du vitrail, cette figure féminine pourrait tout à fait s'apparenter à une figure de la Mélancolie. En premier lieu, la pose de la jeune femme, un bras appuyé sur le rebord de la fenêtre et sa main posée contre sa joue, est archétypale du thème. Même si l'artiste s'est manifestement inspiré du gisant de Valentine de Milan pour réaliser son effigie⁶⁸⁹, sa longue chevelure détachée rappelle une fois encore les figures féminines de la mélancolie. La présence du chien ne fait que confirmer cette analogie. Le livre ouvert fait office d'accessoire de la connaissance. Enfin, le repli dans un espace clos et exigü évoque la cellule propice à la réflexion et à la méditation.

S'il s'agit d'une scène d'introspection féminine et de repli sur soi, le visage accablé de la jeune femme trahit néanmoins sa tristesse. Comme beaucoup d'artistes avant lui, Richard compose une scène resserrée et joue d'un éclairage tamisé, utilisé de manière à mettre en lumière les éléments les plus signifiants du tableau et à créer une atmosphère intime.

La solitude féminine est exploitée à plusieurs reprises dans la peinture dite anecdotique. La femme est à ce titre une figure dominante dans les sujets traités par les troubadours. Qu'elle tienne le rôle d'héroïne à l'image de Jeanne d'Arc, de victime de l'histoire comme Anne de Boleyn ou encore de protectrice des arts, elle est quasiment omniprésente dans les représentations⁶⁹⁰. La vision proposée par Jean-Baptiste Mallet au Salon de 1810 (**Fig. 228**) ne présente pas de personnage illustre, mais l'œuvre demeure associée aux troubadours en raison du décor et de la carrière de l'artiste, qui se

⁶⁸⁸ Charles-Paul LANDON, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts* [...], t. 4, Paris, Chez C. P. Landon, 1803, p. 13-14.

⁶⁸⁹ Voir les études de l'artiste réalisées d'après le gisant de Valentine de Milan, conservées au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

⁶⁹⁰ Voir François PUPIL, « La femme selon la peinture troubadour », 1985, *op. cit.*, p. 482-503.

distingua notamment dans des sujets historiques comme *L'Éducation d'Henri IV*. C'est un thème extrêmement usité de la scène de genre que l'artiste développe ici. On l'a vu, la toilette féminine est en effet un des sujets les plus exploités par la gravure de mœurs à la fin du XVIII^e siècle⁶⁹¹. Néanmoins, fait assez rare, le personnage féminin du tableau de Mallet réalise sa toilette seule, alors que dans la plupart des représentations que nous avons commentées, la femme était presque toujours accompagnée d'une domestique. Cette particularité préfigure-t-elle une propension à la toilette solitaire et dissimulée, inaugurée au XIX^e siècle, comme le sous-entendent Nadeije Laneyrie-Dagen et Georges Vigarello⁶⁹² ?

Le titre de l'œuvre, *La Salle de bain gothique*, hérité du livret du Salon, ne suggère que peu d'éléments du tableau. L'intérieur gothique comporte en effet quelques stéréotypes de l'architecture médiévale, comme les arcs brisés et un vitrail à deux lancettes orné de médaillons, avec lesquels contrastent un fauteuil d'inspiration antiquisante et un guéridon proche du style Empire. En outre, le titre ne dévoile rien de ce qui se trame au sein du tableau. La jeune femme, figurée nue et de dos, achève de se dévêtir avant de se plonger dans son bain fumant. Dans un geste de la main droite, elle semble pointer la lettre posée sur le guéridon. C'est là l'objet de l'intrigue : le billet sur lequel est apposé un cachet rouge. Cette lettre d'amour contient vraisemblablement la promesse d'un rendez-vous galant voire érotique, qui justifie la préparation de la dame. Dans la tradition de ce type de sujet, la dimension érotique est évidente : le corps nu et charnel de la jeune femme répond à l'iconographie amoureuse des médaillons du vitrail (Glaucus et Scylla, Salmacis et Hermaphrodite, Pan et Syrins, Léda et le cygne) et au rouge vif évocateur de la passion du vêtement abandonné sur le fauteuil. À gauche, la figuration du pas de la porte sous-entend que le visiteur pourrait faire irruption d'un instant à l'autre.

L'élaboration d'une fiction sentimentale est l'un des traits caractéristiques de la scène troubadour. Les costumes, les accessoires, la gestuelle des personnages sont mis au service d'un drame à venir ou qui se joue sous nos yeux. Dans la version des *Amours funestes* de Coupin de la Couperie (**Fig. 229**), Paolo enlace Francesca, tandis qu'à l'arrière-plan se dissimule l'intrus qui observe le couple et qui s'apprête à les assassiner.

⁶⁹¹ Sur la toilette féminine, voir plus particulièrement notre première partie.

⁶⁹² Nadeije LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), « Premier XIX^e siècle : l'exigence d'isolement », 2015, *op. cit.*, p. 123-131.

Le moment choisi par l'artiste est décrit dans *L'Enfer* de Dante : Francesca relate à Dante comment les deux amants, émus par la lecture des amours de Lancelot et Guenièvre, s'embrassèrent et furent surpris à cet instant par l'époux trompé de Francesca qui leur donna la mort.

Coupin de la Couperie recrée un intérieur médiéval imaginaire très fourni qui suggère une pièce de palais. Les deux personnages prennent place devant un mur tapissé orné de motifs à palmettes. Le fût du pilastre est également animé du même type de motifs ornementaux. De nombreux détails viennent encore compléter la scène : une scène de tournoi chevaleresque est insérée dans un arc en plein cintre, une table sur laquelle sont posés livres, lutrin et instrument de musique. Enfin, le couple est assis sur un sofa agrémenté de multiples coussins aux couleurs chatoyantes. Au Salon de 1812, Landon remarque cette profusion dans le décorum :

Si l'on pouvait faire un reproche à l'auteur de ce joli tableau, ce ne serait pas d'en avoir négligé, mais d'en avoir soigné trop également toutes les parties, soit essentielles, soit accessoires, [mais il concède que] son tableau est un des plus agréables de l'exposition⁶⁹³.

Ingres, qui réalisera plusieurs versions du même épisode, optera pour un décor plus sobre, recentré sur l'action et sur la tension entre l'étreinte des amants et l'imminence de l'attaque de l'époux éconduit.

Le moment crucial et la composition frontale choisie par les deux artistes rappellent sans conteste le dispositif théâtral. La propension à décrire fidèlement les accessoires et les costumes trouve un écho dans les discours sur le théâtre de la période. Les sujets historiques modernes se développent à partir des années 1730⁶⁹⁴, mais c'est seulement à la fin du siècle que se multiplient les déclarations en faveur de la contextualisation historique et de l'exactitude des costumes⁶⁹⁵. Au début du XIX^e siècle, les images témoignent ainsi du renouveau des pratiques théâtrales : les portraits de

⁶⁹³ Charles-Paul LANDON, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts, Salon de 1812*, t. 2, Paris, Impr. de Chaigneau aîné, 1812, p. 43.

⁶⁹⁴ Clarence D. BRENNER, *L'histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e siècle*, Berkeley, University of California Press, 1929.

⁶⁹⁵ Voir Olivia VOISIN, « Ressusciter l'histoire... Peinture, théâtre et pittoresque », dans *L'invention du passé*, t. 2, *op. cit.*, p. 43-46.

comédiens saisis dans leur rôle⁶⁹⁶, tout comme les mises en scènes troubadours en sont quelques illustrations. Dans certaines réalisations, c'est davantage la gestuelle qui est héritée de la tragédie.

Présenté au Salon de 1808, *Marie Stuart, reine d'Ecosse, recevant sa sentence de mort* de Jean-Baptiste Vermy (Fig. 230 et 231) connaît par la suite différentes versions, qui expérimentent des poses différentes chez les personnages des suivantes exprimant la douleur. Telle une réminiscence de sa formation davidienne, l'artiste a emprunté quelques attitudes au groupe des femmes du *Brutus*. Dans la version demandée par l'impératrice Joséphine (conservée à Arenenberg), les deux femmes situées à l'extrême gauche de la composition sont blotties dans l'ombre ; l'une d'elles est tombée à genoux et s'agrippe à sa partenaire. La troisième est agenouillée sur un prie-Dieu. La version de Malmaison présente une dramatisation des gestes et des expressions plus emphatiques : le groupe des trois femmes est cette fois dans la lumière. La jeune femme qui soutient sa comparse arbore une expression affectée et désespérée ; elle porte sa main au visage. Celle qui prie est tournée vers un crucifix, les mains jointes et les yeux levés vers le ciel en signe d'imploration. Enfin, la quatrième conserve la même attitude dans les deux versions : placée derrière la reine, elle dissimule son visage.

La gestuelle de la main ou du bras qui cache le visage peut avoir plusieurs fonctions : en cachant le visage et son expression, l'artiste répond à la difficulté de figurer et de suggérer les émotions douloureuses. Cette technique est largement en usage dans l'histoire de la peinture : c'est celle du voile de Timanthe. Si, dans le cas qui nous occupe, l'artiste n'a pas recouru à un voile, il a tout de même masqué en partie ou en totalité le visage de certains personnages. Ce parti-pris permet efficacement de montrer le moins pour suggérer le plus et ainsi de majorer les émotions. Cacher son visage avec ses mains peut aussi être interprété comme une volonté de figurer le personnage avec dignité, appliquant ce que La Bruyère préconise dans ses *Caractères* : « détourne[r] son visage pour rire comme pour pleurer en la présence des grands et de

⁶⁹⁶ Par exemple, le portrait de *François Joseph Talma dans Hamlet*, réalisé par Anthelme François Lagrenée, 1810, huile sur toile, Paris, collections de la Comédie Française.

tous ceux qu'on respecte⁶⁹⁷. » À l'inverse, la posture résignée et digne de la reine pourrait être celle d'une héroïne antique⁶⁹⁸.

Vraisemblablement, les aspects dramatiques des tableaux motivaient une grande part du succès remporté auprès du public et de la critique, car ils offraient la possibilité à chaque spectateur de profiter de la scène, comme s'ils étaient installés « aux premières loges ». En outre, il est certain que l'intérêt que suscite une telle composition réside dans le dévoilement de l'intimité des grands personnages. Afin de représenter des épisodes particuliers de la vie privée des souverains, les artistes empruntaient en général aux écrits biographiques ; la littérature était l'une de leurs premières sources d'inspiration. Alors que paraît en 1804 *La duchesse de La Vallière* de Félicité de Genlis, plusieurs tableaux la représentent au Salon de 1806⁶⁹⁹. De même, au Salon de 1808, le sujet traité par Fleury Richard, *La Déférence de saint Louis pour sa mère* (**Fig. 232**) est décrit en détail dans le livret où la source littéraire, l'*Histoire de saint Louis* de Jean de Joinville, est clairement spécifiée⁷⁰⁰. Les détails tels que les chiens aboyeurs qui apparaissent à l'arrière-plan du tableau, le refus catégorique de Blanche de Castille ou encore les supplications de la reine Marguerite, affaiblie et alitée, sont explicites.

Pierre Révoil, en 1817, présente une œuvre réalisée quatre ans plus tôt et s'inspirant de la vie d'Henri IV (**Fig. 233**). L'épisode est tiré de la biographie du roi, rédigée au XVII^e siècle par Péréfixe de Beaumont. Mais la visite de l'ambassadeur d'Espagne n'est qu'un prétexte à figurer le moment d'intimité que partage Henri IV avec ses enfants. Révoil insiste tout particulièrement sur le caractère sentimental de la scène. Il figure le roi à quatre pattes, jouant avec ses deux enfants, montés à califourchon sur son dos. Marie de Médicis s'associe au jeu et soutient les jeunes princes. Landon commente le tableau en ces termes :

Ce trait, qui donne une idée de l'esprit d'Henri IV, et de cette bonté paternelle qui lui fait oublier un instant la dignité du rang suprême, est un de ceux

⁶⁹⁷ Jean de LA BRUYERE, *Œuvres complètes*, éd. et annotés par Julien BENDA, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 81.

⁶⁹⁸ Notice n° 420 d'Alain POUGETOUX dans Pierre ROSENBERG (dir.), *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon* : Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1999.

⁶⁹⁹ Cité par Marie-Claude CHAUDONNET, 1980, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰⁰ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Musée Napoléon, le 14 octobre 1808*, Paris, Dubray, 1808, p. 76-77.

que l'on se rappelle toujours avec plaisir. [...] Il mériterait d'être conservé dans un recueil d'anecdotes, mais il semble moins heureusement placé dans le domaine de la peinture [...], on s'y arrêta peu, parce qu'on voyait avec peine un prince tel qu'Henri IV dans une semblable attitude⁷⁰¹.

Cette dernière remarque, quelque peu étonnante, confirme les limites de la démonstration des sentiments au sein des œuvres. L'intimité d'un souverain, même fictive, ne devrait pas faire l'objet de représentations visuelles.

Malgré tout, les mises en scènes de la peinture troubadour remportent le plus souvent un vif succès auprès du public, succès partagé par les hautes sphères de l'État. En 1810, Denon, dans une lettre maintes fois citée, définit officiellement ce genre particulier :

[Il s'agit d'] un genre qui appartient particulièrement à l'École française par la délicatesse de son instruction. C'est l'histoire anecdotale ou la représentation de personnages dont la vie historique fait désirer de s'approcher pour ainsi dire d'eux et de connaître leur vie privée, genre qu'on pourrait appeler la Comédie noble ou le drame de la peinture⁷⁰².

En assimilant les tableaux troubadours à l'école française, le directeur des musées reconnaît implicitement leurs qualités. L'impératrice Joséphine, quant à elle, devient dès 1804 un mécène de la peinture troubadour puisqu'elle acquiert plusieurs toiles à chaque Salon. Parmi les œuvres que nous avons mentionnées, quatre d'entre elles figurent dans sa collection : *Les amours funestes de Paolo Malatesta et Francesca da Rimini*, *Marie Stuart, reine d'Écosse...*, *La déférence de saint Louis* et *Valentine de Milan*. Si cette dernière fut achetée à l'issue du Salon par un collectionneur privé, Armand J. B. Maurin, le décès de celui-ci en 1804 et la vente de sa collection en janvier 1805 permit finalement à l'impératrice Joséphine de l'acquérir et de compléter sa collection⁷⁰³. Joséphine cultivait un goût particulier pour le style de Fleury Richard, dont elle ne possédait pas moins de neuf tableaux. En 1808, lorsqu'elle visita le Salon, elle remarqua *Marie Stuart* de Vermay, et désira devenir propriétaire de l'œuvre.

⁷⁰¹ Charles-Paul LANDON, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts, Salon de 1817*, Paris, Impr. de Chaigneau aîné, 1817, p. 84.

⁷⁰² Rapport de Denon à l'empereur, 11 novembre 1810, AN89.

⁷⁰³ Alain POUGETOUX, « Les collectionneurs princiers », dans *L'invention du passé*, t. 2, *op. cit.*, p. 85.

Comme le tableau était déjà vendu, l'impératrice commanda une réplique à l'artiste, conservé aujourd'hui à Arenenberg. L'anecdote achève de montrer l'engouement dont pouvaient faire l'objet les peintures troubadours.

À une époque qui apprécie les représentations historiques mais qui, dans le même temps, affirme un goût pour les mises en scènes domestiques et sentimentales, la peinture troubadour propose pour ainsi dire une synthèse des aspirations d'une grande partie du public en donnant à voir « l'humanité des grands⁷⁰⁴ ». Ainsi que nous l'avons souligné plus haut, l'hybridité entre les genres et les réflexions autour de leur classification hiérarchique qui caractérisent les années 1800 permettent aux artistes dits troubadours de présenter des productions qui s'intègrent dans les expérimentations formelles des portraitistes et autres peintres de genre. Une partie de la critique considère à ce titre les peintres anecdotiques comme appartenant à la peinture de genre⁷⁰⁵, démontrant une fois encore l'instabilité et l'absurdité d'une classification trop stricte des différents types de production.

Nous avons insisté sur les compositions historiques qui puisaient leurs sujets dans le passé national illustre et ancien. Pourtant, à la même période, l'histoire récente fait à son tour l'objet de représentations qui retracent, pour ainsi dire, l'envers du décor, la vie quotidienne et anecdotique des souverains. Dans les années 1800-1810, des œuvres dépeignent par exemple les dernières semaines de la vie de famille de Louis XVI (**Fig. 234**). Dans l'une d'elles, on voit Louis XVI dispenser une leçon de géographie au dauphin : dans un modeste cabinet de travail, le roi déchu tient son fils sur ses genoux. Quelques objets – une carte déroulée, un plumier et un globe terrestre – sont posés sur le bureau. D'un geste de la main, Louis XVI pointe un lieu sur le globe. La leçon de géographie, sujet maintes fois utilisé dans la peinture de portrait, notamment par Boilly et Girodet, sert une fois encore à retranscrire l'intimité et la complicité qui anime un père et son enfant. Ce dernier constat permet ainsi de se demander si le pouvoir

⁷⁰⁴ François PUPIL, 1985, *op. cit.*, p. 504.

⁷⁰⁵ Au Salon de 1810, Victorin Fabre, un journaliste du *Mercur de France*, classe les tableaux troubadours dans la catégorie des peintures de genre. Cité par David MANDRELLA, « Le Salon de 1810 : l'apogée de l'Empire et les arts », dans *1810, La politique de l'amour. Napoléon I^{er} et Marie-Louise à Compiègne* : Compiègne, Musée national du Palais impérial de Compiègne, 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010, p. 141.

politique en place a pu faire usage des représentations de l'intimité à des buts de propagande.

1.2. Usages de l'intime par les pouvoirs politiques

Utiliser les arts afin d'asseoir une autorité politique est une pratique bien connue et largement usitée depuis la Renaissance⁷⁰⁶. Qu'il s'agisse de promouvoir l'image du prince par l'intermédiaire du portrait d'apparat, ou de mettre en place une politique artistique ambitieuse qui favorise la création (par la constitution de collections ou la construction d'édifices culturels), l'investissement dans les arts demeure un bon moyen d'afficher un pouvoir politique fort. Questionner les tableaux de mœurs et les portraits privés comme vecteurs de messages politiques peut de prime abord paraître incongru. En effet, sous l'Ancien Régime, la diffusion de l'image royale passe davantage par la voie de portraits fastueux et symboliques. Toutefois, la fin du XVIII^e siècle est traversée par de nombreux bouleversements sociaux, politiques et culturels qui laissent penser qu'il est utile d'interroger les modalités de l'usage des images de la vie privée à cette période. Il s'avère que l'intime et les émotions ne sont pas nécessairement absents des représentations politiques et historiques⁷⁰⁷.

La fin de l'Ancien Régime

Laurent Hugues, dans son essai sur les portraitistes de la famille royale sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, conclut en concédant :

Le portrait occupa une place de premier ordre à Versailles, qu'il s'agisse d'effigies officielles ou de représentations plus intimes. Pouvait-il en être

⁷⁰⁶ Sur le sujet, voir entre autres : Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981 ; Peter BURKE, *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 ; Marc FUMAROLI, *De Rome à Paris. Peinture et pouvoirs aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Dijon, Faton 2007 ; Marc FAVREAU, Guillaume GLORIEUX, Jean-Philippe LUIS, Pauline PREVOST-MARCILHACY (dir.), *De l'usage de l'art en politique. La propriété de l'art et son usage en politique en Europe, du siècle des Lumières à la Première Guerre Mondiale* : Actes du colloque organisé par l'université Blaise-Pascal à Clermont-Ferrand les 23 et 24 novembre 2004, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009.

⁷⁰⁷ Cette question se trouvait au cœur des réflexions menées dans le cadre de l'Université d'automne « Distance and/or Close-up. Visuality, community, and affect in representations of history », 4-9 octobre 2015, Zentrum für Interkulturelle Studien, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

autrement dans un pays où la population idolâtrait son roi, symbole de la continuité du pouvoir, vénérait sa famille, élément essentiel d'une monarchie héréditaire, et faisait du prestige et de la représentation un élément déterminant du caractère national⁷⁰⁸ ?

Parmi les commandes d'effigies de la famille royale, les portraits intimes constituent en quelque sorte une catégorie particulière. Il est utile de rappeler que les commandes et les règlements des portraits royaux étaient répartis entre deux départements de la Maison du roi, les Bâtiments et les Menus-Plaisirs, selon le type de représentation et sa destination. Les portraits privés, destinés à des proches de la famille, étaient acquis sur le budget des Menus-Plaisirs, ou payés sur les cassettes personnelles des membres de la famille royale ; tandis que les effigies officielles – généralement de grand format – étaient commandées par le Directeur des Bâtiments du Roi. Malgré la politique artistique du comte d'Angiviller et des directeurs des Bâtiments qui le précédèrent, et qui tendait à favoriser la peinture d'histoire, les commandes de portraits de la famille royale abondaient. En principe, les Bâtiments du roi devaient recevoir leurs ordres du souverain et les transmettre aux artistes, mais les princes et autres membres de la famille leurs ordonnaient directement des portraits, en espérant que les Bâtiments prendraient en charge la dépense. Lorsque Louis XVI accéda au trône, il entendit abolir ces habitudes en sommant les princes et princesses de régler les dépenses liées aux portraits privés sur leurs fonds propres.

La plupart des portraits intimes des membres de la famille royale étaient réservés à la délectation privée ou constituaient des présents que les commanditaires se plaisaient à offrir en diverses occasions. Charles Leclercq, un peintre d'origine flamande, effectua plusieurs séjours à Paris entre 1776 et 1789⁷⁰⁹. Ayant suivi des cours de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, il se forgea rapidement une clientèle bourgeoise et aristocratique. Les portraits qu'il réalisa à la cour de Louis XVI au début des années 1780 sont de bons exemples des pratiques de commandes de portraits privés, qui étaient offerts ou échangés entre les membres de la famille royale (**Fig. 235 et 236**). De petits formats, peints d'une manière méticuleuse rappelant la peinture de miniature, ces

⁷⁰⁸ Laurent HUGUES, « La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI » dans Xavier SALMON (dir.), *De soie et de poudre. Portraits de cour dans l'Europe des Lumières*, Arles ; Paris, Actes Sud ; Château de Versailles, 2004, p. 172.

⁷⁰⁹ Voir l'étude de Xavier SALMON, « Petits portraits de cour et d'amitié : l'exemple de Charles Leclercq (1753-1821), "Peintre flamand au service de Sa Majesté, la Reine de France" », *Ibid.*, p. 177-192.

tableaux exaltent les liens affectifs qui unissent mère et enfants. Dans le portrait de Marie-Antoinette, Madame Royale tient le bras de sa mère et porte sa main à son visage avec tendresse ; le dauphin est assis sur les genoux de sa mère, tandis qu'à gauche, le buste de Louis XVI pose son regard protecteur sur son épouse et sa progéniture. Le portrait de la comtesse d'Artois suggère un moment de la vie quotidienne de la comtesse et de ses enfants. Malgré l'apparence quelque peu guindée et apprêtée du duc d'Angoulême et de sa jeune sœur, la présence du petit chien et la mise en scène de la table du déjeuner confèrent un aspect plus intime à la scène.

Assez peu de portraits témoignent du quotidien de la vie à la cour. Certaines gravures rendent compte d'événements exceptionnels comme la naissance du dauphin, dans lesquelles la reine est figurée dans son lit d'accouchée, entourée de son médecin et de ses proches. Un portrait anonyme montrant la famille royale rassemblée autour du dauphin (**Fig. 237**) constitue un tableau de famille dynastique et suggère dans le même temps un moment de vie de cour. Le couple royal entoure le dauphin, la jeune Madame Royale est à leurs pieds. Toute la famille royale est réunie : le comte et la comtesse de Provence, la comtesse d'Artois et ses enfants, les tantes de Louis XVI, Mesdames Adélaïde, Victoire et Sophie, le duc d'Orléans, le duc de Chartres, le prince de Condé et le duc de Penthièvre. Aucun des protagonistes ne fixe le peintre : tous sont tournés vers l'heureux couple et leur enfant. L'affirmation de la continuité dynastique demeure évidente, mais l'œuvre échappe aux traditions des portraits royaux. Comme l'a souligné Philippe Bordes, les images de familles royales et princières en Europe ont fait l'objet d'innovations au cours du XVIII^e siècle, que ce soit dans le choix du décor, de la pose ou des accessoires⁷¹⁰.

De même, la « tentation de transformer le portrait [...] en scène de genre⁷¹¹ » marque le portrait de *Gautier-Dagoty peignant le portrait de la reine dans sa chambre* (**Fig. 238**). En transposant une séance de pose de Marie-Antoinette dans sa chambre à Versailles, l'artiste permet de découvrir le décor ainsi que les habitudes de vie de la reine et de ses dames de compagnie. Assise au centre de la composition, la reine joue de la harpe ; elle est entourée de son maître de musique derrière elle, ainsi que des membres de sa cour, tandis que le peintre, figuré dans le coin inférieur droit du tableau,

⁷¹⁰ Philippe BORDES, « L'essor d'un genre continental : portraits de famille dans les cours européennes, 1665-1780 », *Le portrait entre Italie et Europe, Studiolo*, n° 4, Paris, Somogy, 2006, p. 77-95.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 93.

saisit les traits de la souveraine. Sans doute la scène ne s'est-elle jamais déroulée de cette manière, mais elle constitue une rare illustration des occupations royales. À ce titre, la représentation n'est pas dénuée d'éléments réels, comme le grand miroir doré posé sur la toilette ou encore le lit couronné d'un coq à la droite de l'image⁷¹². De format modeste, la gouache de Gautier-Dagoty est une œuvre commémorative qui célèbre la commande de portrait de la souveraine que le peintre avait obtenue en 1775. La vocation courtisane du tableau mérite d'être soulignée, puisque l'artiste a inscrit sur un feuillet au centre de la composition ses remerciements à Marie-Antoinette en lui demandant de lui accorder le titre de peintre de la reine.

Néanmoins, les œuvres les plus intimes n'étaient pas nécessairement des scènes de la vie privée. Les portraits en miniature ou les portraits dessinés comportent une valeur personnelle et affective très forte. Les effigies des jeunes princes réalisés au pastel par Jean-Martial Frédou, sur la demande de Madame la dauphine en témoignent. Payés sur les fonds des Menus-Plaisirs, ils représentent des images très émouvantes des princes. Le portrait du petit duc de Bourgogne malade demeure l'exemple le plus frappant de cet ensemble (**Fig. 239**). Réalisé à la pierre noire et à la sanguine, il dépeint les traits d'un petit-fils de Louis XV, atteint de la tuberculose, et décédé précocement en 1761, à l'âge de dix ans. Figuré peu de temps avant son décès afin de conserver une image-souvenir, le modèle apparaît dans toute sa fragilité et sa simplicité. Il est croqué en buste, adossé contre le dossier d'un fauteuil : le col roulé de sa chemise recouvrant son cou, sa maigreur, son teint pâle ainsi que ses lèvres écarlates trahissent son état de santé. Mais son regard vif et son léger sourire confèrent presque une tonalité joyeuse à la scène. Après sa disparition, tous les proches du prince commandèrent à leur tour une copie de l'effigie.

À l'opposé, si nombre de tableaux de l'intimité de la famille royale avaient une vocation mémorielle et personnelle, certaines représentations de la vie privée furent réalisées dans un but propagandiste. En ce sens, le portrait de Marie-Antoinette et ses enfants, exécuté par Élisabeth Vigée Le Brun (**Fig. 240**), s'il ne saurait être considéré strictement comme un tableau de l'intimité, demeure un exemple significatif. De

⁷¹² Pour le détail des éléments de mobilier, voir les deux notices de Xavier Salmon dans Bernadette de BOYSSON et Xavier SALMON (dir.), *Marie-Antoinette à Versailles. Le goût d'une reine* : Bordeaux, Musée des Arts décoratifs, 21 octobre 2005 – 30 janvier 2006, Paris, Somogy, 2005, p. 78 et Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL et Xavier SALMON (dir.), *Marie-Antoinette* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars – 30 juin 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 264.

nombreuses études traitent de l'image de la reine, s'attachant à la genèse de l'œuvre, à ses conditions de réalisation et à sa signification⁷¹³. L'histoire du tableau est désormais bien connue : en septembre 1785, le comte d'Angiviller, sur ordre de Louis XVI, passe commande à Élisabeth Vigée Le Brun d'un imposant portrait de la reine en compagnie de ses enfants, pour la somme de dix-huit-mille livres. La commande précise qu'il devra s'agir d'un portrait monumental, figurant la reine dans son intérieur. La démonstration de la pérennité de la couronne est l'objectif premier de l'œuvre, mais comme le souligne Joseph Baillio⁷¹⁴, elle est partagée entre la monumentalité du décor, la richesse des costumes et le caractère d'intimité que l'artiste voulait insuffler à la scène. La reine, trônant sur un fauteuil, les pieds surélevés par un coussin, prend place devant la galerie des glaces de Versailles, dont on reconnaît les arcatures à l'arrière plan. Elle est vêtue d'une riche et lourde robe de velours vermillon et arbore également une imposante coiffure à plumes.

La robe rouge bordée de fourrure est une référence évidente à celle de Marie Leszczyńska, immortalisée par Jean-Marc Nattier en 1748 (*Marie Leszczyńska, reine de France, lisant la Bible*, huile sur toile, 138,9 x 107 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon). Elle porte sur ses genoux le fils cadet Louis-Charles, alors âgé d'un an et demi. La jeune Marie-Thérèse Charlotte, quant à elle, s'agrippe au bras de sa mère et la regarde avec une réelle affection. À droite, devant le berceau vide à demi recouvert par un drap noir, se tient le dauphin, Louis Joseph Xavier. Le berceau vide devait-il être occupé par Sophie Hélène Beatrix, décédée deux mois avant l'inauguration au Salon ? La radiographie de la toile contredit cette théorie⁷¹⁵.

Ces quelques éléments permettent de comprendre d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un ordinaire tableau personnel visant à immortaliser une mère et ses enfants dans l'intimité du foyer, mais bien d'un tableau de propagande royale. En effet, la réhabilitation de l'image de la reine constituait un enjeu politique considérable depuis le

⁷¹³ Voir par exemple : Joseph BAILLIO, « Le dossier d'une œuvre d'actualité politique : Marie-Antoinette et ses enfants par Madame Vigée LeBrun », *L'œil*, n° 310, mai 1981, p. 53-60 ; Mary D. SHERIFF, « The Portrait of the Queen » dans *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 143-179 ; Xavier SALMON, « Répondre à la critique par l'image », dans Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL et Xavier SALMON (dir.), 2008, *ibid.*, p. 306-321 ; la notice de Gwenola FIRMIN dans Joseph BAILLIO et Xavier SALMON (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 158.

⁷¹⁴ Joseph BAILLIO, 1981, art. cit., p. 55.

⁷¹⁵ Xavier SALMON, 2008, *op. cit.*, p. 317.

scandale de l'affaire du Collier. La réalisation du portrait intervient à un moment où Marie-Antoinette, jugée responsable du déficit français, fait l'objet de violentes critiques. Dans ses *Souvenirs*, Élisabeth Vigée Le Brun relate son appréhension d'envoyer le portrait au Salon, craignant que l'impopularité de la reine ne déchaîne les critiques⁷¹⁶. De fait, l'œuvre ne connut pas le succès escompté par la direction des Bâtiments du roi. Le commentateur des *Mémoires secrets* s'étonne surtout du regard soucieux de la reine et de l'affliction d'une mère qui devrait paraître épanouie au milieu de ses enfants⁷¹⁷. Il mentionne également la fraîcheur du teint de Marie-Antoinette, qui ne correspond pas à la réalité de son âge. Toutefois, le critique de l'*Année littéraire* loue « une touche moelleuse et suave dans les chairs, un ton de couleur aussi vigoureux que vrai dans les draperies : une disposition à la fois noble, pittoresque, intéressante⁷¹⁸ ». Somme toute, les critiques concentrent leur attention sur des détails anecdotiques du tableau et ignorent la valeur symbolique voulue par d'Angiviller.

De fait, il convient de ne pas surestimer la portée de l'œuvre d'Élisabeth Vigée Le Brun. En raison de ses qualités plastiques, de son format et aussi des nombreuses réactions critiques qu'il engendra, la postérité retient souvent cet ambitieux portrait comme un exemple inédit de la mise en scène d'une reine et de ses enfants, faisant la démonstration de leurs liens affectifs. Pourtant, il ne constitue pas la toute première tentative de restauration de l'image de la reine par le comte d'Angiviller. Deux ans auparavant, celui-ci avait sollicité Adolf Ulrich Wertmüller pour la commande d'un portrait de la reine figurée dans son rôle de mère (**Fig. 241**). Artiste d'origine suédoise et reçu à l'Académie en 1784, Wertmüller fut contraint de respecter des consignes très précises : le tableau devait être exposé au public au Salon de 1785. Il devait figurer la reine en pied, dans ses jardins, en compagnie du dauphin et de Madame Royale. Le tableau engendra des critiques contrastées ; d'aucuns louèrent l'image de la reine magnifiée par la présence de ses enfants, d'autres reprochèrent à l'artiste le manque de ressemblance du modèle et auraient préféré davantage de solennité⁷¹⁹. Le directeur des Bâtiments essuya ainsi deux revers successifs. Plusieurs raisons peuvent expliquer ces échecs : dans une France déjà lourdement touchée par des difficultés économiques, le fait d'investir des sommes colossales pour peindre la reine pouvait être jugé

⁷¹⁶ Élisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 vols., Paris, H. Fournier, 1835-1838, t. 1, p. 71-72.

⁷¹⁷ Bernadette FORT (éd.), *Les salons des « Mémoires secrets » 1767, 1787*, op. cit., p. 319-321.

⁷¹⁸ *Observations contenues dans l'Année littéraire*, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 397, p. 869.

⁷¹⁹ Bernadette FORT (éd.), *Ibid.*, p. 301.

malvenu ; qui plus est, il était ambitieux de croire que la seule action de deux images parviendrait à inverser la tendance très marquée de l'impopularité de la reine. Sans doute l'entreprise du comte d'Angiviller est-elle intervenue trop tard.

Ces portraits instaurent cependant une nouveauté dans l'utilisation d'une image : cette fois, les enfants d'un souverain ne sont pas présents uniquement pour exalter la continuité dynastique, mais pour glorifier la souveraine et la valoriser auprès du public. Ce type de représentation et ses objectifs propagandistes ne connaissent pas réellement de précédent à la cour de France. Certes, Élisabeth Vigée Le Brun s'est inspirée de la robe de Marie Leszczyńska pour peindre la robe de velours rouge de la reine. Pour le choix de sa composition pyramidale, elle s'est fondée sur des Vierges à l'enfant de Raphaël. Mais il ne s'agit que de références formelles. Il est probable que la personnalité pour ainsi dire anticonformiste de Marie-Antoinette soit pour beaucoup dans la réalisation de ces portraits et dans la prise de risques qu'ils supposaient. Déjà en 1783, le fameux portrait de Marie-Antoinette vêtue d'une chemise et coiffée d'un chapeau de paille offusqua l'opinion publique. La reine assumait pleinement cette pose moins conventionnelle et sa tenue décontractée, témoignage de son refus de l'étiquette et de son goût pour la nature. Bien entendu, la prédilection de la reine pour les décors champêtres s'inscrit dans l'air du temps, marqué par les fantasmes rousseauistes de retour à la nature et par la multiplication, dans les châteaux, de jardins paysagers au détriment des jardins à la française. La construction du hameau de la reine en est un excellent témoignage. Alors que Marie-Antoinette se fait portraiturer en gaulle par Élisabeth Vigée Le Brun ; elle demande la même année à son architecte Richard Mique d'ajouter un village de chaumières au jardin du Petit Trianon. Afin de correspondre à une conception rêvée de la vie quotidienne rurale, la ferme du hameau était réellement en activité, mais les intérieurs des maisons restaient d'un luxe tout aristocratique⁷²⁰.

L'un des ultimes témoignages de l'intimité de la famille royale sous l'Ancien Régime nous est fourni par la miniature (**Fig. 242**). En 1789, le peintre François Dumont reçoit la commande d'un portrait de la reine en compagnie de Madame Royale et de son second fils, Louis Charles. Cette fois, il ne s'agit pas d'une œuvre de

⁷²⁰ Chantal WALTISPERGER, « Trianon et le retour à la nature », dans Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL et Xavier SALMON (dir.), 2008, *op. cit.*, p. 274-275.

propagande, mais bien d'une image à vocation personnelle, qui semble illustrer les derniers jours heureux à Versailles. Le luxe et le faste de la galerie des glaces s'effacent au profit de la simplicité d'un décor naturel. La reine est assise dans l'herbe, son fils se tient derrière elle et l'enserme affectueusement de ses bras. À ses côtés, sa fille lui tient la main tandis que de l'autre elle grave sur le tronc d'arbre les mots « Soyez à tous leur mère ». Malgré la dimension sentimentale du portrait, cette sentence réaffirme la position de la reine « mère de tous les Français », un statut remis en cause dans les mois qui suivirent l'exécution de la miniature.

Le fait d'utiliser les scènes de la vie privée de la famille royale dans le but de promouvoir son image n'allait pas de soi sous l'Ancien Régime : cela supposait une désacralisation dangereuse et inconvenante du monarque. Lors du règne de Louis XV, par exemple, le portrait de la reine Marie Leszczyńska et du dauphin (**Fig. 243**), réalisé par Alexis Simon Belle, est demeuré fidèle aux codes du portrait dynastique : la reine, qui arbore une expression réservée, tout en esquissant un léger sourire, porte sur ses genoux le jeune dauphin, assis sur une large couverture d'hermine. Les symboles royaux tels que la couronne et la fleur de lys occupent une place de premier ordre dans la composition. La personnalité de Marie-Antoinette et ses choix atypiques en matière d'autoreprésentation marquent ainsi un tournant dans l'histoire du portrait officiel en France.

La période révolutionnaire

Étudier la manière dont les représentations de la vie privée furent utilisées à des fins de propagande pendant la Révolution est plus complexe qu'il n'y paraît. Les estampes politiques foisonnent durant toute la période, et n'émanent pas nécessairement du pouvoir central. L'estampe révolutionnaire côtoie la gravure contre-révolutionnaire. Les images servant des idéaux politiques sont diffusées sur des supports variés comme des brochures, des journaux, des placards. Qui plus est, une même image peut supporter des interprétations contradictoires. Alors que les idéaux familiaux sont exaltés dans les estampes et les tableaux de genre patriotiques, la famille royale fait l'objet d'attaques virulentes. Les codes traditionnels de la scène de genre sont détournés par les auteurs des gravures satiriques, qu'ils défendent le camp des républicains ou celui des royalistes. Si l'interprétation de notre corpus d'œuvres nécessite par conséquent une

certaine prudence, l'étude de scènes familiales nous semble pertinente pour comprendre de quelle manière les idéaux révolutionnaires ont imprégné les représentations de la vie domestique.

Les tableaux de Jean-Jacques Hauer prenant pour sujet les derniers jours de la famille royale sont représentatifs de ce paradoxe. D'après le biographe de Hauer, Erich Hinkel, l'artiste était un révolutionnaire convaincu, et membre du Club des Cordeliers⁷²¹. Il était également officier dans le 2^{ème} bataillon de la Garde nationale. Si les études sur l'artiste insistent davantage sur la réalisation du portrait de Charlotte Corday ou sur le style de l'artiste⁷²², aucune ne s'intéresse réellement à la signification des scènes de la famille royale. Pourtant, à première vue, ces tableaux affirment un contenu royaliste. Par exemple, les tableaux de Jean-Jacques Hauer illustrant des moments de la vie de la famille royale lors de son séjour au Temple se caractérisent par une dramatisation excessive (**Fig. 244**). La plus reproduite d'entre elles est celle des adieux de Louis XVI à sa famille. Placé au centre de la composition, Louis XVI conserve l'attitude ferme, digne et imperturbable du souverain. Sa gestuelle (la main droite relevée) évoque celle du Christ rédempteur. L'artiste a insisté sur l'opposition entre la contenance du roi et l'exaltation des membres de sa famille, égarés par la douleur. Le vocabulaire religieux est également employé dans deux autres compositions de Hauer. Dans la scène figurant la séparation de Louis XVII et de sa mère (**Fig. 245**), la posture de Marie-Antoinette, levant les bras en signe d'imploration et de désespoir, rappelle celle d'une figure mariale. La figure féminine entourant le bras du dauphin, ainsi que sa longue chevelure détachée pourrait être une référence à Marie-Madeleine. Enfin, le jeune dauphin lui-même fait preuve de maîtrise de soi et de calme, une posture qui évoque sans détour celle du jeune Christ parmi les docteurs. Le jeune homme s'inscrit également dans la lignée de son père : comme Louis XVI, il adopte un comportement plein de retenue. De même, dans *La confession de Louis XVI* (**Fig. 246**), le roi se recueille humblement devant un crucifix éclairé par un cierge. Le geste de la main de l'abbé à l'arrière-plan, l'index pointant le ciel, est accentué par l'ombre de la main projetée sur le mur. Là encore, la main d'Edgeworth évoque le jugement dernier.

⁷²¹ Erich HINKEL, *Johann Jakob Hauer. Maler der Revolution*, Bruchsal, 2007. Voir également la notice biographique en ligne : <http://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/texte/biographien/hauer-johann-jakob.html>, consulté le 9 août 2016.

⁷²² Note sur l'authenticité du portrait de Charlotte Corday par Hauer, Paris, Impr. de Jouaust, 1861 ; Richard R. BRETELL, Paul Hayes TUCKER, Nathalie H. LEE, *Nineteenth and Twentieth Century paintings in the Robert Lehman Collection*, New-York, The Metropolitan Museum of Art ; Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 20.

La dimension dramatique de ces trois œuvres fait pencher pour un message royaliste, ce que dément la biographie de l'auteur. Jean-Marie Bruson, dans un chapitre dédié aux peintres des derniers moments de la famille royale, insiste en effet sur le parti-pris royaliste des œuvres de Hauer en parlant d'un « martyrologe royal⁷²³ », mais il ne soulève pas la contradiction avec les engagements politiques de l'artiste. Il est donc légitime de s'interroger sur les raisons des choix formels du peintre. Outre la tonalité pathétique, Hauer a emprunté les codes de la scène de genre (il dépeint un moment particulier de la vie de la famille royale, saisie dans son intérieur quotidien), en y mêlant des références à la peinture religieuse. Ce mélange des genres est-il une réponse à la difficulté de figurer une scène d'histoire, non pas mythique, mais qui vient de se jouer ? Il se peut aussi que les choix de Hauer soient justifiés par le public à qui les œuvres étaient destinées : en outre, les versions des différents tableaux attestent leur succès, et cela peu de temps après que les événements eurent lieu⁷²⁴. Il est vraisemblable que l'artiste ait simplement répondu à la demande.

Dans les mêmes années coexistent des caricatures et des images satiriques qui visent le couple royal de manière souvent féroce. Parmi les poncifs du genre, Louis XVI est couramment représenté sous les traits d'un porc, fat et dénué d'intelligence⁷²⁵. En revanche, les nombreuses attaques à l'encontre de la reine Marie-Antoinette concernent plus volontiers sa vie intime. Elles prennent pour cible sa sexualité, jugée libertine, excessive et déviante. Les pamphlets stigmatisent la frivolité de l'Autrichienne et insistent sur sa nudité corporelle, « de façon à provoquer chez le lecteur un intérêt voyeur, immédiatement dépassé par l'indignation. Le spectacle de sa nudité révolte⁷²⁶. » Il n'est plus à démontrer que les pamphlets constituent un aspect décisif de la propagation des idées et reflètent les opinions répandues dans les milieux populaires. Les gravures assurent le même rôle, sur le mode de la communication visuelle.

Outre l'abondante littérature érotique et pornographique qui prend Marie-Antoinette pour sujet, les documents iconographiques permettent de suivre les

⁷²³ Jean-Marie BRUSON, « Bénazech, Hauer, Kucharski et quelques autres : les peintres des derniers moments de la famille royale » dans *La famille royale à Paris. De l'histoire à la légende* : Paris, Musée Carnavalet, 16 octobre 1993-9 janvier 1994, Paris, Éditions Paris-Musées, 1993, p. 125.

⁷²⁴ Il existe au moins deux versions des *Adieux de Louis XVI à sa famille*, l'une conservée au Musée Lambinet, l'autre au Musée Carnavalet. Le Musée Lambinet a également dans ses collections deux versions de la *Confession de Louis XVI par l'abbé Edgeworth*.

⁷²⁵ Voir Annie DUPRAT, *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Le Cerf, 1992.

⁷²⁶ Chantal THOMAS, « L'héroïne du crime : Marie-Antoinette dans les pamphlets » dans Jean-Claude BONNET (dir.), 1988, *op. cit.*, p. 252.

vicissitudes que connaît l'image de la reine et *a fortiori*, celui de la mère. Les estampes sont les plus promptes à figurer ces accusations, mettant en scène Marie-Antoinette dans des postures pornographiques (Fig. 247). Comme dans la littérature pamphlétaire, la nudité est exploitée de façon systématique. Les personnages et les thèmes déployés sont redondants : le roi est figuré impuissant alors que la reine s'adonne à des ébats avec de nombreux amants comme la duchesse de Polignac, le cardinal de Rohan, La Fayette. Les légendes en vers utilisent souvent la première personne, afin de théâtraliser l'action de façon à interpeller le spectateur et de le conforter dans son statut de juge et de voyeur. C'est le cas de la gravure anonyme, imprimée en 1789, montrant Marie-Antoinette enlaçant et embrassant une autre femme, vraisemblablement la duchesse de Polignac, dans une pièce s'apparentant à un boudoir. Les prétendues amours de la reine avec la duchesse de Polignac constituent l'un des sujets favoris en vers des auteurs de satires, qu'elles soient iconographiques ou littéraires. Dans cet esprit, *Le Godmiché royal* conte l'histoire de Junon et Hébé, où l'on reconnaît aisément la reine et la duchesse de Polignac.

Une autre eau-forte, intitulée *Ma Constitution*, emploie les mêmes ressorts iconographiques, bien qu'elle se prête à des interprétations plus ambivalentes (Fig. 248). Une femme est figurée à demi étendue sur un sofa ; elle relève sa robe au niveau de sa taille, dévoile son ventre, son sexe et ses jambes. Face à elle, à ses pieds, un genou à terre, un homme, identifié usuellement comme étant La Fayette, lui caresse le sexe. À l'arrière-plan, un Amour ailé ôte la couronne qui se trouve sur une sphère fleurdelisée et dont le socle est orné d'un phallus. *La Jacobinée*, un pamphlet royaliste, décrit une caricature très semblable à *Ma Constitution*, où Monsieur de la Fayette est à genoux devant M^{me} de Condorcet dénudée et déclare : « Voilà ma grande charte et je jure d'y être fidèle. » D'après cette identification, l'auteur de cette gravure contre-révolutionnaire tourne la Constitution en dérision. En outre, la couronne renversée signifie que l'instauration d'une république, projet attribué à Condorcet, menace la royauté⁷²⁷. Néanmoins, selon de Vinck, la caricature vise Marie-Antoinette et La Fayette. En ce sens, l'Amour ailé ôtant la couronne serait plutôt une symbolique de la tromperie de la reine envers son époux. Le jeu de mot politico-érotique de l'image

⁷²⁷ Cette interprétation est soutenue par Claude LANGLOIS dans *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 142.

demeure toutefois sans équivoque : La Fayette préfère la constitution « physique » de la reine à celle, législative, proposée par l'Assemblée.

Selon Lynn Hunt, la portée politique de nombre de ces œuvres démontre l'inquiétude du pouvoir révolutionnaire quant à la personnalité politique de la reine, qui est, selon l'auteure, la « forme la plus extrême de l'invasion de la sphère publique par les femmes⁷²⁸ » et l'« emblème [...] de la désintégration redoutée des frontières entre les sexes qui accompagnait la Révolution⁷²⁹. » Il est vrai que les acteurs de la vie politique plaident très largement contre l'implication des femmes au sein de la vie publique. Le député Jean-Baptiste Amar, dans un discours prononcé devant le Comité de sûreté générale de la Convention, prône un ordre naturel qui assigne les femmes aux fonctions privées, en raison de leur faiblesse physique et de leur « timidité naturelle », alors que les hommes, grâce à leur caractère fort et courageux, sont plus aptes à exercer le pouvoir public⁷³⁰. De même, le membre de la Commune Pierre Chaumette rappelle qu'« il est contraire à toutes les lois de la nature qu'une femme se veuille faire homme », que la nature a pourvu les femmes « de mamelles pour allaiter », et qu'il serait indécent « de voir des femmes abandonner les soins pieux de leur ménage, le berceau de leurs enfants, pour venir sur les places publiques, dans les tribunes aux harangues, à la barre du sénat⁷³¹. » Seule l'initiative de deux députés lors de la rédaction de la Constitution de 1793 permet de nuancer ces propos et se démarquent par leur volonté de prendre en compte les hommes, comme les femmes, dans l'exercice de la vie politique. Le Girondin Guyomard, dans sa brochure *Le partisan de l'égalité politique entre les individus*, suggère le terme d'« individu » ou les expressions « hommes des deux sexes », alors que le Montagnard Romme propose un projet de déclaration des droits concernant « tout homme, de l'un et de l'autre sexe⁷³² ». Mais ces propositions restèrent sans suite.

⁷²⁸ Lynn HUNT, 1995, *op. cit.*, p. 129.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁷³⁰ Cité par HUNT, *Ibid.* p. 135.

⁷³¹ Extraits du discours de Pierre-Gaspard CHAUMETTE à la Convention nationale, le 27 brumaire an II, *Les tu & les vous*, [en ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426974>, [consulté le 29 juillet 2017].

⁷³² Cité par Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, *Le rose et le bleu : la fabrique du féminin et du masculin*, Paris, Belin, 2016, p. 84. Voir également Dominique GODINEAU, art. « Citoyenne », dans Huguette KRIEF et Valérie ANDRE (dir.), 2015, *op. cit.*, t. 1, p. 246-249.

D'autre part, certaines caricatures sous-entendent que la reine a abandonné son rôle d'éducatrice de ses enfants et qu'elle est, pour ainsi dire, « une mauvaise mère ». Une estampe anonyme, réalisée vers 1791, développe ce jugement plus explicitement (**Fig. 249**) : le roi y est infantilisé, réduit à l'état de poupon puisqu'il semble ne pas savoir marcher, comme en atteste le chariot de bois qui le soutient et l'aide à se déplacer. Poussé par la reine, il cède au dauphin le sceptre royal et a pris un jouet, qu'il semble préférer. Le dauphin s'exclame d'ailleurs « J'en ferai un meilleur usage et je sçaurai le conserver », et montre par ces quelques mots qu'il est plus apte à faire usage de la raison que le roi. La reine raille ouvertement son époux, elle lui fait le geste des cornes derrière son dos. Outre la critique du roi, le message de la gravure sous-entend que la reine donne le mauvais exemple à ses enfants en agissant de la sorte⁷³³.

En opposition à ces images qui critiquent de façon virulente les mœurs de Marie-Antoinette, apparaît une imagerie propagandiste qui fait l'éloge de la famille républicaine. L'idéal maternel est développé à travers de nombreuses estampes. L'exemple le plus diffusé est probablement l'allégorie dans laquelle la République française apparaît sous la forme d'une mère nourricière représentée en buste, à la poitrine ferme et généreuse. Cette figure incarne l'idéal révolutionnaire de la femme : un personnage robuste, sain, jeune et énergique. La femme, vertueuse, semble être avant tout une mère.

D'autres exemples d'œuvres gravées corroborent cette idéologie, dont *La Bonne Justice* de Villeneuve (**Fig. 250**). Assise à califourchon sur le dos de l'aristocrate courbée, la femme du peuple donne le sein à un enfant. Elle est source de vie, de richesses et de régénérescence. La noblesse, elle, porte le poids de la femme du Tiers-État. Si, à première vue, il s'agit plutôt d'une critique sociale, l'avenir de la société française (symbolisé par l'enfant) est dans les bras du Tiers-État.

⁷³³ Lynn HUNT, « La psychologie politique des caricatures révolutionnaires », dans Cynthia BURLINGHAM et James CUNO (dir.), *La caricature française et la Révolution, 1789-1799 : Politique et polémique* : Los Angeles, Grunwald Center for the graphic arts, 1^{er} nov-18 déc. 1988 ; Paris, BnF, 15 mars-30 avril 1989 ; Vizille, Musée de la Révolution française, 24 mai-31 juillet 1989, Los Angeles, Grunwald Center for the graphic arts, 1988, p. 33-41.

Le *Recueil des actions héroïques*⁷³⁴, destiné à inspirer aux peintres l'illustration des hauts faits révolutionnaires, regroupe notamment des exemples de femmes, et *a fortiori*, de mères héroïques. Parmi elles, l'épisode de l'héroïne de Saint-Milhier est un sujet très apprécié des artistes. (**Fig. 251**) Il relate le courage et la détermination d'une femme de Vendée qui résista à une horde de pilleurs. La vision proposée par Boilly est particulièrement dramatique. Réfugiée dans son épicerie, avec ses quatre enfants horrifiés, elle menace les bandits avec deux pistolets, le premier pointé vers eux, le second vers un baril de poudre. La force de l'image provient certes du choix du sujet, mais aussi du traitement qu'en fait l'artiste. La composition bipartite, le trait vif et nerveux de l'esquisse ainsi que l'expression de terreur qui apparaît sur le visage des enfants, permettent de suggérer la tension de la scène. Vraisemblablement, Boilly avait l'intention de présenter le dessin au Concours de l'An II. Mais le sujet ayant été choisi par cinq autres candidats, il décide finalement de présenter *Le Triomphe de Marat*⁷³⁵.

Si les images et les discours révolutionnaires cantonnent la femme à son rôle de mère et d'épouse⁷³⁶, le bon citoyen est un père qui se doit de défendre sa famille et la patrie. Aussi de nombreux tableaux prennent-ils pour sujet des scènes d'intérieur exaltant un patriotisme révolutionnaire : parmi les thèmes les plus appréciés, figurent le départ du soldat et les adieux à sa famille ou encore les démonstrations d'amitié fraternelle.

Le musée Carnavalet conserve plusieurs tableaux s'apparentant à des scènes de genre qui dépeignent des thèmes patriotiques. Dans un registre pathétique, une œuvre illustre le dévouement à la patrie d'un homme qui vient d'être amputé d'un bras (**Fig. 252**). Au centre d'un intérieur bourgeois, un homme figuré debout porte une écharpe sur la plaie de son bras amputé. Le bras blessé repose sur une table. L'homme, loin d'exprimer une quelconque douleur physique, conserve une attitude stoïque, se

⁷³⁴ Léonard BOURDON, *Recueil des actions héroïques et civiques, des républicains français, présenté à la Convention nationale, au nom de son Comité d'instruction publique*, Paris, Impr. des rédacteurs-traducteurs des séances de la Convention nationale, An II (1793).

⁷³⁵ Susan L. SIEGFRIED, « Reconsidération du "Marat" de Boilly », dans *Boilly, 1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration* : Musée des Beaux-Arts de Lille, 23 octobre 1988-9 janvier 1989, p. 6-13 et p. 46 pour la notice de l'œuvre.

⁷³⁶ Sur l'image de la femme dans l'estampe révolutionnaire, voir notamment Laetitia MICHELET, *La femme à travers la caricature et l'estampe française pré-révolutionnaire et révolutionnaire*. ss la dir. de Martial GUEDRON. Mém. maîtrise. : Hist. art : Strasbourg, Université Marc Bloch, 2001.

tient bien droit et dresse son autre bras en direction d'un drapeau tricolore suspendu dans la pièce. Il exécute un geste d'adhésion, comme s'il prêtait serment, et a tourné sa tête dans le même sens. Il est soutenu par une femme qui lui adresse un regard mi-inquiet, mi-admiratif. À sa droite, une petite assemblée composée de trois femmes et d'un militaire contemple cette scène d'héroïsme patriotique. Occupé à essuyer ses instruments, le chirurgien est néanmoins observé dans sa besogne par l'une des femmes. Debout sur une chaise, un très jeune enfant assiste également à cette scène incongrue. Les détails prosaïques tels que la bassine de cuivre ayant servi à recueillir le sang, ou encore le poêle à bois à droite, contrastent avec l'invraisemblance de la scène figurée. Curieuse scène de genre en effet, qui relate un épisode tragique mais hélas fréquent (un soldat perdant un bras à la suite d'une blessure), et insiste sur un message propagandiste explicite : il est honorable de sacrifier un membre – ou la vie – pour la République. D'autant plus qu'à en croire l'attitude du personnage central, la noblesse de la cause permet de transcender la douleur physique.

Au-delà du contenu révolutionnaire premier, l'œuvre révèle un symbolisme plus ambivalent. Au niveau de la composition, une diagonale invisible relie le drapeau, le soldat, le bras amputé et l'enfant figuré de dos. Certes, il est noble de payer de son propre corps pour le salut de la République, mais les stigmates de ce sacrifice demeurent occultés : un foulard noir masque la plaie de l'homme et la bassine ayant servi à recueillir le sang est cachée sous la table. L'enfant spectateur de la scène sait déjà que lui aussi pourra être amené à sacrifier sa vie. Le tableau exploite ainsi des significations contradictoires : le message, à première vue patriotique, se double d'une critique et d'une mise en garde. La Révolution n'offre-t-elle aux générations futures que douleur et tragédie ?

Le sujet des *Chanteurs patriotes* (**Fig. 253**) autorise un traitement plus jovial : dans un clair-obscur, au cœur d'un espace resserré, quatre jeunes personnes réunies autour d'une table entonnent un chant révolutionnaire. L'élan patriotique qui les submerge est habilement suggéré par leur gestuelle : leurs bouches largement ouvertes laissent supposer qu'ils chantent à pleine voix, la femme avec la main posée sur son cœur, tandis que l'un des personnages a fermement empoigné un feuillet de la partition et le lève au ciel.

L'iconographie militaire articulée autour du personnage du bon soldat est majoritaire dans les scènes de genre patriotiques. Comme le rappelle Susan Siegfried, c'est la « généralisation de "l'effort de guerre" qui est à l'origine des nouveaux types de représentation de la guerre, ceux-ci relevant tous d'un même registre : la propagande⁷³⁷. » Cette nouveauté passe par la multiplication d'images qui placent la figure du simple soldat au premier plan, développant ainsi le mythe selon lequel le militaire subalterne pourrait devenir un héros national. En outre, les troupes incarnent un certain nombre de qualités morales (le don de soi, le courage, la discipline...) qui donnent une image exemplaire de la République.

Les deux dessins *Le Départ* et *Le Retour du soldat* (**Fig. 254**), réalisés par Jean-Baptiste Isabey et présentés au Salon de 1795 sont particulièrement représentatifs de ce phénomène. L'accueil favorable que le public du Salon réserva aux œuvres, ainsi que la publication d'estampes issues des compositions d'Isabey, témoignent de l'engouement pour l'iconographie militariste⁷³⁸. Dans le *Départ*, l'artiste a opté pour un plan resserré sur la figure d'un jeune homme au physique attrayant (musculeux, arborant une chevelure bouclée), coiffé d'un casque et portant son fusil sur l'épaule. Son épouse lui tend leur enfant, un nourrisson aux cheveux blonds, qu'il embrasse affectueusement. La femme, figurée de profil, affiche une expression teintée d'inquiétude voire même d'effroi. À l'arrière-plan, dans l'ombre, le champ de bataille et les combats sont suggérés. Les visages des trois protagonistes, et plus particulièrement le couple père-enfant est mis en lumière. Cet effet visuel renforce la dimension pathétique et tragique de la scène. Le choix d'un gros plan mettant l'accent sur les affects des personnages permet à l'artiste d'exprimer un message patriotique explicite : la séparation du soldat et de sa famille est un sacrifice nécessaire à l'accomplissement d'une mission noble, symbolisée par la défense de la République. La mise en œuvre par Isabey d'émotions fortes ne trouve pas uniquement d'explication dans le choix d'un sujet tragique : la propension à exalter des passions extrêmes se retrouve dans de nombreuses compositions de la période révolutionnaire. Les tableaux de Hauer, de même que les scènes patriotiques anonymes, en témoignent. William M. Reddy a montré la prégnance

⁷³⁷ Susan SIEGFRIED, « L'iconographie militariste sous la Révolution et l'Empire », dans Michel VOVELLE, *Les images de la Révolution française*, Actes du colloque du 25-27 oct. 1985, tenu en Sorbonne, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 93.

⁷³⁸ Voir « Le patriotisme militaire au Miroir de l'Art : *Le Départ et le Retour du Soldat* » dans Cyril LECOSSE, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : l'artiste et son temps*, ss la dir. de Philippe BORDES. Th. doct. : Hist. art : Lyon : Université Lyon II, 2012.

d'un vocabulaire axé sur les émotions fortes dans le discours politique et littéraire à cette époque⁷³⁹. Sans doute cette ostentation des sentiments est-elle indispensable au processus d'identification des spectateurs.

L'exhortation propagandiste apparaît ainsi dans nombre d'œuvres réalisées à cette période, conservées pour certaines d'entre elles dans les collections du Musée Carnavalet. *Le départ du volontaire* (**Fig. 255**) développe une composition et une signification comparables à celles du *Départ* : dans une demeure bourgeoise, un soldat fait ses adieux à sa famille. Son épouse l'embrasse, et son jeune enfant, à ses pieds, le sollicite également. Au fond de la scène, dans l'entrebâillement de la porte, un second soldat est appuyé sur son fusil et attend le départ. Au loin, on aperçoit les troupes regroupées. Si les valeurs distillées par les deux œuvres sont similaires, le plan est ici plus large et l'effet est, de ce fait, moins saisissant.

La figure du volontaire se situe au cœur d'une imagerie populaire particulièrement développée. Lesueur, dans ses gouaches révolutionnaires, ne dépeint que des engagés. Ces citoyens-soldats, non professionnels, recrutés pour une période donnée dans le but d'enrichir les rangs de l'armée régulière, ont en réalité rarement consenti d'eux-mêmes à prendre les armes. Les levées de troupes se font de plus en plus difficilement à partir de 1793⁷⁴⁰. Dans leur naïveté, les images de Lesueur omettent de mentionner le caractère contraint de l'engagement. Seul Isabey semble donner une coloration vraisemblable à la scène en figurant des adieux déchirants.

La richesse de cette iconographie militariste témoigne d'une véritable innovation à partir de la Révolution : rarement, jusque là, le simple soldat apparaissait dans les tableaux sous des traits élogieux. Au contraire, non seulement il n'était jamais mis en avant ou magnifié dans les représentations, mais les artistes lui prêtaient un caractère malhonnête et l'affublaient d'un physique négligé. Le personnage du recruteur militaire dans le premier volet de *La Malédiction paternelle* de Greuze en témoigne. Figuré à la marge du tableau, il arbore une tenue débraillée et contemple d'un air goguenard

⁷³⁹ William M. REDDY, « Sentimentalism in the Making of the French Revolution (1789-1815) » dans *The navigation of feeling. A framework for the history of emotions*, Cambridge ; New York ; Melbourne, Cambridge University Press, 2001, p. 173-210.

⁷⁴⁰ Sur le sujet, voir Philippe de CARBONNIERES, *Lesueur, gouaches révolutionnaires : collections du musée Carnavalet.*, Paris, Les Musées de la ville de Paris ; Éditions Nicolas Chaudon, 2005, p. 143-146.

l'action tragique et déchirante du fils faisant ses adieux à son père. Chez Greuze, la position sociale inférieure du militaire semble le cantonner à un comportement moralement condamnable⁷⁴¹.

De même, Amy Freund⁷⁴², dans son ouvrage sur la pratique et les fonctions politiques du portrait dans la France révolutionnaire, a souligné que la figure du garde national fait l'objet de très nombreux portraits, dans lesquels l'officier de la garde est magnifié, figuré dans une action héroïque⁷⁴³. Dans le portrait d'un garde national et son épouse (**Fig. 256**), l'artiste a insisté sur le grand âge des modèles ainsi que sur la modestie de leur situation : le visage émacié et les joues creusées de l'homme suggèrent qu'il est édenté. Il porte fièrement l'uniforme de la Garde. La proximité physique du couple et la manière dont ils se tiennent les mains attestent leur union et leur adhésion commune aux idéaux politiques : ils sont unis dans le patriotisme révolutionnaire.

La Révolution voit donc évoluer durablement l'image du soldat. Les œuvres exposées au Salon mettent l'accent sur la conduite héroïque des hommes placés en première ligne au champ de bataille : « Pour la première fois, d'heureux citoyens pourront jouir du spectacle d'une bataille sans en courir le danger, ou plutôt des enfans, des familles s'enflammeront à la vue des actions de leurs pères et de leurs proches⁷⁴⁴. »

Le succès auprès du public des images propagandistes est attesté par les témoignages des critiques et par la diffusion des estampes. Cependant, il reste assez difficile de connaître la destination exacte d'un certain nombre d'œuvres et de savoir si elles répondaient à une demande précise car elles étaient souvent réalisées par des artistes anonymes ou dont la biographie est peu renseignée. En revanche, les conditions de commandes officielles émanant du Comité de Salut Public sont bien connues, puisqu'elles sont consignées dans des actes. Par exemple, le 12 septembre 1793, le Comité présidé par Carnot, « arrête que le député David sera invité à employer ses talents et les moyens qui sont en son pouvoir, pour multiplier les gravures et les

⁷⁴¹ Voir l'étude de Thomas KIRCHNER, « “Observons le monde”, La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle » dans Thomas W. GAEHTGENS, Christian MICHEL, Daniel RABREAU, Martin SCHIEDER (dir.), 2001, *op. cit.*, p. 379-380.

⁷⁴² Amy FREUND, « Aux armes, Citoyens ! », dans *Portraiture and politics in Revolutionary France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2014, p. 81-108.

⁷⁴³ Voir par exemple le portrait de *Jean Nau-Deville en uniforme de la Garde nationale*, réalisé par Jean-François-Marie Bellier (1790, Paris, Musée Carnavalet) ou celui d'un *Officier de la garde protégeant une cargaison de sucre (Charles-Alexis Alexandre)*, attribué à Bizard (1792, Vizille, Musée de la Révolution).

⁷⁴⁴ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, 1806, *op. cit.*, p. 215.

caricatures qui peuvent réveiller l'esprit public et faire sentir combien sont atroces et ridicules les ennemis de la liberté et de la République⁷⁴⁵. » Entre 1793 et 1794, dix-huit estampes sont commandées à treize artistes, ainsi que huit estampes à Denon d'après les dessins de David pour le projet du costume national. La plupart d'entre elles ont été émises à un millier d'épreuves⁷⁴⁶. Cela dit, si ces estampes constituent des œuvres de propagande, elles ne représentent qu'une infime proportion des estampes révolutionnaires diffusées et leurs sujets ne traitent en rien de la vie intime ou domestique.

D'autre part, malgré les fréquentes incitations de la Commune des arts puis de la Société populaire et républicaine des arts⁷⁴⁷, les artistes ne présentent que peu d'œuvres exploitant des faits révolutionnaires. Selon les statistiques d'Udolpho Van de Sandt, seule une petite dizaine de tableaux exposés à chaque Salon traitent de thèmes révolutionnaires⁷⁴⁸. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène : durant la période révolutionnaire, la clientèle, composée en grande partie d'amateurs issus de la bourgeoisie, acquiert principalement des portraits et des tableaux de mœurs. Par ailleurs, si l'État, par la voix de ses représentants, exhorte les artistes à relater des grands faits de la Révolution, peu de commandes officielles sont passées et par conséquent rémunérées⁷⁴⁹.

L'exposition et la conservation des œuvres patriotiques demeurent également problématiques. À défaut d'une structure permettant de les accueillir, les tableaux commandés ou offerts trouvent rarement leur place : *Le Courage héroïque du jeune Désilles* par Le Barbier (1794, huile sur toile, 317 x 453 cm, Vizille, Dépôt du Musée des Beaux-Arts de Nancy au Musée de la Révolution française), commandé par l'État, restera après son exposition au Salon dans les réserves du Museum. En dernier lieu, se pose le problème du genre des représentations patriotiques et de l'intelligibilité de leur message. L'allégorie révolutionnaire, domaine de prédilection des peintres d'histoire, exploite des symboles et des emblèmes souvent complexes, ou du moins qui ne

⁷⁴⁵ Cité par Claudette HOULD, « La propagande d'état par l'estampe durant la Terreur » dans Michel VOVELLE, 1988, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 30-37.

⁷⁴⁷ Athanase DETOURNELLE, *Aux armes et aux arts ! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société républicaines des arts*, Paris, [s. n.], 1794.

⁷⁴⁸ Soit deux pour cent du total des œuvres exposées aux Salons entre 1789 et 1796. Udolpho VAN DE SANDT, « La peinture : situation et enjeux », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *La Carmagnole des muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 344.

⁷⁴⁹ *Ibidem.*

dépendent pas d'une longue tradition iconographique et qui sont de ce fait difficilement compréhensibles. À l'inverse, les représentations des actions héroïques et civiques sont clairement identifiables, mais elles figurent des personnages souvent issus du peuple, jugés indignes d'un peintre d'histoire et relevant plus volontiers de la scène de genre. Si la hiérarchie des genres semble abolie de fait par la Société républicaine des arts (« On ne reconnaîtra que le Peintre de la vertu et de la nature⁷⁵⁰ »), les anciennes classifications demeurent ancrées dans les pratiques. Un exemple permet de s'en convaincre : en 1794, les sommes les plus importantes allouées aux lauréats du Concours de l'an II sont attribuées à des peintres d'histoire. Des peintres de genre comme Drölling ou Marguerite Gérard figurent parmi les moins bien dotés⁷⁵¹.

Jusqu'ici, la plupart des images convoquées dans notre argumentaire étaient fortement imprégnées d'idéaux révolutionnaires. Néanmoins, il ne faut pas omettre de mentionner l'imagerie contre-révolutionnaire, qui foisonne elle aussi de représentations familiales et domestiques. Encore une fois, la satire offre de beaux exemples de détournements. La *Naissance de très haute, très puissante et très désirée Madame Constitution* (**Fig. 257**) illustre la venue au monde de la Constitution sous les traits d'un nourrisson malingre et en mauvaise santé. À droite de l'image, l'accouchée souriante et sereine est allongée dans un lit qui porte de nombreux symboles et armes révolutionnaires. Le parti-pris royaliste est nettement lisible : sur le lit pend une tête coupée au bout d'une pique ; une scène de pendaison, très certainement celle de Foulon de Doué, est suspendue au mur⁷⁵². L'assistance, constituée de femmes, de membres de la noblesse et du clergé, observe, éplorée, la naissance de cette maigre Constitution. Le thème de la Constitution personnifiée sous les traits d'un personnage féminin est très exploité chez les contre-révolutionnaires. Souvent, elle porte le sobriquet de « fille à Target » ou « Targetine », du nom de l'avocat Jean-Baptiste Target, député du Tiers État et qui fut le porte-parole du Comité de Constitution. La scène figurée fait écho aux gravures représentant la naissance du dauphin en 1781 (**Fig. 258 et 259**). On y voit en effet de grandes similitudes de mise en scène : la reine y est figurée alitée, venant d'accoucher. Elle est entourée des dames de la cour ainsi que de son médecin,

⁷⁵⁰ Athanase DETOURNELLE, 1794, *op. cit.*, p. 336.

⁷⁵¹ Voir le « Rapport fait au nom du Comité d'instruction publique sur les concours de sculpture, peinture et architecture ouverts par les décrets de la Convention nationale, par Portiez (de l'Oise), Représentant du peuple », séance du 3 floréal an II (22 avril 1794), *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, publ. et annotés par M. J. GUILLAUME, t. 4, Paris, Impr. nationale, 1901, p. 254-262.

⁷⁵² Identification donnée par Claude LANGLOIS, 1988, *op. cit.*, p. 234.

représenté sur l'une des scènes prenant le pouls de la reine. L'enfant est présenté à un cercle de proches du couple royal. Sous le trait des dessinateurs contre-révolutionnaires, l'affirmation de la continuité dynastique devient le symbole d'un échec constitutionnel.

Nous sommes consciente que les images satiriques et propagandistes s'éloignent parfois des représentations de l'intimité, telles que nous les avons définies au début de notre étude. Toutefois, elles attestent la prégnance des valeurs familiales : au sein d'un contexte domestique, elles exaltent des émotions fortes et des relations intimes entre les personnages. Ainsi que le soulignait à juste titre Lynn Hunt en conclusion à son essai, « [Il ne s'agit] pas de suggérer ici que la politique n'importait guère comparée aux préoccupations de la vie quotidienne. Au contraire, elle envahit tous les aspects de l'existence, y compris les plus intimes⁷⁵³. » De la même manière, la politique n'imprègne pas seulement les représentations des héros et des actions révolutionnaires, elle s'empare aussi des images du quotidien et de la vie privée. Utiliser les représentations du banal et du fait divers afin de manifester une opinion politique ou morale devient, à partir de la Révolution, une pratique de plus en plus répandue. Dans le catalogue de l'exposition *Visages de l'effroi*, Sidonie Lemeux-Fraitot rappelle que « David avait été un précurseur en magnifiant des épisodes révolutionnaires, telle la mort de Marat et celle de Le Peletier de Saint-Fargeau [...] pour promouvoir l'idéal républicain⁷⁵⁴. » Mais elle cite également le tableau *Scène de misère* d'Henri Pierre Danloux (1800, huile sur toile, 139,1 x 107 cm, Paris, Musée du Louvre), dans lequel la pauvreté et la détresse d'une mère anonyme sont orchestrées par le peintre pour dresser le portrait des oubliés de la Révolution. Bien entendu, cette dernière vision des événements révolutionnaires, intime elle aussi, demeure absente des images propagandistes.

⁷⁵³ Lynn HUNT, 1995, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁵⁴ Sidonie LEMEUX-FRAITOT, « Violence et convenance », dans *Visages de l'effroi : violence et fantastique de David à Delacroix* : Paris, Musée de la Vie romantique, 2 novembre 2015-28 février 2016 ; La Roche-sur-Yon, Musée de La Roche-sur-Yon, 19 mars-19 juin 2016, Paris, Lienart éditions, p. 35.

Le Consulat et l'Empire

Au début du XIX^e siècle, le Consulat et l'Empire ont réinstauré la prééminence d'un chef d'État qui contrôle la diffusion de son image et de celle de ses proches. Les bouleversements sociétaux et culturels qui émanent de la Révolution laissent soupçonner que les représentations du nouveau souverain impérial se démarqueront de la tradition iconographique des portraits royaux de l'Ancien Régime. Mais il convient de s'interroger sur la possibilité de l'utilisation de la vie personnelle de Napoléon dans les images officielles.

Depuis l'étude très complète publiée sous la direction de Jean-Claude Bonnet⁷⁵⁵, l'intérêt de Napoléon pour tous les domaines de l'art n'est plus à démontrer. L'affirmation du pouvoir politique passant largement par l'investissement massif dans les arts, l'empereur n'a pas hésité à afficher clairement ses ambitions : « J'ai à cœur de voir les artistes français effacer la gloire d'Athènes et de l'Italie. C'est à vous de réaliser de si belles espérances⁷⁵⁶. » Ses caractères de bâtisseur, de mélomane, de mécène et d'homme cultivé ont été mis en avant dans de nombreux textes biographiques⁷⁵⁷.

Pour régir le milieu des arts, il nomma Pierre Fontaine architecte du gouvernement et Jacques-Louis David peintre du gouvernement. La fonction artistique la plus influente incombait à Dominique Vivant Denon, le directeur général des Musées. Il devint rapidement le symbole d'un renouveau dans l'ordonnancement des arts figurés, mais également de la sculpture et des arts décoratifs. Dans la mesure où Denon dirigeait le musée qui occupe le Louvre, il était nécessairement responsable du Salon qui s'y tient. Il entreprit ainsi la réorganisation du Salon, qui redevint bisannuel à partir de 1802.

C'est précisément en 1802 que Bonaparte, parcourant le Salon en détail, garantit qu'il se portera acquéreur des trois meilleurs tableaux exposés. Comme le rappelle Udolpho Van de Sandt, « Louis XVI, tout protecteur de l'Académie qu'il était, n'a jamais visité le Salon ; le futur Empereur, au contraire, ne manquera pas de s'y rendre

⁷⁵⁵ Jean-Claude BONNET (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

⁷⁵⁶ Extrait du discours devant les membres de l'Institut le 5 mars 1808, cité par Jean-Claude BONNET, *Ibid.*, p. 7.

⁷⁵⁷ Voir l'anthologie établie par Anne JOUFFROY et Hélène RENARD (éd.), *Napoléon, l'intime et l'exceptionnel : 1804-1821*, Paris, Flammarion, 2013, p. 165-235.

systématiquement⁷⁵⁸. » Outre la présence de Napoléon lors de tous les Salons entre 1802 et 1814, l'investissement financier dans les œuvres et les nombreuses récompenses attribuées aux artistes marque l'affirmation d'un chef politique qui contrôle la diffusion de son image. Si la grande majorité des commandes passées par l'empereur – par l'intermédiaire de Denon – illustrent les campagnes militaires et les hauts faits de l'histoire contemporaine, certaines commandes exposées au Salon montrent Napoléon dans un contexte plus privé.

En 1807, dans le cadre d'un projet de décor de tentures pour le salon de Mars au palais de Versailles, un carton peint est commandé à Étienne-Barthélemy Garnier. Figurant l'empereur dans son cabinet, ce tableau instaure une nouvelle iconographie du chef d'état saisi au travail, dans l'intimité de son bureau. L'état actuel de la toile ne nous restitue qu'une partie de la composition, recentrée sur la figure de l'Empereur représenté en pied (**Fig. 260**). Debout près d'une table recouverte de cartes géographiques, Napoléon appuie sa main sur sa hanche et détourne le regard vers la gauche. La gravure de Landon (**Fig. 261**), parue dans les *Annales du Musée*, rend compte de l'ensemble de la scène. L'Empereur est au centre d'un vaste cabinet orné de colonnes et de pilastres, d'une collection de bustes des grands hommes et de bas reliefs. Une importante bibliothèque encadre ce décor. Assis au bout de la table à écrire, un secrétaire prend des notes. Même si certains éléments du tableau donnent une image vraisemblable du quotidien de Napoléon (comme la présence du secrétaire⁷⁵⁹), la vision idéalisée du souverain demeure prédominante : les bustes inscrivent l'Empereur dans la lignée d'illustres prédécesseurs et la carte déroulée devant lui démontre l'étendue des territoires conquis. Il s'agit donc d'une iconographie pour ainsi dire hybride, entre portrait réel et allégorie du souverain. Une esquisse de Garnier (**Fig. 262**) conservée au musée Mario Praz nous renseigne sur le programme initial imaginé par l'artiste : à droite, le peintre a placé un second secrétaire, debout en équilibre sur un escabeau, cherchant un ouvrage dans un rayonnage de la bibliothèque situé en hauteur⁷⁶⁰. La pose

⁷⁵⁸ Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon » dans Jean-Claude BONNET, *Ibid.*, p. 63.

⁷⁵⁹ Voir Alain POUGETOUX, « De la République des Arts au peuple artiste » dans Pierre ROSENBERG (dir.), *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon* : Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 343.

⁷⁶⁰ Selon Alain Pougetoux, c'est certainement Denon qui demanda à l'artiste de retirer ce personnage, jugé trop familier. *Ibid.*, p. 372.

et le costume de l'empereur diffèrent également du portrait final : il semblerait que la figure de Napoléon ait été repeinte ultérieurement, en reprenant la pose imaginée par David en 1812⁷⁶¹.

L'iconographie de l'empereur au travail n'a donc pas été inventée par David, mais il est vrai qu'il en donna une version très convaincante (**Fig. 263**). Pourtant, il ne s'agit pas d'une commande destinée à servir l'image impériale, puisqu'elle fut passée par un lord écossais, le marquis de Douglas, pour orner une galerie de portraits royaux dans son château. L'œuvre demeure célèbre en partie en raison de l'innovation dont l'artiste a fait preuve. En effet, contrairement à Garnier, David a su proposer un portrait réaliste en plaçant ici et là des éléments plus symboliques. L'empereur se tient debout devant son bureau dans son cabinet des Tuileries. Le portrait du sujet n'est pas idéalisé : Napoléon arbore un visage bouffi, il a les yeux cernés par la fatigue et le ventre marqué par l'embonpoint. L'horloge à l'arrière-plan marquant quatre heures du matin, ainsi que les bougies consumées, suggèrent que Napoléon a travaillé toute la nuit. Si « l'artiste évacue l'exceptionnel au profit de l'habituel, l'extérieur au profit d'une intimité soigneusement mise en scène⁷⁶² », il n'omet pas d'insérer nombre d'accessoires rappelant la fonction étatique de Napoléon : sur le bureau, un parchemin roulé sur lequel on déchiffre le mot « code » fait allusion au Code Napoléon. L'uniforme des grenadiers et l'épée trahissent l'homme militaire. L'œuvre produit une désacralisation du souverain, qui n'est plus figuré en costume de sacre, avec faste et luxe ; mais en homme presque ordinaire, travaillant dans la solitude de son bureau.

Le portrait n'ayant pas le statut d'image officielle, la liberté dont disposait David lui a permis d'opter pour une proposition tout à fait inédite. L'artiste avait-il pressenti l'avenir qu'aurait ce type de représentation ? Le tableau connut effectivement une diffusion considérable, attestée par les nombreuses gravures qui furent imprimées à partir de la composition imaginée par David (**Fig. 264** et **265**). En outre, avant d'envoyer le portrait au marquis de Douglas, David réalisa une réplique de ce portrait, dans lequel l'empereur porte l'uniforme de colonel des chasseurs à cheval de la Garde (**Fig. 266**). Ce type d'image du chef d'État français s'imposera sous Napoléon III, avec le portrait réalisé par Flandrin (Hippolyte Flandrin, *Napoléon III, en uniforme de*

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² Notice n° 9 de Sébastien ALLARD dans *Portraits publics, portraits privés*, 2006, *op. cit.*, p. 80-81.

général de Division, dans son Grand Cabinet aux Tuileries, 1862, huile sur toile, 212 x 147 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon).

Malgré ces deux exemples, les images de la sphère privée de l'empereur trouvent majoritairement leur expression dans les portraits de son entourage familial. Dans la figuration de Napoléon et de sa famille, François Gérard joua un rôle de premier ordre. Ayant acquis une solide réputation de portraitiste au début des années 1800, il fut sollicité à de nombreuses reprises pour fixer les traits de l'entourage de Napoléon, si bien qu'il devint le portraitiste attitré de la cour. S'il réalisa des portraits des Bonaparte sous le Consulat, c'est sous l'Empire qu'il fut le plus prolifique.

Commandé en 1806 pour la galerie de Diane au palais des Tuileries, le portrait de la reine de Hollande et de son fils fut finalement placé dans le salon de famille au château de Saint-Cloud en 1808 (**Fig. 267**). Demeurant relativement fidèle aux codes de représentation du portrait officiel, Gérard a transposé ses sujets dans un cadre évoquant un palais, laissant apercevoir au fond un paysage maritime. Il les a fait poser debout, vêtus de tenues d'apparat. Aussi le portrait conserve-t-il un caractère dynastique très conventionnel, si ce n'est dans l'attitude et la gestuelle du jeune prince. Napoléon-Louis, le second fils d'Hortense, tient serré dans sa main droite deux doigts de sa mère, ce qui rappelle un geste coutumier de jeune poupon vis-à-vis de ses parents. Il prend une pose gênée, marquée par une certaine appréhension : la posture des jambes semble mal assurée, la main gauche prend appui sur le siège du fauteuil. La tête légèrement inclinée, l'enfant sourit timidement et regarde par en-dessous.

Le plus souvent, ce sont précisément les enfants qui apportent aux portraits de Gérard une connotation plus personnelle. Ce constat vaut également pour le portrait de Caroline Murat et ses enfants (**Fig. 268**), tout à fait contemporain de celui d'Hortense de Beauharnais et son fils. Tous deux prirent place à Saint-Cloud et furent exposés au Salon de 1808. Caroline Murat est figurée entourée de ses quatre enfants, dans une pièce du palais de Naples, comme le suggère le Vésuve, que l'on aperçoit au fond à gauche. Son fils aîné, Achille, porte l'uniforme des chasseurs à pied de la garde. Il est debout aux côtés de sa mère et lui tient la main. Sa jeune sœur Lætitia est à gauche de Caroline ; elle entoure le bras de sa mère dans un geste plein d'affection et porte autour

du cou un médaillon à l'effigie de son oncle, Napoléon I^{er}. Ce détail a pour but d'illustrer de façon claire sa filiation avec l'empereur. La posture la plus vivante est incarnée par le second fils, Lucien-Charles. Assis sur un coussin posé au sol, il arbore une expression joyeuse et joue avec un arc. Enfin, Louise, la plus jeune, est figurée légèrement en retrait et porte dans ses bras un bouquet de fleurs.

De la même manière, l'épouse de Joseph Bonaparte, Julie Clary, est portraiturée par Gérard et par des membres de son atelier, en compagnie de ses filles Charlotte et Zénaïde (**Fig. 269**). Comme dans le portrait de Caroline, la princesse est figurée assise dans un fauteuil, de trois-quarts. Ses deux filles la sollicitent avec affection : la plus jeune tient la main de sa mère et la regarde avec admiration.

Tout en respectant les conventions du portrait dynastique, Gérard cherche à reproduire le cadre de vie de chacun. La gestuelle des enfants, bien que subtile, évoque toujours le lien affectif avec la figure maternelle et insuffle à l'œuvre un caractère plus familial. Les nombreuses commandes de portraits de princesses en compagnie de leurs enfants sont à mettre en rapport avec la délicate question de la pérennité du trône impérial. Napoléon, privé d'héritier direct, se devait néanmoins d'affirmer sa succession. La réalisation de maternités impériales permit d'une certaine manière de répondre à ces inquiétudes. En 1806, l'empereur passa commande de huit portraits féminins pour orner la galerie de Diane des Tuileries, qui rejoignirent finalement le Château de Saint-Cloud en 1808. L'ensemble comportait les portraits d'*Hortense, reine de Hollande et de son fils* – commenté plus haut –, de *Stéphanie de Beauharnais, grande-duchesse de Bade* par François Gérard, de *Pauline Borghèse* et de *Julie, reine d'Espagne*, tous deux réalisés par Robert Lefèvre, de la *Grande-Duchesse Élisabeth de Toscane* par Pietro Benvenuti, de la *Princesse Augusta de Bavière* par Andrea Appiani et de *Caroline de Wurtemberg, reine de Westphalie* par François-Joseph Kinson. Le portrait de Caroline Murat devait initialement être exécuté lui aussi par Gérard, mais Napoléon l'enjoignant à renoncer à cette commande en raison d'un trop grand nombre d'œuvres en cours de réalisation, c'est finalement Élisabeth Vigée Le Brun qui peignit Caroline Murat, en compagnie de l'une de ses filles (**Fig. 270**). La proposition faite par Vigée Le Brun demeure néanmoins assez proche des portraits de Gérard : la reine de Naples y est figurée en pied, vêtue d'une robe d'apparat. À l'arrière-plan, à droite, le décor s'ouvre sur un paysage verdoyant. Sa fille Lætitia, vêtue plus

sobrement, conserve l'attitude pleine de vie d'une jeune enfant. Dans un geste de sollicitude, elle est tournée vers sa mère et lève les yeux vers elle.

Même si tous les tableaux que nous venons de mentionner furent réalisés pour des membres de la famille napoléonienne, ils n'étaient pas uniquement destinés à la délectation personnelle. Accordée par l'empereur à l'automne 1808, la présentation publique au Salon de certaines œuvres témoigne de l'ambition d'affirmer une dynastie. Les effigies de Caroline Murat et d'Hortense de Beauharnais par Gérard furent bien accueillies. Les traits des princesses furent jugés ressemblants et la présence des jeunes enfants au sein des œuvres séduisit le public. Néanmoins, la critique ne se prononça pas au sujet de la question de la succession⁷⁶³.

Le désir de Napoléon était d'adopter le fils aîné d'Hortense de Beauharnais et son frère Louis, permettant ainsi aux familles Bonaparte et Beauharnais d'être toutes deux impliquées dans l'héritage au trône. À cette fin, l'empereur avait déjà adopté plusieurs membres de la famille Beauharnais en 1806⁷⁶⁴. Ses projets furent cependant empêchés par le refus des parents de l'enfant et par le décès de ce dernier en mai 1807. Quelques mois avant la naissance du roi de Rome, Louis Ducis présenta au Salon de 1810 une toile montrant Napoléon en compagnie de ses neveux et nièces, sur la terrasse du château de Saint-Cloud (**Fig. 271**). De toute évidence, l'artiste a emprunté les postures des enfants aux portraits de princesses de Gérard exposés à Saint-Cloud. Le second fils d'Hortense, Napoléon-Louis, arbore le même costume à ceinture bleue et la même pose que dans l'œuvre de Gérard. De même, les attitudes et les tenues vestimentaires des quatre enfants de Caroline Murat sont copiées de Gérard. Napoléon est assis au centre de la scène ; il échange un regard affectueux avec sa nièce Lætitia. Dans un souci de donner l'illusion d'un moment du quotidien impérial, Ducis n'a pas omis de figurer des objets appartenant aux enfants – soldats de plomb, poupée, bouquet de fleur – et de marquer la présence discrète des mères des enfants à droite. Cette touchante illustration d'un moment de bonheur familial sert de prétexte à donner un visage paternel à l'empereur. S'agit-il de montrer la riche succession possible (curieuse coïncidence,

⁷⁶³ Xavier SALMON (dir.), *Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard portraitiste*, Château de Fontainebleau, 29 mars-30 juin 2014, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 121.

⁷⁶⁴ *Registre de l'état civil de la famille impériale pour les années 1806-1811*. Arch. Nat. AE/1/11-12, précise que « Ladite Majesté Napoléon, premier du nom, Empereur des Français et Roi d'Italie, nous a déclaré qu'elle a adopté et placé dans sa famille, son altesse impériale le prince Eugène Napoléon, vice Roi d'Italie [...], Stéphanie Louise Adrienne, fille légitime et naturelle de Claude de Beauharnais, Sénateur français ».

l'empereur porte sur ses genoux le jeune Charles Louis Napoléon, le plus jeune fils d'Hortense de Beauharnais et le futur Napoléon III) ?

La naissance du roi de Rome, le 20 mars 1811, va entraîner une multiplication du nombre de représentations de la vie privée du couple impérial. L'héritier tant attendu est célébré à travers une très importante imagerie, diffusée sur des supports aussi divers que des peintures sur toile, des gravures, des dessins, mais aussi des médailles, des vases et des objets de porcelaine⁷⁶⁵. Une aquarelle de Jean-Baptiste Isabey, réalisée pour l'impératrice, retrace la présentation du nouveau-né à sa mère, s'inscrivant ainsi dans la tradition royale des gravures réalisées pour célébrer la naissance du dauphin (**Fig. 272**). Alitée dans sa chambre des Tuileries, Marie-Louise reçoit son enfant des bras de Napoléon. Un cortège de proches parentes assiste à la scène, parmi lesquelles on reconnaît Madame Mère, Pauline Borghèse, Julie Clary et Hortense de Beauharnais. Sur la gauche, la dame d'honneur s'empresse de réajuster l'oreiller de l'impératrice. Près du lit, on reconnaît également la nourrice choisie pour l'enfant, M^{me} Auchard. Notons que la nourrice de l'héritier au trône figure en bonne place au sein de la représentation. Sa présence trahit son importance au sein de la demeure impériale. Cette considération est justifiée par la longue incertitude quant à la naissance du successeur : il s'agissait de préserver l'enfant des maladies en lui octroyant la meilleure alimentation possible. Bénéficiant de gratifications conséquentes durant la première année du roi de Rome, M^{me} Auchard se voit offrir de nombreux présents, comme un service de vaisselle en argent. Une estampe apposée sur le couvercle d'une boîte ornée montre la nourrice donnant le sein au roi de Rome (**Fig. 273**). Cette petite gravure, en figurant une saynète de la vie quotidienne du nourrisson, traduit le rôle prépondérant de la nourrice.

Les premières années de la vie du roi de Rome sont marquées par plusieurs commandes de portraits, dont la plus ambitieuse demeure celui de Marie-Louise en compagnie du roi de Rome, par Gérard (**Fig. 274**). Commandité par l'impératrice pour en faire cadeau à son époux, l'imposante effigie est riche en significations symboliques : figuré en pied, l'enfant soutenu par sa mère se tient fermement debout sur son berceau et adresse au spectateur un regard déterminé, tel un véritable petit chef. Il

⁷⁶⁵ Voir le catalogue de l'exposition *Enfance impériale : le roi de Rome, fils de Napoléon* : Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 26 février-23 mai 2011.

porte en écharpe la croix de la Légion d'honneur. Pour peindre l'enfant, Gérard a repris le portrait qu'il avait achevé un an plus tôt et qu'il avait présenté au Salon. La pose de l'enfant est également calquée sur celle de son père. De trois quarts, avançant la jambe gauche, le visage de face : Gérard avait exploité cette posture dans son portrait de Napoléon en costume de sacre en 1805. L'analogie entre la figure de l'empereur est celle de son fils n'est pas fortuite ; elle est, au contraire, hautement symbolique. Dans le portrait de 1805, il avait représenté Napoléon en possession des attributs impériaux, avec le sceptre, la couronne de lauriers, la main de justice et le globe surmonté de la croix, la *sphaera mundi*, qui est fréquemment placée dans la main de Dieu dans les représentations. Si les rapprochements iconographiques entre Napoléon et Dieu sont nombreux⁷⁶⁶, Gérard a également placé une pomme dans la main du roi de Rome, faisant de l'enfant une figure christique. Ainsi, en reproduisant la pose de l'empereur, l'artiste a marqué la filiation presque divine entre le père et le fils.

Dans le portrait du roi de Rome, le peintre a également insisté sur la véracité du décor : le berceau est peint fidèlement d'après nature ; il a retranscrit le modèle réalisé sur demande de la gouvernante pour le palais des Tuileries et livré en décembre 1811 par Thomire, Duterne et C^{ie}⁷⁶⁷. La posture et le vêtement de l'impératrice – une élégante robe de satin de couleur nacre – achèvent de conférer à l'œuvre sa dimension dynastique. Seul le livre posé sur le fauteuil à l'arrière-plan, ainsi que le bracelet de l'impératrice surmonté d'un portrait en miniature, donnent à l'ensemble une connotation plus personnelle.

Les représentations de l'empereur et de son entourage n'émanaient pas nécessairement de demandes officielles. Pour plaire à l'empereur, grand nombre de peintres sollicitaient Denon pour réaliser des œuvres non ordonnées mais susceptibles d'être achetées par Napoléon sur le budget annuel destiné à de tels objets. L'exemple d'une lettre du 13 octobre 1808, dans laquelle Denon mentionne des tableaux réalisés sous son conseil, est tout à fait éloquent :

⁷⁶⁶ Voir François BESPFLUG, « Napoléon et Dieu. Iconographie comparée », *Napoleonica. La Revue*, n° 23, 2015, p. 21-58.

⁷⁶⁷ Voir notice n° 41 dans *Enfance impériale : le roi de Rome, fils de Napoléon*, 2011, *op. cit.*, p. 108-110.

Des artistes sont venus me demander des sujets et les ont traités ; [...] C'est par suite de cette énergie que Votre Majesté trouvera à l'exposition nombre de tableaux de son histoire, tels que *La Députation du Sénat recevant à Berlin les drapeaux d'Jéna* par Berthon ; *Votre Majesté donnant les décorations de la Légion d'honneur au plus brave grenadier de l'armée russe*, par Debret ; *Votre Majesté recevant à Tilsit la visite de la reine de Prusse*, par Tardieu ; *Votre Majesté accordant à la princesse d'Asfeld la grâce de son mari*, par Mlle Gérard ; *Votre Majesté visitant le tombeau de Frédéric*, par Camus ; *Votre Majesté remettant au commandant d'Alexandrie les armes qu'il avait courageusement défendues*, par Mulard ; *L'Entrevue sur le Niémen* et *Un hôpital militaire à Marienbourg*, par Rohen [sic]. Tous ces tableaux, d'un genre absolument différent, sont d'un intérêt presque égal⁷⁶⁸.

Ces huit toiles furent toutes acquises par l'administration impériale. On notera en outre qu'elles figurent toutes des faits historiques contemporains de l'empereur. Pourtant, si le tableau de Marguerite Gérard (**Fig. 275**) appartient à l'histoire par son sujet, la forme est davantage celle de la peinture de genre. Réalisée sur un format relativement restreint, la scène évoque la grâce accordée par Napoléon au gouverneur de la ville de Berlin, le général-prince de Hatzfeld, condamné pour espionnage ; c'est l'intervention de l'épouse de celui-ci qui convainc l'empereur. Dans la toile de Gérard, le personnage de l'épouse est très largement tributaire des types féminins que l'artiste avait coutume de représenter dans ses scènes de mœurs : prenant les traits d'une jeune femme blonde, éplorée et en sanglots, elle porte un mouchoir à sa poitrine, alors qu'elle tient une lettre dans l'autre main. Dans la présente composition, les papiers sont ceux qui accusent son mari, alors que dans une scène galante, la lettre a le plus souvent un contenu amoureux. Ce style, proche de la peinture de genre, est certainement l'un des éléments qui dut plaire à l'impératrice Joséphine : c'est elle qui désira acheter la toile.

Le fait d'acquérir des œuvres après qu'elles aient été exposées au Salon concerne un certain nombre de représentations ayant pour sujet la vie privée de l'empereur. Au Salon de 1810, Alexandre Menjaud présente un portrait de Marie-Louise peignant l'empereur (**Fig. 276**). Prenant place dans un intérieur richement décoré, l'impératrice est assise devant un chevalet, pinceau à la main, et réalise un portrait de l'empereur. Il pose devant elle en adoptant la posture demeurée célèbre de la main glissée dans le veston. Même si la réalisation de ce portrait est avérée, la scène figurée est, de toute

⁷⁶⁸ Dominique Vivant DENON, À Napoléon, 13 octobre 1808. AN75.

évidence, fantasmée par l'artiste : il est difficile de croire en effet que Marie-Louise s'adonne à la peinture vêtue d'une élégante robe d'intérieur bleu ciel. Hormis le pinceau, on ne note la présence d'aucun matériel de peinture.

De fait, l'image sacrifie tout réalisme pour suggérer un moment privilégié de la vie du couple impérial. Selon toute vraisemblance, ce tableau devait affirmer l'affection et la complicité qui unissaient l'empereur et Marie-Louise. Menjaud a brouillé les codes du portrait en représentant le couple impérial au milieu d'une activité quotidienne : la mise en abyme permet qu'aucun des deux protagonistes ne regarde l'artiste et ne soit saisi en situation de pose. Malgré sa tonalité familière, la toile dut plaire à l'empereur puisqu'elle fut acquise à l'issue du Salon.

Le Salon suivant, en 1812, fut marqué par les nombreuses pièces à la gloire du roi de Rome. Deux toiles se distinguant par leur tonalité sentimentale furent également achetées par Napoléon. La première a été réalisée par Joseph Franque (**Fig. 277**) et figure l'impératrice au moment où elle « contemple le roi de Rome endormi, et presse contre son cœur le portrait de son auguste époux⁷⁶⁹ ». Dans un décor raffiné, Marie-Louise prend place sur un sofa en compagnie de son fils. La nudité de l'enfant ainsi que le voile que soulève l'impératrice sont des citations de compositions religieuses comme la *Madone de Loreto* de Raphaël (1509-1510, huile sur bois, 120 x 90 cm, Chantilly, Musée Condé). La gestuelle de Marie-Louise témoigne de l'affection qu'elle porte à son époux et à son fils. Dans nombre de portraits, la présence de l'empereur est marquée par de petites effigies, certes discrètes, mais qui prennent toujours place au cœur des représentations. Exposés au Salon, les tableaux étaient vus par un large public, auquel la vue des miniatures de Napoléon ne pouvait échapper. Même insérées dans des compositions, les miniatures de l'empereur avaient une double destination : permettant de matérialiser l'affection qui liait l'empereur aux siens, elles étaient aussi un outil de propagande.

La toile d'Alexandre Menjaud (**Fig. 278**), quant à elle, illustre un moment de bonheur familial. Autour d'une assemblée réduite composée de l'impératrice Marie-Louise, de M^{me} de Montesquiou et de M^{me} Auchard, l'empereur serre dans ses bras le jeune roi de Rome. Comme dans le tableau précédent, il semble que l'artiste se soit

⁷⁶⁹ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans exposés au Musée Napoléon, le 1^{er} novembre 1812*, Paris, Dubray, 1812, notice n° 393.

inspiré de l'iconographie religieuse et de la gestuelle de la Vierge de tendresse. En effet, Napoléon a posé son visage contre celui de son fils et le serre doucement contre lui. À ce titre, plusieurs contemporains relatent les manifestations d'affection sincère de l'empereur pour son fils :

Au dessert, le roi de Rome était annoncé et M^{me} de Montesquiou, suivie d'une sous-gouvernante, entra, ayant le jeune prince dans les bras. L'Empereur embrassait son fils, lui parlait, et la causerie continuait avec l'Impératrice. [...] Le déjeuner terminé, l'Empereur prenait le petit roi dans ses bras, se dirigeait vers la fenêtre pour lui faire voir les passants et un groupe de curieux qui stationnait habituellement dans le jardin, sous cette fenêtre, pendant le déjeuner⁷⁷⁰.

L'Empereur déjeunait seul. M^{me} de Montesquiou conduisait chaque jour le roi de Rome à son déjeuner. Il le prenait sur ses genoux, s'amusait à le faire manger et à approcher son verre de ses lèvres ; il riait beaucoup, en le gourmandant, de la grimace qu'il faisait quand une goutte de vin lui piquait la langue⁷⁷¹.

Ces deux témoignages nous poussent à penser que l'image donnée par Menjaud est en partie une illustration vraisemblable du quotidien impérial. Il convient d'insister sur le caractère inédit de l'iconographie déployée ici : l'illustration d'une embrassade entre un souverain et son fils était proscrite dans la peinture de portrait sous l'Ancien Régime – surtout lorsqu'elle était destinée à figurer au Salon –, alors que les portraits de l'empereur en compagnie de ses proches sont caractérisés par une gestuelle affective démonstrative. Jamais auparavant, un souverain français ne s'était fait portraiturer dans des situations d'intimité, en compagnie de son épouse et de son fils. Toujours est-il que ces représentations, bien qu'exposées au Salon, ne comportent pas de réel caractère officiel. Vraisemblablement, l'artiste pouvait se permettre une certaine liberté dans l'expression des émotions. Dans les œuvres aux sujets plus solennels, tels que le baptême du roi de Rome ou la présentation au peuple, les protagonistes conservent une gestuelle digne et pleine de retenue.

⁷⁷⁰ Louis-Etienne Saint-Denis ALI, dit Mameluck, *Souvenirs du Mameluck Ali sur l'empereur Napoléon*, Paris, Payot, 1926, p. 26-27. Cité par Christophe BEYELER dans *Enfance impériale : le roi de Rome, fils de Napoléon* : Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 26 février-23 mai 2011, p. 138-139.

⁷⁷¹ Claude-François MENEVAL, baron de, *Souvenirs historiques de M. le baron Méneval*, 2 vols., Paris, Amyot, 1844, t. 1, p. 448.

Ainsi, l'omniprésence de la figure de l'empereur au Salon semble guider les choix iconographiques et formels de maints artistes. Un très grand nombre de commandes officielles impériales sont exposées à chaque Salon ; ajoutons à cela les réalisations dites « spontanées » pour flatter Denon et il devient aisé de comprendre pourquoi Delécluze déplore que « chaque exposition fut encombrée d'une foule de cadres, grands, moyens, petits, où les moindres circonstances de la vie de l'empereur sont reproduites⁷⁷². » En quelques années, sous l'égide de Denon, le Salon est devenu un haut lieu de la propagande napoléonienne.

Pourtant, il faut souligner la présence de nombreuses scènes de la vie privée napoléonienne parmi les tableaux exposés. À ce sujet, Philippe Bordes qualifie les images privées d'iconographie complémentaire, qui émergea parallèlement à l'iconographie des exploits militaires, et qui constitue tout un pan de la propagande impériale⁷⁷³. Si le fait d'illustrer des instants de l'intimité de l'empereur faisait partie à part entière de la promotion de l'image impériale, nous devons nous questionner sur les fins d'une telle exhibition. Le fait de montrer l'empereur dans des activités quotidiennes – qu'il s'agisse de l'exercice du pouvoir aussi bien que de moments passés en famille – et d'exposer ces images n'entame en rien sa légitimité ou sa dignité de souverain. Bien au contraire, elles confèrent un visage « humain » à un personnage souvent décrié. D'un côté, les œuvres donnent l'illusion d'un travailleur acharné et solitaire œuvrant dans l'ombre de son cabinet ; de l'autre côté, celle d'un bon père de famille.

Sans doute faut-il voir dans cette démonstration du quotidien l'un des signes d'une nouvelle valeur accordée à l'intimité. Plus encore, ces représentations façonnent un idéal paternaliste. À l'instar des images révolutionnaires qui, comme nous l'avons vu plus haut, ont érigé la maternité en idéal, les portraits familiaux de Napoléon contribuent à la réhabilitation de la figure du « bon père⁷⁷⁴ ». Si l'affirmation du père de famille était au cœur de nombreux discours révolutionnaires⁷⁷⁵, l'exécution de Louis XVI semblait abolir pour de bon le modèle patriarcal du souverain masculin gouvernant son peuple comme un père. En outre, l'iconographie familiale procède d'une affirmation d'une nouvelle dynastie, qui, *a priori*, ne tirait sa légitimité d'aucune

⁷⁷² Étienne-Jean DELECLUZE, 1855, *op.cit.*, p. 326-327.

⁷⁷³ Philippe BORDES, 2005, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁷⁴ Lynn HUNT, « Grandeur et décadence du bon père », 1995, *op. cit.*, p. 35-68.

⁷⁷⁵ Art. IV du Préambule de la Constitution de l'an III (1795) qui définit que « Nul n'est bon citoyen, s'il n'est bon fils, bon père, bon ami, bon époux. »

ascendance royale. Il était important de faire oublier l'origine militaire du pouvoir napoléonien, et pour ce faire il était nécessaire pour la famille Bonaparte de démontrer la richesse de sa succession, prenant place autour de la figure du chef de famille, incarnée par Napoléon. Enfin, les représentations contribuèrent également à la construction d'un mythe napoléonien, exploitant les multiples facettes du caractère du grand homme.

La tendance à mythifier la personnalité impériale en s'appuyant sur des représentations privées s'est poursuivie, voire s'est amplifiée après le décès de Napoléon. Les exemples les plus significatifs sont les images prenant pour sujet les derniers jours et la mort de Napoléon. Dans une esquisse attribuée à Ary Scheffer (**Fig. 279**), on reconnaît la physionomie de Napoléon, à demi-allongé sur un sofa, saisi pendant qu'il dicte ses mémoires, comme le suggère son bras levé en signe d'éloquence. Simplement vêtu d'une chemise, il est figuré dans l'intimité dans sa chambre, en compagnie de Las Cases. La lampe à l'extrême droite du tableau indique que la scène se déroule la nuit. Dans cette œuvre, Scheffer a mis l'accent sur l'humilité du personnage, qui, sentant sa fin proche, dicte ses mémoires à un fidèle collaborateur.

Les évocations de la mort de Napoléon sont très nombreuses, la plus populaire étant certainement la composition de Charles de Steuben. Connaissant plusieurs versions et ayant été diffusée par la gravure (**Fig. 280**), l'œuvre de Steuben met en scène les fidèles de Napoléon placés autour de sa dépouille. L'artiste insiste sur la tonalité pathétique de la scène : les enfants de Fanny Bertrand sont accrochés à leur mère et cachent leur visage ; la fillette s'est littéralement effondrée sur les genoux de sa mère. À droite, un personnage masculin est agenouillé, comme s'il venait de tomber à terre dans un mouvement de désespoir. À l'extrême gauche, un jeune garçon appuie sa tête contre sa main. Un rai de lumière provenant de la fenêtre à droite éclaire symboliquement la dépouille de l'empereur déchu. Au centre, à l'arrière plan, un portrait du roi de Rome occupe stratégiquement le cœur de la composition, sous le dais du lit de Napoléon. Les postures adoptées par les protagonistes sont fréquemment retenues par les peintres pour suggérer le désespoir face au décès d'un individu. La manière dont Steuben compose la scène est nettement tributaire des drames bourgeois de Greuze et plus particulièrement des œuvres figurant la mort du patriarche entouré de ses enfants.

Tout au long du XIX^e siècle, les anecdotes sur la vie quotidienne de Napoléon I^{er} continuent de faire l'objet de représentations. Parfois imaginées de toute pièce par les artistes, elles permettent au spectateur d'avoir l'illusion de revivre une scène de la vie privée de l'intéressé (**Fig. 281 et 282**) : qu'elles illustrent les préparatifs au sacre ou la rencontre de Napoléon avec Marie-Louise, elles donnent l'impression de pouvoir pénétrer l'intimité du grand homme et de son entourage. De la même manière, la littérature a rapidement repris à son compte ce personnage digne d'un roman et en a donné des visions diverses et contradictoires⁷⁷⁶. Ainsi, qu'elles soient visuelles ou littéraires, toutes ces représentations contribuent à façonner un imaginaire collectif qui cherche à découvrir qui se cache derrière le personnage controversé de Napoléon. À ce titre, l'homme Napoléon Bonaparte continue d'être un sujet de recherche sans cesse renouvelé⁷⁷⁷.

Comme de nombreux souverains avant lui, Napoléon maîtrisa l'emploi de la pratique artistique et la diffusion de son image afin d'asseoir son autorité politique. Mais « les modalités de cet usage se transform[èrent] [...] avec le système politique et les valeurs qui le sous-tendent⁷⁷⁸ », inaugurant une nouvelle image du souverain, à la fois chef militaire, travailleur, législateur et bon père de famille.

⁷⁷⁶ Sur la question, voir l'anthologie de Christiane BENARDEAU, *Napoléon dans la littérature*, [s.l.], Nouveau monde éditions, Fondation Napoléon, 2004.

⁷⁷⁷ À en juger par la riche bibliographie autour de la vie privée de Napoléon. Voir notamment : Frédéric MASSON, *Napoléon intime*, présenté par Jean TULARD, Paris, Tallandier, réed., 2004 ; Octave AUBRY, *Vie privée de Napoléon*, Paris, Tallandier, 1977 ; Louis CHARDIGNY, *L'Homme Napoléon*, Paris, Perrin, réed., 1998 ; Nathalie PETITEAU, *Napoléon Bonaparte : la nation incarnée*, Paris, Armand Colin, 2015.

⁷⁷⁸ Marc FAVREAU, Guillaume GLORIEUX, Jean-Philippe LUIS, Pauline PREVOST-MARCILHACY (dir.), 2009, *op. cit.*, p. 6.

2. Les collections privées

Après avoir examiné la réception des scènes de l'intimité à travers leur présentation dans les Salons officiels⁷⁷⁹ ainsi que leur utilisation par les pouvoirs publics, il nous faut également questionner leur place dans des lieux d'expositions plus confidentiels, comme les collections privées. La vie publique d'une œuvre ne se réduit pas à sa présentation au Salon. On sait que si l'on excepte les Salons libres de la Révolution, tous les artistes n'étaient pas autorisés à y exposer. En réalité, la majorité des œuvres produites n'étaient pas visibles au Salon. En ce qui concerne les portraits privés par exemple, ils pouvaient être vus dans l'atelier de l'artiste, au sein du domicile du commanditaire. Quant aux miniatures, elles étaient parfois portées en médaillon par un proche du modèle. Ainsi, Amy Freund a raison de rappeler que « l'exposition des portraits était rarement figée ; ils étaient offerts comme cadeaux, circulaient par la voie des copies, et étaient reproduits par la gravure. [...] Même les portraits destinés à un cadre domestique avaient une vie publique⁷⁸⁰. »

En outre, les tableaux et les gravures de genre étaient visibles dans les ventes publiques et dans les cabinets des collectionneurs privés. Les visites des collections et les témoignages écrits qui en résultent donnent également une idée de la réception des œuvres. Enfin, si le succès d'un tableau est attesté par sa diffusion (notamment gravée, ou par le nombre de tirages vendus pour les gravures aux compositions originales), il faut en outre porter son regard au sein même des images. Les mises en abymes s'avèrent, dans certains cas, tout à fait éclairantes. Les représentations d'intérieurs regorgent de tableaux et d'estampes, qui témoignent de l'usage des images dans les demeures ; même s'il convient de garder à l'esprit que l'artiste peut accorder une signification symbolique à la mise en œuvre des « tableaux dans le tableau », et qu'il n'illustre pas nécessairement la réalité de l'organisation spatiale d'une pièce.

⁷⁷⁹ Nous entendons par « Salons officiels » le Salon du Louvre principalement, mais aussi ceux des centres d'enseignement des arts des villes de province, comme Montpellier ou Lyon.

⁷⁸⁰ Citation originale : « The display of portraits was rarely static ; they were given as gifts, recirculated as copies, and reproduced as prints. [...] Even portraits destined for domestic settings had a public life. », Amy FREUND, 2014, *op. cit.*, p. 8.

En nous intéressant dans un premier temps à la figure du collectionneur et au marché des scènes domestiques, nous souhaitons établir dans quelle mesure les représentations de l'intimité attiraient les amateurs. En second lieu, l'emplacement des œuvres dans les intérieurs sera questionné. Les témoignages et les réactions des personnalités qui eurent la possibilité de parcourir les cabinets privés permettra enfin d'avoir une idée plus précise de la façon dont le grand public – et plus seulement les critiques – appréhendait ce type de réalisations.

2.1. Le goût des collectionneurs

Les figures de l'amateur d'art et du collectionneur français ont été traitées à de maintes reprises ces dernières décennies⁷⁸¹. Amateur, connaisseur et curieux sont autant de qualificatifs qui désignent celui qui porte un intérêt aux arts. Si nous avons rappelé précédemment de manière succincte ce que recouvre la notion de connaisseur⁷⁸², les pratiques de l'amateur et du curieux méritent d'être précisées. Au milieu du XVIII^e siècle, le *Dictionnaire de l'Académie française* définit principalement l'amateur par son penchant pour les arts, sans toutefois les exercer⁷⁸³. Cependant, le titre institutionnel d'amateur honoraire de l'Académie reconnaît son goût et son raffinement⁷⁸⁴ : « Le titre d'amateur est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux arts par leur goût ou par leurs connaissances⁷⁸⁵. » Dans les faits, il n'était pas rare qu'un amateur ait une activité artistique : Claude-Henri Watelet, par exemple, a pratiqué le dessin et la gravure. L'honoraire doit être distingué de l'amateur par réputation, qui est

⁷⁸¹ Sur le sujet, voir Francis HASKELL, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 (éd. originale 1976) ; Antoine SCHNAPPER, *Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1988-1994 ; Kzysztow POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ; Patrick MICHEL, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007 ; Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, Patrick MICHEL, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 ; Véronique GERARD POWELL (dir.), *Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Coll. « Art'hist », 2016.

⁷⁸² Voir notre section « Réception des scènes de l'intimité : l'exposition dans les Salons », p. 231.

⁷⁸³ *Dictionnaire de l'Académie française*, Quatrième édition, Paris, Chez la veuve de Bernard Brunet, 1762, t. 1, p. 60.

⁷⁸⁴ Sur l'amateur honoraire, voir Charlotte GUICHARD, « Un modèle académique du public », 2008, *op. cit.*, p. 23-51.

⁷⁸⁵ Pierre-Charles LEVESQUE, 1788-1791, *op. cit.*, t. 1, p. 17-18.

également perçu comme un protecteur des Arts, à qui il incombe également un rôle de diffusion des connaissances :

AMATEUR. personne qui joint à l'amour pour la Peinture, la Sculpture ou la Gravure, assez de goût et de lumière pour favoriser les Artistes, encourager leurs travaux, et souvent faire un recueil de leurs ouvrages. [...] Dans le grand nombre [de recueils] on trouve d'excellents morceaux qui peuvent servir, soit à faire connaître la science et l'habileté de leurs Auteurs, soit à servir de modèle à ceux qui tendent à la perfection. Nous avons aujourd'hui en France un grand nombre d'Amateurs connoisseurs, qui se font un plaisir d'ouvrir leurs cabinets aux curieux : plutôt-à-Dieu que le goût de ces arts se fortifiât de plus en plus⁷⁸⁶.

Pierre-Charles Levesque, plus conservateur que Pernety, redoute au contraire la profusion des amateurs. Son observation atteste néanmoins l'augmentation du nombre de personnalités se revendiquant ou ayant acquis le statut d'amateur d'art, en France, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle :

Dans la société, ce nom [amateur] qui se confond souvent avec celui de connoisseur, se donne ou se prend avec moins de formalité. [...] Je crois enfin qu'on sera bientôt autorisé à penser que la trop grande quantité d'amateurs sans amour, et de connoisseurs sans connaissances, contribue à la corruption du goût, et nuit aux progrès des Arts, dont les succès l'ont fait naître⁷⁸⁷.

En outre, il est à noter que si le connoisseur représente une minorité qui se distingue par son savoir, le qualificatif « connoisseur » est souvent associé à l'amateur dans les définitions ; démontrant qu'un certain nombre de compétences sont reconnues à l'amateur. Le curieux, quant à lui, est perçu comme un collectionneur dont la vocation est d'accumuler des objets selon ses goûts personnels : « Un curieux en peinture est un homme qui recueille et amasse avec choix tout ce qu'il y a de plus rare et de plus parfait en desseins, en estampes, en tableaux, selon ses facultés⁷⁸⁸. » L'auteur de l'*Encyclopédie* se montre même très sévère envers les pratiques du curieux : « Tous ceux qui s'en occupent ne sont pas connoisseurs ; et c'est ce qui les rend souvent

⁷⁸⁶ Antoine-Joseph PERNETY, 1757, *op. cit.*, p. 9-10.

⁷⁸⁷ Pierre-Charles LEVESQUE, 1788-1791, *op. cit.*, t. 1, p. 18.

⁷⁸⁸ Antoine-Joseph PERNETY, 1757, *op. cit.*, p. 122.

ridicules, comme le feront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas⁷⁸⁹. » Sur la foi de ces quelques entrées dans les dictionnaires et encyclopédies de l'époque, on comprend que les usages des collectionneurs et l'exercice de la possession d'œuvres d'art faisaient l'objet d'une hiérarchisation, résumée par Levesque en une courte assertion : « On est connoisseur par étude, amateur par goût, et curieux par vanité⁷⁹⁰. »

Pourtant, la stricte séparation du « vrai connoisseur » et du « simple curieux » est à relativiser⁷⁹¹. La croissance du nombre de collectionneurs, les échanges et les rencontres entre les curieux ainsi que l'importance de la vogue de la peinture de genre hollandaise et flamande, réputée inférieure et étant l'apanage des curieux, sont autant de facteurs, qui, pour reprendre les termes de Krzysztof Pomian, participèrent de « l'érosion du contrôle exercé sur la curiosité par les connoisseurs à l'ancienne⁷⁹². »

Dans le but d'établir la place des représentations de l'intimité dans les collections personnelles, nous dépouillerons principalement les catalogues de vente publiques, réalisées généralement après le décès du propriétaire des œuvres. Nous tâcherons également de questionner le marché des images de l'intimité, et notamment des estampes, afin d'évaluer s'il est possible de dégager des goûts partagés par nombre d'amateurs. À l'orée du XIX^e siècle, le collectionneur est-il, comme le critique du Salon, un acteur des normes esthétiques ?

La composition des collections

Les statistiques calculées par Patrick Michel esquissent des tendances générales sur les goûts des collectionneurs parisiens de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les genres les plus représentés dans les collections sont le paysage (avoisinant les 30 %) et la peinture de genre (20 %)⁷⁹³. Si la prédominance des artistes flamands et hollandais est un fait établi, le goût pour les peintres français contemporains est tout à fait remarquable

⁷⁸⁹ Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (dir.), 1751-1772, *op. cit.*, t. 4, p. 577.

⁷⁹⁰ Pierre-Charles LEVESQUE, 1788-1791, *op. cit.*, t. 1, p. 171.

⁷⁹¹ Sur les évolutions que connaît le statut de curieux au XVIII^e siècle, voir Guillaume GLORIEUX, « Des cabinets de curiosités aux collections modernes : les mutations du siècle des Lumières », dans Véronique GERARD POWELL (dir.), 2016, *op. cit.*, p. 229-239.

⁷⁹² Krzysztof POMIAN, 1987, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁹³ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 289. L'auteur s'est fondé sur les catalogues des ventes parisiennes entre 1760 et 1780.

après 1750⁷⁹⁴. Dans le domaine de la peinture de genre, Boucher, Chardin, Fragonard, Greuze et Le Prince figurent parmi les peintres les plus souvent mentionnés dans les catalogues de vente entre 1761 et 1780⁷⁹⁵. De même, dans les catalogues de vente des tableaux, la mention dans les titres des trois écoles (française, italienne et septentrionale) indique la valeur accordée à l'art français. L'engouement pour la peinture française à la fin du XVIII^e siècle peut s'expliquer par plusieurs facteurs : tout d'abord pour des raisons économiques, les œuvres des artistes français vivants étaient en effet moins coûteuses que celles de grands maîtres disparus. Qui plus est, la possibilité d'acheter directement auprès de l'artiste répondait à l'inquiétude sur la provenance et l'authenticité de l'œuvre. Enfin, le fait d'investir dans les travaux d'artistes contemporains encourageait la création et octroyait à l'amateur la réputation de mécène. Cette position de protecteur est d'ailleurs mise en avant dans la préface de la vente de la collection de Charles-Nicolas Duclos-Dufresnoy : « Le désir d'encourager les Arts en France, l'avait fait renoncer aux productions des Artistes étrangers, pour réunir les ouvrages des Peintres modernes, dont il était le Mécène et l'ami⁷⁹⁶ ». Ajoutons que l'une des particularités de ce collectionneur, notaire et économiste, est d'avoir acquis exclusivement des tableaux de peintres français⁷⁹⁷.

En analysant les catalogues de vente des collections des honoraires, amateurs et associés libres de l'Académie royale, Charlotte Guichard a constaté la prééminence des tableaux français pour la moitié des collections⁷⁹⁸. En détaillant la composition d'importantes collections parisiennes à partir des catalogues, on constate qu'elles comprennent un grand nombre d'œuvres françaises (de tableaux, mais aussi de dessins et d'estampes) et de sujets de genre. Cela dit, quelle est la représentation des mises en scène de l'intimité dans les collections ?

L'exemple de la vente Mariette peut sembler emblématique, en raison de l'importance de la collection à cette période. Pourtant, sur les trois-cent-vingt numéros

⁷⁹⁴ Voir Colin B. BAILEY, *Patriotic taste: collecting modern art in Pre-Revolutionary Paris*, New-Haven ; London, Yale University Press, 2002.

⁷⁹⁵ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 243.

⁷⁹⁶ François-Léandre REGNAULT-DELALANDE, *Catalogue d'une collection précieuse de tableaux originaux, de l'école française, peints par S. Vouet, S. Chardin, Ch. Natoire, J. Vernet, J. B. le Prince, J. B. Greuze, J. H. Fragonard, H. Robert, F. Cazanova, Taillasson, Lantara, N. Taunay, L. Bilcoq, J. F. Hue, Nivard, de Valenciennes, la Cne Gérard, & autres, [...] du cabinet de feu le Cen. Duclos-Dufresnoy*, Paris, Impr. de Quillau, 1795, p. iii.

⁷⁹⁷ Colin B. BAILEY, 2002, *op. cit.*, p. 131-162.

⁷⁹⁸ Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 146-147.

de dessins français (certains lots comportant plusieurs dessins, le nombre de dessins s'élève à plus de mille), peu de titres mentionnent une scène de la vie domestique contemporaine. Les dessins de Fragonard présentent des sujets d'inspiration religieuse et des paysages, les nombreux dessins de Boucher illustrent des figures seules, des études et des têtes d'expression⁷⁹⁹. De même, la vente de la collection Blondel d'Azincourt, comportant une grande partie de la collection de son père, Blondel de Gagny, suggère les mêmes tendances : un ensemble conséquent de dessins de Boucher ainsi que de nombreux tableaux néerlandais et flamands constituent la majorité des pièces du cabinet⁸⁰⁰.

Cependant, Jean-Baptiste Greuze se démarque par sa très grande représentation dans les cabinets parisiens. Il est l'un des quelques artistes français présent dans les collections privées à prendre pour sujet les liens affectifs qui unissent les personnages, au sein de compositions illustrant la vie quotidienne contemporaine. La Live de Jully demeure l'un des plus importants collectionneurs de Greuze, possédant une dizaine de tableaux de la main de l'artiste. Il fut à l'origine de la commande de *La lecture de la Bible*, qui permit notamment au peintre d'être agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre de genre⁸⁰¹. L'œuvre connut un immense succès public (le tableau fut exposé au Salon de 1755), attesté par de nombreux commentaires élogieux : « Les Connaisseurs, Juges certains et bons appréciateurs des talents, mettent ce tableau au rang des plus distingués de Greuze⁸⁰² », et par de nombreuses reproductions, gravées notamment par Martenasie (**Fig. 283**)⁸⁰³. Comme témoignage de la gratitude de l'artiste, une des versions gravées est dédicacée à son protecteur et mécène, qui offrit à Greuze le

⁷⁹⁹ Pierre ROSENBERG et Colin B. BAILEY (éd.), *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milan, Electa, 2011.

⁸⁰⁰ Alexandre-Joseph PAILLET et Philippe-François JULLIOT, *Catalogue des tableaux, dessins, marbres, bronzes, terres cuites, pierres gravées, [...] du Cabinet de M**** [Blondel d'Azincourt, et une grande partie de la collection de son père, Blondel de Gagny], Paris, Prault, 1783.

⁸⁰¹ *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française de M. de Lalive, Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, Impr. de P.-A. Le Prieur, 1770, p. 58.

⁸⁰² Pierre REMY, *Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre, des figures, groupes & bas-reliefs de terre cuite, des morceaux en ivoire, des desseins & estampes, [...] qui composent le cabinet de M. de Lalive de Jully*, Paris, Vente, 1770, notice n° 113.

⁸⁰³ Sur les gravures réalisées d'après *La lecture de la Bible*, voir Florence VIDONNE, « Récentes acquisitions de l'Hôtel-Dieu – Musée Greuze de Tournus », Société des amis des arts et des sciences de Tournus, t. CXIII, 2014, p. 1-4.

double du prix fixé pour le tableau⁸⁰⁴. Lors de la vente de la collection, le tableau fut acquis quatre-mille-sept-cent-cinquante livres par Randon de Boisset⁸⁰⁵.

Le titre de plus grand propriétaire de toiles de Greuze revient à Duclos-Dufresnoy, dont la collection comprenait vingt-et-un tableaux de l'artiste. Il détenait également trois tableaux de la main d'Anne-Geneviève Greuze, la fille du peintre, dont un portrait de fillette (**Fig. 284**). La notoriété de cette huile sur toile tient probablement au choix du sujet – l'illustration du monde de l'enfance – ainsi qu'à la délicatesse de son traitement : une fillette figurée en buste, vêtue d'une robe de satin blanche, recouvre sa poupée de ses mains. Elle a tournée la tête vers le spectateur mais son regard emprunt de mélancolie est dirigé vers la droite du tableau.

Les œuvres de Jean-Baptiste Greuze apparaissent ainsi dans les plus éminentes collections de la seconde moitié du XVIII^e siècle : Claude-Henri Watelet, Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret, Pierre-Paul-Louis Randon de Boisset et le marquis de Véri⁸⁰⁶ sont quelques illustres amateurs de l'artiste. Parmi les œuvres s'attachant à retranscrire l'affection maternelle, mentionnons par exemple *L'éducation d'un Savoyard* (**Fig. 285**), apparaissant dans la vente Mariette sous le numéro 1262, et réalisé par Greuze aux trois crayons (sanguine, noir et blanc). L'œuvre, reproduite par la gravure par Moreau le Jeune et par Jacques Aliamet, illustre la leçon de vielle qu'une femme donne à son fils. Assis sur une chaise, le jeune garçon tient l'instrument de musique sur ses genoux et semble le manipuler avec maladresse et déplaisir. Sa mère, debout derrière lui, corrige l'enfant en souriant avec bienveillance. Scène anecdotique de la vie rurale, l'illustration du bonheur maternel dut plaire à l'amateur.

Dans une veine semblable, *Le repos* (**Fig. 286**), faisait partie de la vente Montullé en 1783⁸⁰⁷. Jean-Baptiste-François de Montullé était collectionneur et secrétaire des commandements de la reine Marie Leszczyńska. En 1766, il hérita de la manufacture et

⁸⁰⁴ *Catalogue historique...*, 1770, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 58. On retrouve également le tableau, remis en vente en 1777 lors de la vente Randon de Boisset, sous le numéro 206. (Pierre Remy et Claude-François Julliot, *Catalogue de tableaux & desseins précieux des maîtres célèbres des trois écoles, figures de marbres, de bronze & de terre cuite, estampes en feuilles & autres objets du cabinet de feu M. Randon de Boisset*, Paris, Impr. de Didot, 1777.)

⁸⁰⁶ Voir Colin B. Bailey, « Progressive Taste, Aristocratic Lineage : Louis-Gabriel, Marquis de Véri (1722-1785) », 2002, *op. cit.*, p. 101-130.

⁸⁰⁷ Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande, et de France, dessins, pastels, miniatures, estampes montées & en volume, [...] venans du Cabinet de M. *** T. **** [Montullé], Paris, Prault, 1783, n° 81.

de la collection de son oncle Jean de Jullienne. Le catalogue de la vente mentionne d'ailleurs que le tableau appartenait en premier lieu à M. de Jullienne. L'œuvre figure une paysanne dans son intérieur, entourée de ses trois jeunes enfants. Le petit dernier, qu'elle porte sur ses genoux, s'est assoupi contre son sein. Le deuxième est lui aussi endormi dans sa chaise. L'aîné, debout, souffle dans une trompette. Sa mère se retourne et lui fait signe de se taire pour ne pas réveiller les petits. Composition rustique et quotidienne, l'image revêt également un caractère suggestif : la belle paysanne arbore une généreuse poitrine en partie découverte.

Greuze est sans conteste un artiste particulièrement apprécié des amateurs, malgré le prix élevé de ses toiles⁸⁰⁸. En dépit de l'anecdote sur l'échec de la vente de sa *Piété filiale*, dit aussi le *Paralytique*, exposé au Salon de 1763 et dont le prix fut fixé à six-mille livres, il demeure un peintre à la mode et recherché des collectionneurs. Si les plus fortunés d'entre eux peuvent s'offrir les toiles originales de l'artiste, la gravure permet aux amateurs plus modestes d'acquérir les compositions de l'artiste à moindre coût. La diffusion est telle que c'est réellement l'exploitation commerciale de ses gravures qui permit à Greuze de bâtir sa fortune⁸⁰⁹.

Parallèlement au succès de Greuze et de ses scènes familiales vertueuses, le public des collectionneurs se passionne également pour les images érotiques et licencieuses de Fragonard. L'exemple le plus célèbre est probablement celui du *Verrou*, commandé par le marquis de Véri au milieu des années 1770 et qui connut rapidement une renommée extraordinaire, alors qu'il ne fut pas exposé au Salon. De nombreux exégètes se sont penchés sur les diverses significations et connotations du tableau⁸¹⁰. La réception et la diffusion de la composition sont ainsi bien connues. En 1784, le tableau est gravé pour la première fois par Blot (**Fig. 287**), un an avant d'être vendu trois-mille-neuf-cent-cinquante livres à Grimod de La Reynière, lors de la vente de Véri⁸¹¹. Fort du succès de la gravure, en 1786, Blot décida de graver *Le Contrat* (**Fig. 288**), une autre scène

⁸⁰⁸ Patrick MICHEL, « Greuze, le peintre le plus cher de sa génération ? », 2010, *op. cit.*, p. 267-271.

⁸⁰⁹ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 270.

⁸¹⁰ Voir entre autres, Jean-Pierre CUZIN, *Jean-Honoré Fragonard, Vie et œuvre. Catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du Livre ; Paris, Vilo, 1987, p. 179-182 ; Pierre ROSENBERG (dir.), *Fragonard* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988, New York, MET, 2 février-8 mai 1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987, p. 481-487 ; Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (éd. originale 1992), p. 376 ; Alain CORBIN, 2008, *op. cit.*, p. 464.

⁸¹¹ Jean-Baptiste-Pierre LEBRUN, *Catalogue des tableaux formant le cabinet de M. de Lareynière, composé en partie des tableaux des plus grands maîtres de l'école française*, [...], Paris, Impr. de l'Administration centrale des affiches, 1793, p. 23.

galante réalisée d'après Fragonard. Elle ne paraît qu'en 1792, et illustre le contrat nuptial conclu par un jeune couple. À l'arrière-plan, on distingue des reproductions du *Verrou* et de *L'Armoire*⁸¹². Dans le lavis intitulé *L'Armoire* et réalisé vers 1778 (**Fig. 289**), Fragonard a illustré la découverte, par les parents de la jeune fille, de l'amant dissimulé dans l'armoire. Figurée à droite de l'image, la jeune femme cache honteusement son visage. Si les compositions du *Verrou* et de *L'Armoire* ont souvent été mises en pendant, elles ont été conçues distinctement par l'artiste : les deux saynètes dépeignent d'ailleurs des univers sociaux très différents⁸¹³. Dans *Le Contrat*, la volonté de rassembler les trois mises en scène en une seule fiction est évidente : il s'agit de suggérer le début de l'intrigue amoureuse secrète, la découverte des parents comme élément perturbateur et enfin, le contrat nuptial comme résolution de la crise. La morale est ainsi sauvée : l'épisode libertin se termine par l'officialisation du mariage. Le choix opéré par Blot de juxtaposer les trois représentations trahit des motivations commerciales : il est très probable, en effet, que les amateurs d'estampes appréciaient l'association de plusieurs œuvres célèbres et l'élaboration d'un feuilleton au sein d'une même image.

Le succès auprès des collectionneurs privés des dessins et autres sujets galants de Fragonard, réalisés pour la plupart dans les années 1770-1780, a été montré dans les catalogues consacrés à l'artiste⁸¹⁴. Plus récemment, le catalogue de l'exposition *Fragonard amoureux*⁸¹⁵ a également mis en lumière les compositions galantes de Pierre-Antoine Baudouin. Artiste « audacieux et mésestimé⁸¹⁶ », agréé par l'Académie en qualité de peintre de miniatures en 1763, il se spécialisa dans la réalisation de gouaches aux formats modestes, appréciées des amateurs. Mentionné dans la vente Langlier sous le numéro 141⁸¹⁷, *Les Soins tardifs* (**Fig. 290**) figure deux amants au milieu d'un grenier à foin, surpris dans leurs ébats par une femme. Jacques Langlier (ou Lenglier), un important marchand de tableaux parisien, dut mettre sa collection en vente

⁸¹² Pierre ROSENBERG (dir.), 1987, *op. cit.*, p. 483-484.

⁸¹³ Guillaume FAROULT (dir.), *Fragonard amoureux, galant et libertin* : Paris, Musée du Luxembourg, 16 septembre 2015-24 janvier 2016, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015, notice n° 73, p. 212.

⁸¹⁴ Pierre ROSENBERG (dir.), « 1774-1791 "Par légèreté et insouciance" », 1987, *op. cit.*, p. 415-579, Jean-Pierre CUZIN, 1987, *op. cit.*.

⁸¹⁵ Guillaume FAROULT (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 122-143.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁸¹⁷ Jean-Baptiste-Pierre LEBRUN, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France* [...], [Vente Langlier], Paris, Prault, 1786, p. 63.

en 1786 afin de s'acquitter de nombreuses dettes, notamment auprès de Lebrun⁸¹⁸. La gouache de Baudouin reproduit un décor rural et pittoresque comparable aux intérieurs de Greuze, mais y place deux jeunes gens aux mœurs légères. Si Guillaume Faroult a identifié la seconde femme à la mère de la jeune fille⁸¹⁹, en se fondant probablement sur la description du catalogue de vente de 1786, la tenue légère de la femme (une chemise ouverte laissant apparaître un sein) et son âge, visiblement proche de celui de la jeune fille, permettent de douter de cette interprétation. D'ailleurs, elle est accompagnée d'un jeune homme dont on aperçoit seulement la tête. La présence de ce second couple pourrait aussi suggérer une intervention voyeuriste. L'œuvre connut également une version gravée par Nicolas de Launay (**Fig. 291**), dans laquelle la morale prend le pas sur la signification strictement érotique et légère. En effet, la chemise de la jeune fille, nettement plus longue que dans la gouache originale, lui recouvre les genoux. Sa poitrine est presque totalement dissimulée par son vêtement et par la main de l'amant. Il en va de même pour la seconde femme, dont le vêtement ne dévoile plus les charmes et qui arbore une expression outrée. Enfin, elle est accompagnée d'un enfant, laissant penser qu'il s'agit bien, cette fois-ci, de la mère de la jeune fille. C'est finalement la version expurgée de l'image de Baudouin qui fut la plus largement diffusée.

Qu'il s'agisse des reproductions gravées d'après des scènes familiales de Greuze, ou de celles, d'apparence plus licencieuses, exécutées d'après les compositions de Fragonard et de Baudouin, le goût du pittoresque et des valeurs vertueuses semble l'emporter. Même lorsque le sujet est traité sur un ton badin, le message moral n'est finalement jamais absent.

Cela dit, d'autres peintres de l'intimité trouvent leur place dans les cabinets à la fin du XVIII^e siècle. À ce titre, la rencontre et la collaboration entre Bergeret de Grancourt et François-André Vincent méritent d'être évoquées. Bergeret fit la connaissance de Vincent lors de son voyage à Rome, qu'il effectua entre 1773 et 1774 en compagnie de sa maîtresse, Jeanne Vignier, de son fils, Pierre-Jacques, ainsi que de Jean-Honoré Fragonard⁸²⁰. La tradition du voyage en compagnie d'un artiste était bien

⁸¹⁸ Patrick MICHEL, 2007, *op. cit.*, p. 67-68.

⁸¹⁹ Guillaume FAROULT (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 124-126.

⁸²⁰ Frédéric CHAPPEY, « Fragonard et les Bergeret. Histoire d'un séjour à L'Isle-Adam et d'un voyage en Italie (1773-1774) », dans *Fragonard et le voyage en Italie, 1773-1774. Les Bergeret, une famille de*

établie au XVIII^e siècle : l'Abbé de Saint-Non – également collectionneur et mécène de Fragonard – avait accompli le périple en Italie en 1760 avec le peintre Hubert Robert, tandis que Randon de Boisset se rendit aux Pays-Bas en compagnie de François Boucher en 1766.

Vincent, alors pensionnaire à l'Académie de France à Rome, reçut la commande de plusieurs tableaux de la part Bergeret, qui lui demanda notamment la réalisation de la *Leçon de dessin (Fig. 292)*⁸²¹. Si la connotation intime du tableau est justifiée par sa signification personnelle, les choix de composition de l'artiste renforcent également cette dimension. Dans ce double portrait sentimental du commanditaire et de sa future épouse, Vincent a placé les modèles dans un cadre intimiste, à l'éclairage tamisé. Leur grande proximité physique témoigne en outre de leur complicité et de leur attachement.

Parmi les commandes de Bergeret figurait également un portrait de lui-même (**Fig. 293**). Bien que posant de face, en pied, arborant l'écharpe rouge de commandeur de l'Ordre de Saint-Louis, le portrait demeure peu conventionnel. L'homme apparaît en tenue d'intérieur, sans perruque, coiffé d'un bonnet et chaussé de savates. Son embonpoint n'est pas dissimulé par l'artiste. Sa tenue est négligée, sa veste mal boutonnée ; d'ailleurs il ne porte pas l'insigne de l'Ordre, qui est posé sur le coffre à ses côtés. Il donne l'image d'un homme d'âge mûr, mais faisant fi des conventions de représentation, comme s'il se moquait de lui-même. Il s'agit d'une effigie personnelle et originale, saisie au milieu des objets de sa passion, comme une statue égyptienne, un portefeuille de dessins et d'estampes.

C'est pendant les années révolutionnaires que Vincent se tourne plus particulièrement vers les mécènes privés et vers le portrait. Il réalise durant cette période de nombreux portraits féminins et d'enfants. Mais c'est sous le Directoire qu'il va trouver en François-Bernard Boyer-Fonfrède son commanditaire le plus ambitieux. Fils d'un armateur bordelais, Boyer-Fonfrède installa à Toulouse une manufacture de textile dans les anciens couvents des dominicains et des bénédictins (Notre-Dame de la Daurade), situés au bord de la Garonne. Il aménagea également son hôtel particulier

mécènes : L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire, 20 mai-30 septembre 2001, Grasse, Villa-musée Jean-Honoré Fragonard, 1^{er} juin-30 septembre 2002, Paris, Somogy, 2001, p. 11-23.

⁸²¹ Le lavis, tiré de cette composition, a été commenté dans notre chapitre sur l'amitié. Nous y avons mentionné l'hypothèse de Jean-Pierre Cuzin, qui identifie les personnages à Bergeret lui-même et à Jeanne Vignier.

dans une partie des locaux du couvent des bénédictins et fit appel à François-André Vincent et Charles Meynier pour décorer sa demeure. Chaque artiste fut chargé d'un cycle de peintures, aux programmes très différents. Meynier reçut la commande d'une galerie des muses où devaient être présentés Apollon et les neuf muses⁸²². L'industriel confia à Vincent la réalisation d'un ensemble sur le thème de l'éducation. L'unique toile qui fut réalisée est *La Leçon d'agriculture*, exposée au Salon de 1798 (**Fig. 183**). Le projet est toutefois connu par les dessins préparatoires de Vincent, datés de 1795 (**Fig. 294, 295 et 296**). La première toile devait figurer la première éducation des enfants ou les soins maternels ; la deuxième devait être consacrée à l'apprentissage de l'altruisme et de la générosité en illustrant une scène de bienfaisance. Les deux dernières correspondaient à l'apprentissage de l'agriculture et du commerce. Le programme suggéré par Boyer-Fonfrède illustre parfaitement son statut ainsi que les idéaux familiaux et patriotiques qui étaient répandus dans les discours et les images dans la France post-thermidorienne : le futur bon citoyen devait recevoir une éducation familiale et vertueuse afin de devenir un adulte s'accomplissant dans le travail.

Les deux premières scènes intéressent la mise en scène du quotidien et des joies domestiques. Dans *Le Bonheur familial*, une jeune mère tient dans ses bras son nouveau-né, tandis que son époux lui tend l'aîné de ses enfants. L'intérieur traduit l'aisance financière du couple : une cheminée sculptée est surplombée d'un vase de fleurs ; au fond, on aperçoit un lit surmonté d'un dais. Dans *La Bienfaisance*, la mère et l'enfant se trouvent devant le seuil de leur maison. Le jeune garçon tient une bourse dans sa main tandis que sa mère lui fait signe de la donner à un groupe d'indigents situés à gauche de la scène. À l'arrière, dans l'entrebâillement de la fenêtre, la figure paternelle observe la scène avec satisfaction et bienveillance.

La première esquisse fut reprise par Vincent en 1801 pour finalement réaliser le portrait de la famille Boyer-Fonfrède (**Fig. 297**). Ici, le peintre a réemployé les grands aspects de la composition et du décor : le tableau final est plus abouti, mais a perdu en vivacité et en spontanéité. S'il est certain que les personnages des deux esquisses de 1795 faisaient allusion au couple Boyer-Fonfrède, il s'agit cette fois d'un véritable portrait. François-Bernard Boyer-Fonfrède présente à son épouse leur fils Jean-François

⁸²² Isabelle MAYER-MICHALON, « Un grand décor de Charles Meynier sous le directoire : la galerie des muses de Boyer-Fonfrède », *Histoire de l'art*, n° 58, avril 2006, p. 47-56.

Bernard, âgé de quatre ans⁸²³. Madame tient dans ses bras Geneviève, la cadette, décédée en bas âge. Vincent a également insisté sur la richesse matérielle de la famille : une colonnade ionique est apparue à l'arrière-plan, transformant l'intérieur bourgeois en une demeure palatiale. Les tenues vestimentaires du couple sont également plus raffinées. Amy Freund a relevé la dimension politique du portrait : selon elle, les discours révolutionnaires ont développé la notion de République associée à l'idée d'une « grande famille »⁸²⁴. Cette période a vu la multiplication des images faisant la promotion du sentiment familial. Le tableau apparaît ainsi davantage comme un modèle de propagande prônant l'importance de la famille que comme le portrait d'un groupe de particuliers⁸²⁵. La lecture de l'œuvre de Freund est séduisante, mais il nous semble que le tableau avait principalement pour objet de vanter la réussite sociale et économique de la famille. De façon ironique, l'entreprise de Boyer-Fonfrède était en faillite au moment de la livraison du portrait.

À considérer quelques grandes collections du dernier tiers du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, nous serions tentée de conclure que les goûts des collectionneurs privés contredisent ceux établis par la doctrine de la hiérarchie des genres propre à l'Académie royale. Les amateurs possèdent en effet peu de tableaux historiques et leurs choix s'orientent massivement vers la peinture de genre, qu'elle soit hollandaise, flamande, ou française⁸²⁶. Mais il convient tout de même de noter que les peintres français représentés dans les collections étaient agréés ou membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il est vrai que la plupart des exemples que nous avons étudiés sont ceux de financiers, nommés amateurs honoraires ou associés libres à l'Académie. Leur statut facilitait ainsi les relations avec les artistes académiciens et explique en partie leurs préférences. Au fond, les amateurs développaient des goûts pour ainsi dire conventionnels, ou du moins prudents, en rapport direct avec l'institution toute

⁸²³ Une incertitude demeure quant à l'âge et au nom du jeune garçon : Jean-Pierre Cuzin évoque le fils du couple sous le nom de Jean-François-Paul, né en 1793, mais le dossier de l'œuvre du musée de Versailles indique que l'enfant représenté est Jean-François-Bernard, né en 1797. (Voir Jean-Pierre CUZIN, 2013, *op. cit.*, p. 248-250 et 493)

⁸²⁴ Amy FREUND, 2014, *op. cit.*, p. 208.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁸²⁶ Thomas W. GAEHTGENS, « La peinture de genre dans les collections du XVIII^e siècle », dans Colin B. BAILEY (dir.), cat. expo. 2003, *op. cit.*, p. 78-89.

puissante qu'était l'Académie⁸²⁷. Patrick Michel, en interrogeant plusieurs catégories sociales de collectionneurs – les collections royales, princières, de financiers, d'artistes et de marchands – constate en définitive que « les financiers ne se distinguent guère des autres collectionneurs de la seconde moitié du siècle⁸²⁸. »

De surcroît, les liens familiaux entre les collectionneurs favorisaient la transmission des œuvres (et des goûts). Nous avons noté la filiation entre Blondel de Gagny et Blondel d'Azincourt ; Montullé était le neveu de Jullienne. Bergeret de Grancourt épousa en premières noces Marguerite-Josèphe Richard de la Bretèche, la sœur de l'abbé de Saint-Non. Enfin, Louis-Gabriel, marquis de Véri et son frère l'abbé Joseph-Alphonse de Véri étaient tous deux de célèbres collectionneurs. Laurent Grimod de la Reynière hérita des œuvres du cabinet de son père en 1754, à l'âge de vingt ans⁸²⁹. Dès le milieu des années 1750, il enrichit sa collection en fréquentant assidument les salles de ventes. Toutes ces collections ont été constituées sous l'Ancien-Régime et sont le reflet des conventions et des pratiques de l'amateur à cette période : une grande collection ne se constituait pas *ex nihilo* et pour satisfaire uniquement une aspiration hédoniste, mais était le fruit d'une éducation et d'un système de relations.

Enfin, il ne faudrait pas omettre que le choix de privilégier les artistes académiciens n'incombait pas uniquement aux collectionneurs, mais était le résultat d'une institutionnalisation de la pratique artistique, voulue par le comte d'Angiviller. Udolpho Van de Sandt a justement mis en avant « le monopole hégémonique de l'Académie⁸³⁰ » et les difficultés, pour les artistes non-membres de l'Académie, de promouvoir leur travail et de se forger une clientèle d'amateurs, alors même qu'il leur était interdit d'exposer leurs œuvres dans les circuits officiels⁸³¹. Qui plus est, les marchands s'employaient peu à mettre en avant les artistes vivants⁸³².

⁸²⁷ Seule la collection de Charles-Nicolas Duclos-Dufresnoy fait pour ainsi dire exception, puisqu'elle comptait des œuvres de Marguerite Gérard et d'Anne-Geneviève Greuze, deux artistes qui n'appartenaient pas à l'Académie, de surcroît des femmes. (Voir la Vente Duclos-Dufresnoy : François-Léandre REGNAULT-DELALANDE, 1795, *op. cit.*, n° 84 à 86)

⁸²⁸ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 75.

⁸²⁹ Colin B. BAILEY, 2002, *op. cit.*, p. 210-211.

⁸³⁰ Udolpho VAN DE SANDT, « Les "collections" de la Société des amis des arts », dans Monica PRETI-HAMARD et Philippe SENECHAL (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Institut national d'histoire de l'art, 2005, p. 76.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 77.

⁸³² *Ibidem.*

Bien-sûr, la Révolution a quelque peu bouleversé les pratiques de l'amateur d'art. Elle a vu l'apparition de nouveaux mécènes, issus d'une nouvelle classe dirigeante, qui faisaient volontiers appel aux artistes français les plus en vue pour exécuter leurs portraits ou pour orner leur demeure. Encourager les artistes français relevait également de l'élan patriotique des années révolutionnaires, dans lequel s'inscrit l'initiative originale de la Société des Amis des Arts⁸³³. Fondée en 1789 par Charles de Wailly, l'association avait pour but de privilégier les artistes français (peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs). Son principe de fonctionnement était innovant : deux-cents souscripteurs fondateurs s'engageaient à verser une annuité afin de réunir une somme significative qui permettait l'acquisition de peintures et de sculptures réalisées par des artistes contemporains. Les œuvres étaient ensuite réparties entre les souscripteurs sur le principe d'une loterie. Tous les artistes français étaient autorisés à proposer leurs travaux ; seuls les portraits étaient exclus de fait. Des contraintes quant à la dimension des œuvres étaient également imposées : le règlement précisait que les ouvrages étant destinés à l'ornement des cabinets, ils ne pouvaient être monumentaux. L'activité de la Société s'échelonna de 1790 à 1798, avec une interruption entre 1793 et 1798. Au total, quatre loteries eurent lieu sur la période. La liste des artistes retenus entre 1791 et 1793 démontre une écrasante majorité de peintres non-académiciens (86 %). Si le paysage avait les faveurs du jury de sélection, la peinture de genre ne représente que 10 % des tableaux acquis. Même éphémère, l'initiative demeure un bel exemple d'ouverture et de soutien des artistes contemporains qui n'étaient pas issus de la formation académique.

Pourtant, les tentatives d'amateurs et de marchands cherchant à accorder davantage de visibilité à de jeunes artistes non académiciens, par le biais d'expositions publiques, connaissent des précédents. Sous l'Ancien Régime, le Salon de la Correspondance de Pahin de la Blancherie demeure l'un des rares exemples d'exposition à s'être tenue après la suppression des salons de l'Académie de Saint-Luc. L'Établissement de la Correspondance générale et gratuite pour les Sciences et les Arts, fondé en 1777, réunissait de façon hebdomadaire des amateurs et des artistes et présentait des œuvres d'artistes contemporains, aussi bien que des écoles anciennes

⁸³³ Les informations et statistiques que nous dévoilons proviennent de l'étude d'Udolpo VAN DE SANDT, *La Société des Amis des Arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006.

françaises et étrangères⁸³⁴. En 1783, Pahin de la Blancherie, l'initiateur de la Correspondance, organisa une exposition rétrospective. Le livret de l'exposition indique que sur les cent-quatre-vingt-quinze numéros présentés, seuls quatre-vingt-huit sont de la main d'artistes vivants, dont vingt-six sont réalisés par des non-académiciens. Ces derniers exercent tous – à l'exception de Julien de Parme – dans des genres dits inférieurs : le portrait, le paysage, la scène de genre et la miniature. Sur l'ensemble des œuvres d'artistes contemporains, le paysage et le portrait sont les genres les plus représentés, suivis par la peinture d'histoire, mythologique et religieuse, par la scène de genre et enfin par la nature morte⁸³⁵. En donnant à son exposition le nom de « Salon », Pahin de La Blancherie affichait clairement son souhait de concurrencer les Salons de l'Académie royale et de proposer une voie alternative dans la démonstration des œuvres d'artistes vivants. On peut néanmoins regretter qu'il n'accorde pas une place plus importante aux non-académiciens ou à la peinture de genre. Finalement, hormis ce qui concerne la peinture d'histoire, la place accordée aux autres genres est globalement la même que dans les Salons de l'Académie⁸³⁶. Ces choix picturaux corroborent l'attitude ambiguë de Pahin, qui, tout en démarquant de l'Académie, n'a cessé de se placer dans le sillage du comte d'Angiviller et de réclamer sa protection⁸³⁷.

Dans une veine semblable, les salons de la Jeunesse de Jean-Baptiste Lebrun, entre 1789 et 1791 et les expositions de l'Élysée de 1797 à 1798, illustrent d'autres cas d'initiatives pour la promotion des artistes vivants sous la Révolution. Le Salon de l'Élysée, par son mode de fonctionnement, est souvent considéré comme l'héritier de la Correspondance de Pahin de la Blancherie⁸³⁸. Il associait en effet l'exposition d'œuvres d'artistes anciens à des tableaux de peintres contemporains. Sur les deux éditions du salon, on constate une large prédominance du paysage. Fait inédit, les sujets de genre se

⁸³⁴ Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province, 1673-1800*, préface de Pierre ROSENBERG, 3 vols., Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, t. 1, p. 25.

⁸³⁵ PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement, avec le catalogue des ouvrages des mêmes maîtres qui sont offerts à présent à l'émulation & aux hommages du Public, dans le Salon de la Correspondance*, Paris, Au Bureau de la Correspondance ; Chez Knapen et fils, 1783.

⁸³⁶ Voir Annexe.

⁸³⁷ La démarche paradoxale de Pahin de la Blancherie est mise en avant dans les extraits de lettres adressées au comte d'Angiviller, choisis et cités par Charlotte GUICHARD, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques à Paris : le Musée de Pahin de la Blancherie, 1777-1788 », dans Katia BEGUIN et Olivier DAUTRESME (dir.), *La ville et l'esprit de société*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2004, p. 55-72. [en ligne] <http://books.openedition.org/puf/1749>, [consulté le 12 décembre 2016].

⁸³⁸ Jules GUIFFREY, *Livret de l'exposition du Colisée (1776) ; suivi de l'Analyse de l'exposition ouverte à l'Elisée en 1797 ; et précédé d'une Histoire du Colisée*, Paris, J. Baur, 1875, p. 50.

placent en deuxième position. Le livret du Salon de la Jeunesse de 1791 confirme également la préférence accordée au paysage. Il révèle en outre un fait intéressant : sur les soixante-quatre numéros de dessins et de gouaches, la scène de genre et le portrait sont les plus représentés⁸³⁹.

Dans les années 1790-1800, certains peintres de genre non-académiciens firent leur apparition au sein des grandes collections. Citons à titre d'exemple celle du cardinal Fesch, qui comptait des œuvres de Marguerite Gérard et Louis-Léopold Boilly, parmi les plusieurs milliers de toiles qui composaient son cabinet⁸⁴⁰. Le catalogue de la vente de la collection d'un dénommé A. Didot⁸⁴¹, en 1796, mentionne également sept toiles de genre de Louis-Léopold Boilly, dont cinq scènes familiales (n° 12 à 18), trois tableaux galants de Michel Garnier (n° 59 à 61) et une œuvre réalisée par Marguerite Gérard⁸⁴². Louis-Léopold Boilly apparaît ainsi comme l'un des peintres les plus appréciés des collectionneurs et des marchands – qui cumulent souvent les deux étiquettes. Si son célèbre portrait collectif imaginant la *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (1799, huile sur toile, 71 x 110 cm, Paris, Musée du Louvre) fut réalisé pour le collectionneur et industriel Armand Seguin⁸⁴³, les talents de peintre de scènes galantes de Boilly étaient déjà sollicités quelques années plus tôt.

Entre 1789 et 1792, il peignit onze toiles pour la collection de l'amateur avignonnais Antoine Calvet de Lapalun. Les titres des onze tableaux sont connus grâce à l'inventaire du propriétaire⁸⁴⁴. Les deux premières compositions, la *Visite reçue* et la *Visite rendue* (**Fig. 298 et 299**), réalisées en 1789, ont été offertes à Calvet de Lapalun

⁸³⁹ Les chiffres mentionnés sont calculés à partir de l'analyse des livrets des dits salons, et sont repris en annexe.

⁸⁴⁰ Voir le catalogue de l'exposition sous la direction de Philippe COSTAMAGNA, *Le Cardinal Fesch et l'art de son temps* : Ajaccio, Musée Fesch, Paris, Gallimard, 2007.

⁸⁴¹ D'après U. Van de Sandt, A. Didot pourrait être Ambroise Didot, le fils de Pierre-François Didot, l'imprimeur des livrets de la Société des Amis des Arts (Udolpho VAN DE SANDT, « Les "collections" de la Société des amis des arts », dans Monica PRETI-HAMARD et Philippe SENECHAL (dir.), 2005, *op. cit.*, p. 83), mais Sarah Bakkali l'identifie à Marc-Antoine Didot, le cousin de celui-ci (Sarah BAKKALI, « Le Salon et le marché de l'art moderne à Paris (1791-1799) », dans James KEARNS et Alister MILL (éd.), *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*, Actes du colloque, University of Exeter, 4-6 septembre 2013, Berne, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2015, p. 39.)

⁸⁴² Jean-Guillaume CONSTANTIN, *Catalogue des tableaux du cabinet de M. A. Didot, composé d'un choix de Tableaux de la presque totalité des Peintres vivants les plus estimés*, Paris, Chez Constantin, Le Jeune, Le Brun, 1796.

⁸⁴³ Sylvain LAVEISSIERE, 1988, art. cit., p. 52-63.

⁸⁴⁴ John Stephen HALLAM, « Boilly et Calvet de Lapalun, ou la sensibilité chez le peintre et l'amateur », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 189-192.

par Alexandre de Tulle, marquis de Villefranche, en témoignage de reconnaissance et d'amitié⁸⁴⁵. En outre, il est très probable que le marquis de Villefranche ait permis à Boilly et à Lapalun d'entrer en contact. Il est également avéré que sept des œuvres demandées à Boilly furent imaginées par le commanditaire lui-même, qui dicta précisément les sujets. La *Visite reçue* et la *Visite rendue* fonctionnent comme des pendants, juxtaposant deux épisodes d'une fiction amoureuse. Ce mode de narration était en effet très fréquent dans la peinture de scènes galantes. Dans la première, une jeune femme adresse un billet par l'intermédiaire d'un petit messenger, alors qu'elle reçoit la visite d'un homme, dont on aperçoit les effets posés sur le fauteuil au premier-plan. Le messenger, laissé volontairement dans l'entrebâillement de la porte, ainsi que le regard de la femme, adressé en direction de la pénombre où se cache son amant, suggèrent d'emblée le caractère secret de la relation ; ils sous-entendent le contenu amoureux de la missive et l'existence d'un autre homme. Dans la *Visite rendue*, la jeune femme effectue une visite impromptue au destinataire du billet doux, surpris pendant qu'il lui écrit à son tour. D'après l'inventaire établi par Lapalun, la première des deux œuvres fut imaginée par Boilly, alors que le sujet de la seconde fut suggéré par le marquis de Villefranche. Cet élément contredit la thèse du pendant, encore que Villefranche, séduit par le thème de la *Visite reçue*, ait pu vouloir une suite.

Le marquis est également à l'origine des *Malheurs de l'amour* (**Fig. 300**), peint en 1790, qui illustre l'annonce d'une rupture amoureuse : un serviteur, probablement mandaté par son maître, vient rendre à la dame son portrait. Une fois encore, la figure du messenger se trouve au seuil de la porte, il est un médiateur entre l'intérieur de la scène, qui se déroule sous les yeux du spectateur, et le monde extérieur. Seul le moyen utilisé pour la correspondance a changé : l'écrit a été remplacé par l'image⁸⁴⁶. Les *Malheurs de l'amour*, qui porte le numéro 4 dans l'inventaire de Lapalun, pourrait également être perçu comme le dernier volet et l'issue de l'intrigue romantique. En effet, dans la *Visite rendue*, on note la présence du portrait ovale féminin posé sur le secrétaire de l'amant. Il serait aisé d'imaginer qu'il s'agit de ce même portrait dans les *Malheurs*, et qu'il a été restitué pour signifier la fin de la liaison. En réalité, si l'élaboration d'une suite narrative est rendue possible par les formats identiques des

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁴⁶ Les différents usages attribués au motif du portrait dans les scènes galantes de Boilly ont été examinés par Susan L. SIEGFRIED, Notice n° 108 de l'œuvre *Femme montrant son portrait*, dans Colin B. BAILEY (dir.), 2003, *op. cit.*, p. 340 et Susan L. SIEGFRIED, « Boilly : Ambiguïtés de genre et peinture de genre », dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2008, *op. cit.*, p. 124-129.

œuvres et par la proximité des thèmes représentés, elle n'est pas évidente non plus. Les compositions peuvent tout à fait se lire indépendamment les unes des autres. Le dénominateur commun des onze tableaux de la collection Calvet de Lapalun demeure l'illustration de diverses intrigues sentimentales. L'ensemble peut ainsi se lire comme une série de variations imaginées autour du sentiment amoureux. Le désir, illustré notamment dans la *Visite reçue* et le *Concert improvisé*⁸⁴⁷ (**Fig. 301**), la jalousie, le rejet et la rancune sont autant de passions développées par le peintre.

Hormis ces nouveaux amateurs, qui constituent la majeure partie de leurs collections après 1790, d'autres collectionneurs, déjà actifs sous l'Ancien Régime, continuèrent d'enrichir leurs cabinets. C'est le cas de Dominique Vivant Denon. Indépendamment de ses fonctions de directeur des Arts sous l'administration napoléonienne, Vivant Denon était réputé pour être propriétaire d'un cabinet figurant parmi les plus importants et les plus originaux de son temps⁸⁴⁸. Sa collection se caractérisait par une très large variété d'objets : elle comportait un grand nombre d'œuvres antiques égyptiennes, grecques, romaines et persanes, de médailles, mais également plusieurs centaines de réalisations peintes et dessinées. À son décès, ses collections furent mises en vente entre le mois de mai 1826 et de février 1827. Elles firent l'objet de trois importants catalogues, consacrés respectivement aux tableaux et aux dessins, aux estampes, et enfin aux monuments antiques, historiques et modernes (regroupant les sculptures, les céramiques, les monnaies, les médailles et le mobilier).

La consultation des catalogues permet de se rendre compte de l'étendue de la collection de Denon : deux-cent-vingt-quatre numéros de tableaux, sept-cent-cinquante-trois de dessins, neuf portraits et six-cent-sept estampes (sachant que plusieurs œuvres sont souvent regroupées sous un même numéro). Pour la période contemporaine, il ne possède pas moins d'une trentaine de dessins et deux toiles de Fragonard. Le peintre est d'ailleurs l'artiste français du XVIII^e siècle le mieux représenté dans l'ensemble constitué par Denon. Celui-ci a acquis par exemple la *Réprimande du grand-père* (**Fig. 302**), très certainement en 1807 lors de la vente de Louis-Auguste de Rohan-Chabot, en souvenir

⁸⁴⁷ Le tableau apparaît dans l'inventaire de Lapalun sous le titre *C'est à l'âge de la sensibilité, qu'on sent tout le plaisir de l'harmonie*, n° 5.

⁸⁴⁸ Marie-Anne DUPUY, « "C'est mon sort d'avoir un cabinet" Vivant Denon collectionneur », dans Pierre ROSENBERG (dir.), 1999, *op. cit.*, p. 392-400.

de Fragonard décédé un an plus tôt⁸⁴⁹. Sa collection contenait également des tableaux de Watteau, deux toiles de Chardin, trois peintures de Greuze, trois de Drölling, et deux de Lépicié. Parmi les tableaux de Lépicié figure *La leçon de lecture* (**Fig. 303**), témoignant d'un goût indéniable pour la peinture de genre et plus particulièrement pour les scènes familiales. En raison de l'originalité des choix de Denon dans la constitution de son cabinet, notamment en matière de peinture moderne, Haskell le qualifie de « pionnier le plus remarquable de toute cette période⁸⁵⁰ » et pointe « l'affection sincère qu'il semble avoir éprouvée même pour les œuvres les moins conformes au goût conventionnel⁸⁵¹ ».

L'étude des catalogues de vente, sur laquelle nous nous sommes fondée en grande partie, bien que représentant une source précieuse pour la connaissance des collections, comporte des limites non négligeables ; elle oublie les collections dont les œuvres furent dispersées ou vendues anonymement et se restreint aux ventes parisiennes. Si nous avons tâché d'évoquer les goûts d'amateurs issus d'autres horizons (Boyer-Fonfrède, le cardinal Fesch, Calvet de Lapalun), des études récentes se sont intéressées plus spécifiquement au collectionnisme et au marché de l'art dans des régions de province, qui permettent de nuancer les goûts observés majoritairement chez les amateurs parisiens⁸⁵². Le colloque consacré aux collections dans les Flandres et dans le nord de la France au XVIII^e siècle a démontré par exemple une très grande prédominance des artistes issus des écoles flamande et néerlandaise et un « dédain de l'École française des Lumières⁸⁵³ ».

D'autre part, l'analyse des catalogues de ventes publiques parisiennes omet souvent la foule des amateurs d'estampes, comme le souligne Barthélémy Jobert dans son essai sur les collectionneurs d'estampes :

⁸⁴⁹ Notice n° 591, *Ibid.*, p. 467.

⁸⁵⁰ Francis HASKELL, 1986, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁵² Voir notamment Sophie RAUX (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*, Actes du colloque du Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 13-14 mars 2003, Lille, Presses de l'UL3, Coll. « Travaux et recherches », 2005 ; Jason HERRICK, « Louis Robert de Saint Victor's letters to Aignan-Thomas Desfriches : Collecting in Normandy before and after the Revolution and its links with the parisian art market », dans Monica PRETI-HAMARD et Philippe SENECHAL (dir.), 2005, *op. cit.*, p. 131-146.

⁸⁵³ Gaëtane MAËS, « Charles Lengart (1740-1816) ou la fonction sociale d'une collection », dans Sophie RAUX (éd.), 2005, *op. cit.*, p. 26.

Le catalogue de vente ne nous livre qu'une source parmi d'autres sur les collectionneurs et les marchands d'estampe. [...] Le commerce de l'estampe ne passe pas forcément par la vente publique : des collections peuvent avoir circulé de gré à gré, ou par l'intermédiaire d'un marchand sous contrat privé. [...] Il faudrait également distinguer [...] l'éditeur d'estampes modernes (qui fait aussi l'objet de collections) et le marchand d'estampes anciennes⁸⁵⁴.

Le marché de l'estampe de genre

La diffusion des scènes de l'intimité par le biais de la gravure constitue un phénomène qui doit être approfondi. En effet, en évoquant le succès de certains tableaux de genre, comme ceux de Greuze et de Fragonard, nous avons constaté que les compositions les plus appréciées étaient gravées. Il est vrai que le fait de graver les œuvres peintes les plus remarquables était une pratique courante depuis la Renaissance. Outre le fait d'offrir la possibilité à une clientèle bien plus large de voir et d'acquérir une composition célèbre, la gravure permet également de conserver l'image d'une œuvre qui peut disparaître ou être détruite. En France, les gravures d'Abraham Bosse illustrant le quotidien de la noblesse témoignent d'un attrait précoce pour les images reflétant la vie quotidienne, qui se développe au siècle suivant. Au milieu du XVIII^e siècle, Pierre-Jean Mariette, alors qu'il évoque le succès des estampes réalisées d'après les tableaux de Chardin, déclare :

Elles sont devenues des estampes de mode, qui, avec celles de Teniers, de Vauvermans, de Lencret, ont achevé de porter le dernier coup aux estampes sérieuses des Le Brun, des Poussin, des Le Sueur et même des Coypels. Le gros public revoit avec plaisir des actions qui se passent journellement sous ses yeux dans son ménage, et leur donne sans hésiter la préférence sur des sujets plus élevés, mais dont la connaissance demande une sorte d'étude⁸⁵⁵.

⁸⁵⁴ Barthélémy JOBERT, « Collections et collectionneurs d'estampes de 1780 à 1880, d'après les catalogues de vente », dans Monica PRETI-HAMARD et Philippe SENECHAL (dir.), 2005, *op. cit.*, p. 247.

⁸⁵⁵ Pierre-Jean MARIETTE, *Abecedario*, éd. établie par Charles-Philippe de CHENNEVIERES et Anatole de MONTAIGLON, 6 vols., Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1853, t. 1, p. 359.

Notons l'opposition entre le goût du public populaire et celui, plus sérieux, de l'élite intellectuelle. Comme nous l'avons déjà relevé dans notre chapitre consacré à la réception critique au Salon et au statut du portrait et de la scène de genre, c'est un ton dédaigneux qui est utilisé pour désigner les amateurs de scènes domestiques ; ce qui illustre, une fois encore, le fossé séparant les appréciations du grand public et celles des esthètes éduqués.

Si les gravures de mœurs connaissent un succès indéniable – le principal vecteur de diffusion des compositions de genre en France était d'ailleurs la gravure⁸⁵⁶ – il convient d'identifier plus précisément leur public et les sujets les plus demandés. Kristel Smentek et Anne L. Schroder, en s'appuyant sur l'étude d'un registre de marchand d'estampes de Pierre Casselle, ont identifié une grande variété de profils sociaux-professionnels parmi les acheteurs d'estampe⁸⁵⁷, incluant des membres de l'aristocratie, du clergé, des marchands, des comédiens... La popularité de l'estampe est également soulignée par plusieurs observateurs contemporains. L'auteur des *Mémoires secrets* signale ce phénomène en 1783 :

En général, les tableaux et les statues sont d'un prix si excessivement cher, qu'il n'est que les souverains, les princes, ou quelques particuliers puissamment riches en état d'avoir cette passion et de la satisfaire. Il n'en est pas de même des estampes : elles sont à la portée de tout le monde, et c'est aujourd'hui une sorte de luxe fort la mode⁸⁵⁸.

Et François-Charles Joullain d'ajouter que « la gravure supplée à l'inégalité des fortunes en satisfaisant les amateurs de toutes les classes⁸⁵⁹. »

Ainsi, les reproductions de tableaux de genre constituent une grande part des estampes modernes acquises à la fin du XVIII^e siècle. Pour les peintres de genre, le

⁸⁵⁶ Kristel SMENTEK, « Sex, Sentiment, and Speculation: The Market for Genre Prints on the Eve of the French Revolution », dans Philipp CONISBEE (éd.), 2007, *op. cit.*, p. 221-237.

⁸⁵⁷ Pierre CASSELLE, *Le Commerce de l'estampe à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 1976. Cité par Anne L. SCHRODER, « Genre prints in Eighteenth-Century France : Production, Market, and Audience », dans *Intimate Encounters...*, 1997, *op. cit.*, p. 80-81 et Kristel SMENTEK, 2007, art. cit., p. 222-223.

⁸⁵⁸ Bernadette FORT (éd.), 1999, *op. cit.*, p. 279.

⁸⁵⁹ François-Charles JOULLAIN, *Réflexions sur la peinture et la gravure accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz, Impr. de Claude Lamort, 1786, p. 31.

marché de la reproduction gravée leur offrait l'opportunité d'un gain financier, mais aussi d'accroître leur renommée. Il leur permettait également de promouvoir leurs travaux, tout en outrepassant le système académique et ses préjugés sur les sujets et les genres picturaux⁸⁶⁰.

À ce titre, l'entreprise de Jean-Baptiste Greuze est particulièrement remarquable. Il supervisait en effet tout le processus de gravure, conservant le contrôle éditorial et financier sur la production. Il réalisait les dessins qui allaient servir au travail du graveur et corrigeait les épreuves s'il n'était pas totalement satisfait⁸⁶¹. Le prix élevé des eaux-fortes d'après Greuze⁸⁶² indique également l'ambition de l'artiste d'élever ses gravures au rang d'œuvre d'art à part entière, et non uniquement comme simple reproduction. Après l'échec du *Septime Sévère* et sa décision de ne plus exposer au Salon, la gravure constituait alors le seul moyen pour l'artiste de faire connaître au public ses sujets moraux et sentimentaux. En dépit de critiques qui ne se montrèrent guère favorables après son refus de présenter ses toiles au Salon⁸⁶³, la place importante de Greuze au sein des collections privées atteste son succès. Selon Anne L. Schroder, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, les gravures d'après Greuze sont celles qui apparaissent en plus grand nombre dans les inventaires après décès des collectionneurs issus de la bourgeoisie, avec en tête, les reproductions de l'*Accordée de village* et de la *Piété filiale*, réalisées par Flipart⁸⁶⁴. L'affaire de l'artiste s'avéra effectivement fructueuse : il déclara que son commerce d'estampes lui avait rapporté la somme de trois-cent-mille livres⁸⁶⁵. De même, Fragonard, qui cessa d'exposer au Salon après 1767, développa la production d'estampes dans les années 1770-1780. Pour les deux hommes, la gravure était le moyen de conserver une visibilité publique.

Outre les reproductions de tableaux peints, la gravure de mœurs comprenait également des compositions originales très appréciées. Dans ce domaine, les trois *Suite[s] d'estampe[s], pour servir à l'histoire des Modes et du costume*, publiées entre 1775 et 1783 demeurent un bel exemple d'illustration des mœurs de la bonne société

⁸⁶⁰ Anne L. SCHRODER, 1997, art. cit., p. 76-80.

⁸⁶¹ Christian MICHEL, « La diffusion des gravures d'après Greuze », dans Antoinette et Jean EHRARD (éd.), *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 42.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 43.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 47-49.

⁸⁶⁴ Anne L. SCHRODER, 1997, art. cit., p. 78.

⁸⁶⁵ Christian MICHEL, 1986, art. cit., p. 39.

durant les deux dernières décennies de l’Ancien Régime. La première série (**Fig. 304**), annoncée en janvier 1775 dans le *Mercure de France*, est composée de douze planches réalisées par différents graveurs, d’après des dessins de Freudenberg, et qui représentent les modes des années 1773-1774⁸⁶⁶. Jean-Henri Eberts, un banquier suisse établi temporairement à Paris, a choisi et composé les différents sujets du premier recueil et c’est chez lui qu’a eu lieu la souscription pour la suite des estampes. Dans le discours préliminaire du premier volume, l’auteur annonce que le second volume est en préparation et que le tarif de souscription s’élève à trente livres.

Les douze premières estampes sont consacrées à l’illustration des activités quotidiennes et mondaines de jeunes femmes de la bonne société, telles que le lever, la toilette, la promenade ou encore le bal. Dans la *Seconde suite* (**Fig. 305**), publiée en 1777, Moreau le Jeune a réalisé l’ensemble des dessins. La jeune Céphise est mariée, et on assiste, dans les sept premières estampes, aux épisodes de la grossesse jusqu’à la naissance de l’enfant. Les cinq images suivantes sont consacrées aux loisirs de la jeune épouse et mère. Enfin, la *Troisième suite* (**Fig. 306**), publiée en 1783, se place désormais du point de vue du mari, dont on suit également les rituels quotidiens. Si cet ensemble peut s’apparenter à un pendant masculin de la *Première suite*, la narration n’est en fait pas continue, et illustre successivement des épisodes de la vie de différents personnages. Étonnamment, il s’achève par une planche intitulée *Le vrai Bonheur*, illustrant une scène familiale paysanne dans laquelle le modeste père de famille est entouré de ses quatre enfants, de son épouse et de son chien.

L’association de représentations de la vie intime, de scènes d’extérieur et de scènes de la vie mondaine est intéressante : dans les deux dernières séries, le spectateur assiste au passage de la vie intime et privée à l’entrée dans la sphère publique. La suite consacrée aux aventures de Céphise est tout à fait significative : les premières estampes la montrent dans l’espace clos et protégé de sa demeure dans l’attente de son enfant, les suivantes dépeignent sa vie sociale entourée de ses amis alors que la dernière planche s’attache symboliquement à illustrer son entrée dans la vie publique puisqu’elle est présentée au château de Versailles. La *Troisième suite* suscite une lecture plus complexe : à l’issue des épisodes, le repli dans un espace privé où seul un petit comité

⁸⁶⁶ Émile DACIER, *La gravure de genre et de mœurs*, Paris ; Bruxelles, G. Van Oest, 1925, p. 83 et Pierrette JEAN-RICHARD, *Graveurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle : XIII^e exposition de la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, Musée du Louvre, 14 février-6 mai 1985, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 60.

est admis est suggéré (*Le Souper fin*), après un passage dans un univers mondain dédié aux plaisirs (*La petite loge*). Encore que la loge d'opéra constitue également un espace offrant la possibilité d'intimité ; tout en étant dans un lieu public, elle permet à ses occupants d'être à l'écart des autres spectateurs et peut être fermée à loisir. Enfin, l'épilogue moralisateur du *Vrai Bonheur* condamne implicitement la vie citadine dissolue et prône une existence simple, rurale et familiale. Comme nous l'avons souligné dans notre deuxième partie, cet axiome est défendu dans nombre de discours, et transparaît dans les scènes de genre réalisées à la même période.

Même si nous ne disposons pas du nombre de souscriptions pour la *Seconde suite*, la réalisation d'un troisième volume de planches suggère que les deux premiers remportèrent un succès conséquent. Qui plus est, les deux derniers ensembles furent repris pour illustrer le *Monument du costume physique et moral de la fin du XVIII^e siècle*, paru en 1789, et dans lequel le sujet de chaque planche est commenté par Rétif de La Bretonne⁸⁶⁷. Enfin, les nombreuses contrefaçons et copies que suscitérent les trois suites témoignent de leur très ample diffusion⁸⁶⁸. Le discours préliminaire de la première suite affichait les ambitions de laisser un témoignage durable des mœurs de l'époque :

Les variations dans les Modes et les manières françoises seront consignées dans cette Collection, et les Étrangers pourront, ainsi que la postérité, y puiser des renseignements sûrs. [...] Nous osons présumer que notre entreprise jettera un nouveau jour sur l'Histoire, les ouvrages dramatiques et la plupart des productions littéraires de ce siècle. Les Poètes, les Historiens, [...] consulteront nos estampes qui leur seront aussi utiles qu'elles pourront, à d'autres égards, l'être à nos contemporains⁸⁶⁹.

Il est vrai que les trois ensembles constituent un témoignage précieux sur les usages d'une partie de la société française et sur la manière dont cette société pouvait être perçue à la fin de l'Ancien Régime. Mais on ne saurait réduire les images à leur valeur documentaire : les deux artistes auteurs des dessins, Freudenberg et Moreau le Jeune, avaient de toute évidence des ambitions plus artistiques. Ils s'attachèrent à créer

⁸⁶⁷ Nicolas-Edme RETIF DE LA BRETONNE, *Monument du costume physique et moral de la fin du XVIII^e siècle ou Tableaux de la vie, ornés de vingt-six figures dessinées et gravées par Moreau le Jeune*, Genève, Slatkine reprints, 1988 (éd. originale 1789).

⁸⁶⁸ Émile DACIER, 1925, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁶⁹ *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs [...]*, 1775, *op. cit.*, p. 1-2.

un décor précis et fourni pour chaque image et à créer une dynamique dans la narration. Celle-ci est notable dans la *Seconde suite*, dans laquelle nous avons relevé un passage de la vie privée à la vie publique. Si la *Troisième suite* s'apparente davantage à l'illustration des heures du jour, sa chute apporte une note ironique à l'ensemble.

Ainsi, la réalisation de séries gravées attira une large clientèle, mais les nouveaux procédés en manière noire, en manière de crayon, de pastel et de lavis imitant les techniques du dessin et de la peinture permirent également de dresser l'estampe au rang d'œuvre d'art précieux. Certains graveurs, à l'instar de Janinet, Descourtis et Debucourt, donnèrent à la gravure imprimée en couleurs ses lettres de noblesse⁸⁷⁰. Au milieu des années 1780, Jean-François Janinet, d'après des dessins de Lavreince, réalisa plusieurs gravures autour du thème de l'intimité féminine. *La Comparaison* (**Fig. 307**), gravée en 1786, propose un sujet leste. Deux jeunes femmes sont figurées dans un intérieur cosu mais quelque peu négligé : des vêtements jonchent les fauteuils, un coffre et une boîte entrouverte sont posés au sol. Sans-doute le décor sert-il à suggérer la frivolité des personnes. En effet, elles sont dépeintes en légères robes d'intérieur, et l'une d'elle est coiffée d'un exubérant chapeau à plumes, alors qu'elles découvrent et comparent leurs poitrines.

La consultation de l'inventaire des ventes de Siméon-Charles-François Vallée, vendeur et éditeur d'estampes parisien, est très utile pour cerner les goûts du public de l'époque. Bien que son activité de marchand s'étende sur un laps de temps relativement court – il démarre son commerce vers 1785 et dépose le bilan le 18 décembre 1789⁸⁷¹ –, la conservation de ses journaux de commerce permet de se rendre compte de l'état du marché de l'estampe contemporaine sur cette période. Par exemple, il vendit dix impressions de *La Comparaison*, publiée en décembre 1786. C'est probablement en raison de ce succès que deux autres gravures, annoncées en juillet 1787 et en juillet 1788, furent présentées comme des pendants de *La Comparaison*. Dans *L'Aveu difficile* (**Fig. 308**), nous retrouvons le même type de décor, une jeune femme assise devant sa coiffeuse est interrompue dans sa toilette par son amie, qui vient lui faire un aveu des

⁸⁷⁰ Pierrette JEAN-RICHARD, 1985, *op. cit.*, p. 7-8.

⁸⁷¹ Maxime PREAUD, Pierre CASSELLE, Marianne GRIVEL, Corinne LE BITOUZE (dir.), *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, [s. l.], Promodis, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, p. 295.

plus embarrassants. Le spectateur ne peut que spéculer sur le contenu de la confession. On pressent néanmoins qu'il s'agit d'une intrigue amoureuse : l'appel du chien joueur, la présence d'un instrument à cordes sur le fauteuil ainsi que la rose tenue par la jeune femme figurent parmi les éléments symboliques les plus usités de la peinture galante. Dans *L'Indiscrétion* (**Fig. 309**), les deux jeunes femmes prennent place cette fois dans une chambre à coucher. La curiosité et la jalousie de l'une d'elles semblent être le sujet principal de la scène, mais la connotation érotique prend le pas sur l'échange entre les deux femmes : la frise de *putti* espiègles sculptée au-dessus du linteau de la porte évoque les jeux amoureux ; le lit à l'arrière-plan, ainsi que le billet tenu par l'une des femmes laisse supposer un rendez-vous galant. L'auteur du dessin laisse au spectateur le loisir d'imaginer une romance : la tenue légère du personnage de gauche ainsi que la porte ouverte suggèrent l'attente de l'amant, alors que la missive amoureuse a été dérobée par l'indiscreète jeune femme.

Cela dit, les estampes légères de Janinet ne sont pas les meilleures ventes de Vallée. Entre 1787 et 1789, c'est Philibert-Louis Debucourt qui recueillait tous les suffrages. Debucourt avait la particularité d'être à la fois le peintre et le graveur de ses compositions. Certaines de ses saynètes peuvent être considérées comme des *best-sellers*, à l'instar du *Compliment* (**Fig. 310**) : en 1787, Vallée en vendit quatre-vingt-cinq exemplaires⁸⁷². Cette gravure illustre une scène familiale dans laquelle deux jeunes enfants en compagnie de leurs parents viennent présenter leurs vœux pour la nouvelle année à leurs grands-parents. La scène se déroule au matin du nouvel an, les protagonistes portent encore leurs vêtements de nuit. Cette représentation distille une image familiale heureuse ; la valeur morale est revendiquée ici. L'image s'inscrit dans la lignée des scènes de Greuze, à qui l'artiste rend hommage en reproduisant à l'arrière-plan des gravures d'après *La mère bien-aimée* et *La piété filiale*. Seul le titre complet de l'œuvre, *Le Compliment, ou la matinée du jour de l'an*, nous renseigne sur le moment représenté. Au fond, aucun élément ne suggère clairement le jour de l'an, il pourrait s'agir d'une réunion familiale pour une tout autre occasion. L'estampe fut annoncée dans la *Gazette de France* du 25 décembre 1787 : sans doute le titre avait-il surtout un objectif commercial⁸⁷³. Qui plus est, en dédiant l'image à tous les pères de famille, elle constituait, pour ainsi dire, la parfaite étrenne.

⁸⁷² Chiffre donné par Kristel SMENTEK, 2007, art. cit., p. 228.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 229.

Souhaitant reproduire ce beau succès, Debucourt réalisa un an plus tard le pendant du *Compliment*, intitulé *Les bouquets ou la fête de la Grand-maman* (**Fig. 311**). Adressée cette fois aux mères de famille, les trois générations de la famille sont représentées et c'est la plus jeune enfant qui offre un bouquet de fleurs à sa grand-mère.

Les succès commerciaux et la demande du public semblent ainsi influencer les choix iconographiques des artistes. En 1791, Debucourt réalisa une nouvelle composition, intitulée *La Croisée* (**Fig. 312**). Le premier état de la gravure, avant la lettre, montre une saynète galante teintée d'humour et d'ironie. Une jeune femme, assise sur le rebord d'une fenêtre, lit un petit ouvrage sur *L'Art de rendre les femmes fidèles*. Elle est surveillée dans sa lecture par son vieil époux, que l'on distingue au fond de la pièce. Pourtant, au même moment, elle reçoit la visite d'un homme visiblement plus jeune, qui est dissimulé à l'extérieur de la demeure, dans le coin inférieur droit de l'image, et qui baise la main de son amante, tout en lui glissant un billet doux.

Dans le second état de la gravure (**Fig. 313**), le thème familial l'a remporté sur la signification polissonne. Le visage du mari a été rajeuni, le titre du livre a disparu et la figure de l'amant a été remplacée au profit de deux enfants qui offrent une rose à leur mère. Le dessin date de 1791 ; il est tout à fait contemporain des tableaux que Boilly réalisa pour Calvet de Lapalun. Mais Debucourt dut penser que le second état de la gravure se vendrait plus facilement, ou du moins qu'il attirerait un public plus large.

La création de séries gravées et d'estampes pouvant se lire comme des pendants, l'usage de la couleur et des nouvelles techniques de gravure sont autant d'éléments qui ont attiré les amateurs vers le marché de l'estampe. À la veille de la Révolution, le registre de Vallée révèle que 50 % des ventes étaient des gravures de genre. Les graveurs répondaient ainsi à une demande de la part du grand public en privilégiant la représentation de sujets familiaux. Kristel Smentek constate que les scènes sentimentales avaient la faveur du public, mais que les sujets érotiques attiraient encore davantage⁸⁷⁴. Cette préférence est confirmée par Mercier, qui condamne fermement les vendeurs de ce type d'estampes et déplore l'engouement dont elles font l'objet :

⁸⁷⁴ Citation originale : « Sentiment may have sold well, but sex appears to have had an even more consistent appeal », Kristel SMENTEK, 2007, art. cit., p. 229.

Elles se sont multipliées le long des quais et sur les Boulevards. On n’y voit que nudités capables d’alarmer la pudeur, attitudes et postures lascives, qui inspirent à la jeunesse le goût de la débauche et corrompent les regards même de l’enfance. [...] Boucher, après avoir été en peinture le corrupteur de la bonne école, travailla pour les boudoirs des courtisanes. Mais son gendre Baudouin, peintre cynique, l’a surpassé en licence, et n’a presque rien fait qui ne soit contraire aux bonnes mœurs. [...] La gravure indécente triomphe publiquement. Tout œil en est frappé ; celui de l’innocence se trouble, et la pudeur rougit. Il est temps de reléguer sévèrement dans les portefeuilles des marchands ce qu’ils ont l’imprudence d’étaler au-dehors même de leurs boutiques⁸⁷⁵.

Dans son étude sur la gravure de genre en 1925, Émile Dacier avait déjà noté la prédilection de ces deux thèmes :

Les courants les plus contraires s’enchevêtrent : courant de licence et de libertinage, courant de morale et de sensibilité, voire bientôt de sensiblerie, tableaux des manières des “gens du bon ton”, portraits des mœurs bourgeoises, scènes rustiques, ou prétendues telles... S’il est facile de se rendre compte que le sujet de mœurs domine [...] toute la production de la gravure française, il l’est moins de se reconnaître au milieu d’une telle profusion de jolies choses⁸⁷⁶.

Pourtant, il nous semble que l’illustration des scènes familiales semble emporter les préférences des amateurs d’estampes à la fin de l’Ancien Régime. Le succès commercial du *Compliment* en témoigne. De même, la modification des personnages de la *Croisée* et de sa signification démontre que l’artiste lui-même pensait pouvoir vendre plus d’exemplaires de la scène familiale idyllique que de l’intrigue galante. Rappelons enfin le thème de l’estampe finale de la *Troisième suite d’estampes, pour servir à l’histoire des Modes et du Costume* : elle fustige les mondanités et rappelle que rien ne vaut une vie simple et rurale, le « vrai bonheur » se trouvant dans les relations familiales.

Les troubles économiques qui accompagnèrent la Révolution eurent des conséquences notables sur le marché de l’estampe : les ventes furent particulièrement basses en 1792, et la chute s’accrut encore les années suivantes⁸⁷⁷. En 1795, seules

⁸⁷⁵ Louis-Sébastien MERCIER, 1994, *op. cit.*, Chap. CDLXXXV « Estampes licencieuses », t. 1, p. 1323-1324.

⁸⁷⁶ Émile DACIER, 1925, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁷⁷ Anne L. SCHRODER, 1997, art. cit., p. 80.

cinq gravures furent annoncées par le *Mercur de France*⁸⁷⁸. Certains graveurs se tournent ainsi vers l'illustration de sujets républicains et patriotiques comme les *Tableaux historiques de la Révolution française*. Cela dit, les scènes familiales, notamment celles gravées d'après les tableaux de Marguerite Gérard et Louis-Léopold Boilly, demeurent appréciées des graveurs et du public⁸⁷⁹. Selon Dacier, l'attrait pour ce type de représentation s'inscrit dans l'association des vertus familiales aux valeurs républicaines :

Ils reprennent, en les accommodant aux goûts et aux modes du moment, leurs chers vieux thèmes de prédilection, dont le public ne se lasse pas plus qu'eux-mêmes : la famille, sanctuaire de toutes les vertus, est désormais républicaine et patriotique de surcroît⁸⁸⁰.

Si les dernières décennies de l'Ancien Régime sont marquées par un engouement pour les peintures et les gravures licencieuses, celui-ci semble moins prégnant dans les années révolutionnaires et celles du Consulat et de l'Empire. Les scènes érotiques sont-elles devenues le symbole du libertinage d'Ancien Régime et l'apanage d'une noblesse oisive et frivole ? Pourtant, la bonne société du Directoire et du Consulat a réinstauré un mode de vie citadin qui accorde une importance toute particulière aux divertissements et aux plaisirs. Une fois encore, la gravure de mœurs relaie les habitudes mondaines de la bourgeoisie parisienne, sous des traits souvent satiriques⁸⁸¹. *Le thé parisien* (**Fig. 314**) et *Les visites* (**Fig. 315**) illustrent la vie sociale des incroyables et des merveilleuses. Alors qu'ils représentent une jeunesse dorée au fait des dernières modes vestimentaires, c'est le caractère outrancier de leurs attitudes qui est raillé : les décolletés plongeants des robes diaphanes des dames font écho aux tenues des messieurs, qui sont engoncés dans des vestes cintrées aux cols exagérément larges.

Boilly, dans une veine moins caricaturale mais qui demeure teintée d'ironie, réalise en 1804 une toile intitulée *La galerie du Tribunat*, un titre anodin pour une scène de prostitution. L'artiste montre en effet les filles de joie du Palais Royal aguicher les

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁷⁹ Le succès de *L'Optique*, de Cazenave, gravé d'après le tableau de Boilly, en est un bon exemple.

⁸⁸⁰ Émile DACIER, 1925, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁸¹ Voir Jean-Marie BRUSON et Anne FORRAY-CARLIER, « Les plaisirs de la ville », dans *Au temps des Merveilleuses*, 2005, *op. cit.*, p. 111-124.

potentiels clients. Il ne subsiste que la réplique de cette toile, datée de 1809 et peinte à l'imitation de l'estampe (*Les galeries du Palais Royal*, 1809, huile sur toile, Paris, Musée Carnavalet). Par ailleurs, Boilly a peint de nombreuses toiles à la grisaille, prouvant qu'au delà du tour de force illusionniste, la gravure était appréciée pour ses effets picturaux, autant que pour ses sujets et son coût modique.

Notre approche, certes non exhaustive, des goûts des collectionneurs, aura tout de même permis d'esquisser quelques grandes tendances : nombre d'amateurs de la fin du XVIII^e siècle accordent une place prépondérante dans leurs cabinets à la peinture et la gravure de genre françaises et contemporaines. Si ces dernières sont parfois éclipsées par la peinture de genre hollandaise et flamande, certaines personnalités cultivent néanmoins un goût particulier pour l'art de leur temps. Si l'on s'intéresse plus précisément aux mises en scènes intimes, il convient de noter que les représentations familiales trouvent un public constant sur l'ensemble de la période étudiée, alors que l'attrait pour les saynètes licencieuses s'essouffle au début du XIX^e siècle.

2.2. Donner à voir l'intimité

Afin de se rendre compte de la réception des œuvres, il faut également questionner leur place dans les demeures des collectionneurs. À quels endroits les portraits intimes et les représentations domestiques étaient-ils accrochés ? Est-il possible d'identifier des emplacements dédiés plus spécifiquement à ce type d'œuvre ? Les lieux d'exposition posent également la question de l'accès aux collections. L'on sait que les cabinets étaient visités par un public, mais faut-il pour autant envisager le cabinet du collectionneur comme « lieu de [...] sociabilité, au même titre que les Salons⁸⁸² », ou plutôt comme un espace relevant de l'intimité du collectionneur, qu'il ne donnait à voir qu'à un nombre très restreint de privilégiés ?

⁸⁸² Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 12-13.

L'accès à la collection

Plusieurs dessins réalisés par Gabriel de Saint-Aubin figurent des visiteurs réunis autour de tableaux dans des galeries privées (**Fig. 316** et **317**). Dans la galerie Randon de Boisset, un petit groupe de visiteurs contemple une toile de grand format accrochée en hauteur. L'un des personnages, sans doute le collectionneur lui-même, mène la visite, comme l'indique son bras levé et semble prodiguer des informations sur l'œuvre. Dans la vue du cabinet de Monsieur de Réaumur, une petite dizaine de visiteurs examinent les pièces du cabinet. L'un d'eux est croqué en train de se pencher sur un objet pour pouvoir l'observer de plus près. D'autres personnages sont esquissés dans les pièces à l'arrière-plan, indiquant que les hôtes étaient autorisés à déambuler librement dans la collection.

Aussi, la visite des cabinets privés constituait-elle une activité de sociabilité réservée à une élite d'amateurs. La légitimité pour pénétrer une collection ne s'obtenait pas de fait. Le plus souvent, les visiteurs étaient eux-mêmes propriétaires d'une collection. Les artistes, peintres, dessinateurs et graveurs avaient également un accès privilégié aux œuvres. Plusieurs personnalités cumulaient d'ailleurs plusieurs titres ; d'illustres graveurs, comme Pierre-Jean Mariette et Johan Georg Wille étaient à la tête d'une importante collection personnelle. Les amateurs formaient ainsi une « communauté⁸⁸³ » qui partageait la même sensibilité artistique.

L'existence des dessins de Saint-Aubin témoigne également que l'artiste a eu l'occasion de pénétrer les collections d'un grand nombre d'amateurs. Souvent qualifiées d' « école pour la peinture⁸⁸⁴ », les collections dotées de chefs d'œuvres permettaient aux peintres et aux graveurs de former leur regard. Si les graveurs, comme Wille, profitèrent de leur accès aux collections pour reproduire et diffuser les compositions qu'ils avaient pu admirer chez les amateurs, les témoignages des peintres rendent compte de la valeur pédagogique des collections. Elisabeth Vigée Le Brun relate dans ses *Souvenirs* les nombreux cabinets d'amateurs qu'elle visita dans sa jeunesse :

Nous allions aussi voir de riches collections chez des particuliers. Randon de Boisset possédait une galerie de tableaux flamands et français. Le duc de

⁸⁸³ Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁸⁴ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 124.

Praslin et le marquis de Lévis avaient de riches collections des grands maîtres de toutes les écoles. M. Harens de Presle en avait une très riche en tableaux de maîtres italiens. [...] Dès que j'entrais dans une de ces riches galeries, on pouvait exactement me comparer à l'abeille, tant j'y récoltais de connaissances et de souvenirs utiles à mon art, tout en m'enivrant de jouissances dans la contemplation de grands maîtres. En outre, pour me fortifier, je copiais quelques tableaux de Rubens, quelques têtes de Rembrandt, de Wandik et plusieurs têtes de jeunes filles de Greuze, parce que ces dernières m'expliquaient fortement les demi-tons qui se trouvent dans les carnations délicates⁸⁸⁵.

Le rôle didactique du cabinet est attesté en outre par un dessin de Denon (**Fig. 318**), dans lequel l'amateur s'est représenté chez lui, entouré d'une petite société cosmopolite, constituée de proches, de jeunes artistes, d'enfants et d'invités. Une dizaine de jeunes gens sont saisis alors qu'ils dessinent. Sans doute reproduisent-ils les œuvres qui ornent les murs du salon de Denon. Ce dessin retrace bien l'atmosphère qui pouvait régner au sein des intérieurs de certains collectionneurs. Une description détaillée du cabinet de Denon nous est fournie par Lady Morgan. Elle lui consacre une douzaine de pages dans son essai intitulé *La France*. Elle insiste sur l'originalité des pièces :

M. Denon, dans sa collection de tableaux, paraît avoir été guidé par le goût plutôt qu'aidé par la fortune. Elle n'en contient qu'un très petit nombre de ceux auxquels une série de siècles a attaché une valeur énorme⁸⁸⁶.

Elle évoque dans un premier temps les peintures, mais ne s'attarde guère sur les artistes français de son siècle : globalement, elle se contente d'une brève allusion à Watteau et à une tête de jeune fille de Vigée Le Brun. Elle s'étend davantage sur la collection de médailles, puis de sculptures, et sur les céramiques japonaises et chinoises. En dernier lieu, elle mentionne les dessins : « Dans cette collection si variée [...] rien ne paraît si précieux à son propriétaire instruit et éclairé que son portefeuille de dessins originaux⁸⁸⁷. » Mais là encore, elle disserte surtout sur les œuvres des artistes italiens.

⁸⁸⁵ Louise-Élisabeth VIGÉE LE BRUN, *Souvenirs, 1755-1842*, éd. établie par Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 136-137.

⁸⁸⁶ Lady Sydney MORGAN, *La France*, 2 vols., Paris et Londres, Treuttel et Würtz, 1817, t. 2, p. 78.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

Son ouvrage, largement diffusé Outre-Manche, participa grandement de la renommée de la collection de Denon⁸⁸⁸.

D'autres visiteurs des cabinets privés, hommes et femmes de lettres, consignèrent leurs impressions dans leurs écrits. Ainsi, M^{me} de Genlis est l'auteure d'une œuvre littéraire extrêmement nourrie, et largement commentée⁸⁸⁹. Si sa fonction de « gouverneur » des enfants du duc de Chartres et la publication d'*Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'Éducation* lui confère le statut de pédagogue, on mentionne moins fréquemment ses écrits sur l'art, qui sont pourtant très nombreux. À partir de 1785, M^{me} de Genlis débuta la rédaction d'un « Journal des curiosités⁸⁹⁰ ». En compagnie des jeunes princes d'Orléans, dont elle devait assurer la formation, elle fut introduite auprès d'une vingtaine de collectionneurs privés entre 1785 et 1789. Ces visites, auxquelles s'ajoute la fréquentation des ventes publiques, complètent l'éducation artistique des princes. Si au départ, l'auteure ne rend compte que de ses propres appréciations sur les œuvres, rapidement elle donne la parole aux princes et notamment au futur Louis-Philippe⁸⁹¹.

Néanmoins, son ouvrage le plus ambitieux dédié aux arts est rédigé à la fin de sa vie, en 1820. Jamais édité, le manuscrit est conservé à la bibliothèque municipale de Nancy⁸⁹². En 2012, Charlotte Foucher a effectué la retranscription des deux volumes⁸⁹³ : *l'Essai sur les arts*, suivi du *Catalogue pittoresque du cabinet de tableaux de Monsieur le comte de Sommariva* présentent une histoire des arts occidentaux, thématique et chronologique, qui s'appuie sur des descriptions et des analyses stylistiques

⁸⁸⁸ Marie-Anne DUPUY-VACHEY, « De Maria Cosway à William Beckford : Regards d'Outre-Manche sur la collection de Vivant Denon », dans Véronique GERARD POWELL (dir.), 2016, *op. cit.*, p. 338-339.

⁸⁸⁹ Voir entre autres : Isabelle BROUARD-ARENDS et Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL (dir.), *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Rennes, P.U.R., 2007 ; François BESSIRE et Martine REID (dir.), *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008 ; Isabelle BROUARD-ARENDS, « “Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation” de Madame de Genlis, une proposition au féminin pour le modèle éducatif des Lumières ? », dans Bernard BODINIER, Martine GEST, Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY et Paul PASTEUR (dir.), *Genre et éducation. Former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 299-306.

⁸⁹⁰ Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Journal de Mme de Genlis, 1776-1798*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 15265.

⁸⁹¹ Voir Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 173-175.

⁸⁹² Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Essai sur les arts*, [s.d.], Nancy, Bibliothèque municipale, Ms 765 ; et *Catalogue pittoresque du cabinet de Monsieur le comte de Sommariva*, 1820, Nancy, Bibliothèque municipale, Ms 766.

⁸⁹³ Les extraits retranscrits par Charlotte Foucher sont publiés dans Anne LAFONT (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Anthologie*, Dijon, Presses du réel/INHA (« Sources »), 2012, [en ligne], <http://inha.revues.org/3658>, mis en ligne le 31 mai 2012, [consulté le 20 octobre 2016].

personnelles. Dans la description du cabinet de Giovanni Battista Sommariva, elle imagine le dialogue de deux personnages parcourant la collection du comte. L'un d'eux insiste sur l'importance des peintres français dans la collection :

Vous avez vu combien de tableaux de l'école française moderne sont rassemblés ici. Un amateur italien ordinaire se serait cru obligé de n'y admettre que des chefs-d'œuvre des anciennes écoles d'Italie ; mais le véritable ami des beaux-arts n'exclut dans ses choix aucun pays⁸⁹⁴.

En effet, l'auteure commente de manière élogieuse *L'Amour et Psyché* de David, *Pygmalion et Galatée* de Girodet et le *Bélisaire* de Gérard, mais ne mentionne aucune image de la vie contemporaine, même lorsqu'elle évoque un tableau de Drölling, pourtant réputé pour ses scènes rustiques. De fait, la grande majorité des œuvres citées développent des sujets religieux, mythologiques ou historiques. Faut-il en déduire une relative indifférence des commentateurs lettrés pour les représentations de la vie privée quotidienne ? En ce qui concerne le cabinet de Sommariva, l'absence de commentaire de scènes de la vie quotidienne est moins le fait de M^{me} de Genlis, que le reflet des goûts du collectionneur. Dans le catalogue reproduisant les œuvres du cabinet en miniature, on ne note aucun sujet de genre, et peu de portraits⁸⁹⁵. Il est vrai que les moulages ne présentent que partiellement la collection du comte, mais en choisissant de faire reproduire uniquement les pièces qu'il estimait les plus belles de sa collection, il indique précisément sa préférence pour les sujets d'histoire.

De même, les visiteurs qui ont laissé un témoignage écrit de leur passage dans les cabinets insistent sur les œuvres qui ont le plus retenu leur attention, ou qu'ils estiment les plus remarquables. Dans ce classement, une place de choix est accordée aux artistes italiens. Lorsque la peinture de genre est mentionnée, c'est pour faire l'apologie des peintres flamands et hollandais du Siècle d'or. Une fois encore, Greuze est l'un des rares artistes de genre français dont les qualités sont mises en avant⁸⁹⁶. Mais de manière

⁸⁹⁴ Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Catalogue pittoresque du cabinet de Monsieur le comte de Sommariva*, dans Anne LAFONT (dir.), *Ibid.*, p. 23.

⁸⁹⁵ Giovanni BELTRAMI et Giacomo PICHLER, *Moulages représentant des pièces de la collection du comte Sommariva*, 2 vols., Paris, Archives et manuscrits de la Bibliothèque de l'INHA, Ms 808 (1-2).

⁸⁹⁶ Voir par exemple Louise-Élisabeth VIGEE-LEBRUN, 2015, *op. cit.*, p. 137 et Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Essai sur les arts*, dans Anne LAFONT (dir.), 2012, *op. cit.*, [en ligne], <http://inha.revues.org/3663>, [consulté le 25 octobre 2016], p. 13.

générale, nous disposons de peu de commentaires sur les représentations de la vie quotidienne ou de la domesticité.

Dans la mesure où la visite était considérée comme un divertissement associé aux plaisirs mondains, les convives qui avaient la possibilité d'admirer les cabinets parisiens étaient majoritairement issus de la noblesse. Pour de nombreux aristocrates étrangers qui effectuaient un séjour à Paris, les cabinets constituaient une étape indispensable⁸⁹⁷. Pour autant, tous les collectionneurs ne les ouvraient pas aussi facilement. D'après Wille, le cabinet de Jullienne était « accessible à tout le monde⁸⁹⁸ », alors que Randon de Boisset avait la réputation de garder sa collection secrète. Dans l'avertissement du catalogue de vente de la collection du prince de Conti, l'auteur rappelle que la facilité d'accès à une collection dépend avant tout de la personnalité de son possesseur et cite deux exemples opposés :

M. de Gagny, [...] ne voulait pas jouir seul des richesses qu'il avait amassées ; il se faisait encore un plaisir de partager cette jouissance avec tous ceux qui paraissaient le désirer. [...] M. de Boisset, [...] moins communicatif, regardait, pour ainsi dire, son cabinet, comme un sanctuaire où tout le monde ne pouvait pas être admis. Pour y arriver, il fallait être lié avec M. de Boisset, le prier, le solliciter⁸⁹⁹.

Il est également notoire que Mariette exhibait les pièces de sa collection avec parcimonie⁹⁰⁰.

Le silence relatif au sujet des scènes de la vie contemporaine dans les écrits de visiteurs pose également le problème de la visibilité de la totalité des œuvres. On sait que certains amateurs choisissaient scrupuleusement les pièces qu'ils leur donnaient à voir. Il est donc envisageable que certaines œuvres contemporaines ne furent pas montrées au public, par exemple les compositions aux sujets légers. Nous avons noté

⁸⁹⁷ Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 167-168.

⁸⁹⁸ Cité par Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁹⁹ Pierre REMY et Jean-François MUSIER, *Catalogue d'une riche collection de tableaux des maîtres les plus célèbres des trois écoles, dessins aussi des plus grands maîtres, [...] qui composent le cabinet de feu son altesse sérénissime Monseigneur le Prince de Conti*, Paris, Impr. de Didot, 1777, p. i-ii.

⁹⁰⁰ Charlotte GUICHARD, 2008, *op. cit.*, p. 169.

plus haut l'attrait des amateurs pour les peintures lestes de Fragonard et de Baudouin. Or, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, nombre de théoriciens fustigent ce type de saynètes et ceux qui y prennent goût. Amalgamant anathème moral et jugement esthétique, Diderot critique avec emphase les ouvrages aux sujets galants et érotiques :

Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite-maison d'un petit-maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers, ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût⁹⁰¹.

Ce problème a été soulevé par les commissaires de l'exposition *La Toilette. Naissance de l'intime*. D'après eux, les six tableaux achetés (ou commandés) par Randon de Boisset à Boucher fonctionnaient par paires. Dans chaque cas, les deux tableaux étaient probablement disposés sur le mur, l'un sur l'autre, dans un dispositif de boîtier, une peinture en masquant une autre. Les sujets anodins prenaient place sur le dessus et étaient exposés en permanence. Les tableaux aux sujets les plus licencieux étaient ainsi couverts et n'étaient montrés qu'aux proches du collectionneur⁹⁰². Par exemple, l'image d'une femme jouant avec un petit chien (**Fig. 319**) devait recouvrir celle d'une femme urinant dans un bourdalou (**Fig. 320**).

Par ailleurs, des œuvres pouvaient être dévolues à la jouissance personnelle du collectionneur : le prince de Conti avait regroupé dans sa chambre à coucher près de deux-cents tableaux, pastels, miniatures et gouaches traitant de sujets variés⁹⁰³. Ces constats imposent de se questionner sur l'emplacement des pièces collectionnées et plus précisément sur la place des représentations de la vie amoureuse et familiale.

L'emplacement des pièces collectionnées

Plusieurs discours théoriques sur l'aménagement des cabinets voient le jour dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Élaborés par les amateurs eux-mêmes, ils donnent des conseils d'accrochage des œuvres. L'un des principes défendus et mis en œuvre par

⁹⁰¹ Denis DIDEROT, « Salon de 1767 », *Salons*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, 2008, p. 347.

⁹⁰² Nadeije LANEYRIE-DAGEN et Georges VIGARELLO (dir.), 2015, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁰³ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 387.

plusieurs collectionneurs est de créer un rythme dans l'accrochage en fonction des formes et des formats des tableaux, sans se soucier des genres ou des écoles picturales. Les propos de Blondel d'Azincourt, dans la *Première idée de la curiosité*⁹⁰⁴, plaident en faveur d'un éclairage naturel important des pièces accueillant les tableaux, en les préservant toutefois du soleil. L'auteur suggère également de placer les grands formats en hauteur. L'accrochage doit obéir à une symétrie visuelle : aussi faut-il alterner les formats ovales, horizontaux et verticaux. Les pendants ont leur place de part et d'autre d'un autre tableau. Afin de créer une harmonie d'ensemble, il conseille également de veiller à regrouper les œuvres aux coloris semblables. En somme, c'est l'effet général produit qui prime sur les qualités individuelles de chaque œuvre⁹⁰⁵.

Ces théories sont mises en pratique dans de nombreux cabinets de l'époque, dont témoignent notamment les vues dessinées de Gabriel de Saint-Aubin. Dans le dessin de la galerie de Randon de Boisset, les ouvertures situées en hauteur permettent un éclairage indirect des œuvres par une lumière naturelle, comme le préconise Blondel d'Azincourt. De même, Duclos-Dufresnoy installa sa collection dans une galerie prévue à cet effet et choisit un éclairage naturel sommital⁹⁰⁶. Une autre vue d'un salon anonyme (**Fig. 321**) indique un strict respect des principes de symétrie, avec une hiérarchisation des formats d'œuvres, allant du plus grand en haut, au plus petit en bas. Le dessin du salon du bailli de Breteuil par Hubert Robert (**Fig. 322**) illustre une présentation semblable : chaque mur est occupé en son centre par un tableau de grand format ; de part et d'autre sont disposés deux rangées de tableaux, alternant entre différents sujets et des formats en hauteur et en largeur.

Le catalogue illustré de la collection de tableaux de Jean de Jullienne témoigne également de son adhésion à des dispositifs comparables⁹⁰⁷. La reproduction de la galerie montre que chaque intervalle entre deux fenêtres était occupé par un tableau de

⁹⁰⁴ Barthélémy-Augustin BLONDEL D'AZINCOURT, *Première idée de la Curiosité, où l'on trouve l'arrangement, la composition d'un Cabinet, le nom des meilleurs peintres flamands et leur genre de travail*, par M. Blondel d'Azincourt, fils de M. de Gagny, Paris, Archives et manuscrits de la Bibliothèque de l'INHA, Ms 34.

⁹⁰⁵ Colin B. BAILEY, « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité », *The Art Bulletin*, 69, n° 3, sept. 1987, p. 438.

⁹⁰⁶ Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 388.

⁹⁰⁷ Voir la reproduction des planches du *Catalogue des tableaux de Jean de Jullienne*, dans Isabelle TILLEROT, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, pl. I-XLIII.

grand format au centre, surmonté systématiquement de deux figures en pendant. En outre, pour les tableaux centraux, on note une alternance entre portrait et paysage. Cette disposition n'est toutefois pas canonique, puisque beaucoup d'associations de tableaux émanent de l'appréciation personnelle du collectionneur⁹⁰⁸.

En réalité, l'accrochage par types de formats s'inspirait de celui adopté au Salon par l'Académie. Animé par la nécessité de visibilité de toutes les œuvres et d'optimisation de l'espace d'exposition disponible, le Salon du Louvre a instauré une disposition symétrique des tableaux, avec les plus grands formats placés en hauteur. En principe, l'accrochage ne tenait pas compte de la hiérarchie des genres ou du statut académique des artistes. Dans les faits, les plus grands formats étaient ceux de la peinture d'histoire. Il dominaient ainsi, au moins symboliquement, les formats inférieurs des autres genres.

Néanmoins, d'autres amateurs rassemblaient plus volontiers les pièces de leur collection par écoles, opérant ainsi une gradation entre les peintres et les sujets traités. François Blondel, dans son *Homme du monde éclairé par les Arts*, en évoquant certains cabinets parisiens, déclare : « [qu'] on croirait entrer dans la boutique d'un marchand de tableaux, en voyant cette confusion⁹⁰⁹ ». D'ailleurs, il ne cache pas son mépris pour la plupart des peintres flamands, qualifiés de « serviles imitateurs de la nature⁹¹⁰ », et son « antipathie secrète pour le genre familier⁹¹¹ », en d'autres termes, pour la scène de genre. Il prône ainsi un regroupement par écoles dans les cabinets. Des émules partagent son attachement à classer les artistes selon leur origine et les œuvres selon leurs qualités picturales. Grimod de la Reynière, par exemple, opte pour un accrochage qui distingue les tableaux italiens, les écoles du nord et la France⁹¹².

Si les collections les plus importantes sont installées dans des espaces prévus à cet effet, la totalité des œuvres n'est pas disposée dans les galeries. Certaines d'entre elles sont concentrées dans des pièces plus privées, comme la chambre à coucher⁹¹³. Patrick Michel rappelle à ce titre l'exemple de plusieurs collectionneurs qui choisirent de placer

⁹⁰⁸ C'est le cas, par exemple, pour le *Cabinet avant la galerie*. Voir Isabelle TILLEROT, 2010, *op. cit.*, p. 231-237.

⁹⁰⁹ Jacques-François BLONDEL, *L'homme du monde éclairé par les arts*, t. 1, Amsterdam ; Paris, Monory, 1774, p. 273.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 273.

⁹¹² Patrick MICHEL, 2010, *op. cit.*, p. 397.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 387.

les pièces considérées comme majeures (les tableaux italiens et flamands) dans les espaces publics de la demeure et les tableaux français dus à des artistes contemporains dans les pièces privées. De même, la demeure urbaine regroupait fréquemment les plus belles œuvres alors que la maison de villégiature comptait les pièces plus modestes⁹¹⁴. Ces usages n'ont en réalité rien de surprenant. Ils sont à rapprocher du caractère social et d'apparat d'une collection. La disposition de la collection de peintures de Joséphine à Malmaison confirme cette pratique. La grande galerie était dédiée aux portraits et comportait notamment le portrait de l'impératrice par Pierre-Paul Prud'hon, alors que la petite galerie dite aussi le salon de musique abritait les collections modernes des peintres troubadours⁹¹⁵. Sur l'aquarelle de Garneray (**Fig. 323**), on reconnaît aisément sur le mur de droite les *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, de Bergeret. En-dessous était exposé la *Déférence de saint Louis* de Fleury Richard, entouré de part et d'autre par *Charles VII écrivant ses adieux à Agnès Sorel* et *Valentine de Milan*, tous trois de la main du même artiste. L'inventaire au château de Navarre, réalisé après le décès de Joséphine en 1814, mentionne que la chambre à coucher contenait uniquement des paysages⁹¹⁶. Or, on sait que le paysage était considéré traditionnellement comme un genre mineur et à vocation décorative, tout comme les bambochades et autres scènes de mœurs.

Est-il possible d'en conclure que les œuvres de notre corpus étaient nécessairement placées dans des espaces privés ? L'étude d'Olivier Bonfait sur la localisation des œuvres des collections privées des parlementaires parisiens propose un éclairage nuancé sur la question⁹¹⁷. En s'appuyant sur les inventaires après décès des magistrats du Parlement de Paris au XVIII^e siècle, il a établi une évolution des pratiques de collections entre les premières décennies du siècle (1710-1720) et les dernières (1780-1790). Il a également distingué les habitations parisiennes de celles de province, les espaces publics des pièces privées et enfin les appartements de Monsieur de ceux de Madame.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 386 et 388.

⁹¹⁵ Alain POUGETOUX, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2003, p. 39.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁹¹⁷ Olivier BONFAIT, « Les Collections des parlementaires parisiens du XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, 73, 1986, p. 28-42.

Les statistiques mettent en lumière la présence exponentielle des portraits de famille dans les intérieurs. C'est le genre le plus représenté de la période 1780-1790. Dans les demeures parisiennes, les portraits familiaux sont distribués de façon presque égale entre les pièces de réception et les pièces privées. Cette disposition illustre la double destination du portrait, qui est à la fois une affirmation du lignage et une image personnelle dont le but est de fixer les traits des êtres chers. En revanche, ce constat est plus nuancé en province, où les portraits familiaux sont placés majoritairement dans les lieux publics. Pour Bonfait, cette répartition s'explique aisément : « le désir d'affirmer la continuité du lignage retrouve toute sa force dans la terre de ses ancêtres⁹¹⁸ » ; mais elle est également à rapprocher de l'usage de l'habitat de campagne des parlementaires parisiens. La demeure provinciale étant davantage un lieu de villégiature qu'un lieu de vie, il est cohérent que les œuvres détenant une valeur sentimentale soient disposées dans les pièces intimes de l'habitation principale. La scène de genre figure en seconde place dans les pièces publiques, mais fait l'objet d'une évolution intéressante : à la fin du siècle, dans les demeures parisiennes, elle passe des pièces publiques au domaine privé, alors qu'elle y occupait déjà une place importante dans les habitations de province au début du siècle, au second rang après les images pieuses⁹¹⁹.

Les chiffres mis en avant par Olivier Bonfait montrent bien une privatisation des images au XVIII^e siècle et une évolution de la place de l'image dans les demeures. D'après l'auteur, les œuvres de dévotion disparaissent peu à peu des pièces privées. À la fin du siècle, les nouveaux types d'images à la mode – comme l'estampe, le dessin et le pastel – ainsi que les œuvres dédiées à la délectation personnelle rejoignent les espaces privés⁹²⁰. C'est une connotation plus personnelle qui est désormais accordée à l'image d'art.

Les sources écrites et visuelles que nous avons sollicitées jusqu'ici ne rendent compte que des collections les plus importantes, c'est-à-dire, celles des classes les plus élevées. Qui plus est, elles ne concernent que les ensembles conséquents. Or, tous les propriétaires de tableaux, de gravures et de dessins n'étaient pas nécessairement des collectionneurs. Ils pouvaient acheter une ou plusieurs pièces, simplement pour orner

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 33.

leur logis. Parer à cet écueil regrettable est plus difficile qu'il n'y paraît. Est-il possible, en effet, de connaître la composition des habitations de toute une ville ? Il s'agissait pourtant de l'ambition de l'étude d'Annik Pardailhé-Galabrun et dont les résultats furent consignés dans l'ouvrage *La naissance de l'intime*⁹²¹. Les résultats de l'étude démontrent l'omniprésence de l'image dans la majorité des foyers parisiens : après 1750, 71,5 % des inventaires relatent la présence de tableaux et d'estampes dans les intérieurs. Le goût pour les arts figurés s'est généralisé dans toutes les catégories de la population au XVIII^e siècle. Au milieu du siècle, 64,5 % des gagne-deniers possèdent un ou plusieurs tableaux ou gravures, ce qui confirme bien que l'acquisition d'œuvres était accessible à tous, même aux plus modestes⁹²². Excepté les amateurs, pour qui l'achat de tableaux répondait à un souci d'esthétique et d'unité, et qui accordaient de l'importance à l'identité des auteurs ; la plupart des acheteurs choisissaient une image pour le sujet qu'il représentait, par agrément. L'usage de l'estampe pour décorer un intérieur est réputé courant dès la fin du XVII^e siècle, ainsi que l'illustre le témoignage de Florent Le Comte, qui dénigre quelque peu ce type de collectionneurs : « ceux qui n'ayant besoin des estampes que pour embellir des appartemens, cherchent de les avoir dans leur caractère naturel, mais sans se soucier si ce sont des originaux ou non⁹²³. »

Malheureusement, les sujets des œuvres n'étaient pas mentionnés systématiquement par les priseurs lorsqu'ils établissaient les inventaires. Sur toute la période étudiée, Annik Pardailhé a recensé huit-mille images dont les sujets étaient décrits. Plus de la moitié des œuvres développaient des sujets religieux. L'auteure note également la forte présence du portrait (21 %) et du paysage (15 %), mais ne dénombre que 2,5 % de scènes de genre. Néanmoins, dans la mesure où elle ne fractionne pas la période – qui englobe tout de même deux siècles – ces statistiques ne sont pas réellement pertinentes pour notre analyse et ne permettent pas de juger d'une évolution dans le choix des genres.

Plus récemment, Christophe Leribault a mené une étude comparable, mais s'est intéressé plus spécifiquement à la période 1770-1830⁹²⁴. Il a dépouillé trois-cent-trente-

⁹²¹ Annik PARDAILHÉ-GALABRUN, 1988, *op. cit.*

⁹²² *Ibid.*, p. 377.

⁹²³ Florent LE COMTE, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure*, Paris, Chez Nicolas Le Clerc, 1699, t. 1, p. 160.

⁹²⁴ Christophe LERIBAUT, « Enquête notariale : la place des arts figuratifs dans les intérieurs parisiens entre 1770 et 1830 », dans Véronique GERARD POWELL (dir.), 2016, *op. cit.*, p. 155-164.

trois inventaires parisiens et a retranché ceux des collectionneurs, qui auraient faussé les résultats. Près de la moitié des foyers mentionnent ainsi des tableaux. L'une des qualités majeures de son travail est d'avoir distingué les tableaux des estampes. En effectuant une répartition par genres picturaux, il a constaté que la majorité des peintures traitent de sujets religieux, suivis par les paysages et les portraits. Les représentations historiques et mythologiques, ainsi que les scènes de genre sont négligeables⁹²⁵. En revanche, dans le cas de l'estampe, les sujets de genre occupent une place importante et représentent près de 15 % des gravures⁹²⁶. Sur la question de l'emplacement des œuvres, les chiffres donnés par Christophe Leribault corroborent en grande partie ceux d'Olivier Bonfait : si la plupart des scènes pieuses trouvent place dans la chambre à coucher, à la fin de période, 87 % des portraits de famille y sont également accrochés, témoignant d'une privatisation des images familiales. Enfin, il note que les scènes de genre sont cantonnées aux petites pièces, comme les cabinets personnels et les boudoirs. Malgré l'intérêt indéniable que comportent les enquêtes notariales, elles n'apportent que des données partielles : les notaires n'intervenaient que lorsqu'une raison juridique l'imposait, soit dans environ 15 % des cas de décès⁹²⁷.

Mises en abymes

Ainsi, un dernier témoin de la réception des œuvres se trouve précisément au sein des représentations elles-mêmes. Au-delà du témoignage documentaire laissé par les dessins et les peintures reproduisant des intérieurs de collectionneurs comme ceux de Gabriel de Saint-Aubin, il faut examiner les tableaux et les estampes domestiques et dont le décor comporte des œuvres figurées. De nombreuses compositions intègrent des reproductions de tableaux. Plus que des accessoires ou des détails, elles participent du message de l'image et entretiennent un dialogue avec le tableau dans son ensemble. Elles acceptent des interprétations variées selon leur emploi et selon le sujet de l'œuvre reproduite.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 156.

Plusieurs historiens de l'art se sont penchés sur le procédé du tableau inséré et sur ses nombreuses significations⁹²⁸. André Chastel, en embrassant une période très large (du XV^e au XX^e siècle), a tâché de retracer l'histoire de la pratique et ses différentes fonctions. Si l'exercice de la mise en abyme picturale est presque aussi ancien que la peinture elle-même, il s'est développé dans la peinture occidentale à partir du XV^e siècle. Pour ce qui est de la peinture profane d'intérieurs, l'auteur constate que les artistes hollandais au XVII^e siècle ont été des pionniers dans l'exploitation des possibilités offertes par le motif du tableau-dans-le-tableau. De même, Victor Stoïchita s'appuie sur des représentations d'intérieurs hollandais pour étayer son argumentaire⁹²⁹. Néanmoins, une partie des constats opérés par les deux auteurs s'applique également à notre période et à notre champ d'étude. D'une part, la mise en abyme permet à l'artiste de construire un espace intérieur cohérent, de le structurer et de l'amplifier. À cette fin, le peintre dispose de trois éléments iconographiques principaux qui sont la fenêtre ouverte, le miroir et le tableau⁹³⁰. L'usage du tableau à l'intérieur du tableau contribue en outre à animer la surface picturale, notamment lorsque les scènes d'intérieurs comportent un mur de fond frontal. Cette technique est utilisée à de maintes reprises par les peintres hollandais, dont les exemples les plus illustres comptent *La lettre d'amour* de Vermeer (1669-1670, Amsterdam, Rijksmuseum) ou la *Vue d'intérieur* dite aussi *Les Pantoufles* de Hoogstraten (Paris, Musée du Louvre). Elle est ainsi reprise par les artistes français à la fin du XVIII^e siècle, ainsi qu'on peut le voir par exemple dans le portrait de Madame Mère de Jacques Sablet (**Fig. 324**). Comme dans les scènes d'intérieurs hollandaises, l'image comprend plusieurs plans successifs créant une impression de profondeur. Assise de face, Letizia Bonaparte apparaît vêtue d'une modeste robe de mousseline blanche. Derrière elle, un buste du Premier Consul est aisément reconnaissable. Une toile de format assez réduit est accrochée au mur ; il s'agit vraisemblablement d'une scène d'extérieur. À l'arrière-plan, surmontant le manteau de la cheminée, un second tableau est suggéré, dont le sujet demeure indistinct ; peut-être un paysage nocturne ? Les thèmes des œuvres insérées importent peu ici : elles participent de l'élaboration de la scène, au même titre que la porte-fenêtre laissée ouverte. Le peintre a mis l'accent sur la suggestion du décor domestique, marqué par

⁹²⁸ Voir André CHASTEL, « Le tableau dans la tableau », dans *Fables, formes, figures*, t. 2, Paris, Flammarion, 1978, p. 75-98 ; Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La Peinture dans la peinture : Musée des beaux-arts de Dijon*, 18 décembre 1982-28 février 1983 ; Victor STOÏCHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Seconde éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 1999.

⁹²⁹ Victor STOÏCHITA, « L'œil méthodique. Tableaux », dans *L'instauration du tableau*, *Ibid.*, p. 215-234.

⁹³⁰ André CHASTEL, 1978, *op. cit.*, p. 77.

une certaine sobriété et sur la simplicité de la mise du modèle, plus que sur sa physionomie. D'après plusieurs témoignages, l'économie et la modération caractérisaient effectivement le mode de vie de Madame Mère⁹³¹.

De toute évidence, la fonction formelle du procédé se double d'une signification symbolique. Le message dégagé par le tableau dédoublé procède d'abord du sujet retenu. Dans les cas des scènes d'ateliers, les œuvres représentées mettent en exergue les modèles que le peintre admire ou ses accointances avec d'autres artistes. *L'élève intéressante*, peint par Marguerite Gérard, assistée par Fragonard (**Fig. 325**), affirme explicitement les rapports de maître à élève entre les deux artistes. À première vue, il s'agit d'une scène de genre traditionnelle qui assume pleinement l'héritage de la peinture hollandaise, tant dans le choix de la robe de la jeune femme, agrémentée, comme au XVII^e siècle, d'un col de voile plissé, que dans le traitement des étoffes ou de la présence d'une boule de métal polie reflétant les éléments du décor. Dans une pièce marquée par une profusion d'objets, une jeune femme assise contemple une estampe encadrée, gravée d'après *La Fontaine d'amour* de Fragonard. D'autres feuillets gravés jonchent le sol, ainsi qu'un portefeuille duquel dépassent gravures et dessins. Une statue de marbre, représentant deux *putti*, est posée sur un guéridon. Carole Blumenfeld suggère que la jeune femme pourrait être Marguerite Gérard elle-même, admirant une composition de son maître, et que la boule métallique donnerait une vision de l'atelier de Fragonard au Louvre⁹³². Quoi qu'il en soit, en réalisant une scène de genre ancrée dans une tradition iconographique – la jeune femme méditant seule dans un intérieur cosu – Marguerite Gérard, en bonne élève, cite une œuvre de son mentor, s'inscrit directement dans sa lignée et affirme combien elle doit à son enseignement.

Rendre hommage à un artiste en insérant une de ses compositions est ainsi une pratique courante. Dans le *Compliment* de Debucoart, que nous avons évoqué plus haut, le graveur salue l'œuvre de Greuze en reproduisant, au sein de sa composition, deux des compositions les plus populaires de l'artiste : la *Mère bien-aimée* et la *Piété filiale*. Si Debucoart a choisi d'insérer des œuvres qu'il devait affectionner tout particulièrement, il faut noter qu'il a dupliqué les versions gravées des tableaux. En ce sens, il célèbre

⁹³¹ Notice de l'œuvre d'Anne VAN DE SANDT, dans Philippe COSTAMAGNA (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 40.

⁹³² Notice de l'œuvre de Carole BLUMENFELD dans *Petits théâtres de l'intime*, 2012, *op. cit.*, p. 90.

également la discipline qu'il exerce lui-même, c'est-à-dire la gravure de genre. De surcroît, il fait la preuve de ses qualités de dessinateur et de graveur en reproduisant les compositions en miniature et de manière très détaillée. Outre son autopromotion, l'objectif commercial, dans le choix des images, est manifeste : les deux gravures mises en scènes étaient très connues et appréciées du public.

Les exemples de Marguerite Gérard et de Debu-court illustrent des cas d'image dans l'image, où le message est explicite. D'autres types de représentations insérées figurent également dans le répertoire des analogies et des emblèmes utilisés traditionnellement et dont la signification n'échappe à aucun spectateur de l'époque. Par exemple, dans la peinture galante hollandaise, le recours à la représentation de paysages et de marines était extrêmement fréquent. Le motif de la lettre associé à la représentation d'une marine apparaît dans un très grand nombre de scènes amoureuses. La métaphore du bateau pris dans la tempête a été rapprochée de vers composés par le poète Jan Harmensz. Krul (1601-1646) et qui comparaient la mer changeante aux doutes et aux variations du sentiment amoureux⁹³³. Toutefois, il est nécessaire de demeurer prudent en matière d'interprétation symbolique. Dans son essai, Stoïchita a rappelé qu'une même image peut supporter de nombreuses interprétations. En réalisant un survol bibliographique des différentes analyses qu'a connues *La Femme à la balance* de Vermeer (1662-1663, huile sur toile, 42,5 x 38 cm, Washington, NGA), il a recensé pas moins d'une dizaine d'interprétations différentes et parfois contradictoires, qui tentaient de relier la présence d'un Jugement Dernier à l'arrière-plan de la scène avec l'occupation du personnage représenté⁹³⁴.

Aussi devrait-on se garder de se risquer à des commentaires exégétiques séduisants mais parfois peu crédibles. À juste titre, Marianne Grivel, dans son essai sur l'amateur d'estampes au XVI et XVII^e siècles, rappelle les différents rôles de la mise en abyme :

La meilleure source reste encore l'image elle-même. [...] L'image dans l'image [...] peut être anecdotique, psychologique ou de récurrence (rappel

⁹³³ Martha HOLLANDER, 2002, *op. cit.*, p. 74.

⁹³⁴ Victor STOÏCHITA, 1999, *op. cit.*, p. 220.

d'œuvres antérieures, auto-publicité, allégeance à un autre artiste). Elle fournit surtout d'importantes indications sur l'utilisation de l'estampe⁹³⁵.

En effet, l'image dans l'image doit avant tout être perçue comme une source de renseignements sur l'utilisation des tableaux et des gravures.

Le portrait du baron de Besenval, réalisé par Danloux, célèbre la figure de l'amateur, représenté au milieu des tableaux composant sa collection (**Fig. 326**). Les œuvres sont reproduites avec précision par l'artiste et donnent un aperçu de leur disposition. Des toiles aux formats réduits et aux sujets les plus variés (des tableaux de genre jouxent des marines et des paysages) occupent toute la surface du mur. Mais au milieu de la profusion de tableaux et d'objets, le collectionneur détourne le regard des objets de sa passion et semble absorbé dans ses pensées. Dans cette vision, les œuvres font partie intégrante du décor et de l'intimité de leur propriétaire. Besenval ne pose pas fièrement à leurs côtés, il n'en fait pas la démonstration : elles ne sont pas des accessoires qui servent à l'affirmation de son statut. Toutefois, la concentration des toiles, qui se reflètent également dans le miroir de la cheminée, permet de se rendre compte de l'importance de la collection du propriétaire, qui a, pour ainsi dire, tapissé de tableaux tout l'espace des murs de son salon.

Si le *Baron de Besenval dans son salon de compagnie* figure le portrait d'un amateur réel, des mises en scènes fictives introduisent des tableaux dans les intérieurs. Les planches gravées d'après Fragonard pour *Les Contes et nouvelles* de La Fontaine⁹³⁶ illustrent des scènes de mœurs, légères pour la plupart, dans lesquelles les représentations de tableaux occupent une place importante. Même si les images ne font pas référence à des œuvres précises, leurs sujets sont suffisamment détaillés pour être identifiables.

Dans la planche intitulée *A femme avare galant escroc* (**Fig. 327**), les deux personnages prennent place dans un salon. L'arrière-plan est occupé par un mur, sur lequel sont présentés cinq tableaux aux sujets variés. Une imposante scène de bataille

⁹³⁵ Marianne GRIVEL, « L'amateur d'estampes en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Le livre et l'historien. Études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, réunies par Frédéric BARBIER, Annie PARENT-CHARON, et al., Genève, Droz, 1997, p. 224.

⁹³⁶ Voir Edwin WOLF, *Fragonard Plates for the "Contes et Nouvelles" of La Fontaine*, New York, New York Public Library, 1949.

occupe la partie droite. En dessous, deux toiles aux formats plus réduits figurent une pastorale et un paysage. À gauche, un portrait de figure sainte est surmonté d'un *tondo* représentant deux *putti* jouant. *La coupe enchantée* (**Fig. 328**) présente un décor de salon assez similaire, dans lequel se côtoient deux pendants, représentant des paysages, séparés par un portrait ovale de jeune femme. Un tableau vertical de grand format, suggérant une scène de genre se déroulant en extérieur, surplombe les trois tableaux. Ces représentations donnent une idée vraisemblable de l'accrochage des œuvres dans une demeure privée et correspondent aux règles de présentation des toiles, distillées par les discours de l'époque, et caractérisées par un panachage des genres picturaux ainsi qu'un respect de la symétrie.

Dans d'autres planches, le sujet du tableau inséré dialogue directement avec celui de la représentation principale : les turpitudes amoureuses du *Gascon puni* (**Fig. 329**) font écho aux mésaventures de Joseph avec l'épouse de Putiphar, figurées sur la toile à l'arrière-plan. Dans le *Savetier* (**Fig. 330**), le graveur s'autorise une note ironique en plaçant une scène pieuse au dessus du lit conjugal, alors que la femme du savetier s'apprête à convoler avec le créancier de son époux. En effet, d'après Alain Guillerm, l'insertion des tableaux dans l'image est une interprétation des graveurs, et non une intention de Fragonard. Selon un ressort traditionnel de l'imagerie grivoise, les mises en abyme insistent, par effet de miroir, sur la signification de la scène principale, ou au contraire, s'y opposent radicalement pour ajouter un sens comique⁹³⁷.

Une fois encore, la plupart des représentations mettant en scène des tableaux figurent des intérieurs aisés, ou du moins bourgeois. La question de savoir comment les intérieurs plus modestes présentaient les images et quels types de représentations étaient appréciés demeure presque sans réponse. Deux scènes de cuisine (**Fig. 331 et 332**), réalisées par le peintre dijonnais Jean-Baptiste Lallemand, dévoilent toutefois la présence d'œuvres figurées au sein d'un espace domestique qui n'est pas dédié à la contemplation ou au loisir. Dans un imposant décor de cuisine fort détaillé, de nombreux ustensiles fixés au mur ou disposés sur des étagères côtoient des denrées alimentaires. L'importance de la taille de la pièce ainsi que sa position en rez-de-chaussée bas, indiquent qu'il s'agit de la cuisine d'une demeure aisée. À gauche, une domestique debout derrière une table prépare le repas. À droite, un autre personnage

⁹³⁷ Alain GUILLERM, « Les illustrations de Fragonard pour les "Contes" de La Fontaine », *Gazette des beaux-arts*, t. 89, mars 1977, p. 105.

féminin veille sur un jeune enfant qui joue. Au-dessus de la cheminée trône un portrait peint en buste, sous lequel sont épinglés deux feuillets de dessins. La plus grande planche figure six personnages, représentés individuellement dans un cadre. Il pourrait s'agir d'une illustration des types de métiers, comme les Cris de Paris.

Le second tableau présente un intérieur de cuisine assez comparable, quoique plus modeste. Sur le mur, sous les étagères d'objets de vaisselle, une planche gravée a été fixée, dont le sujet se distingue difficilement. Dans les deux cas, les feuillets sont accrochés à même le mur, sans encadrement. Cette pratique devait être relativement ordinaire, puisque Marianne Grivel la mentionne en évoquant la représentation d'estampes dans les œuvres du XVII^e siècle :

La représentation de l'image est symptomatique d'une réalité : placée bien en vue, la gravure, dans ce milieu modeste, remplace le tableau : c'est le thème représenté, et non la signature de l'artiste, qui a entraîné l'acquisition. Mais cet intérêt est éphémère et l'état de conservation de l'image importe peu au possesseur : l'image qu'on utilise ne mérite pas un encadrement soigné. Epinglée au manteau de la cheminée, soumise aux atteintes de la fumée, elle est déjà déchirée⁹³⁸.

L'enquête sur la représentation de tableaux au cœur des mises en scène de la vie privée confirme l'omniprésence des images dans les intérieurs de la fin du XVIII^e siècle. On relève une prédilection pour les paysages (comprenant également des marines et des pastorales) et pour les portraits (**Fig. 333**). Cette pratique est attestée par l'insertion de tableaux dans de très nombreuses représentations de genre, dont nous avons sélectionné quelques exemples significatifs. La petite gouache de Lavreince illustre parfaitement nos conclusions : sous la suite de portraits sont accrochés plusieurs paysages de divers formats. Dans la chambre à coucher, quelques scènes pieuses alternent avec des saynètes de genre aux sujets libertins. L'estampe volante est accrochée dans des pièces à vocation utilitaire, comme la cuisine. Cela dit, à la fin de notre période, des gravures encadrées trouvent leur place dans les intérieurs des demeures cossues, comme le montre un tableau de Martin Drölling (**Fig. 334**). Dans un appartement bourgeois, une série de six estampes orne les cloisons de la salle à manger : elles sont présentées dans l'une des pièces de vie du jeune couple, et ne sont plus dissimulées dans des

⁹³⁸ Marianne GRIVEL, 1997, *op. cit.*, p. 224-225.

portefeuilles et réservées à la délectation exclusive d'un collectionneur, qui à l'instar de Mariette, se montrait quelque peu avare dans le déploiement de ses pièces. Globalement, les informations fournies par les images corroborent les données de l'étude d'Olivier Bonfait : les représentations de scènes domestiques et l'estampe, devenue un support très prisé, rejoignent les murs des pièces privées de l'habitat. Ainsi, Stoïchita a observé que :

L'intérieur s'offre comme un miroir de l'espace pour lequel il a été créé et qui l'accueille. La scène d'intérieur accrochée dans une chambre de la maison bourgeoise représente elle-même une chambre bourgeoise, au mur de laquelle, très souvent, un autre tableau est suspendu⁹³⁹.

Si l'on accepte le fait que les scènes domestiques étaient conçues pour être présentées dans des demeures personnelles et qu'à la fin du XVIII^e siècle, la plupart des scènes de genre étaient accrochées dans des pièces privées, on peut suggérer que l'enchâssement agissait ainsi sur le possesseur de l'œuvre comme le reflet idéalisé de son quotidien, auquel il lui est possible de s'identifier. La scène domestique offrait au spectateur une image coutumière, et en ce sens rassurante. Elle atteste également un changement dans l'usage de l'image : l'évocation d'un quotidien familial s'est substituée à l'œuvre de dévotion.

Enfin, une dernière fonction du procédé de mise en abyme se trouve dans l'utilisation des portraits suggérant une valeur affective, comme les miniatures montées en médaillon. Ceux-ci sont en effet fréquemment utilisés par les peintres comme des accessoires symboliques au sein de leurs compositions. Cette pratique est en usage dans les portraits de la famille royale sous l'Ancien-Régime, pour faire valoir une appartenance ou une continuité dynastique⁹⁴⁰. Elle continue d'être employée sous l'Empire, dans les effigies de la famille impériale et du roi de Rome. Dans le portrait de Caroline Murat et ses enfants, réalisé par François Gérard, la nièce de Napoléon arbore une effigie de son oncle autour du cou. Dans le portrait de Marie-Louise et du roi de

⁹³⁹ Victor STOÏCHITA, 1999, *op. cit.*, p. 216.

⁹⁴⁰ Jacqueline DU PASQUIER, *La miniature, portrait de l'intimité. « En contemplant mes traits ne songez qu'à mon cœur »*, Paris, Éditions Norma, 2010, p. 21-38.

Rome, réalisé également par Gérard, le bracelet de l'impératrice est surmonté d'une miniature. De même, dans la version réalisée par Franque, Marie-Louise porte à son cœur un portrait en miniature de Napoléon.

Cela dit, les miniatures apparaissent également dans des mises en scènes de mœurs, dans lesquels leur fonction diffère quelque peu, puisque les personnages figurés sont anonymes et fictifs. Dans ce cas, les miniatures participent davantage de l'élaboration d'une fiction sentimentale. Comme pour l'insertion d'une lettre d'amour, elles permettent aisément de suggérer l'existence d'un être qui est absent de la scène, mais qui entretient des liens avec le personnage représenté. Dans une petite huile sur panneau (**Fig. 335**), Jean-Frédéric Schall a représenté une jeune femme assise sur un divan, embrassant le portrait de celui qu'elle aime, tout en tenant dans la main droite le billet qu'il lui a adressé. L'artiste a donné à son œuvre une signification très érotique : la jeune femme a posé la lettre de son amant entre ses jambes écartées. Le rouge de ses joues évoque l'émotion et le plaisir qui la traversent. Plusieurs détails accentuent la connotation licencieuse de l'image ; un chien regarde, haletant et l'air curieux, sous les jupes du personnage et un tableau mythologique figurant la résistance d'une femme nue face aux insistances d'un satyre surplombe la scène. L'attitude de la jeune femme du tableau inséré offre une opposition avec celle de la saynète principale, qui s'est abandonnée à l'amour charnel.

Le même sujet est traité par Nicolas Lavreince, mais la tonalité érotique de l'œuvre est moins explicite, plus ambiguë (**Fig. 336**). Dans une composition comparable à celle de Schall, une dame contemple le portrait en miniature de son aimé et conserve la lettre qu'il lui a adressée posée sur ses genoux. Il serait aisé de supposer que le titre, *La consolation de l'absence*, fait référence à la contemplation du portrait en compensation de l'absence de l'amant. D'ailleurs, c'est cette lecture qu'ont privilégiée plusieurs commentateurs⁹⁴¹. Contrairement à ce que suggère d'abord le titre, la jeune femme ne se console pas de l'absence de son bien-aimé par la vue du portrait de celui-ci. Elle se reconforte plutôt avec un second amant, dont elle vient de recevoir la lettre et le portrait. En observant de plus près l'image, on aperçoit nettement qu'elle porte déjà un portrait en miniature autour de son poignet. En outre, le chien situé dans l'angle

⁹⁴¹ Voir par exemple la notice de l'œuvre sur le site du musée Cognacq-Jay, <http://museecognacqjay.paris.fr/fr/la-collection/la-consolation-de-labsence#>, [consulté le 23 novembre 2016].

inférieur droit renifle une lettre abandonnée par terre, sur laquelle on distingue l'écriture et le cachet de cire. Il est donc vraisemblable que l'absent ait été remplacé par un autre, qui constitue la réelle consolation suggérée par le titre.

Dans une version antérieure présentée au Salon de 1785 et gravée par de Launay (**Fig. 337**), Lavreince avait imaginé une narration moins complexe. La présence du double-portrait a disparu : celui qui était contemplé par la jeune femme dans la version peinte s'est substitué en cadran d'une montre à gousset, symbole de l'impatience du personnage à retrouver celui qu'elle aime. La lettre posée au sol a cédé la place à un jouet appartenant au chien et un tableau figurant un cupidon ailé prêt à tirer sa flèche a pris place au-dessus du personnage féminin. Ces modifications ne sont pas surprenantes ; nous avons noté à plusieurs reprises, avec les exemples de Baudouin et de Debucourt, que les artistes pouvaient privilégier pour la gravure une version expurgée de leur composition.

Le thème de l'attente de la jeune femme est repris par d'autres peintres de genre, comme Michel Garnier, qui réalisa sa version en 1791 (*La Lettre*, huile sur toile, The Minneapolis Institute of Arts). La même année, Boilly achève *Le cadeau délicat* (**Fig. 338**), dans lequel une jeune femme vient offrir son portrait en miniature à un homme, figuré à l'arrière-plan, accoudé à son bureau. Tout à sa lecture, il ne remarque pas la présence de celle qui l'aime, et qui dépose subrepticement le médaillon sur le fauteuil. Une seconde jeune femme, l'air inquiète, surveille la porte. En sa qualité de complice de celle qui vient dévoiler explicitement ses sentiments, peut-être craint-elle d'être vue⁹⁴² ? Contrairement aux exemples précédemment cités, de miniature placée au sein d'une composition, chez Boilly il s'agit d'une femme qui présente sa propre effigie. Il en est de même pour d'autres saynètes galantes du début des années 1790, comme *Les Malheurs de l'amour* et *La visite rendue*, peintes pour Calvet de Lapalun, même s'il s'agit pour ces dernières, de portraits peints sur toile et de format plus conséquent. La figure féminine assume un double rôle, « [d'] actrice dans la scène et [d'] image dans un portrait ovale peint⁹⁴³ ». Comme l'a également relevé Susan Siegfried, cette position de la femme est tout à fait inédite : « Boilly place inhabituellement la femme en charge de

⁹⁴² Cette interprétation est privilégiée par Florence RAYMOND dans la notice de l'œuvre, dans Annie SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES et Florence RAYMOND (dir.), 2011, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁴³ Susan L. SIEGFRIED, 2008, *op. cit.*, p. 124.

sa propre image car elle tient [...] son portrait, mettant en scène sa représentation pour son cercle d'intimes⁹⁴⁴. » Dans *La visite rendue* et *Le cadeau délicat*, la femme n'est pas représentée dans l'attente de son amant, mais au contraire comme un personnage actif dans le jeu de séduction. Cela dit, elle revêt également le rôle du personnage éconduit par l'homme dans *Les Malheurs de l'amour*.

Boilly, à travers l'insertion de portraits, donne à ses sujets féminins la possibilité de tenir des rôles différents dans les fictions sentimentales qu'il imagine. Et pourtant, le portrait continue d'être utilisé comme objet de substitution pour supporter l'absence de l'être aimé ; même s'il est utilisé à cette fin par un homme dans *La visite rendue*. Il est aussi dépeint par l'artiste comme un moyen de communication entre les amants. Boilly insiste davantage sur le mode de circulation des œuvres. En ce sens, ses œuvres constituent également un très bon témoignage de la transmission des portraits, notamment intimes, qui étaient offerts, échangés, et parfois rendus à leur expéditeur.

Ainsi, les miniatures constituent des images intimes très fréquemment représentées au sein de tableaux, témoignant de leur très large diffusion. Souvent, elles apparaissent dans d'autres portraits en miniatures, tenues par le modèle portraituré. Dans ce dernier cas, l'enchâssement est plus qu'un motif pictural qui permet de suggérer l'absent : il représente littéralement l'intimité qui lie le personnage portraituré avec celui de la miniature dédoublée. La miniature recèle une composante personnelle et intime tout à fait particulière : elle est un objet destiné à être porté sur soi, pouvant aisément être dissimulé dans un bijou. Cet objet a la vocation d'être vu par des proches éprouvant un lien affectif avec le modèle portraituré. Parfois même, des cheveux de l'être représenté pouvaient être glissés dans le médaillon renfermant le portrait, accentuant sa vocation d'objet de substitution de l'être cher. Cependant, par sa nature d'objet précieux de petite taille, la miniature nous renseigne sur les usages d'un objet intime, mais pas sur celui d'une représentation de l'intimité. Avec l'évocation de la miniature, nous frôlons les frontières imposées par notre sujet d'étude, entre mise en scène de l'intimité et œuvre intime.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 125.

Les réponses à nos questionnements sur les destinations et sur la réception des scènes de l'intimité demeurent partielles. En croisant des sources variées (livrets des Salons, commentaires critiques, catalogues de ventes, témoignages privés d'artistes et de visiteurs des collections, œuvres figurées elles-mêmes), et en nous appuyant sur les résultats d'études récentes, nous avons tenté de cerner comment ces œuvres étaient utilisées et perçues par leur public. Des points d'interrogation restent à combler : le silence des critiques et des visiteurs des collections privées au sujet des représentations de la vie quotidienne sont-ils seulement la preuve de l'indifférence du public pour ces « petits tableaux [et ces] compositions frivoles⁹⁴⁵ » ? Si des incertitudes demeurent, des conclusions se sont esquissées au fil de nos recherches.

Les discours officiels de l'Académie royale de peinture et de sculpture, des théoriciens et des esthètes représentant l'élite culturelle et intellectuelle de l'époque, reflètent un mépris presque unanime pour les œuvres inspirées de la vie privée contemporaine. Les auteurs jugent qu'elles sont l'apanage d'un public inculte. Malgré tout, la profusion et la qualité des œuvres produites contredisent ces opinions. Des amateurs, des commanditaires et certains critiques affichent sans détour leur goût pour ce type d'images et n'hésitent pas à en orner leurs intérieurs. Par ailleurs, les dessins et les gravures de mœurs contemporaines connaissent un succès très net et sans précédent à la fin du XVIII^e siècle. L'analyse des livrets des salons non officiels et des inventaires après décès a permis de déceler un goût prononcé pour les représentations de la vie privée, qui s'exprime surtout dans les arts graphiques. Les artistes, pour certains non issus de la formation académique, se sont emparés des codes traditionnels de représentation pour renouveler les manières de représenter les individus pris dans leurs activités quotidiennes et pour décloisonner les genres picturaux.

D'autre part, l'épisode révolutionnaire, puis le Consulat et l'Empire ont connu une évolution indéniable des critères esthétiques et d'appréciation. Il nous semble que la période étudiée a ouvert la voie à une considération nouvelle des représentations de la vie privée et intime. La sphère politique s'est emparée des représentations de l'intimité à des fins de propagande. Les artistes révolutionnaires ont mis leurs pinceaux au service de la promotion de l'idéal familial républicain, voué à la défense de la patrie et à sa

⁹⁴⁵ Denis DIDEROT, 2008, *op. cit.*, p. 347.

pérennité. Alors que Napoléon a invité les artistes à multiplier les images de l'empereur proche des siens et de bon père de famille⁹⁴⁶.

⁹⁴⁶ Sur l'influence de l'épisode napoléonien sur les arts figurés, voir notamment Albert BOIME, *A Social History of Modern Art*, t. 2, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, et plus particulièrement le chapitre « The Iconography of Napoleon », p. 35-95.

Conclusion

Au détour des portraits et des scènes de genre, nous avons effleuré l'intimité des personnes et des figures apparaissant à travers les images. En scrutant leurs gestes, leurs regards et leurs attitudes, il nous a été permis de partager une part de leur vie personnelle. Celle-ci se présente sous de multiples formes, et, le plus souvent, est donnée à voir avec pudeur.

Malgré des différences notables, toutes les œuvres considérées relèvent d'un même élan : celui de se retirer dans la douceur du foyer. En cheminant à l'intérieur des demeures, dans les pièces les plus reculées comme le cabinet et le boudoir, nous avons d'abord analysé les manières de représenter ce qu'il y a de plus secret, l'intériorité de l'âme. En regroupant les œuvres par typologies iconographiques, comme l'homme au travail dans son cabinet, le compositeur inspiré, la femme lisant ou méditant, il est apparu que l'état introspectif n'est pas toujours aisé à mettre en images. Certaines représentations se limitent à la description des activités solitaires, tandis que d'autres cherchent davantage à retranscrire l'introspection. Les moyens employés pour y parvenir demeurent dans l'ensemble similaires ; il s'agit de suggérer que les protagonistes sont reclus dans leur univers. La confrontation du regard avec le spectateur est alors décisive ; un regard détourné ou même dissimulé permet de donner l'illusion que le personnage est absorbé dans ses pensées. Auguste Garneray, par exemple, dans ses aquarelles sur papier, utilise des plans larges et figure le modèle dans un coin de la pièce afin de signifier son isolement.

Dans les espaces de la chambre et du cabinet de toilette, notre analyse s'est centrée sur les images de l'intimité du corps. Celle-ci doit être tenue cachée et secrète. Le corps est toujours dévoilé avec parcimonie, dans des représentations qui mettent en scène les usages liés à l'hygiène, à la parure et à la séduction. Hormis quelques rares exceptions, c'est toujours l'intimité du corps féminin qui fait l'objet de représentations,

alors que les prescriptions quant au respect de la pudeur et de la décence condamnent fermement cette ostentation. La suggestion des secrets du corps féminin suscite alors un fort désir d'effraction, matérialisé dans les œuvres par des personnages de curieux, qui violent le sanctuaire de l'intimité.

Les salons et autres salles à manger sont ainsi consacrés aux réunions familiales et amicales, où les individus se retrouvent autour d'un déjeuner ou d'une tasse de thé. Ils sont aussi les lieux dédiés aux loisirs, ceux où les enfants jouent, où l'on s'exerce au piano ou à la harpe. La mise en scène de cette sociabilité privée est propice à l'exaltation de la complicité et de la tendresse. Celles-ci s'expriment en général à travers des attitudes et des gestes particuliers. La main posée sur l'épaule en signe de soutien ou de protection, l'accolade, et l'embrassade, sont les marques d'affection les plus usitées par les artistes dans les scènes d'amour conjugal, d'amitié et de complicité fraternelle. L'action de se tenir la main fait partie des gestes les plus significatifs pour suggérer un lien sentimental fort. Ingres, dans ses portraits dessinés, en exploite les possibilités : le parent qui saisit quelques doigts de la petite main de son enfant est une démonstration subtile de leur attachement réciproque. La proximité physique demeure également un procédé commode pour symboliser l'intimité entre les personnages. Dans les portraits familiaux, les modèles semblent parfois soudés l'un à l'autre : les enfants s'agrippent aux corps de leurs parents, et les frères et sœurs, par leur contact physique, forment un ensemble uni. Enfin, les jeux de regards et les sourires trahissent des échanges affectueux.

Les usages des différentes pièces d'une habitation laissent apparaître une gradation dans les rapports intimes. Les pièces les plus secrètes, comme la chambre, le boudoir ou le cabinet de toilette, autorisent seulement la présence de personnages invités à partager l'intimité, comme l'amant, la domestique, ou encore l'ami proche. Certaines maternités prennent la chambre à coucher pour décor, lorsqu'elles décrivent la relation exclusive et viscérale qui unit la mère à son enfant. De même, la complicité entre le père et sa progéniture est généralement figurée dans l'espace du cabinet de travail paternel, lorsque celui-ci assure la transmission de son savoir. Les représentations regroupant tous les membres de la famille nucléaire privilégient le salon ou les pièces à usage commun. Les relations qui y sont décrites oscillent entre le témoignage de l'affection et des comportements sociaux normés.

À la fin du XVIII^e siècle, le jardin s'apparente à une version externalisée de la demeure. Les abris les plus retirés, comme la grotte, sont propices à la réflexion et à la rêverie. Les bosquets, à l'abri des regards, suscitent des activités charnelles, tandis que les étendues verdoyantes en appellent à la promenade et aux déjeuners sur l'herbe en famille.

Souvent, au long de notre étude, nous avons navigué entre nos différents corpus, réalisant des parallèles, prouvant que les œuvres sont rarement irréductibles à une seule thématique, mais aussi que la suggestion de l'intimité imprègne des champs différents de la vie personnelle.

Malgré des iconographies différentes, il apparaît que toutes les œuvres s'accordent autour de la revendication de l'intimité et de sa théâtralisation. La mise en scène des usages de la vie privée a été observée à de maintes reprises et a fait l'objet de nombre de publications⁹⁴⁷. Elle nous semble tout à fait significative pour les images de la vie intime à la période étudiée ; nous avons tâché de mettre ce phénomène en exergue à plusieurs reprises dans notre étude : les usages de la toilette et leur caractère érotique répondent à un cérémonial, mis en abyme dans les représentations figurées. Les artistes orchestrent à leur tour les scènes de toilette de manière à placer le regardeur de l'œuvre dans une posture de spectateur-voyeur.

Dans la plupart des cas, c'est le dispositif de présentation qui concourt à la mise en scène de l'œuvre. Les nombreux portraits familiaux exposés au Salon en témoignent. Ils affirment la prééminence du rôle parental sur le statut public et font la démonstration des liens d'intimité. Les images de propagande royale et impériale, exaltant Marie-Antoinette en mère attentive et Napoléon en père de famille affectueux, participent de la même symbolique. La théâtralisation de leurs rôles privés est mise au service de la promotion de leur image. Il en va de même pour la présentation des œuvres dans les collections privées. Les images glorifiant le commanditaire et sa famille sont placées

⁹⁴⁷ Nous pensons, bien-sûr, à l'essai d'Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973. En 1986, les auteurs du tome 4 de l'*Histoire de la vie privée* ont décliné le plan de l'ouvrage en reprenant les termes du théâtre. Les différentes parties s'articulent comme une représentation : Lever de rideau, Acteurs, Scènes et lieux, et enfin Coulisses (Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), 1986, *op. cit.*, t. 4). Rappelons également la parution récente de l'article de Laurence Sieuzac sur la toilette envisagée comme scénographie de l'intime, dans le dernier numéro de la revue *Dix-Huitième siècle*, consacré à la société en spectacle (Laurence SIEUZAC, 2017, art. cit., p. 233-245).

dans des pièces de réception, alors que les sujets galants ou plus licencieux sont exposés dans les espaces les plus privés. Le dispositif de boîtier, permettant d'enchâsser deux représentations en dissimulant la plus audacieuse par une autre, au sujet plus consensuel, est symptomatique d'un désir de théâtraliser l'exposition de certaines scènes liées à l'intimité du corps.

Il paraît cohérent de considérer que la période retenue pour notre étude constitue un seuil, une rupture dans la représentation de l'intimité domestique. Les arguments en faveur de cette thèse sont nombreux : en premier lieu, il est de tradition de considérer que le XVIII^e siècle marque la naissance de l'intime – même si cette théorie a été nuancée⁹⁴⁸. Bien des usages de la vie quotidienne témoignent en effet d'une évolution, s'orientant vers une privatisation des pratiques. On l'a vu, la distribution des pièces de la maison témoigne de la volonté de créer des espaces dédiés à soi. Les rites d'hygiène corporelle tendent désormais à être réalisés en solitaire. Les écrits du for privé sont marqués par des changements dans la manière de relater son existence, allant du compte rendu factuel vers l'expression de la vie intérieure du scripteur. Les témoignages écrits d'amour et d'amitié connaissent un mouvement semblable. Outre la prédominance de la première personne, confirmant la propension à se dévoiler, les auteurs des lettres utilisent davantage de termes liés aux sentiments, à l'attachement, tout en clamant la confiance et la sincérité des relations.

Si de nombreux domaines de la vie quotidienne sont affectés par un phénomène que l'on pourrait qualifier d'« intimité », cette évolution ne s'est réellement manifestée que dans les représentations de l'intimité amicale et familiale. Alors que l'expression et les pratiques de l'amitié se sont féminisées au cours du XVIII^e siècle, la peinture et la gravure de genre ont développé les représentations d'amitié féminine. Dans la peinture profane, cette iconographie ne connaît pas réellement de précédent. La complicité est alors le sujet de nombre de saynètes, rassemblant deux figures féminines autour d'activités diverses comme la lecture d'une lettre ou d'un roman, de la toilette, de la pratique de la musique ou du dessin. Les mises en scène exacerbent l'attachement entre les modèles, et insistent sur le rôle de confidente et de soutien moral de l'amie.

⁹⁴⁸ Jean-Marie GOULEMOT, 1995, art. cit., p. 13-21.

Le portrait de famille connaît également des modifications tangibles, dans sa représentation et dans sa démonstration. Si certains tableaux continuent d'affirmer avant tout la pérennité familiale, la plupart mettent en avant les interactions affectueuses entre les modèles. À plusieurs reprises, les innovations dans le domaine des représentations familiales ont été soulignées, corrélées avec des changements culturels et sociaux, comme la valorisation de la famille nucléaire. En outre, les artistes s'affranchissent des codes traditionnels des genres picturaux en réalisant des œuvres oscillant entre le portrait et la scène de genre. Les problématiques liées à l'instabilité de la classification des genres picturaux à cette période ont été soulevées avant nous par Philippe Bordes, Uwe Fleckner, ou encore Susan L. Siegfried. Leurs travaux ont mis en lumière l'hybridité de certains genres picturaux, traduisant une évolution des goûts et des attentes d'une clientèle principalement bourgeoise. Celle-ci se manifeste dans la peinture de portrait, où la bourgeoisie, tout en affirmant une réussite sociale déterminée par le travail, accorde une place primordiale à l'illustration des moments passés en famille. Cette tendance se lit également dans l'attrait du grand public pour les mises en scène domestiques. Quelques grands collectionneurs accordent une place, dans leurs cabinets, aux œuvres d'artistes français contemporains et à la scène de genre. Mais l'estampe de genre, et tout particulièrement les sujets familiaux, ont les faveurs d'amateurs moins fortunés.

Enfin, les usages politiques des représentations de l'intimité familiale instaurent également des nouveautés. Les discours révolutionnaires clament l'idéal de la famille républicaine, dans lequel la mère nourricière et protectrice devient l'archétype de la figure maternelle. Le patriarce, érigé en modèle pour ses enfants, est prêt à défendre sa famille et la République. Les images, qu'elles soient de propagande ou rattachées à la sphère privée (comme le portrait de Camille Desmoulins, **Fig. 151**), rendent compte de la distribution des rôles familiaux. De même, on l'a dit, Napoléon a utilisé la théâtralisation de sa vie privée et de celle de ses proches afin d'asseoir sa légitimité. Dans un contexte qui valorise les valeurs familiales, mettre en scène les relations intimes permet l'identification du spectateur et fait appel à son émotivité personnelle. Ce procédé, désormais largement exploité dans les images politiques, trouve ses racines à cette période.

Constater un tournant dans la manière de figurer et de donner à voir l'intimité nécessite néanmoins de demeurer nuancé. En effet, nous l'avons vu, bien des représentations sont redevables d'œuvres antérieures. Les influences du portrait et de la peinture de genre septentrionales du Siècle d'Or ont été démontrées. Plus que de simples citations formelles, les artistes réemploient fréquemment des types iconographiques et leurs symboliques. Les costumes à l'espagnole, qui peuplent les compositions de Fragonard, de Marguerite Gérard et d'Élisabeth Vigée Le Brun, apparaissent déjà dans les œuvres de Watteau au début du siècle.

De même, certains thèmes connaissent de nombreuses occurrences au XVII^e et au début du XVIII^e siècle. La liseuse en est un bon exemple : nous avons évoqué, en introduction, les exemples de Raoux et de Grimou. Bien avant l'apparition du boudoir, une gravure du XVII^e siècle (**Fig. 339**) montre une jeune femme dans la solitude de son cabinet, occupée à rédiger une lettre. La légende en vers au bas de l'image, en précisant qu'elle écrit à son amant, confère à l'œuvre sa signification galante. Le modèle de la jeune femme, se consolant de l'absence de son galant en lui écrivant des billets doux, a été exploité par les peintres de genre au XVIII^e siècle, remplaçant la figure de l'élégante dans le décor raffiné et cossu de son boudoir. Les scènes d'ablutions et de toilette peintes par Antoine Watteau, François Boucher, et Jean-Baptiste Pater dans les années 1710-1740, confirment également que les allusions érotiques liées à la représentation des soins du corps apparaissent avant la fin du siècle et précèdent ainsi le développement de l'architecture des salles de bains.

La période a connu d'indéniables évolutions des mœurs. Elle a affirmé le droit à une existence intime, à la solitude et au secret, dont témoignent de nombreux usages, comme le fait de se retirer pour méditer, de s'isoler pour ses ablutions, de cultiver des liens d'amitié proche et individuelle, ou encore de se cantonner dans un espace familial nucléaire. Dans le même temps, les artistes ont multiplié les images dévoilant ces rapports et ces activités secrètes. Bien-sûr, ce sont parfois des images interdites, confidentielles, que l'on admire seul ou que l'on ne montre qu'à un cercle de privilégiés, mais leur importance ne saurait être minimisée. Par ailleurs, bien des œuvres sont exposées dans l'espace public du Salon ou lors de ventes publiques, et les gravures s'affichent sur les étals des marchands. Le paradoxe qui réside dans la mise en scène

cette intimité supposée cachée nous paraît constitutif de la période. Pourtant il est manifeste que sa démonstration répondait à une attente du public. Il nous renseigne sur le rapport à l'intimité, et sur l'importance qui lui était accordée. Si, comme le rappelle Jean-Marie Goulemot, « l'intime est ce qui appartient à l'individu en propre comme son secret, ce dont il a, lui seul, une connaissance intuitive⁹⁴⁹ », il nous semble qu'affirmer et exposer son intimité, c'est s'assurer de son existence, c'est aussi promouvoir sa valeur.

Les grandes tendances que nous avons esquissées, comme la théâtralisation de la vie privée, ainsi que la contradiction qui consiste à revendiquer une existence solitaire et un droit à l'intimité alors qu'elle est exposée dans des œuvres figurées, trouvent, à notre sens, d'intéressants prolongements de nos jours. Pour cette raison, nous souhaitons interroger la postérité et l'héritage de ces œuvres, et proposer des parallèles avec une imagerie plus récente.

Au moment de leur réalisation, un grand nombre de scènes de mœurs furent méprisées par la critique, considérées tout au plus comme de charmantes saynètes agréables à regarder. Les estampes de genre contemporaines, si elles étaient appréciées du grand public, n'étaient pas les plus recherchées par les collectionneurs. Un siècle plus tard, en 1885, Gustave Bourcard publie un guide-manuel de l'amateur d'estampes, consacré à l'école française du XVIII^e siècle et dresse le portrait du portefeuille idéal⁹⁵⁰. Dans son catalogue apparaissent tous les dessinateurs et graveurs de scènes de mœurs, galantes et familiales : Baudouin, Debucoart, Lavreince, Fragonard, Saint-Aubin, Schall, Moreau le Jeune, Freudenberg, ou encore Janinet. Dans la préface de l'ouvrage, Paul Eudel s'adresse à Gustave Bourcard en insistant sur l'engouement suscité par ces estampes à la fin du XIX^e siècle :

Aujourd'hui, surtout, où les estampes de l'École française du XVIII^e siècle sont recherchées avec une passion qui va jusqu'à la frénésie, c'est rendre un véritable service à tous ceux qu'attire cet art charmant, que de leur apporter un

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

⁹⁵⁰ Gustave BOURCARD, *Les estampes du XVIII^e siècle. École française. Guide-manuel de l'amateur*, préface de Paul EUDEL, Paris, E. Dentu, 1885.

travail donnant toutes les pièces capitales [...] des principaux bijoux de la gravure du siècle passé⁹⁵¹.

Il rappelle également que ce succès demeure récent et que ces gravures furent longtemps ignorées et déconsidérées par les esthètes :

Naturellement, vous ne remontez pas, pour les prix obtenus en vente publique, plus loin que trente ans en arrière ; car ce n'est guère que de cette époque que date la faveur dont jouissent aujourd'hui les estampes du XVIII^e siècle. Jusque-là, d'ailleurs, on ne songeait pas même à les classer à part ; on les vendait en bloc par portefeuilles, par paquets de trente, quarante et cent pièces⁹⁵².

Est-il rien de plus surprenant que de voir avec quelle soudaineté des œuvres, complètement délaissées pendant près d'un demi-siècle, sont brusquement remises en lumière et portées, presque sans transition, à des cotes fabuleuses⁹⁵³ ?

Si l'entreprise de Bourcard n'est pas totalement inédite⁹⁵⁴, elle reste en tout cas pionnière dans l'inventaire et la réhabilitation des estampes de genre du XVIII^e siècle. Elle est également un témoignage précieux du goût dans la seconde moitié du XIX^e siècle. À cet égard, l'exposition *Mémoires du XVIII^e siècle*, en 1998, ambitionnait de retracer l'attrait du XIX^e siècle pour les images du siècle précédent⁹⁵⁵. Les pièces issues des collections du musée Goupil de Bordeaux traduisent l'influence des peintres et graveurs de genre comme Greuze et Debucourt. La Maison Goupil, spécialisée dans l'édition d'art, a employé des artistes comme Lucius Rossi, qui dessinaient des compositions de genre inspirées d'œuvres du XVIII^e siècle, et qui étaient ensuite retranscrites pour la gravure.

Plusieurs œuvres gravées d'après des dessins de Rossi, réalisées autour des décennies 1870-1880, s'offrent ainsi comme des citations, voire des copies de scènes galantes de la fin du XVIII^e siècle. L'*Indiscret* en est un exemple éloquent (**Fig. 340**). Le sujet et le titre sont empruntés aux nombreuses scènes à connotation érotique figurant des personnages de curieux. La gravure reprend à l'identique le schéma des images de

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. III.

⁹⁵² *Ibid.*, p. IX.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. XIV.

⁹⁵⁴ Voir notamment Jules RENOUVIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution : considéré principalement dans les estampes*, 2 vols., Paris, Veuve J. Renouard, 1863.

⁹⁵⁵ Voir Régine BIGORNE et Ségolène LE MEN, *Mémoires du XVIII^e siècle* : Bordeaux, Musée Goupil, 15 mai-29 août 1998 ; Vizille, Musée de la Révolution française, 16 octobre 1998-18 janvier 1999.

l'époque, avec cadre orné, cartouche décoré et vers galants. Elle calque également les décors et les modes vestimentaires. Dans une autre scène (**Fig. 341**), Rossi figure une jeune élégante, en pamoison dans son boudoir, courtisée par un homme agenouillé à ses pieds, tandis qu'un autre amant, dissimulé derrière un paravent, observe la scène et embrasse la main tendue par la jeune femme.

En reproduisant, pour ainsi dire, à l'identique, des compositions d'une période passée, les œuvres témoignent également d'une vision nostalgique et stéréotypée des Lumières, entre raffinement, galanterie et libertinage.

Les œuvres du XX^e siècle n'ont pas cessé de citer les représentations de l'intimité du XVIII^e siècle, mais elles ont exploité des mediums plus novateurs. Elles distillent également une vision passéiste de ces images et sont désormais symboliques de l'idéal familial d'un autre temps, dans lequel l'intimité semblait être une valeur inviolable. À cet égard, le héros de *Violence et passion* de Luchino Visconti (1974), un intellectuel vieillissant, collectionne et contemple des portraits de famille et des *conversations pieces* du XVIII^e siècle, alors qu'il déplore les mœurs et les relations sociales (et familiales) de son temps. Par un concours de circonstance, il est envahi dans sa demeure par les membres d'une famille aristocratique, déchus et vulgaires. Les personnages, refusant les comportements normés, font irruption dans son intimité feutrée et habitée par des images du passé. Tout au long de l'intrigue, les œuvres figurées demeurent visibles à l'arrière-plan (**Fig. 342**). Le cinéaste rend ainsi hommage à certains tableaux particuliers, comme le portrait de John Willoughby de Broke par Zoffany, montré très précisément dans plusieurs plans (**Fig. 343** et **344**). Plus que de simples toiles de fond, les œuvres deviennent les métaphores d'un idéal qui n'existe que dans l'imaginaire du professeur.

D'autres parallèles avec les représentations du XVIII^e siècle peuvent être établis, même si les citations semblent à première vue moins explicites. L'une des spécificités de l'imagerie du XX^e siècle réside dans l'utilisation des scènes de l'intimité domestique dans un but promotionnel et mercantile. Nous avons tous à l'esprit des exemples de publicités, théâtralisant et idéalisant la vie privée, usant du processus d'identification afin de promouvoir et de vendre un produit. En ce sens, les photographies publicitaires

produites par la firme Kodak et diffusées dans les années 1950-1980 paraissent significatives et dignes d'intérêt.

Les Colorama étaient des images publicitaires au format colossal (5,5 x 18 mètres), projetées sur le mur est de la gare de Grand Central à New York. Pendant près de quarante ans, entre le début des années 1950 et la fin des années 1980, les expositions des clichés se sont succédé à raison d'une toutes les trois semaines. S'inspirant de la vie quotidienne, les photographies célébraient un art de vivre évoquant les États-Unis, en représentant des couples, des familles, des jeunes enfants, des adolescents, blancs pour l'immense majorité d'entre eux, saisis dans une activité ordinaire et présentant un visage heureux. Les exemplaires les plus célèbres demeurent, aujourd'hui encore, ceux des années 1950-1960. Ils véhiculent en effet l'image d'un âge d'or américain, où la vie semblait simple et le bonheur accessible. Si leur esthétique paraît désuète et stéréotypée, elle est à relier à la destination des images, devant susciter un sentiment de nostalgie. Malgré la dimension mercantile des Colorama, leur construction et leurs iconographies les rapprochent de compositions picturales :

La structure iconique de base choisie par les opérateurs des Colorama, c'est la *scène*. Ce genre éminemment pictural, fondé sur la composition et l'arrangement, implique bien-sûr la "mise en scène", protocole opposé à toute prise de vue instantanée, qui accompagne l'histoire de la photographie à ses débuts⁹⁵⁶.

Si Gilles Mora compare les Colorama aux tableaux photographiques du XIX^e siècle, il ne songe pas à établir un parallèle avec l'histoire de la peinture de genre. Associer les Colorama et la peinture de genre française du XVIII^e siècle peut de prime abord sembler abusif. Pourtant, en considérant les Colorama comme des images savamment mises en scène et développant une perception magnifiée des relations sociales et familiales d'une époque, cette comparaison paraîtra peut-être plus légitime. Par exemple, dans le cliché intitulé *Bedtime story by fireplace*, exposé en mars 1965 (**Fig. 345**), le père de famille est figuré dans son salon, installé dans un fauteuil. Il regarde un album d'images en compagnie de ses deux jeunes enfants, assis sur ses

⁹⁵⁶ Gilles MORA, « Pour une sémiologie malicieuse du Colorama », dans François CHEVAL et Gilles MORA, *La vie en Kodak. Colorama publicitaires des années 1950 à 1970* : Montpellier, Pavillon populaire, 25 mars-17 mai 2015, Malakoff, Hazan, 2015, p. 19.

genoux. À droite de l'image, la mère, un appareil photo Kodak à la main, s'apprête à immortaliser cet instant parfait. Au centre, la présence débonnaire du chien domestique complète ce tableau idyllique. La figure patriarcale est néanmoins la figure principale ; il est le noyau de la prospérité familiale, qui apporte aux siens l'éducation, la sécurité et le bonheur. Projeté dans un contexte de la seconde moitié du XX^e siècle, ce type de saynète demeure tout à fait caractéristique des thèmes exploités deux siècles plus tôt par le portrait et la peinture de genre.

Par exemple, le thème de la lecture en famille apparaît déjà dans la *Lecture de la Bible* de Greuze (**Fig. 283**). Outre des détails iconographiques plus ou moins comparables (la place prépondérante du père, la présence du chien), on retrouve la même valeur morale de l'image : c'est le père qui assure la mission d'éducation de ses enfants. Par ailleurs, en juxtaposant le Colorama de 1965 et une gravure de Debucourt (**Fig. 173**), nous pouvons repérer plusieurs analogies dans la signification des deux images. Chez Debucourt, c'est l'arrivée du père au foyer qui est représentée. Mais cette irruption est attendue par les autres membres de la famille, elle est synonyme de bonheur : l'enfant, soutenu par sa mère, tend les bras vers son père. Le chien vient saluer son maître. Comme dans le Colorama, les protagonistes souriants sont tournés vers la figure patriarcale qui occupe la position la plus importante. Enfin, la composition du Colorama, centrée sur un groupe resserré de trois personnages rapprochés les uns des autres, rappelle plusieurs portraits de famille bourgeois que nous avons analysés.

D'autres comparaisons frappantes peuvent être effectuées. Pour la réalisation de *Saturday night bath* (**Fig. 346**), le photographe Lee Howick réactualise l'iconographie du bain. Si le XVIII^e siècle s'intéresse davantage aux scènes de toilette féminine, Kodak transpose ce thème à la toilette des enfants, plus familiale. De même, *Teenage Dance* (**Fig. 347**) peut aisément être rapproché de l'iconographie d'une fête galante : un groupe de jeunes gens qui s'amusent et se séduisent dans un décor idyllique. La place de l'instrument de musique est également à noter : il est un attribut traditionnel des scènes galantes. Le jeune homme à l'avant-plan joue de la guitare à côté d'une jeune femme. Au fond de l'image, un second instrument à cordes s'apparentant à un luth est posé contre le mur.

Les références iconographiques des Colorama sont nombreuses et puisent probablement leurs origines dans la scène de genre. Les créateurs de Colorama

s'appuient sur une imagerie traditionnelle, mais ils ne manquent pas d'actualiser leurs modèles et de les inscrire dans le contexte particulier de la société consumériste américaine de la seconde moitié du XX^e siècle. Le parti-pris de Kodak, fondé sur l'exploitation d'une iconographie du bonheur et un format colossal, semble bien éloigné de la destination des tableaux de genre. Pourtant, la création de gravures de genre au XVIII^e siècle visait également à toucher le plus grand nombre d'amateurs. La diffusion des estampes de Greuze, ainsi que l'exemple du succès du *Compliment* de Debucourt (**Fig. 310**), évoqués dans notre troisième partie, témoignent de leurs ambitions commerciales.

Très souvent, ces dernières années, des études ont été menées sur la propension du XX^e et du XXI^e siècle à exposer les images de l'intimité et à en faire un usage promotionnel, qu'il soit mercantile ou politique. Des chercheurs ont analysé la mise en scène de l'espace privé à des fins politiques. Ainsi Éric Darras, dans sa contribution au colloque sur le for intérieur en 1994, a montré comment le media télévisuel utilisait l'exhibition de la vie privée des hommes politiques⁹⁵⁷. Mais il ne semble pas avoir vu que cette pratique trouve vraisemblablement ses origines à la fin du XVIII^e siècle.

Bien des parallèles pourraient encore être établis avec les usages contemporains des mises en scène de l'intimité, et de nombreuses pistes de réflexion seraient à explorer dans le domaine de ces représentations. Il nous semble que les questionnements les plus riches et les plus prometteurs intéressent la réception des œuvres et l'histoire du goût.

Parmi les importantes collections d'œuvres françaises que nous avons dépouillées, en grande partie par l'intermédiaire des catalogues de vente, toutes appartenaient à des amateurs masculins. Nous avons évoqué la collection de l'impératrice Joséphine et son goût pour la peinture troubadour, mais son exemple est le seul à figurer dans notre étude. Le mécénat artistique de grandes personnalités féminines du début du XIX^e siècle n'est plus à prouver. On pense bien-sûr à Juliette Récamier, à Thérèse Tallien ou encore à Germaine de Staël. Qui plus est, un nombre important de portraits de notre corpus fut commandité par des femmes. Cela dit, le soutien financier à certains artistes ne suppose pas nécessairement la constitution d'une collection. D'autres femmes de lettres ont

⁹⁵⁷ Éric DARRAS, « Espaces privés à usages politiques. La "psychologisation" de la scène politique », dans *Le For intérieur*, 1995, *op. cit.*, p. 378-397.

témoigné de leur attrait pour les arts en livrant des écrits critiques. M^{me} de Genlis est un exemple tout à fait représentatif : auteure de nombreux textes sur l'art, elle visita les plus illustres collections de son époque, mais elle n'en constitua pas.

Les femmes sont encore souvent oubliées des monographies sur les pratiques du collectionnisme et de la curiosité. Il est pourtant certain qu'elles ont constitué des cabinets d'œuvres figurées, de peinture et d'art graphique. Certaines compositions font d'ailleurs apparaître des figures d'amatrices. C'est le cas de plusieurs tableaux de Marguerite Gérard : dans *L'Étude* (**Fig. 17**), une jeune femme est représentée dans son cabinet ; alors qu'elle lit un ouvrage illustré de gravures, une série d'estampes sont posées sur une écritoire. Dans un autre (**Fig. 348**), c'est tout un portefeuille de gravures et de dessins qu'une jeune personne est en train de feuilleter, lorsqu'elle est interrompue par un petit messenger. Enfin, dans le portrait par Garneray montrant Louise Cochelet dans son étude (**Fig. 18**), la multitude d'œuvres décorant la pièce (un buste, des portraits, des paysages, et un tableau d'histoire sont accrochés au mur) laisse penser qu'il ne s'agit que d'une partie d'une collection plus importante. Ces derniers exemples achèvent de démontrer que les goûts des amatrices à la fin du XVIII^e siècle mériteraient d'être questionnés plus longuement.

Concernant la période 1780-1815, on aimerait également savoir, par exemple, comment les œuvres furent perçues à l'étranger. La circulation des artistes et des œuvres, ainsi que leur diffusion par la gravure, confirment que le goût pour les scènes de l'intimité domestique ne se limite pas aux frontières françaises. France Nerlich a consacré d'importants travaux à la réception de la peinture française en Allemagne au XIX^e siècle. Elle a réalisé un solide dépouillement des grandes collections allemandes, princières, publiques et bourgeoises⁹⁵⁸. Elle s'est concentrée sur une période postérieure à la nôtre (1815-1870), Horace Vernet et Paul Delaroche figurent parmi les artistes les plus mentionnés ; on retrouve toutefois la présence de quelques noms, associés à la fin du XVIII^e siècle et à l'Empire, comme Marguerite Gérard, François Gérard, ou encore Jean-Auguste-Dominique Ingres.

⁹⁵⁸ France NERLICH, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, préface de Pierre VAISSE, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

De même, Humphrey Wine, dans un article sur les relations entre Boilly et la Grande-Bretagne, a esquissé la question de la réception de ses œuvres Outre-Manche et de son influence sur les artistes anglais⁹⁵⁹. Très récemment, l'exposition de la National Gallery of Art de Washington s'est intéressée à l'histoire du goût pour la peinture française du XVIII^e siècle aux États-Unis, corrélée notamment avec l'arrivée sur le territoire de Joseph Bonaparte et de sa collection en 1815⁹⁶⁰. Ces quelques données rendent compte de l'étendue des recherches qui seraient encore à mener sur la question de la réception des œuvres du XVIII^e siècle à l'étranger, et qui complèteraient notre connaissance et notre compréhension du goût à cette époque, notamment pour les scènes de l'intimité.

Enfin, une étude comparative approfondie sur les manières de figurer l'intimité dans différents pays européens à la même période pourrait apporter des éclairages intéressants sur les mœurs d'une société, sur la valeur de l'intimité, et sur les goûts esthétiques. Les parallèles que nous avons effectués avec des réalisations anglaises au sein de notre deuxième partie sont restés succincts. Les exemples ont davantage été sollicités comme des références ou des influences possibles des artistes français, ou au contraire, afin de souligner des différences dans les partis pris formels des artistes. Les travaux de Philippe Bordes et de Sébastien Allard sur la pratique du portrait de famille au tournant du XIX^e siècle ont privilégié une perspective européenne⁹⁶¹, mais cette question n'a pas été posée pour la scène de genre, et devrait être recentrée sur les représentations de l'intimité.

L'esquisse de ces quelques prolongements offre des perspectives stimulantes pour des recherches futures. En 1995, Benoît Melançon, dans son introduction à l'essai collectif intitulé *L'invention de l'intimité au siècle des Lumières*, dressait le tableau des domaines qui resteraient à explorer dans l'étude de l'intime et de ses manifestations. Dans la dernière phrase de son avant-propos, il concluait que : « L'histoire de l'art devrait, enfin, il va sans dire, être mise à contribution⁹⁶². » Nous espérons que notre

⁹⁵⁹ Humphrey WINE, 2011, art. cit., p. 35-45.

⁹⁶⁰ Juriko JACKALL, *et al.*, *America Collects Eighteenth-Century French Painting* : Washington, NGA, 21 mai-20 août 2017, Washington ; Londres, Lund Humphries, 2017.

⁹⁶¹ Nous pensons par exemple à Philippe BORDES, 2006, art. cit., p. 77-95 ; Sébastien ALLARD, 2011, *op. cit.*, p. 195-279.

⁹⁶² Benoît MELANÇON, 1995, *op. cit.*, p. 11.

travail aura apporté un éclairage supplémentaire sur la question de l'intimité au XVIII^e siècle, et qu'il aura permis de combler quelques-unes des lacunes qui demeurent dans l'étude de cet épineux sujet, aussi vaste que passionnant.

Annexe

Statistiques par genres exposés aux Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1761-1789

Nombre de peintures et de gravures exposées par Salon :

	1761	1767	1773	1779	1781	1783	1785	1787	1789
Portrait	22	56	59	57	45	69	70	76	49
Histoire	47	71	74	96	89	78	96	81	71
Paysage	18	33	38	27	80	54	54	69	63
Nature morte	14	9	16	13	9	15	10	17	16
Scène de genre	14	26	40	34	25	26	20	23	19
Non spécifié	7	13	10	8	17	13	9	7	8

Pourcentage des peintures et des gravures exposées au Salon :

	1761	1767	1773	1779	1781	1783	1785	1787	1789
Portrait	18%	27%	25%	24%	17%	27%	27%	28%	24%
Histoire	39%	34%	31%	41%	34%	31%	37%	30%	31%
Paysage	15%	16%	16%	11%	30%	21%	21%	25%	28%
Nature morte	11%	4%	7%	6%	3%	6%	4%	6%	7%
Scène de genre	11%	13%	17%	15%	9%	10%	8%	8%	8%
Non spécifié	6%	6%	4%	3%	7%	5%	3%	3%	2%

Salon de la Correspondance de Pahin de la Blancherie, 1783

PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement, avec le catalogue des ouvrages des mêmes maîtres qui sont offerts à présent à l'émulation & aux hommages du Public, dans le Salon de la Correspondance*, Paris, Au Bureau de la Correspondance ; Chez Knapen et fils, 1783.

(L'analyse est fondée sur les œuvres d'artistes vivants, comprenant les peintures, les dessins et les gravures, soit les numéros 108 à 195 du livret.

	Académiciens		Non-académiciens			
Portrait	13	21%	12	46%	25	28%
Histoire	19	31%	0	0%	19	22%
Paysage	14	23%	9	35%	23	26%
Nature morte	4	6%	1	4%	5	6%
Scène de genre	12	19%	4	15%	16	18%
	62	100%	26	100%	88	100%

Salon de la Jeunesse, organisé par Jean-Baptiste Lebrun, 1791

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, &c. Exposés le 30 juin, jour de la petite Fête-Dieu, jusqu'au 15 juillet. Par MM. les artistes libres. Pour la troisième année, rue de Clery, n° 95. Dans les salles de M. Le Brun, Capitaine du Bataillon de Saint-Magloire, Paris, Impr. de Prault, 1791, Collection Deloynes, 50, pièce 1365.

	Peintures		Dessins et gouaches			
Portrait	28	27%	16	25%	44	26%
Histoire	13	12%	12	19%	25	15%
Paysage	35	33%	12	19%	47	27%
Nature morte	6	6%	0	0	6	4%
Scène de genre	13	12%	19	30%	32	19%
Miniature	11	10%	0	0	11	6%
Non spécifié	0	0	5	7%	5	3%
	106	100%	64	100%	170	100%

Expositions de l'Élysée 1797-1798

Jules GUIFFREY, *Livret de l'exposition du Colisée (1776) ; suivi de l'Analyse de l'exposition ouverte à l'Élisée en 1797 ; et précédé d'une Histoire du Colisée*, Paris, J. Baur, 1875.

(Le livret de l'exposition de 1797 est retranscrit par Jules Guiffrey. Contrairement aux 116 numéros consacrés aux artistes vivants annoncés par l'auteur, nous n'en avons dénombré que 110, dont 29 pièces consacrées aux sculptures et aux mosaïques. Les statistiques sont établies sur les 81 numéros de peintures, dessins et gravures)

	Nombre d'œuvres	Pourcentage
Portrait	13	16%
Histoire	14	17%
Paysage	33	41%
Nature morte	3	4%
Scène de genre	12	15%
Miniature	2	2%
Non spécifié	4	5%
	81	100%

Notice des tableaux et autres objets curieux formant l'exposition de l'Etablissement de l'Élysée, Paris, Impr. de C. F. Patris, 1798, Collection Deloynes, 51, pièce 1423.

(Pour l'année 1798, sur les 74 numéros de peintures, gouaches, gravures et dessins, seuls 23 sont réalisés par des artistes français vivants.)

	Nombre d'œuvres	Pourcentage
Portrait	0	0%
Histoire	5	22%
Paysage	13	57%
Nature morte	0	0%
Scène de genre	4	17%
Non spécifié	1	4%
	23	100%

Index des noms d'artistes et d'architectes

A

Agesci, Bernard d' (1757-1828) 55
Aliamet, Jacques (1726-1788)..... 309
Appiani, Andrea (1754-1817) 292
Aubry, Étienne (1745-1781)..... 139
Auguste, Henri (1759-1816)..... 246, 247

B

Barbier-Walbonne, Jacques-Luc (1769-
1860)..... 247
Baudouin, Pierre-Antoine (1723-1769). 64,
80, 84, 99, 116, 119, 311, 312, 339, 354,
365
Belle, Alexis Simon (1674-1734)..... 274
Benoist, Marie-Guilhelmine (1768 ? -
1826)..... 191
Benvenuti, Pietro (1769-1844)..... 292
Bergeret, Pierre Nolasque (1782-1863) 342
Blondel, Jacques-François (1705-1774) 36,
37, 46, 48
Blot, Maurice (1754-1818)..... 310, 311
Boilly, Louis-Léopold (1761-1845) 23, 40,
42, 60, 66, 71, 108, 109, 117, 123, 130,
138, 178, 181, 182, 183, 199, 205, 206,
241, 242, 248, 266, 280, 319, 320, 330,
332, 333, 354, 355, 372
Boizot, Louis-Simon (1743-1809) 148

Bosio, Jean-François (1764-1827)..... 92
Bosse, Abraham (1604-1676)..... 323
Bouchardon, Edme (1698-1762) 232
Boucher, François (1703-1770)21, 85, 119,
148, 232, 307, 308, 313, 339, 364
Bouliar, Marie-Geneviève (1763-1825) 139

C

Caffieri, Jean-Jacques (1725-1792) 252
Canova, Antonio (1757-1822) 214
Chardin, Jean-Baptiste Siméon (1699-
1779).... 22, 29, 43, 45, 57, 59, 137, 138,
249, 307, 322, 323
Charlier, Jacques (1706-1790).. 82, 83, 123
Charpentier, Constance-Marie (1767-1849)
..... 69
Cochin, Charles-Nicolas (1688-1754).. 257
Cogell, Pehr Eberhard (1734-1812)..... 196
Copley, John Singleton (1738?-1815) .. 203
Coupin de la Couperie, Marie-Philippe
(1773-1851) 261, 262
Coypel, Charles-Antoine (1700-1777) . 232

D

Danloux, Henri Pierre (1753-1809)..... 197,
287, 349

David, Jacques-Louis (1748-1825) . 20, 39,
40, 132, 139, 168, 169, 207, 218, 248,
284, 285, 287, 288, 290, 337

De Ghendt, Emmanuel-Jean-Népomucène
(1738-1815)..... 64

Debu-court, Philibert-Louis (1755-1832)58,
95, 192, 230, 236, 328, 329, 330, 347,
348, 354, 365, 366, 369, 370

Delaroché, Paul (1797-1856) 371

Denon, Dominique Vivant (1747-1825)
. 253, 264, 265, 285, 288, 289, 295, 296,
299, 321, 322, 335

Descourtis, Charles-Melchior (1753-1820)
..... 328

Desmarais, Jean-Baptiste (1756-1813)... 41

Drölling, Louise-Adéone (1797-1834)... 63

Drölling, Martin (1752-1817)..... 195, 286,
322, 337, 351

Ducis, Louis (1775-1847)..... 293

Duclaux, Antoine-Jean (1783-1868) 63

Ducreux, Rose Adélaïde (1761-1802).... 52

Dumont, François (1751-1831)..... 40, 273

Duplessis, Joseph-Siffred (1725-1802) . 33,
42, 139

Dürer, Albrecht (1471-1528)..... 249

F

Flandrin, Hippolyte (1809-1864) 290

Flipart, Jean-Jacques (1719-1782) 325

Forestier, Marie Anne Julie (1782-18..)210

Fournier, Jean Simon (actif à la fin du
XVIII^e siècle)..... 134

Fragonard, Jean-Honoré (1732-1806) ... 53,
58, 93, 99, 103, 104, 108, 115, 119, 131,
147, 149, 151, 166, 171, 172, 173, 194,
209, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 321,
322, 323, 325, 339, 347, 349, 350, 364,
365, 411

Franque, Joseph-Boniface (1774-1833)
..... 297, 353

Frédou, Jean-Martial (1711?-1795) 270

Freudenberg, Sigmund (1745-1801) 56, 62,
83, 84, 93, 97, 116, 135, 326, 327, 365

G

Gainsborough, Thomas (1727-1788)... 202,
206

Garneray, Auguste (1785-1824) 47, 62,
342, 359, 371

Garneray, Jean-François (1755-1837) .. 146

Garnier, Étienne-Barthélemy (1759-1849)
..... 289

Garnier, Michel (1753-1819)..... 319, 354

Gautier-Dagoty, Jean-Baptiste-André
(1738?-1786)..... 270

Geirnaert, Théodore-Joseph-Louis (1791-
1859)..... 208

Gérard, François Pascal Simon (1770-
1837).. 50, 123, 244, 245, 246, 247, 248,
251, 252, 291, 292, 293, 294, 295, 296,
337, 352, 353, 371

Gérard, Marguerite (1761-1837)47, 51, 58,
130, 131, 132, 133, 134, 136, 146, 152,
173, 178, 179, 180, 183, 197, 198, 209,

286, 296, 316, 319, 332, 347, 348, 364,
371
Girodet, Anne-Louis (1767-1824). 70, 123,
244, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 266,
337
Godefroid, Marie Eléonore (1778-1849)
..... 140
Greuze, Anne-Geneviève (1762-1842) 138,
309
Greuze, Jean-Baptiste (1725-1805). 41, 43,
46, 47, 50, 109, 139, 162, 163, 172, 173,
174, 180, 185, 186, 187, 191, 194, 195,
198, 214, 230, 236, 238, 252, 283, 284,
300, 307, 308, 309, 310, 312, 316, 322,
323, 325, 329, 335, 337, 347, 366, 369,
370
Grimou, Alexis (1680?-1733?)..... 21, 364
Guérin, Jean Urbain (1760-1836)..... 189

H

Harvey, Elisabeth (active 1802-1812).. 209
Harvey, Henrietta (active XIX^e siècle) .. 209
Hauer, Jean-Jacques (1751-1839) 275, 276,
282, 405
Hersent, Louise Marie Jeanne (1784-1862)
..... 179, 183
Hoogstraten, Samuel van (1627-1678). 346

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780-
1867) 190, 208, 209, 210, 211, 212, 213,

214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 371

Isabey, Jean-Baptiste (1767-1865) 123,
141, 244, 245, 246, 247, 282, 283, 294

J

Janinet, Jean-François (1752-1814)..... 328,
329, 365

Jollain, Nicolas-René (1732-1804).. 84, 88,
91, 92

Julien de Parme (1736-1799)..... 318

K

Kinson, François-Joseph (1779-1839).. 292

L

Labille-Guiard, Adélaïde (1749-1803) 236,
237, 246

Lagrenée, Louis-Jean-François (1725-
1805) 59

Lallemand, Jean-Baptiste (1716-1803). 350

Lancret, Nicolas (1690-1743). 21, 230, 241

Landon, Charles-Paul (1761-1826) 289

Landry, Louis (17..-17..?)..... 174

Largillière, Nicolas de (1656-1746) 230

Launay, Nicolas de (1739-1792) . 236, 312,
354

Laurent, Jean-Antoine (1763-1832)..... 201

Lavreince, Nicolas (1737-1807) 54, 82, 86,
87, 89, 92, 96, 104, 117, 135, 167, 328,
351, 353, 354, 365

Lawrence, Thomas (1769-1830) . 170, 171,
202
Le Barbier, Jean-Jacques-François (1738-
1826)..... 285
Le Brun, Charles (1619-1690)..... 45, 55
Le Camus de Mézières, Nicolas (1721-
1789)..... 37, 48
Le Prince, Jean-Baptiste (1734-1781). 173,
198, 307
Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre (1748-1813)
..... 312, 318
Leclercq, Charles (1753-1821)..... 52, 268
Lefèvre, Robert (1755-1830)..... 292
Lepeintre, Charles (1735-1803) 192
Lépicié, Nicolas-Bernard (1735-1784) 194,
195, 196, 197, 238, 322
Lesueur, Jean-Baptiste (1749-1826)..... 283
Lusurier, Catherine (1752-1781)..... 38, 40

M

Maes, Nicolaes (1634-1693) 118, 151
Mallet, Jean-Baptiste (1759-1835) 93, 166,
195, 260
Mariette, Pierre-Jean (1694-1774)307, 308,
309, 323, 334, 338, 352
Marin, Joseph-Charles (1759-1834)..... 214
Martenasie, Pierre François (1729-1789)
..... 308
Mayer, Constance (1775-1821)..... 180
Menjaud, Alexandre (1773-1832)296, 297,
298
Meynier, Charles (1768-1832) 314
Mieris, Franz van (1635-1681)..... 58

Mignard, Pierre (1612-1695) 137, 230
Mique, Richard (1728-1794) 65, 273
Mixelle, Jean Marie (1758?-1839) ... 56, 58
Mongez, Marie Joséphine Angélique
(1775-1855) 169
Monsiau, Nicolas André (1754-1837) .. 138
Moreau, Jean-Michel (1741-1814) .. 94, 95,
145, 172, 257, 309, 326, 327, 365

N

Natoire, Charles-Antoine (1694-1752). 232
Nattier, Jean-Marc (1685-1766) 271
Navez, François-Joseph (1787-1869) .. 206,
207

P

Pater, Jean-Baptiste (1695-1736).. 151, 364
Pigalle, Jean-Baptiste (1714-1785)..... 123
Prieur, Jean-Louis (1759-1795) 85
Prud'hon, Pierre-Paul (1758-1823) 342

R

Raeburn, Henry (1756-1823)..... 70, 170
Raoux, Jean (1677-1734)..... 21, 364
Raphaël (1483-1520) 41, 273, 297
Regnault, Nicolas-François (1746-1810)
..... 84, 91, 92, 153
Rembrandt (1606-1669)..... 39
Révoil, Pierre Henri (1776-1842). 257, 264
Reynolds, Joshua (1723-1792) 202, 205

Richard, Fleury François (1777-1852).. 63,
255, 257, 259, 260, 264, 265, 342
Robert, Hubert (1733-1808)..... 313, 340
Rossi, Lucius (1846-1913) 366, 367
Rubens, Petrus Paulus (1577-1640) 153

S

Sablet, Jacques Henri (1749-1803) 346
Saint-Aubin, Augustin de (1736-1807) 365
Saint-Aubin, Gabriel de (1724-1780).. 308,
334, 340, 345
Schall, Jean Frédéric (1752-1825). 96, 116,
353, 365
Scheffer, Ary (1795-1858) 300
Steen, Jan (1626?-1679)..... 187
Steuben, Charles Auguste, baron de (1788-
1856)..... 300
Surugue, Pierre-Louis (1710-1772)..... 138

T

Trinquesse, Louis Rolland (1746?-1800?)
..... 173
Troy, Jean-François de (1679-1752) 21

V

Van Dyck, Anton (1599-1641)..... 153, 179
Van Gorp, Henri Nicolas (1756-1819)... 62
Van Kessel, Franciscus (XVIII^e siècle).. 40
Van Mierevelt, Michiel (1566-1641) ... 179
Vanloo, Carle (1705-1765)..... 43
Varcollier, Atala (active 1827-1835).... 220

Vermay, Jean-Baptiste (1786-1833).... 263,
265

Vermeer, Johannes (1632-1675).... 39, 134,
346, 348

Vernet, Carle (1758-1836)..... 139

Vernet, Horace (1789-1863)..... 371

Vestier, Antoine (1740-1824). 42, 138, 236

Vien, Joseph-Marie (1716-1809)..... 43, 59,
149

Vigée Le Brun, Louise-Élisabeth (1755-
1842).... 42, 74, 151, 175, 181, 235, 237,
247, 270, 271, 272, 273, 292, 334, 335,
337, 364

Villeneuve (17.-?) 279

Vincent, François-André (1746-1816)... 43,
44, 126, 146, 147, 177, 198, 242, 248,
258, 312, 313, 314, 315

W

Watelet, Claude-Henri (1718-1786) 65, 66,
304, 309

Watteau, Antoine (1684-1721).... 150, 151,
153, 322, 335, 364

Watteau, Louis-Joseph (1731-1798)..... 240

Wertmüller, Adolf Ulrich (1751-1811) 272

Wicar, Jean-Baptiste (1762-1834) 218, 219

Wille, Johan Georg (1715-1808) .. 334, 338

Wille, Pierre-Alexandre (1748-1821).... 51,
230

Wright, Joseph (1734-1797) 170

Z

Zoffany, Johan (1733-1810) 203, 367

Sources et bibliographie

Sources manuscrites

- *Registre de l'état civil de la famille impériale pour les années 1806-1811*, AN. AE/I/11-12.
- BELTRAMI, Giovanni et PICHLER, Giacomo, *Moulages représentant des pièces de la collection du comte Sommariva*, 2 vols., Paris, Archives et manuscrits de la Bibliothèque de l'INHA, Ms 808 (1-2).
- BLONDEL D'AZINCOURT, Barthélémy-Augustin, *Première idée de la Curiosité, où l'on trouve l'arrangement, la composition d'un Cabinet, le nom des meilleurs peintres flamands et leur genre de travail, par M. Blondel d'Azincourt, fils de M. de Gagny*, Paris, Archives et manuscrits de la Bibliothèque de l'INHA, Ms 34.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Journal de Mme de Genlis, 1776-1798*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 15265.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Essai sur les arts*, [s. d.], Nancy, Bibliothèque municipale, Ms 765.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Catalogue pittoresque du cabinet de Monsieur le comte de Sommariva*, 1820, Nancy, Bibliothèque municipale, Ms 766.

Sources imprimées

- *Le Médecin des dames, ou l'Art de les conserver en santé*, Paris, Vincent, 1771.
- *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le dix-huitième siècle, Année 1775*, Paris, Prault, 1775.
- *Édit [...] portant suppression des communautés d'arts et métiers ci-devant établies dans les villes du ressort du Parlement de Paris, et création de nouvelles communautés dans celles desdites villes dont l'état arrêté au Conseil [le 25 avril 1777] est annexé au présent édit*, Paris, Impr. royale, 1777.
- *L'espion anglais, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord Alle'Ar*, 10 vols., Londres, John Adamson, 1779-1784.
- *Correspondance d'Eulalie, ou Tableau du libertinage français*, Londres, Jean Nourse, 1785.
- *Les délassements du boudoir. Recueil de poésies galantes dont la plupart n'ont point encore été imprimées*, [s. l.], [s. n.], 1790.

- *Décret relatif à l'organisation d'une police municipale et correctionnelle*, du 19 juillet 1791, Titre II, Art. 8 [en ligne], <https://criminocorpus.org/fr/reperes/legislation/textes-juridiques-lois-decre/textes-juridiques-relatifs-la-recidive/19-juillet-1791-decret-relatif-a-lorganisation-dune-police-municipale-et-correctionnelle/> [consulté le 17 avril 2017].
- ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d' (attribué à), *Thérèse philosophe*, [s. l. n. d. probablement Genève ou Paris, entre 1770 et 1780], Paris, BnF, Enfer 404 (éd. originale 1748).
- BARTHE, Nicolas-Thomas, *La jolie femme ou la femme du jour*, Lyon, Chez Deville ; Rouen, Chez Abraham Lucas ; Paris, Chez Le Jay, 1769.
- BASTIDE, Jean-François, *La Petite maison*, Paris, Jouaust, Librairie des bibliophiles, 1879 (éd. originale 1753).
- BELLIN DE LA LIBORLIERE, Louis-François-Marie, *Voyage dans le boudoir de Pauline*, Paris, Maradan, 1800.
- BIENVILLE, D. T. de, *La nymphomanie ou Traité de la fureur utérine*, Paris, Office de librairie, 1886 (éd. originale 1771).
- BILLARD, Charles-Michel, *Traité des maladies des enfans nouveaux-nés et à la mamelle*, Paris, J. B. Baillière, 1828.
- BONNAIRE, Marcel (éd.), *Procès verbaux de l'Académie des beaux-arts, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français*, 3 vols., Paris, Armand Colin, 1937.
- BOURCARD, Gustave, *Les estampes du XVIII^e siècle. École française. Guide-manuel de l'amateur*, préface de Paul EUDEL, Paris, E. Dentu, 1885.
- BOURDON, Léonard, *Recueil des actions héroïques et civiques, des républicains français, présenté à la Convention nationale, au nom de son Comité d'instruction publique*, Paris, Impr. des rédacteurs-traducteurs des séances de la Convention nationale, An II (1793).
- BUC'HOZ, Pierre-Joseph, *Manuel cosmétique et odoriférant des plantes, ou Traité de toutes les plantes qui peuvent servir d'ornement, de fard et de parfums aux dames* [...], Paris, L'Auteur ; Fuschs ; Bernard, An VIII (1800).
- CARACCIOLI, Louis-Antoine, marquis de, *Les Caractères de l'Amitié*, Francfort, J. F. Bassompierre et J. Vanden Berghen, 1760.
- CHARPENTIER, Louis, *La décence en elle-même, dans les nations, dans les personnes, et dans les dignités*, Paris, Des Ventes de Ladoué, 1767.
- CHAUMETTE, Pierre-Gaspard, *Discours tenu le 27 brumaire an II, Les tu & les vous, à la Convention nationale*, Paris, [s. n.], 1793, [en ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426974>, [consulté le 29 juillet 2017].

- CHEMIN-DUPONTES, Jean-Baptiste, *Civilité républicaine. Contenant les principes de la bien-séance, puisés dans la morale et autres instructions utiles à la jeunesse [...]*, Paris, Chez l'auteur, An VII.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre-Ambroise-François, *Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Amsterdam ; Paris, Durand, 1782.
- CONSTANT, Benjamin, *Journaux intimes. Édition intégrale des manuscrits autographes*, Paris, Gallimard, 1952.
- D'ALEMBERT, Jean, *Œuvres complètes de D'Alembert*, t. 4, Londres, Martin Bossange ; Paris, Impr. de A. Belin, 1822.
- DANIEL, Gabriel, *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie françoise dans les Gaules*, Amsterdam ; Leipzig, Chez Arkstée et Merkus, 1755-1758 (13^e éd.).
- DENON, Dominique-Vivant, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance, 1802-1815*, éd. établie par Marie-Anne DUPUY, Isabelle LE MASNE DE CHERMONT, Elaine WILLIAMSON, 2 vols. , Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.
- DESESSARTZ, Jean-Charles, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge ou réflexions pratiques sur les moyens de procurer une meilleure constitution aux citoyens*, Paris, J. T. Hérisant, 1760.
- DETOURNELLE, Athanase, *Aux armes et aux arts ! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société républicaines des arts*, Paris, [s. n.], 1794.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voyent*, Londres, [s. n.], 1749.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, 1795.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, éd. critique et annotée par Herbert DIECKMANN, Jean FABRE, Jacques PROUST et Jean VARLOOT, Paris, Hermann, 1975.
- DIDEROT, Denis, *Diderot et le théâtre. I. Le drame. Entretiens sur le Fils naturel*, suivi de *Discours sur la poésie dramatique*, Préface, notes et dossier par Alain MENIL, Paris, Pocket, 1995.
- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, dans *Contes et romans*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- EPINAY TARDIEU D'ESCLAVELLES, Louise, Marquise d', *Les Contre-confessions*, Paris, Mercure de France, 1989.

- FELIBIEN, André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.
- FURETIERE, Antoine, *Essais de lettres familières sur toutes sortes de sujets, avec un discours sur l'art épistolaire et quelques remarques nouvelles sur la langue française*, Paris, J. Le Febvre, 1690.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*, 3 vols., Paris, M. Lambert et F. J. Baudouin, 1782.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Les Chevaliers du cygne ou La Cour de Charlemagne*, Hambourg, P. F. Fauché, 1797.
- GIRARDIN, René-Louis de, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève ; Paris, Delaguette, 1777.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther, en deux parties, traduit de l'original allemand [de Goethe] par le B. S. d. S. [baron S. de Seckendorf]*, Erlangen, W. Walther, 1776.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire (Nouvelle édition)*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892 (éd. originale 1855).
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de, *Traité sur la manière d'écrire des lettres et sur le cérémonial*, La Haye, Adrian Moetjens, 1709.
- GRIMOD DE LA REYNIERE, Alexandre-Balthazar-Laurent, *Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens [...]*, Paris, Bureau du Censeur dramatique ; Desenne ; Petit ; Bailly, 1797.
- GUIFFREY, Jules, *Notes et documents inédits sur les expositions du dix-huitième siècle*, Paris, J. Baur, 1873.
- GUIFFREY, Jules, *Livret de l'exposition du Colisée (1776) ; suivi de l'Analyse de l'exposition ouverte à l'Elisée en 1797 ; et précédé d'une Histoire du Colisée*, Paris, J. Baur, 1875.
- *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, publ. et annotés par M. J. GUILLAUME, t. 4, Paris, Impr. nationale, 1901.
- HALLER, Albrecht von, *La Génération ou exposition des phénomènes relatifs à cette fonction naturelle*, 2 vols., Paris, Ventes de La Doué, 1774.
- HENAULT, Charles-Jean-François, *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France*, Paris, Prault père, 1746-1775.

- HUGO, Victor, *Œuvres posthumes de Victor Hugo : Lettres à la fiancée, 1820-1822*, Paris, J. Hetzel, [s. d.].
- JOULLAIN, François-Charles, *Réflexions sur la peinture et la gravure accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz, Impr. de Claude Lamort, 1786.
- LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères*, dans *Œuvres complètes*, éd. et annoté par Julien BENDA, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- LA METTRIE, Julien Offray de, *L'Art de jouir*, Cythère, [s. n.], 1751.
- LA SALLE, Jean-Baptiste de, *Les Règles de bienséance et de civilité chrétienne, Cahiers lassaliens*, n° 19, Rome, Maison Saint Jean-Baptiste de La Salle, 1964 (facsim. de l'éd. de 1703).
- LAMBERT, Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles, *Avis d'une mère à sa fille, et Traité de l'amitié*, dans *Œuvres complètes de Madame la marquise de Lambert, suivies de ses lettres à plusieurs personnages célèbres*, Paris, Léopold Collin, 1808.
- LE CAMUS DE MEZIERES, Nicolas, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, L'Auteur et Benoît Morin, 1780.
- LE COMTE, Florent, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure [...]*, t. 1, Paris, Nicolas Le Clerc, 1699.
- LEPECQ DE LA CLOTURE, Louis, *Collection d'observations sur les maladies et constitutions épidémiques [...]*, Rouen, De l'impr. privilégiée ; Paris, Didot le jeune, 1778.
- LIGNAC, Louis-François-Luc de, *De l'homme et de la femme, considérés physiquement dans l'état du mariage*, Lille, J. B. Henry, 1774.
- LOCKE, John, *Quelques pensées sur l'éducation*, Paris, Jean Vrin, 1966 (éd. originale 1693).
- MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre*, éd. Florence LOTTERIE, Paris, Flammarion, 2003 (éd. originale 1795).
- MENEVAL, Claude-François, baron de, *Souvenirs historiques de M. le baron Méneval*, 2 vols. , Paris, Amyot, 1844.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, éd. établie ss la dir. de Jean-Claude BONNET, 2 vols., Paris, Mercure de France, 1994.
- MERLIN, Philippe-Antoine, *Recueil alphabétique de questions de droit, Quatrième édition, revue, corrigée, et considérablement augmentée*, t. 11, Bruxelles, H. Tarlier, 1829.

- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, *Lettres persanes*, dans *Œuvres complètes de Montesquieu*, éd. établie ss la dir. de Jean EHRARD et Catherine VOLPILHAC-AUGER, Oxford, Voltaire Foundation ; Naples, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2004.
- MORGAN, Lady Sydney, *La France*, 2 vols., Paris et Londres, Treuttel et Würtz, 1817.
- PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement, avec le catalogue des ouvrages des mêmes maîtres qui sont offerts à présent à l'émulation & aux hommages du Public, dans le Salon de la Correspondance*, Paris, Au Bureau de la Correspondance ; Knapen et fils, 1783.
- PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Œuvres de M. Palissot. La Dunciade, et pièces relatives à la Dunciade*, Liège, Plomteux, 1777.
- REICHARDT, Johann Friedrich, *Un hiver à Paris sous le Consulat*, présenté et annoté par Thierry LENTZ, Paris, Tallandier, 2003.
- RENOUVIER, Jules, *Histoire de l'art pendant la Révolution : considéré principalement dans les estampes*, 2 vols., Paris, Veuve J. Renouard, 1863.
- RETIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La malédiction paternelle, Lettres sincères et véritables de N***** à ses parens, ses amis et ses maîtresses [...]*, 3 vols., Leipzig, Buschel, 1780.
- RETIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Monument du costume physique et moral de la fin du XVIII^e siècle ou Tableaux de la vie, ornés de vingt-six figures dessinées et gravées par Moreau le Jeune*, Genève, Slatkine reprints, 1988 (éd. originale 1789).
- ROLAND DE LA PLATIERE, Jeanne-Marie, *Lettres choisies de Madame Roland*, Paris, Henri Plon, 1867.
- ROLAND DE LA PLATIERE, Jeanne-Marie, *Lettres de Madame Roland*, t. 1, 1780-1787, publ. par Claude PERROUD, Paris, Impr. nationale, 1900.
- ROLAND DE LA PLATIERE, Jeanne-Marie, *Lettres de Madame Roland*, t. 2, 1788-1793, publ. par Claude PERROUD, Paris, Impr. nationale, 1902.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1762.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, dans *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Geneve*, 15 vols., Genève, [s. n.], 1780-1782, t. 4 et 5 (éd. originale 1762).
- ROUSSEAU, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, dans *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Geneve*, 15 vols., Genève, [s. n.], 1780-1782, t. 6 (éd. originale 1758).

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, [s. n.], 1782.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, dans *Œuvres complètes*, Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (éd.), t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (éd.), t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- SCUDERY, Madeleine de, *Conversations sur divers sujets*, 2 vols., Amsterdam, Daniel du Frêne, 1682.
- SENANCOUR, Étienne de, *Oberman*, 2 vols., Paris, Cérioux, 1804.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Lausanne, Jean Mourer ; Hignou, 1796.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *Delphine*, 2 vols., Genève, J. J. Paschoud, 1802.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, 2 vols., Paris, H. Nicolle, 1807.
- THIROUX D'ARCONVILLE, Marie-Geneviève-Charlotte, *De l'Amitié, Seconde édition, revue*, Amsterdam et Paris, Chez Desaint et Saillant, 1764.
- TISSOT, Samuel Auguste André David, *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, Paris, Pigoreau, 1817 (éd. originale 1760).
- VENETTE, Nicolas, *Tableau de l'amour conjugal*, 4 vols., Paris, Vauquelin, 1815 (éd. originale 1685).
- VIGEE LE BRUN, Louise-Élisabeth, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 vols., Paris, H. Fournier, 1835-1838.
- VIGEE LE BRUN, Louise-Élisabeth, *Mémoires d'une portraitiste*, Paris, Scala, 1989.
- VIGEE LE BRUN, Louise-Élisabeth, *Souvenirs, 1755-1842*, éd. établie par Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, Paris, Honoré Champion, 2015.
- WATELET, Claude-Henri, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774.

Livrets et commentaires de Salons

- *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, Dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761*, Paris, Impr. de J. J. E. Collombat, 1761.

- *Explication des peintures, sculptures et gravures, de Messieurs de l'Académie royale, Dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny [...], Paris, Impr. de Hérissant Père, 1767.*
- *Explication des peintures, sculptures et gravures, de Messieurs de l'Académie royale, Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. l'Abbé Terray [...], Paris, Impr. de la Veuve Hérissant, 1773.*
- *Explication des peintures, sculptures et gravures, de Messieurs de l'Académie royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Comte de La Billardrie d'Angiviller [...], Paris, Impr. de la Veuve Hérissant, 1779, 1781, 1783, 1785.*
- *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Comte de la Billardrie d'Angiviller [...], Paris, Impr. des Bâtimens du Roi, & de l'Académie Royale de Peinture, 1787, 1789.*
- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles, etc. Exposés dans le Grand Sallon du Musæum au Louvre, Par les Artistes de la France, Sur l'invitation de la Commission exécutive de L'instruction Publique, Au Mois Vendémiaire, 10, An quatrième de la République Française. 2 octobre 1795, Paris, Impr. de la Veuve Hérissant, 1795.*
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins sculptures, architecture et gravure : Exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arreté du Ministre de l'Intérieur, le 1^{er} Thermidor, an VI de la République française. 19 juillet 1798 jusqu'au six octobre suivant, Paris, Impr. des Sciences et des Arts, 1798.*
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés dans le Salon du Musée central des Arts, le 15 Fructidor an VIII de la République, Paris, Impr. des Sciences et des Arts, 1800.*
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 15 Fructidor an X de la République française, Paris, Impr. des Sciences et des Arts, An X (1802).*
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, Paris, Impr. des Sciences et des Arts, An XII (1804).*
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans exposés au Musée Napoléon, le 15 septembre 1806, Paris, Impr. des Sciences et des Arts, 1806.*
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans exposés au Musée Napoléon, le 14 octobre 1808, Paris, Dubray, 1808.*

- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810*, Paris, Dubray, 1810.
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans exposés au Musée Napoléon, le 1^{er} novembre 1812*, Paris, Dubray, 1812.
- *Lettres Pittoresques à l'occasion du Salon de 1777*, Collection Deloynes, 10, pièce 190.
- *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et gravure au Sallon du Louvre année 1781*, Collection Deloynes, 12, pièce 269.
- *Loterie pittoresque, pour le Salon de 1783*, Amsterdam, [s. n.], 1783, Collection Deloynes, 13, pièce 291.
- *Entretiens sur les tableaux exposés au Sallon en 1783 ou Jugement de M. Quil, Lay, procureur au Châtelet, & son Epouse ; Mme Fi, Delle, & Mademoiselle Descharmes, Nièce de maître Lami, & de M. Dessence, Apothicaire-Ventilateur*, Collection Deloynes, 13, pièce 300.
- *Promenades d'un observateur au salon, de l'année 1787*, Londres ; Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 372.
- *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1787. II^e suite du discours sur la peinture*, Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 373.
- *Observations contenues dans l'Année littéraire*, 1787, Collection Deloynes, 15, pièce 397.
- *Exposition des tableaux, desseins, &c. des élèves et amateurs de la peinture depuis le jeudi 18 jusqu'au dimanche 21 juin 1789*, Collection Deloynes, 16, pièce 408.
- *Exposition des tableaux au salon du Louvre. Lettre des graveurs de Paris, à Mr. l'abbé de Fontenai auteur du Journal général de France. 9 septembre 1789*, 1789, Collection Deloynes, 16, pièce 426.
- *Explication et critique impartiale De toutes les Peintures, Sculptures, Gravures, Dessins, & exposés au Louvre [...]*, Paris, Rue du Croissant, 1791, Collection Deloynes, 17, pièce 436.
- *La Décade philosophique, littéraire et politique, par une société de républicains*, Paris, 30 fructidor An VI/16 septembre 1798, t. 18.
- *La Décade philosophique, littéraire et politique, par une société de républicains*, Paris, An VIII/1^{er} trimestre 1799, t. 23.

- *L'Observateur au Muséum ou la critique des tableaux en vaudeville*, Paris, Imp. Labarre, Collection Deloynes, 28, pièce 768.
- 3^e numéro de la *Revue des Tableaux*, Collection Deloynes, 43, pièce 1129, n^o 253.
- *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, &c. Exposés le 30 juin, jour de la petite Fête-Dieu, jusqu'au 15 juillet. Par MM. les artistes libres. Pour la troisième année, rue de Clery, n^o 95. Dans les salles de M. Le Brun, Capitaine du Bataillon de Saint-Magloire*, Paris, Impr. de Prault, 1791, Collection Deloynes, 50, pièce 1365.
- *Notice des tableaux et autres objets curieux formant l'exposition de l'Etablissement de l'Elysée*, Paris, Impr. de C. F. Patris, 1798, Collection Deloynes, 51, pièce 1423.
- BAILLET DE SAINT-JULIEN, Guillaume, *Caractères des peintres françois, actuellement vivans. Nouvelle Édition*, [s. l.], [s. n.], 1755-1756.
- CHAUSSARD, Pierre-Jean-Baptiste, « Exposition des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, dans les salles du Muséum, premier Thermidor an VI », *Décade philosophique et littéraire*, 30 thermidor an VI/17 août 1798, t. 18.
- CHAUSSARD, Pierre-Jean-Baptiste, *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806 [...] publié par un observateur impartial*, Paris, F. Buisson, 1806.
- CLARAC, Frédéric de, « Lettre sur le Salon de 1806 », *Archives littéraires de l'Europe, ou mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, XII, 1806, p. 94-130.
- DIDEROT, Denis, *Salons*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, 2008.
- FORT, Bernadette (éd.), *Les salons des « Mémoires secrets » 1767, 1787*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.
- GARRIGUES DE FROMENT, Antoine-Joseph, *Sentimens d'un amateur Sur l'Exposition des Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, Paris, [s. n.], 1753-1754.
- GUIZOT, François, *De l'état des beaux-arts en France et du Salon de 1810*, Paris, Maradan, 1810.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746*, La Haye, Chez Jean Neaulme, 1747.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture*, [s. l.], [s. n.], 1747.

- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Sentiments sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure*, [s. l.], [s. n.], 1754, p. 132-140 au sujet du Salon de 1753.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *La Font de Saint-Yenne : œuvre critique*, éd. établie et présentée par Étienne JOLLET, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
- LANDON, Charles-Paul, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts [...]*, t. 4, Paris, Chez C. P. Landon, 1803.
- LANDON, Charles-Paul, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Salon de 1808 [...]*, t. 2, Paris, Chez C. P. Landon, 1808.
- LANDON, Charles-Paul, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts, Salon de 1812*, t. 2, Paris, Impr. de Chaignieau aîné, 1812.
- LANDON, Charles-Paul. *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts [...]*, Paris, Impr. de Chaignieau aîné, 1817.

Catalogues de vente

- 1770/03/05, REMY, Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre, des figures, groupes & bas-reliefs de terre cuite, des morceaux en ivoire, des desseins & estampes, [...] qui composent le cabinet de M. de Lalive de Jully*, Paris, Vente, 1770.
- 1770/05/02, *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française de M. de Lalive, Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, Impr. de P.-A. Le Prieur, 1770.
- 1775-1776, ROSENBERG, Pierre et BAILEY, Colin B. (éd.), *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milan, Electa, 2011.
- 1777/02/27, REMY, Pierre et JULLIOT, Claude-François, *Catalogue de tableaux & desseins précieux des maîtres célèbres des trois écoles, figures de marbres, de bronze & de terre cuite, estampes en feuilles & autres objets du cabinet de feu M. Randon de Boisset*, Paris, Impr. de Didot, 1777.
- 1777/04/08, REMY, Pierre et MUSIER, Jean-François, *Catalogue d'une riche collection de tableaux des maîtres les plus célèbres des trois écoles, dessins aussi des plus grands maîtres, [...] qui composent le cabinet de feu son altesse sérénissime Monseigneur le Prince de Conty*, Paris, Impr. de Didot, 1777.
- 1783/02/10, PAILLET, Alexandre-Joseph et JULLIOT, Philippe-François, *Catalogue des tableaux, dessins, marbres, bronzes, terres cuites, pierres gravées, [...] du Cabinet de M*** [Blondel d'Azincourt, et une grande partie de la collection de son père, Blondel de Gagny]*, Paris, Prault, 1783.

- 1783/12/22, LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande, et de France, dessins, pastels, miniatures, estampes montées & en volume, [...] venans du Cabinet de M.*** T.**** [Montullé], Paris, Prault, 1783.
- 1786/04/24, FOLLIOT, J., REGNAULT-DELALANDE, François-Léandre, JULLIOT, Philippe-François, *Catalogue des tableaux des trois écoles, gouaches, miniatures, pastels, dessins et estampes, [...] qui composoient le Cabinet de feu M. Bergeret*, Paris, [s. n.], 1786.
- 1786/04/24, LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France [...]*, [Vente Langlier], Paris, Prault, 1786.
- 1786/06/12, PAILLET, Alexandre-Joseph et HAYOT DE LONGPRE, Philippe, *Catalogue de tableaux, dessins montés & en feuilles, pastels, [...] le tout provenant du Cabinet de feu M. Watelet*, Paris, Prault, 1786.
- 1787/05/08, FOLLIOT, J., REGNAULT-DELALANDE, François-Léandre, JULLIOT, Philippe-François, GEORGES, Nicolas, BIZET, Nicolas-Jacinthe-Philippe, *Catalogue de tableaux, pastels, gouaches, dessins encadrés & en feuilles, œuvres & recueils d'estampes des graveurs les plus célèbres, [...] après le décès de M. de Boullongne [...]*, Paris, Impr. de Quillau, 1787.
- 1793/04/03, LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue des tableaux formant le cabinet de M. de Lareynière, composé en partie des tableaux des plus grands maîtres de l'école française, [...]*, Paris, Impr. de l'Administration centrale des affiches, 1793.
- 1793/04/03, LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre, *Supplément du catalogue du citoyen Lareynière, composée de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de France [...]*, Paris, Impr. de la rue Mélé, 1793.
- 1795/08/18, REGNAULT-DELALANDE, François-Léandre, *Catalogue d'une collection précieuse de tableaux originaux, de l'école française, peints par S. Vouet, S. Chardin, Ch. Natoire, J. Vernet, J. B. le Prince, J. B. Greuze, J. H. Fragonard, H. Robert, F. Cazanova, Taillasson, Lantara, N. Taunay, L. Bilcoq, J. F. Hue, Nivard, de Valenciennes, la Cne Gérard, & autres, [...] du cabinet de feu le Cen. Duclos-Dufresnoy*, Paris, Impr. de Quillau, 1795.
- 1796/12/27, CONSTANTIN, Jean-Guillaume, *Catalogue des tableaux du cabinet de M. A. Didot, composé d'un choix de Tableaux de la presque totalité des Peintres vivants les plus estimés*, Paris, Chez Constantin, Le Jeune, Le Brun, 1796.
- 1826/05/01-19, PERIGNON, Alexis-Nicolas, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon [...]*, tableaux, dessins et miniatures, Paris, Hippolyte Tilliard, 1826.
- 1827/01/15, DUBOIS, Léon-Jean-Joseph, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon [...]*, monuments antiques, historiques, modernes, ouvrages orientaux, Paris, Hippolyte Tilliard, 1826.

- 1827/02/12, DUCHESNE, Jean, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon [...], estampes et ouvrages à figures [...]*, Paris, Hippolyte Tilliard, 1826.

Dictionnaires et encyclopédies

- *Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, 2 vols., Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- *Dictionnaire de l'Académie française*, Troisième édition, 2 vols., Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740.
- *Dictionnaire de l'Académie française*, Quatrième édition, 2 vols., Paris, Chez la veuve de Bernard Brunet, 1762.
- *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux [...]*, 8 vols., Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.
- *Dictionnaire de l'Académie française*, Cinquième édition, 2 vols., Paris, J. J. Smits, An VI (1798).
- *Dictionnaire de l'Académie française*, Sixième édition, 2 vols., Paris, Firmin-Didot frères, 1835.
- *Dictionnaire de l'Académie française*, Neuvième édition, [en ligne], entrée « intime », <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> [consulté le 5 décembre 2016].
- AUGÉ, Claude, *Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universel encyclopédique*, 8 vols., Paris, Larousse, 1896-1907.
- DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes [...], Seconde édition revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval*, 2 vols., La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1701.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour : des usages du monde, des amusemens, des modes, des mœurs [...]*, 2 vols., Paris, P. Mongie aîné, 1818.
- KRIEF, Huguette et ANDRE, Valérie (dir.), *Dictionnaire des femmes des Lumières*, 2 vols., Paris, Champion, 2015.

- MARIETTE, Pierre-Jean, *Abecedario*, éd. établie par Charles-Philippe de CHENNEVIERES et Anatole de MONTAIGLON, 6 vols., Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1853.
- NICOT, Jean, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne* [...], Paris, Chez D. Douceur, 1606.
- PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre* [...], Paris, Bauche, 1757.
- PREAUD, Maxime, CASSELLE, Pierre, GRIVEL, Marianne, LE BITOUZE, Corinne (dir.), *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, [s. l.], Promodis, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vols. , Paris, Le Robert, 2006 (éd. originale 1992).
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française* [...], Genève, Chez Jean Herman Widerhold, 1680.
- SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province, 1673-1800*, préface de Pierre ROSENBERG, 3 vols., Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.
- WATELET, Claude-Henri et LEVESQUE, Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, t. 1, Paris, Chez Panckoucke ; Liège, Chez Plomteux, 1788-1791.

Études critiques

- *Note sur l'authenticité du portrait de Charlotte Corday par Hauer*, Paris, Impr. de Jouaust, 1861.
- *L'intime, protégé, dévoilé, exhibé, Autrement*, n° 81, Paris, 1986.
- *L'enfant dans la Ville et dans l'Art au XVIII^e siècle*, Actes du colloque de Nancy, 30 septembre 2005, *Péristyles*, n° 26, 2005.
- ALLARD, Sébastien, LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, PERNOUD, Emmanuel, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2011.
- ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (éd. originale 1992).
- ARIES, Philippe, *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975 (éd. originale 1960).

- ARIES, Philippe et DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*. 5 vols., *De la Renaissance aux Lumières*, t. 3, Paris, Seuil, 1986.
- ARIES, Philippe et DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, 5 vols., *De la Révolution à la Grande guerre*, t. 4, Paris, Seuil, 1986.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1964 (éd. originale 1957).
- BADEA-PÄUN, Gabriel, *Portraits de société : XIX^e-XX^e siècles*, préface de Richard ORMOND, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007.
- BADINTER, Élisabeth, *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.
- BAECQUE, Antoine de, *Le Corps de l'histoire : métaphores et politique, 1770-1800*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.
- BAECQUE, Antoine de, *Histoires d'amitiés*, Paris, Payot, 2014.
- BAETJER, Katharine, *British paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1575-1875*, New York, MET, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2009.
- BAILEY, Colin B., « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux : Blondel d'Azincourt's *La première idée de la curiosité* », *The Art Bulletin*, 69, n° 3, septembre 1987, p. 431-447.
- BAILEY, Colin B., *Patriotic taste : collecting modern art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2002.
- BAILEY, Colin B., *Fragonard's Progress of Love at The Frick Collection*, New York, The Frick Collection, 2011.
- BAILLIO, Joseph, « Le dossier d'une œuvre d'actualité politique : Marie-Antoinette et ses enfants par Madame Vigée Le Brun », *L'œil*, n° 310, mai 1981, p. 53-60.
- BALAYE, Simone et ROUSSEL, Jean (dir.), *Au tournant des Lumières : 1780-1820, Dix-huitième Siècle*, n° 14, 1982.
- BALDUCCI, Temma et BELNAP Jensen, Heather (éd.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2014.
- BARBILLON, Claire, DUREY, Philippe, FLECKNER, Uwe (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Actes du colloque de l'École du Louvre, 25-28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009.
- BARDET, Jean-Pierre et RUGGIU, François-Joseph (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2005.

- BARDET, Jean-Pierre et RUGGIU, François-Joseph (dir.), *Les écrits du for privé en France : de la fin du Moyen Âge à 1914*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.
- BARKER, Emma, *Greuze and the painting of sentiment*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- BAUDRY, Hervé, « Pudeur et thérapeutique aux XVI^e et XVII^e siècles : le problème du lavement de soi-même », dans DUPEBE, Jean, GIACONE, Franco, NAYA, Emmanuel, et al. (éd.), *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 217-230.
- BEAUPRE, Fanny et GUERRAND, Roger-Henri, *Le confident des dames. Le bidet du XVIII^e au XX^e siècle : histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 1997.
- BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, *La solitude (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, 2008.
- BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, *La sexualité en France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2010.
- BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, *Le rose et le bleu : la fabrique du féminin et du masculin*, Paris, Belin, 2016.
- BENRAHHAL SERGHINI, Zineb et MATUSZAK, Céline, « Lire ou relire Habermas : lectures croisées du modèle de l'espace public habermassien », *Études de communication*, n° 32, 2009, p. 33-49.
- BERNEZ, Marie-Odile, « Les animaux de compagnie miroir de l'intime dans la Grande-Bretagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle », dans *L'expression de l'intériorité : vivre et dire l'intime à l'époque moderne*, Coll. *L'intime*, n° 3, 2012, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00752784> [consulté le 26 février 2017].
- BEUGNOT, Bernard, *Loin du monde et du bruit : le discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, Hermann, 2015 (éd. originale 1996).
- BLANC, Olivier, *Les Libertines, Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997.
- BLANC, Olivier, *Portraits de femmes, Artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, Didier Carpentier, 2006.
- BËSPFLUG, François, « Napoléon et Dieu. Iconographie comparée », *Napoleonica. La Revue*, n° 23, 2015, p. 21-58.
- BOIME, Albert, *A Social History of Modern Art*, t. 1, *Art in an Age of Revolution : 1750-1800*, Chicago ; Londres, The University of Chicago Press, 1987.

- BOIME, Albert, *A Social History of Modern Art*, t. 2, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815*, Chicago ; Londres, The University of Chicago Press, 1990.
- BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986.
- BOLOGNE, Jean-Claude, *L'invention de la drague. Histoire de la conquête amoureuse*, Paris, Seuil, 2007 (éd. originale 1999).
- BOLOGNE, Jean-Claude, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Seuil, 2010.
- BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la coquetterie masculine*, Paris, Perrin, 2011.
- BONFAIT, Olivier, « Les Collections des parlementaires parisiens du XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, 73, 1986, p. 28-42.
- BONNET, Jean-Claude (dir.), *La Carmagnole des muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988.
- BONNET, Jean-Claude (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*. Paris, Belin, 2004.
- BONNET, Marie-Jo, *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000.
- BORDES, Philippe, « L'essor d'un genre continental : portraits de famille dans les cours européennes, 1665-1780 » dans *Le portrait entre Italie et Europe*, Studiolo, n° 4, Paris, Somogy, 2006, p. 77-95.
- BORZELLO, Frances, *Intérieurs, Les peintres de l'intimité*, Paris, Hazan, 2006.
- BRENNER, Clarence D., *L'histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e siècle*, Berkeley, University of California Press, 1929.
- BRETTELL, Richard R., TUCKER, Paul Hayes, LEE, Nathalie H., *Nineteenth and Twentieth Century paintings in the Robert Lehman Collection*, New York, MET ; Princeton, Princeton University Press, 2009.
- BROUARD-ARENDS, Isabelle, *Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.
- BRUSON, Jean-Marie et LERIBAUT, Christophe, *Peintures du musée Carnavalet, Catalogue sommaire*, Paris, Éditions des Musées de la ville de Paris, 1999.
- BURGELIN, Olivier, PERROT, Philippe et BASSE, Marie-Thérèse (dir.), *Parure, pudeur étiquette*, *Communications*, n° 46, 1987.
- BURKE, Peter, *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995.

- BURNET, Éliane, BOUVIER, Pascal, LENOIR-BELLE, Catherine, *Sémiologie du secret, Représentation du secret et de l'intime*, Malissard, Éditions Aleph, 2004.
- CANTAREL-BESSON, Yveline, CONSTANS, Claire, FOUCART, Bruno, *Napoléon, Images et histoire, Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- CARBONNIERES, Philippe de, *Lesueur, gouaches révolutionnaires : collections du musée Carnavalet*, Paris, Les Musées de la ville de Paris, Éditions Nicolas Chaudon, 2005.
- CASSELLE, Pierre, *Le Commerce de l'estampe à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 1976.
- CAVANAUGH, Alden, *Performing the « Everyday », The Culture of Genre in the Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2007.
- CAVIGLIA, Susanna (éd.), *Body Narratives. Motion and Emotion in the French Enlightenment*, Turnhout, Brepols publishers, 2017.
- CHARPENTIER, Isabelle, « Prévenir le péril en la demeure. Les lectures féminines "lascives", de l'encadrement médical du for intérieur au contrôle social (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Le For intérieur*, Actes du colloque du Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie, 13-14 octobre 1994, DRAC de Picardie, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 305-324.
- CHASSAGNE, Serge, *Oberkampf un grand patron au siècle des Lumières. L'inventeur de la toile de Jouy*, Paris, Aubier ; Flammarion, 2015 (éd. originale 1980).
- CHASTEL, André, « Le tableau dans le tableau », dans *Fables, formes, figures*, t. 2, Paris, Flammarion, 1978, p. 75-98.
- CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991.
- CHAUDONNERET, Marie-Claude, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Fleury Richard et Pierre Révoil*, Paris, Arthéna, 1980.
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy, « Le pouvoir des signes », dans *L'Histoire des élites en France du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Éditions Tallandier, 1991, p. 302-315.
- CHRISTIN, Olivier et HOURS, Bernard (éd.), *Enfance, assistance et religion*, Lyon, RESEA et LARHRA, 2006.
- COATALEM, Éric (éd.), *Hommage à la galerie Cailleux*, Paris, Galerie Éric Coatalem, 2015.

- CONE, Annabelle, « Les névroses domestiques dans *Lettres de Mistriss Henley* d'Isabelle de Charrière », *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, XIII, ii, automne 1992, [en ligne], https://caans-acaen.ca/Journal/issues_online/Issue_XIII_ii_1992/CONE.pdf, [consulté le 26 juillet 2017], p. 5-8.
- CONTE, Hubert, *Bestiaire : l'Animal dans l'Art*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.
- CONISBEE, Philip (éd.), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, Actes du colloque de Washington, 2003, Washington, NGA, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2007.
- CONISBEE, Philip, *et al.*, *French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century, The Collections of the National Gallery of Art*, Washington, NGA ; Princeton University Press, 2009.
- COSTAMAGNA, Philippe (dir.), *La peinture de genre au temps du cardinal Fesch*, Actes du colloque, Ajaccio, 15 juin 2007, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2008.
- CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps*, t. 2, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.
- CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Champs histoire, 2008.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire des émotions*, t. 1, *De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire des émotions*, t. 2, *Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016.
- COUDREUSE, Anne et SIMONET-TENANT, Françoise, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- COUPET, Guy, *Napoléon et les siens, Iconographie et idéologie*, ss la dir. de Laure PELLICER, Th. doct. : Hist. art : Montpellier, Université Paul Valéry, 1993.
- CROW, Thomas, « La critique des Lumières dans l'art du XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, 73, 1986, p. 9-16.
- CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (éd. originale 1985).
- CUZIN, Jean-Pierre, *François-André Vincent, 1746-1816, Cahiers du dessin français*, n° 4, Paris, Galerie de Bayser éditeur, [s. d.].
- CUZIN, Jean-Pierre, *Jean-Honoré Fragonard, Vie et œuvre. Catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du Livre ; Paris, Vilo, 1987.

- CUZIN, Jean-Pierre, *François-André Vincent, 1746-1816, Entre Fragonard et David*, Paris, Arthena, 2013.
- DACIER, Émile, *La gravure de genre et de mœurs*, Paris ; Bruxelles, G. Van Oest, 1925.
- DARRAS, Éric, « Espaces privés à usages politiques. La "psychologisation" de la scène politique », dans *Le For intérieur*, Actes du colloque du Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie, 13-14 octobre 1994, DRAC de Picardie, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 378-397.
- DAUMAS, Maurice, *La tendresse amoureuse (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Perrin, 1996.
- DAUMAS, Maurice, *Le mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004.
- DAUMAS, Maurice, « La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVI^e-XVII^e siècles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, 2004, p. 7-35.
- DAUMAS, Maurice, *Des trésors d'amitié, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 2011.
- *L'Amitié dans les écrits du for privé et les correspondances de la fin du Moyen Âge à 1914*, Actes du colloque tenu à Pau les 30 et 31 mai 2013, réunis et présentés par Maurice DAUMAS, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014.
- DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette (dir.), *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Le Seuil, 2001.
- DELECLUZE, Étienne-Jean, *Louis David, son école et son temps, souvenirs*, Paris, Didier, 1855.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.
- DELON, Michel, *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.
- DELUMEAU, Jean et ROCHE, Daniel (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000 (éd. originale 1990).
- DEMORIS, René, « Diderot et Chardin : la voie du silence », dans *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence, 14-16 décembre 1984, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1986, p. 43-54.
- DEMORIS, René, *Chardin. La chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991.

- DIAZ, Brigitte et SIESS, Jürgen (dir.), *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e-XX^e siècle*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1^{er}-5 octobre 2003, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.
- DIACONOFF, Suellen, *Through the Reading Glass : Women, Books, and Sex in the French Enlightenment*, Albany, State University of New York Press, 2005.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.
- DOWLEY, F. H., « D'Angiviller's Grands Hommes and the Significant Moment », *The Art Bulletin*, 39, n° 4, décembre 1957, p. 259-277.
- DRESDNER, Albert, *La Genèse de la critique d'art : dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts ; Centre allemand d'histoire de l'art, 2005 (éd. originale 1915).
- DU PASQUIER, Jacqueline, *La miniature, portrait de l'intimité. « En contemplant mes traits ne songez qu'à mon cœur »*, Paris, Éditions Norma, 2010.
- DUBY, Georges et PERROT, Michèle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 vols., t. 3, XVI^e-XVIII^e siècles, Paris, Plon, 1991.
- DUBY, Georges et PERROT, Michèle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 vols., t. 4, XIX^e siècle, Paris, Plon, 1991.
- DUERR, Hans Peter, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, t. 2, *Intimität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- DUERR, Hans Peter, *Nudité et pudeur, Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences Sociales, 1998 (éd. originale 1988).
- *Les écritures de l'intime : la correspondance et le journal*, Actes du colloque de Brest, 23-25 octobre 1997, textes rassemblés et présentés par Pierre-Jean DUFIEF, Paris, H. Champion, 2000.
- DUFIEF, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, 2001.
- DUMAS, Philippe, *Familles en Révolution. Vie et relations familiales en Ile-de-France, changements et continuités (1775-1825)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- DUMAS, Dominique (éd.), *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918 : catalogue des exposants et listes de leurs œuvres*, préface de Jacques FOUCART, 3 vols., Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007.
- DUNCAN, Carol, « Happy Mothers and Others New Ideas in French Art », *The Art Bulletin*, 55, n° 4, décembre 1973, p. 570-583.

- DUPRAT, Annie, *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Le Cerf, 1992.
- EHRARD, Antoinette et Jean (éd.), *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986.
- ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (éd. originale 1939).
- FARGE, Arlette et KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.), *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Montalba, 1984.
- FARGE, Arlette, *Dire et mal dire, l'opinion public au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992.
- FAVREAU, Marc, GLORIEUX, Guillaume, LUIS, Jean-Philippe, PREVOST-MARCILHACY, Pauline (dir.), *De l'usage de l'art en politique. La propriété de l'art et son usage en politique en Europe, du siècle des Lumières à la Première Guerre Mondiale*, Actes du colloque de l'université Blaise-Pascal à Clermont-Ferrand, 23-24 novembre 2004, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009.
- FENNETAUX, Ariane, *Such stuff as privacy is made on : objets et intimité en Grande-Bretagne*, ss. la dir. de Frédéric OGEE, Th. doct. : Études anglophones, Paris, Université Paris 7, 2006.
- FIGEAC, Michel (dir.), *L'ancienne France au quotidien*, Paris, Armand Colin, 2007.
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Familles : parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Le Seuil, 1984 (éd. originale 1976).
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Le Seuil, 1981.
- FLECKNER, Uwe, *Abbild und Abstraktion : die Kunst des Porträts im Werk von Jean-August-Dominique Ingres*, Mayence, Philipp von Zabern, 1995.
- FOCCROULE, Bernard, LEGROS, Robert, TODOROV, Tzvetan, *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.
- FONT-REAUXX, Dominique de, « L'album de famille, figures de l'intime », *48/14. La revue du musée d'Orsay*, n° 17, 2003, p. 14-15.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 vols, t. 1, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 vols, t. 2, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 vols, t. 3, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

- FRANKLIN, Alfred, *La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens, du XII^e au XVIII^e siècle d'après des documents originaux ou inédits*, 27 vols., Paris, E. Plon, Nourrit, 1887-1902.
- FRANKLIN, Alfred, *La vie privée d'autrefois*, textes choisis et présentés par Arlette FARGE, Paris, Perrin, 1973.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 (éd. originale 1976).
- FRIPP, Jessica L., GORSE, Amandine, MANCEAU, Nathalie et STRUCKMEYER, Nina (dir.), *Artistes, savants et amateurs : Art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715-1815)*, Paris, Mare et Martin, 2016.
- FREUND, Amy, *Portraiture and politics in Revolutionary France*, University Park, The Pennsylvania State University press, 2014.
- FUMAROLI, Marc, *De Rome à Paris. Peinture et pouvoirs aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Dijon, Faton 2007.
- GAETHGENS, Thomas W., MICHEL, Christian, RABREAU, Daniel, SCHIEDER, Martin (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001.
- GENDRE, Catherine, *Peinture du Musée Lambinet à Versailles : catalogue sommaire*, Paris, Somogy ; Versailles, Musée Lambinet, 2005.
- GERARD POWELL, Véronique (dir.), *Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Coll. « Art'hist », 2016.
- GERMANN, Jennifer, « Tracing Marie-Éléonore Godefroid : Women's Artistic Networks in Nineteenth-Century Paris », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 41, 2012, p. 55-84.
- GUIDETTI, Michèle, LALLEMAND, Suzanne, MOREL, Marie-France (dir.), *Enfances d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1997.
- GLORIEUX, Guillaume, *Watteau*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2011.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, *La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973 (éd. originale 1959).
- GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.
- GOULEMOT, Jean-Marie, « "Prêtons la main à la nature... " II. Fureurs utérines », dans *Représentations de la vie sexuelle, Dix-huitième Siècle*, n° 12, 1980, p. 97-111.

- GRASSI, Marie-Claire, « Un révélateur de l'éducation au XVIII^e siècle : expressions de la vie affective et correspondances intimes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 28, janvier 1981, p. 174-184.
- GRASSI, Marie-Claire, *L'art de la lettre au temps de la Nouvelle Héloïse et du romantisme*, préface de Michel LAUNAY, Genève, Slatkine, 1994.
- GRIVEL, Marianne, « L'amateur d'estampes en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Le livre et l'historien. Études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, réunies par Frédéric BARBIER, Annie PARENT-CHARON, et al., Genève, Droz, 1997, p. 215-228.
- GROOTENBOER, Hanneke, « Intimate Portraits : Eye, Mouth and Hand Miniatures », dans LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.), *La miniature en Europe : des portraits de propagande aux œuvres éléphantiques*, Actes du 2^e colloque international tenu à la Fondation Simone et Cino del Duca à l'Institut de France de Paris les 11 et 12 octobre 2012, Paris, Éditions du CEREMIF, 2013, p. 104-108.
- GUEDRON, Martial, *Visage(s). Sens et représentations en Occident*, Paris, Hazan, 2015.
- GUICHARD, Charlotte, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques à Paris : le Musée de Pahin de la Blancherie, 1777-1788 », dans BEGUIN, Katia et DAUTRESME, Olivier (dir.), *La ville et l'esprit de société*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2004, p. 55-72.
- GUICHARD, Charlotte, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- GUICHET, Jean-Luc, « L'animal dans la peinture de Chardin », dans *Femmes des Lumières, Dix-huitième Siècle*, n° 36, 2004, p. 547-556.
- GUILLERM, Alain, « Les illustrations de Fragonard pour les "Contes" de La Fontaine », *Gazette des beaux-arts*, t. 89, mars 1977, p. 99-106.
- GUILLERM, Alain, « Le système de l'iconographie galante », dans *Représentations de la vie sexuelle, Dix-huitième Siècle*, n° 12, 1980, p. 177-194.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 (éd. originale 1962).
- HALL, Edward Twitchell, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971 (éd. originale 1966).
- HALL, Edward Twitchell, *Le langage silencieux*, Tours, Mame, 1973.

- HALLAM, John Stephen, « The Two Manners of Louis-Léopold Boilly and French Genre Painting in Transition », *The Art Bulletin*, 63, n° 4, décembre 1981, p. 618-633.
- HALLAM, John Stephen, « Boilly et Calvet de Lapalun, ou la sensibilité chez le peintre et l'amateur », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 177-192.
- HALLIDAY, Tony, *Facing the public : portraiture in the aftermath of the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.
- HARRISSE, Henry, *L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe : sa vie et son œuvre, 1761-1845*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1898.
- HASKELL, Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 (éd. originale 1976).
- HAUTECOEUR, Louis, « Pierre-Alexandre Wille le fils (1748-1821) », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français*, Nouvelle période, t. 7, Paris, Édouard Champion, 1913, p. 440-466.
- HAUTECOEUR, Louis, *Les peintres de la vie familiale. Évolution d'un thème*, Paris, Éditions de la Galerie Charpentier, 1945.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der, *Salons européens : les beaux moments d'une culture féminine disparue*, Paris, Gallimard, 1993.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der, *Écrire la vie : trois siècles de journaux intimes féminins*, Paris, Gallimard, 1998.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der, *La passion de séduire. Une histoire de la galanterie en Europe*, Paris, Gallimard, 2005.
- HINKEL, Erich, *Johann Jakob Hauer. Maler der Revolution*, Bruchsal, Horn, 2007.
- HOEK, Leo, *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au XIX^e siècle en France*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2001.
- HOLLANDER, Martha, *An entrance for the eyes, Space and Meaning in Seventeenth Century Dutch Art*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, University of California Press, 2002.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

- HUNT, Lynn (éd.), *The invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books ; Cambridge (Massachusetts), Londres, MIT Press, 1993.
- HUNT, Lynn, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995 (éd. originale 1992).
- HUNT, Lynn, « La visibilité du monde bourgeois », dans *Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social*, Actes du colloque de l'Université de Lille 3, Charles-De-Gaulle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 371-381.
- HYDE, Melissa, MILAM, Jennifer (dir.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2003.
- JACKALL, Yuriko, *Les têtes d'expression du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725-1805)*, ss la dir. de Philippe BORDES, Th. doct. : Hist. Art, Lyon, Université Lyon 2, 2014.
- JANSSENS, René, *Les peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, 1934.
- JOHNSON, Dorothy, « Engaging Identity, Portraits of Children in Late Eighteenth-Century European Art », dans MULLER, Anja, *Fashioning childhood in the Eighteenth Century, Age and Identity*, Farnham, Ashgate publishing, 2006, p. 101-115.
- JOUFFROY, Anne et RENARD, Hélène (éd.), *Napoléon, l'intime et l'exceptionnel : 1804-1821*, textes rassemblés et présentés par Anne JOUFFROY et Hélène RENARD, Paris, Flammarion, 2013.
- KAI SASS, Else, « Ingres Drawing of the Family of Lucien Bonaparte », *Burlington magazine*, vol. 102, n° 682, janvier 1960, p. 19-21.
- KEARNS, James et MILL, Alister (éd.), *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*, Actes du colloque, University of Exeter, 4-6 septembre 2013, Berne, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2015.
- KOVACS, Katalin, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », *Loxias*, 33, [en ligne], <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>, [consulté le 28 février 2017].
- KRIEF, Huguette, « Retraite féminine et femmes moralistes au siècle des Lumières », dans CUSSAC, Hélène et RICHARD-PAUCHET, Odile (dir.), *Se retirer du monde, Dix-huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 89-101.
- LAFONT, Anne (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, *Anthologie*, Dijon, Presses du réel/INHA, Coll. « Sources », 2012.

- LAJER-BURCHARTH, Ewa, *Necklines : the art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1999.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa et SÖNTGEN, Beate (dir.), *Interiors and Interiority*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- LANDES, Joan B., *Women and the public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1989.
- LANGLOIS, Claude, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
- LAPAUZE, Henry, *Les portraits dessinés de J.-A.-D. Ingres*, 2 vols., Paris, J. E. Bulloz, 1903.
- LAPAUZE, Henry, *Le roman d'amour de J.-A.-D. Ingres*, Paris, P. Laffite, 1910.
- LBOVICI, Élisabeth (dir.), *L'intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.
- LECOSSE, Cyril, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : l'artiste et son temps*, ss la dir. de Philippe BORDES, Th. doct. : Hist. Art, Lyon, Université Lyon 2, 2012.
- LECOSSE, Cyril, « Idéologie et critique d'art autour de 1800 : le cas Pierre-Jean-Baptiste Chaussard », dans LACHENAL, Lucie et MENEUX, Catherine (dir.), *La critique d'art, de la Révolution à la Monarchie de Juillet*, Actes du colloque, Paris, 26 novembre 2013, [en ligne], <http://hicsa.univ-paris1.fr>, [consulté le 13 juillet 2016], p. 23-40.
- LEDUC, Guyonne (dir.), *L'éducation des femmes en Europe et en Amérique du Nord de la Renaissance à 1848 : Réalités et représentations*, Université de Lille 3 ; Paris, L'Harmattan, 1997.
- LEFAY LE MENAHEZE, Sophie, *L'Invention du Jardin Romantique en France, 1761-1808*, préface de Michel BARIDON, Neuilly-sur-Seine, Éditions Spiralinthe, 2001.
- LEFAY, Sophie, « Ermitages et ermites de jardin », dans CUSSAC, Hélène et RICHARD-PAUCHET, Odile (dir.), *Se retirer du monde, Dix-huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 167-180.
- LEGRAND, Ruth, « Livrets des Salons : fonction et évolution (1673-1791) », *Gazette des beaux-arts*, t. 125, mars 1995, p. 237-248.
- LEJEUNE, Philippe, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil 1993.
- LELEU, Michèle, *Les journaux intimes*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

- LENORMAND, Amélie, *Madame Récamier : les amis de sa jeunesse et sa correspondance intime*, Paris, Lévy frères, 1872.
- LETT, Didier, *Histoire des frères et sœurs*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004.
- LEVEQUE, Jean-Jacques, *L'art et la Révolution Française*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1987.
- LEVEY, Michael, *Sir Thomas Lawrence*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2005.
- LOCQUIN, Jean, « La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIII^e siècle », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français*, Nouvelle période, t. 7, Paris, Édouard Champion, 1913, p. 309-320.
- MACDONALD, Heather (dir.), *French Art of the Eighteenth Century : The Michael L. Rosenberg Lecture Series at the Dallas Museum of Art*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2016.
- MACKEON, Michael, *The secret history of domesticity : public, private, and the division of knowledge*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.
- MACWILLIAM, Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, New York ; Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- MAES, Gaëtane, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration : 1773-1820*, Préface de Philippe BORDES, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.
- MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- MARTIN, Christophe, *La Religieuse de Diderot*, Paris, Gallimard, 2010.
- MAYER-MICHALON, Isabelle, « Un grand décor de Charles Meynier sous le directoire : la galerie des muses de Boyer-Fonfrède », *Histoire de l'art*, n° 58, avril 2006, p. 47-56.
- MELANÇON, Benoît et POPOVIC, Pierre (éd.), *Les femmes de lettres : écriture féminine ou spécificité générique ?*, Actes du colloque tenu à l'université de Montréal, 15 avril 1994, Montréal, CULSEC ; Université de Montréal, 1994.
- MELANÇON, Benoît, *L'invention de l'intimité au siècle des Lumières*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 1995, Coll. « Littérales », n° 17.
- MEROT, Alain, *Retraites mondaines, Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990.
- MICHEL, Régis et BORDES, Philippe (dir.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.

- MICHEL, Christian, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », dans LE ROY LADURIE, Emmanuel (dir.), *Paysages, Paysans : l'art et la terre en Europe du Moyen-Age au XX^e siècle*, Paris, BnF, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 145-156.
- MICHEL, Christian, « Comment plier le tableau à la description ? Décrire les scènes de la vie quotidienne au XVIII^e siècle », dans BONFAIT, Olivier (dir.), *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque de la villa Médicis, 13-15 juin 2001, Paris ; Rome, Somogy, p. 187-200.
- MICHEL, Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- MICHEL, Patrick, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- MICHELET, Laetitia, *La femme à travers la caricature et l'estampe française pré-révolutionnaire et révolutionnaire*, ss la dir. de Martial GUEDRON, Mém. maîtrise. : Hist. Art, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2001.
- MINOIS, Georges, *Histoire de la solitude et des solitaires*, Paris, Fayard, 2013.
- MOLHO Raphaël et REBOUL Pierre (éd.), *Intime, intimité, intimisme*, Actes du colloque de Lille, 20-21 juin 1973, Société d'études romantiques ; Centre de recherche spécialisé lettres, art, pensée, XIX^e siècle, Lille ; Paris, Éditions universitaires, 1976.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994.
- MONTANDON, Alain, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995.
- MOUSNIER, Roland, *La famille, l'enfant et l'éducation en France et en Grande-Bretagne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Centre documentaire universitaire, 1975.
- NAEF, Hans, « Henrietta Harvey and Elizabeth Norton : Two English Artists », *Burlington Magazine*, vol. 113, n° 815, février 1971, p. 79-89.
- NATHANS, Benjamin, « Habermas's "Public Sphere" in the Era of the French Revolution », *French Historical Studies*, vol. 16, n° 3, printemps 1990, p. 620-644.
- NAUDIER, Delphine et ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- NAUDIN, Pierre, *L'expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, 1995.

- NERLICH, France, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, préface de Pierre VAISSE, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- OLLAGNIER, Claire, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation*, Paris, Mardaga, 2016.
- PARDAILHE-GALABRUN, Annik, *La naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- PELLEGRIN, Nicole, *Les vêtements de la liberté*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989.
- PERROT, Philippe, *Le travail des apparences ou Les transformations du corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984.
- PICKERAL, Tamsin, *Le chien dans l'art*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009.
- PICQUENARD, Thérèse, « Les images de l'intériorité. Essai sur la représentation de la vie intérieure dans l'art européen du XVII^e siècle », dans GOYET, Thérèse, HASEKURA, Takaharu, *et al.*, *Pascal, Port-Royal, Orient, Occident*, Actes du colloque de l'Université de Tokyo, 27-29 septembre 1988, Paris, Klincksieck, 1991, p. 147-154.
- PILON, Edmond, *Constance Mayer, 1775-1821*, Paris, André Delpeuch, 1927.
- PINAULT-SORENSEN, Madeleine, « Madame Lavoisier, dessinatrice et peintre », *La Revue du musée des arts et métiers*, Conservatoire national des arts et métiers, musée national des techniques, n° 6, mars 1994, p. 23-25.
- POMIAN, Kzyszttof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.
- PORTERFIELD, Todd, SIEGFRIED, Susan, *Staging Empire, Napoleon, Ingres and David*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2006.
- POSNER, Donald, « The True Path of Fragonard's 'Progress of love' », *Burlington Magazine*, 114, n° 833, août 1972, p. 526-534.
- POUGETOUX, Alain, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- PRAZ, Mario, *Conversation pieces*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1971.
- PRETI-HAMARD, Monica et SENECHAL, Philippe (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; INHA, 2005.

- PUPIL, François, « L'amour "troubadour" », dans VIALLANEIX, Paul et EHRARD, Jean (éd.), *Aimer en France, 1760-1860*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 20-22 juin 1977, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980, p. 57-65.
- PUPIL, François, *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985.
- RAUX, Sophie (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*, Actes du colloque du Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 13-14 mars 2003, Lille, Presses de l'UL3, Coll. « Travaux et recherches », 2005.
- RENARD, Philippe, *Portraits et autoportraits d'artistes au XVIII^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.
- RIBERO, Aileen, *Ingres in fashion, Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1999.
- RIBOT, Théodule, *Psychologie de l'attention*, introduction de Serge NICOLAS et Éric SIEROFF, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ROCHE, Daniel, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1989.
- ROCHE, Daniel, *Histoire des choses banales, Naissance de la consommation, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1997.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, « Fragonard illustrateur de l'amour », dans VIALLANEIX, Paul et EHRARD, Jean (éd.), *Aimer en France, 1760-1860*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 20-22 juin 1977, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980, t. 1, p. 25-34.
- ROLAND MICHEL, Marianne, *Chardin*, Paris, Hazan, 2011 (éd. originale 1994).
- ROSENBERG, Pierre, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, Flammarion, 1989.
- ROSENBERG, Pierre, « De qui sont les miniatures de Fragonard ? », *Revue de l'Art*, 111, 1996, p. 66-76.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.
- SALMON, Xavier (dir.), *De soie et de poudre. Portraits de cour dans l'Europe des Lumières*, Arles ; Paris, Actes Sud, Château de Versailles, 2004.
- SAUERLÄNDER, Willibald, « Über die Ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards "Amours des Bergers" », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 19, 1968, p. 127-156.

- SCHNAPPER, Antoine, *Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1988-1994.
- SENNETT, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979.
- SERVAIS, Paul, VAN YPERSELE, Laurence et MIRGUET, Françoise (éd.), *La lettre et l'intime. L'émergence d'une expression du for intérieur dans les correspondances privées (XVII^e-XIX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007.
- SETH, Catriona (éd.), *La fabrique de l'intime : mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Lafont, 2013.
- SHERIFF, Mary D., *Fragonard : Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- SHERIFF, Mary D., *The Exceptional Woman : Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- SHERIFF, Mary D., *Moved by Love : Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Le Seuil, 1977.
- SIEGFRIED, Susan, *The Art of Louis Léopold Boilly : modern life in Napoleonic France*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1995.
- SIEUZAC, Laurence, « La toilette de la coquette : une scénographie de l'intime », dans POIRSON, Martial et SPIELMAN, Guy (dir.), *Société du spectacle, Dix-huitième Siècle*, n° 49, 2017, p. 233-245.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan, 2001.
- SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou Les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2009.
- SMITH, D. R., « Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece », *The Art Bulletin*, 64, n° 2, 1982, p. 259-288.
- SOFIO, Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987 (éd. originale 1964).

- STEIN, Henri, « La société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787) », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français*, Nouvelle période, t. 7, Paris, Édouard Champion, 1913, p. 365-403.
- STEIN, Perrin (éd.), *Artists and amateurs: etching in 18th-century France*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2013.
- STENTZ, Barbara, *Les représentations de la douleur dans les arts graphiques en France au XVIII^e siècle*, ss la dir. de Martial GUEDRON, Th. doct. : Hist. Art, Université de Strasbourg, 2012.
- STEWART, Philip, *Engraven Desire. Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham ; Londres, Duke University Press, 1992.
- STEWART, Philip, *Invention du sentiment: roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.
- STOÏCHITA, Victor, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Seconde éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 1999.
- SUSEN, Simon, « Critical Notes on Habermas's Theory of the Public Sphere », *Sociological Analysis*, vol. 5, n° 1, printemps 2011, p. 37-62.
- TARCZYLO, Théodore, « "Prêtons la main à la nature..." I. L'Onanisme de Tissot », dans *Représentations de la vie sexuelle, Dix-huitième Siècle*, n° 12, 1980, p. 79-96.
- TILLEROT, Isabelle, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures, 2002.
- TISSERON, Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, 2011, p. 83-91.
- VAN DE SANDT, Udolpho, « La fréquentation des salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art*, 73, 1986, p. 43-48.
- VAN DE SANDT, Udolpho, *La société des Amis des Arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006.
- VICKERY, Amanda, *Behind closed doors: at home in Georgian England*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2009.
- VIDONNE, Florence, « Récentes acquisitions de l'Hôtel-Dieu – Musée Greuze de Tournus », *Société des amis des arts et des sciences de Tournus*, t. 113, 2014, p. 1-4.
- VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 (éd. originale 1985).

- VIGARELLO, Georges, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016 (éd. originale 2014).
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, Marseille, Rivages, 1986.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, *L'exercice de l'amitié. Pour une histoire des pratiques amicales aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 1995.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, « Regards, égards, égarements dans la ville aux XVIII^e et XIX^e siècles », *Communications*, n° 75, 2004, p. 39-56.
- VITET, Ludovic, *L'Académie Royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- VOVELLE, Michel (dir.), *Les images de la Révolution française*, Actes du colloque tenu en Sorbonne, 25-27 octobre 1985, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.
- VOVELLE, Michel, *La Révolution française, Images et récits*, Paris, Éditions sociales, 1989.
- WALDEMAR, George, *Dessins d'Ingres*, Paris, Éditions du Colombier et Albin Michel, 1967.
- WOLF, Edwin, *Fragonard Plates for the "Contes et Nouvelles" of La Fontaine*, New York, New York Public Library, 1949.
- WOODWARD, Servanne, *Pets and their couples : Chardin, Charrière, Bernardin de Saint-Pierre and Marivaux*, Bern, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2016.
- WRIGLEY, Richard, *The origins of French art criticism: from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford ; New-York, Oxford University Press, 1993.
- WRIGLEY, Richard, *The politics of appearances: representations of dress in revolutionary France*, Oxford ; New-York, Berg, 2002.

Catalogues d'exposition

AJACCIO, 2007

- COSTAMAGNA, Philippe (dir.), *Le Cardinal Fesch et l'art de son temps : Ajaccio*, Musée Fesch, 15 juin-30 septembre 2007, Paris, Gallimard, 2007.

BALTIMORE/BOSTON/MINNEAPOLIS, 1984-1985

- *Regency to empire, French printmaking 1715-1814* : Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 10 novembre 1984-6 janvier 1985 ; Boston, Museum of fine Arts, 6 février 1985-31 mars 1985 ; Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 27 avril 1985-23 juin 1985.

BIRON/NANCY, 1989

- *La vie en France autour de 1789, images et représentation, 1785-1795* : Biron, Château, 24 juin-1^{er} septembre 1989 ; Nancy, Musée des beaux-arts, 15 septembre-15 novembre 1989.

BORDEAUX, 1958

- MARTIN-MERY, Gilberte, *Paris et les ateliers provinciaux au XVIII^e siècle* : Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 10 mai-31 juillet 1958, Bordeaux, Impr. Delmas, 1958.

BORDEAUX/VIZILLE, 1998-1999

- BIGORNE, Régine, LE MEN, Ségolène, *Mémoires du XVIII^e siècle* : Bordeaux, Musée Goupil, 15 mai-29 août 1998 ; Vizille, Musée de la Révolution française, 16 octobre 1998-18 janvier 1999.

BORDEAUX, 2005

- BOYSSON, Bernadette de, SALMON, Xavier (dir.), *Marie-Antoinette à Versailles. Le goût d'une reine* : Bordeaux, Musée des arts décoratifs, 21 octobre 2005-30 janvier 2006, Paris, Somogy, 2005.

BOURG-EN-BRESSE, 1971

- BAUDSON, Françoise, *Le style troubadour* : Bourg-en-Bresse, Musée de l'Ain, 26 juin-4 octobre 1971.

BOURG-EN-BRESSE, 2014

- BRIAT-PHILIPPE, Magali (dir.), *L'invention du passé. Gothique mon amour, 1802-1830* : Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 19 avril-21 septembre 2014, Malakoff, Hazan, 2014.

BRUXELLES, 1985-1986

- COEKELBERGHS, Denis et LOZE, Pierre (dir.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* : Bruxelles, Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1985.

CLERMONT-FERRAND, 1984

- *Diderot et Greuze, Vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* : Clermont-Ferrand, Musée Bargoin, 1984.

COLMAR, 2017

- VON DER BRÜGGEN, Viktoria et MARIANI, Raphaël (dir.), *Jean-Jacques Karpff (1770-1829) « Visez au sublime »* : Colmar, Musée Unterlinden, 18 mars-19 juin 2017, Paris, Hazan, 2017.

COMPIEGNE, 2010

- *1810, La politique de l'amour. Napoléon I^{er} et Marie-Louise à Compiègne* : Compiègne, Musée national du Palais impérial de Compiègne, 28 mars-19 juillet 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010.

DIJON, 1977

- MUNHALL, Edgar (dir.), *Jean-Baptiste Greuze / 1725-1805* : Dijon, Musée des beaux-arts, 11 juin-7 août 1977.

DIJON, 1982-1983

- GEORGEL, Pierre et LECOQ, Anne-Marie, *La Peinture dans la peinture* : Dijon, Musée des beaux-arts, 18 décembre 1982-28 février 1983.

DIJON, 2009-2010

- TERMEULEN, Vincent (dir.), *Les Heures du jour. Dans l'intimité d'une famille de la haute société, de Louis XIV à la III^e République* : Dijon, Musée Magnin, 19 novembre 2009-14 février 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009.

FONTAINEBLEAU, 2011

- BEYELER, Christophe et COCHET, Vincent (dir.), *Enfance impériale : le roi de Rome, fils de Napoléon* : Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 26 février-23 mai 2011, Dijon, Éditions Faton, 2011.

FONTAINEBLEAU, 2014

- SALMON, Xavier (dir.), *Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard portraitiste* : Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 29 mars-30 juin 2014, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2014.

GRASSE, 1988

- VINDRY, Georges, *Les peintres de la famille de Jean-Honoré Fragonard : Marguerite Gérard, Alexandre Fragonard, Théophile Fragonard* : Grasse, Villa-Musée Fragonard, 16 avril-15 mai 1988.

HANOVER/TOLEDO/HOUSTON, 1997-1998

- RAND, Richard (dir.), *Intimate Encounters : Love and Domesticity in Eighteenth-Century France* : Hanover, New Hampshire, Hood Museum of Art ; Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art ; Houston, Texas, The Museum of Fine Arts, 1997-1998, Princeton, Princeton University Press, 1997.

HOUSTON, 1986

- SHACKELFORD, George T.M., TAVENER HOLMES, Mary, *A magic mirror. The portrait in France 1700-1900* : Houston, The Museum of Fine Arts, 12 octobre 1986-25 janvier 1987.

L'ISLE-ADAM/GRASSE, 2001-2002

- *Fragonard et le voyage en Italie, 1773-1774. Les Bergeret, une famille de mécènes* : L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire, 20 mai-30 septembre 2001 ; Grasse, Villa-musée Jean-Honoré Fragonard, 1^{er} juin-30 septembre 2002, Paris, Somogy, 2001.

LILLE, 1988-1989

- *Boilly, 1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration* : Lille, Palais des Beaux-Arts, 23 octobre 1988-9 janvier 1989.

LILLE, 2011-2012

- SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES, Annie et RAYMOND, Florence (dir.), *Boilly (1761-1845)* : Lille, Palais des Beaux-Arts, 4 novembre 2011-6 février 2012, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2011.

LONDRES/WASHINGTON/NEW-YORK, 1999-2000

- TINTEROW, Gary et CONISBEE, Philip (éd.), *Portraits by Ingres, Image of an Epoch* : Londres, The National Gallery, 27 janvier-25 avril 1999 ; Washington, NGA, 23 mai-22 août 1999 ; New-York, MET, 28 septembre 1999-2 janvier 2000.

LONDRES/NEW HAVEN, 2010-2011

- ALBINSON, Cassandra, FUNNEL, Peter, PELTZ, Lucy (éd.), *Thomas Lawrence : Regency Power and Brilliance* : Londres, National Portrait Gallery, 21 octobre 2010-23 janvier 2011 ; New Haven, Yale Center of British Art, 24 février 2011-5 juin 2011, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2010.

LOS ANGELES/PARIS/VIZILLE, 1988-1989

- BURLINGHAM, Cynthia et CUNO, James (dir.), *La caricature française et la Révolution, 1789-1799 : Politique et polémique* : Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1^{er} novembre-18 décembre 1988 ; Paris, BnF, 15 mars-30 avril 1989 ; Vizille, Musée de la Révolution française, 24 mai-31 juillet 1989.

LOS ANGELES/WILLIAMSTOWN, 2005

- BORDES, Philippe (dir.), *Jacques-Louis David, Empire to Exile* : Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1^{er} février-24 avril 2005 ; Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, 5 juin-5 septembre 2005, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2005.

LYON/LONDRES/NEW YORK, 2003

- WOLOHOJIAN, Stephan (dir.), *Ingres, Burne-Jones, Whistler, Renoir... La collection Grenville L. Winthrop. Chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum, Université de Harvard* : Lyon, Musée des Beaux-Arts, 11 mars-26 mai 2003 ; Londres, The National Gallery, 25 juin-14 septembre 2003 ; New York, MET, 20 octobre 2003-25 janvier 2004, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

LYON, 2014

- BANN, Stephen et PACCOUD, Stéphane (dir.), *L'invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850* : Lyon, Musée des Beaux-Arts, 19 avril-21 juillet 2014, Paris, Hazan, 2014.

MARLY-LE-ROI/CHOLET, 2003

- KAYSER, Christine (dir.), *L'enfant chéri au siècle des Lumières, après l'Émile* : Marly-le-Roi/Louveciennes, Musée-Promenade, 15 mars-15 juin 2003 ; Cholet, Musée des Beaux-Arts, 10 juillet-12 octobre 2003, Paris, L'inventaire, 2003.

MONTARGIS, 2005

- DAGORNE, Richard, *Au delà du maître. Girodet et l'atelier de David* : Montargis, Musée Girodet, 20 septembre-31 décembre 2005, Paris, Somogy, 2005.

MONTPELLIER, 2009-2010

- HECK, Michèle-Caroline, FAROULT, Guillaume, ZEDER, Olivier, ALEGRET, Célia et HILAIRE, Michel (dir.), *Jean Raoux (1677-1734). Un peintre sous la Régence* : Montpellier, Musée Fabre, 29 novembre 2009-14 mars 2010, Paris, Somogy, 2009.

MONTPELLIER/LAUSANNE, 2013-2014

- HILAIRE, Michel, WUHRMANN, Sylvie, ZEDER, Oliver (dir.), *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David* [...] : Montpellier, Musée Fabre, 5 octobre 2013-12 janvier 2014 ; Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 7 février-1^{er} juin 2014, Paris, Hazan, 2013.

MONTPELLIER, 2015

- CHEVAL, François et MORA, Gilles, *La vie en Kodak. Colorama publicitaires des années 1950 à 1970* : Montpellier, Pavillon populaire, 25 mars-17 mai 2015, Malakoff, Hazan, 2015.

NANTES/PARIS/PLAISANCE, 1995-1996

- *Les années romantiques, La peinture française de 1815 à 1850* : Nantes, Musée des beaux-arts, 4 décembre 1995-17 mars 1996 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 avril-15 juillet 1996 ; Plaisance, Palazzo gotico, 6 septembre-17 novembre 1996, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

NEW YORK, 1989

- WINTERMUTE, Alan (éd.), *1789: French Art During the Revolution* : New York, Colnaghi & Co, 10 octobre-22 novembre 1989.

NEW YORK/LOS ANGELES, 2002

- MUNHALL, Edgar (dir.), *Greuze, The Draftsman* : New York, The Frick Collection, 14 mai-4 août 2002 ; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 10 septembre-1^{er} décembre 2002, Londres, Merrell, 2002.

OTTAWA/WASHINGTON/BERLIN, 2003-2004

- BAILEY, Colin B. (dir.), *Chardin, Fragonard, Watteau, Chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France au XVIII^e siècle* : Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 6 juin-7 septembre 2003 ; Washington, NGA, 12 octobre 2003-11 janvier 2004 ; Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie, 8 février-9 mai 2004, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.

PARIS, 1967-1968

- LACLOTTE, Michel (dir.), *Ingres* : Paris, Musée du Petit Palais, 27 octobre 1967-29 janvier 1968, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1967.

PARIS, 1974

- ROSENBERG, Pierre (éd.), *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 novembre 1974-3 février 1975, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1974.

PARIS/BOSTON/CLEVELAND, 1979

- ROSENBERG, Pierre (dir.), *Chardin : 1699-1779* : Paris, Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979 ; Cleveland, Cleveland Museum of art, 6 juin-12 août 1979 ; Boston, Museum of fine arts, 18 septembre-19 novembre 1979, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

PARIS, 1984-1985

- SAHUT, Marie-Catherine, VOLLE, Nathalie, *Diderot et l'Art de Boucher à David, Les salons : 1759-1781* : Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984-6 janvier 1985, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984.

PARIS, 1985

- JEAN-RICHARD, Pierrette, *Graveurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle* : XIII^e exposition de la Collection Edmond de Rothschild, Paris, Musée du Louvre, 14 février-6 mai 1985, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

PARIS/NEW YORK, 1987-1988

- ROSENBERG, Pierre (dir.), *Fragonard* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988 ; New York, MET, 2 février-8 mai 1988, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

PARIS, 1989

- GABORIT, Jean-René (dir.), *La Révolution française et l'Europe. XX^e exposition du Conseil de l'Europe* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars-26 juin 1989, 3 vols., Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

PARIS/VERSAILLES, 1989

- SCHNAPPER, Antoine et SERULLAZ, Arlette (dir.), *Jacques-Louis David : 1748-1825* : Paris, Musée du Louvre ; Versailles, Musée national du château, 26 octobre 1989-12 février 1990, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

PARIS, 1993

- FORRAY-CARLIER, Anne, HAMANN, Jacques, MACE DE LEPINAY, François, *et al.*, *La famille royale à Paris. De l'histoire à la légende* : Paris, Musée Carnavalet, 16 octobre 1993-9 janvier 1994, Paris, Éditions Paris-Musées, 1993.

PARIS, 1999

- BOURGUINAT, Élisabeth (dir.), *Les rues de Paris au XVIII^e siècle : le regard de Louis Sébastien Mercier*, Paris, Musée Carnavalet, 18 mars-20 juin 1999, Paris, Éditions Paris-Musées, 1999.

PARIS, 1999-2000

- ROSENBERG, Pierre (dir.), *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon* : Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

PARIS, 2002

- DASSAS, Frédéric, FONT-REAULX, Dominique de, JOBERT, Barthélémy, *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme* : Paris, Musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

PARIS, 2005

- GORGUET BALLESTEROS, Pascale, *Modes en miroir, La France et la Hollande au temps des Lumières* : Paris, Musée Galliera, 28 avril-21 août 2005, Éditions Paris-Musées, 2005.

PARIS, 2005

- BRUSON, Jean-Marie, FORRAY-CARLIER, Anne, *Au temps des merveilles, La société parisienne sous le Directoire et le Consulat* : Paris, Musée Carnavalet, 9 mars-12 juin 2005, Paris, Éditions Paris-Musées, 2005.

PARIS, 2005

- ROSENBERG, Pierre (dir.), *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes, XVII^e-XVIII^e siècles* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 avril-31 juillet 2005, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux ; Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Stiftung Haus der Kunst, 2005.

PARIS/CHICAGO/NEW-YORK/MONTREAL, 2005-2007

- BELLENGER, Sylvain (dir.), *Girodet (1767-1824)* : Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2005-2 janvier 2006 ; Chicago, The Art Institute of Chicago, 11 février-30 avril 2006 ; New York, MET, 22 mai-27 août 2006 ; Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 12 octobre 2006-21 janvier 2007, Paris, Gallimard ; Musée du Louvre éditions, 2005.

PARIS/BERLIN, 2005-2006

- CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie, Génie et folie en Occident* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005-16 janvier 2006 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 7 février-7 mai 2006, Paris, Gallimard 2005.

PARIS, 2006

- POMAREDE, Vincent, GUEGAN, Stéphane, PRAT, Louis-Antoine et BERTIN, Éric (dir.), *Ingres, 1780-1867* : Paris, Musée du Louvre, 15 février-15 mai 2006, Paris, Gallimard ; Musée du Louvre éditions, 2006.

PARIS, 2006

- FAUCHOIX, Yann, GRILLET, Thierry, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Lumières ! Un héritage pour demain* : Paris, BnF, 1^{er} mars-28 mai 2006, Paris, Éditions de la BnF, 2006.

PARIS/LONDRES/NEW-YORK, 2006-2007

- ALLARD, Sébastien et SCHERF, Guilhem (dir.), *Portraits publics, portraits privés : 1770-1830* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007 ; Londres, the Royal Academy of Arts, 3 février-20 avril 2007 ; New York, the Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai-10 septembre 2007, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006.

PARIS, 2007-2008

- QUIGNARD, Marie-Françoise et SECKEL, Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret* : Paris, BnF, 4 décembre 2007-2 mars 2008, Paris, Éditions de la BnF, 2007.

PARIS, 2008

- ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre et SALMON, Xavier (dir.), *Marie-Antoinette* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars-30 juin 2008, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

PARIS, 2009

- LOS LLANOS, José-Luis de (dir.), *Marguerite Gérard : Artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard* : Paris, Musée Cognacq-Jay, 10 septembre-6 décembre 2009, Paris, Éditions Paris-Musées, 2009.

PARIS, 2009-2010

- BREON, Emmanuel (dir.), *Les enfants modèles, de Claude Renoir à Pierre Ardit* : Paris, Musée de l'Orangerie, 24 novembre 2009-8 mars 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009.

PARIS, 2011

- BOURGOING, Catherine de (dir.), *Jardins romantiques français. Du jardin des Lumières au parc romantique 1770-1840* : Paris, Musée de la Vie romantique, 8 mars-17 juillet 2011, Paris, Éditions Paris-Musées, 2011.

PARIS, 2013-2014

- CARACCILO, Maria Teresa (dir.), *Les sœurs de Napoléon : trois destins italiens* : Paris, Musée Marmottan Monet, 3 octobre 2013-26 janvier 2014, Paris, Hazan, 2013.

PARIS, 2013-2014

- LETOURMY-BORDIER, Georgina et LOS LLANOS, José de (éd.), *Le Siècle d'or de l'éventail : du Roi-Soleil à Marie-Antoinette* : Paris, Musée Cognacq-Jay, 14 novembre 2013-2 mars 2014, Dijon, Éditions Faton, 2013.

PARIS, 2015

- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et VIGARELLO, Georges (dir.), *La toilette, Naissance de l'intime* : Paris, Musée Marmottan Monet, 12 février-5 juillet 2015, Paris, Hazan, 2015.

PARIS, 2015-2016

- FAROULT, Guillaume (dir.), *Fragonard amoureux, galant et libertin* : Paris, Musée du Luxembourg, 16 septembre 2015-24 janvier 2016, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015.

PARIS/LA ROCHE SUR YON, 2015-2016

- FARIGOULE, Jérôme et JAGOT, Hélène, *Visages de l'effroi : violence et fantastique de David à Delacroix* : Paris, Musée de la Vie romantique, 2 novembre 2015-28 février 2016 ; La Roche-sur-Yon, Musée de La Roche-sur-Yon, 19 mars-9 juin 2016, Paris, Lienart éditions, 2015.

PARIS/NEW YORK/OTTAWA, 2015-2016

- BAILLIO, Joseph et SALMON, Xavier (dir.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2015-11 janvier 2016 ; New York,

MET, 9 février-15 mai 2016 ; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 10 juin-12 septembre 2016, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015.

QUÉBEC/MONTAUBAN, 2009

- SALMON, Dimitri (dir.), *Ingres et les modernes* : Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 5 février-31 mai 2009 ; Montauban, Musée Ingres, 3 juillet-4 octobre 2009, Paris, Somogy, 2008.

ROME, 2003

- BONFAIT, Olivier (dir.), *Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome* : Rome, Villa Médicis, 7 mars-29 juin 2003, Milan, Electa, 2003.

RUEIL-MALMAISON/NANCY, 2005-2006

- CHAVANNE, Blandine, CHEVALLIER, Bernard, POUGETOUX, Alain, *Jean-Baptiste Isabey, 1767-1855, portraitiste de l'Europe* : Rueil-Malmaison, Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau, 18 octobre 2005-9 janvier 2006 ; Nancy, Musée des beaux-arts, 28 janvier 2006-19 avril 2006, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005.

STRASBOURG, 2016-2017

- *Alter Ego : Amitiés et réseaux du xv^e au xx^e siècle* : Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 30 novembre 2016-12 février 2017.

TOULOUSE, 2011-2012

- *Petits théâtres de l'intime, La peinture de genre française entre Révolution et Restauration* : Toulouse, Musée des Augustins, 22 octobre 2011-22 janvier 2012.

VERSAILLES, 2006

- *Marie-Antoinette : femme réelle, femme mythique* : Versailles, Bibliothèque municipale de Versailles, 7 décembre 2006-24 février 2007, Paris, Magellan & Cie, 2006.

VIZILLE, 2002

- HOULD, Claudette, *La Révolution par la gravure : les "Tableaux historiques de la Révolution française" : une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe, 1791-1817* : Vizille, Musée de la Révolution française, 21 juin-4 novembre 2002.

WASHINGTON, 2012

- POMEROY, Jordana (dir.), *Royalists to Romantics : Women Artists from the Louvre, Versailles and other French National Collections* : Washington, National Museum of Women in the Arts, 24 février-27 mai 2012, Londres, Scala, 2012.

WASHINGTON, 2017

- JACKALL, Juriko, *et al.*, *America Collects Eighteenth-Century French Painting* : Washington, NGA, 21 mai-20 août 2017, Washington ; Londres, Lund Humphries, 2017.

Ressources numériques

- <http://museecognacjay.paris.fr/fr/la-collection/la-consolation-de-labsence#>, [consulté le 23 novembre 2016].
- http://musee-magnin.fr/phototheque/oeuvres/franciscus-van-kessel_portrait-d-homme-en-robe_huile-sur-toile, [consulté le 31 janvier 2017].
- <http://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/texte/biographien/hauer-johann-jakob.html>, [consulté le 9 août 2016].
- SENNETT, Richard, *Interiors and interiority*, conférence prononcée le 22/04/2016 à la Harvard Graduate School of Design (Massachusetts) [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=hVPjQhfJfKo> [consulté le 2 mars 2017].

Résumé

Cette thèse s'attache à étudier les représentations de la vie intime, réalisées dans des techniques et sur des supports variés (peinture, dessin, gravure), entre 1780 et 1815. À cette période, l'intimité connaît une évolution sémantique et une utilisation plus développée : d'une acception limitée à la définition des liens entre deux individus, progressivement sa signification prend une tournure secrète, et s'étend à tout ce que nous ne dévoilons qu'à un cercle réduit d'individus – qu'il s'agisse du for intérieur, des sentiments affectifs ou encore de la sexualité. Ces changements sémantiques sont accompagnés d'une évolution des pratiques domestiques, culturelles et littéraires qui corroborent l'idée d'une période décisive dans l'histoire de l'intimité. Ce travail analyse ainsi les différentes manières de figurer l'intimité, et interroge en outre la destination et la réception des œuvres, afin de comprendre ce que nous révèle la démonstration de l'intimité sur les mœurs de la société française au tournant du XIX^e siècle. L'examen de différents modes de diffusion et d'exposition des images, ainsi que le dépouillement des témoignages écrits offerts par la critique permettent de cerner les goûts du public et d'avoir une idée sur la place qui était accordée à ces images, dans les expositions publiques et dans les collections privées.

Mots-clés : Portrait, Genre, Vie privée, Sentiment, Émotion.

Abstract

This thesis examines the representations of private life, made with diverse technics and mediums (painting, drawing, engraving), between 1780 and 1815. At this time, intimacy shows an evolution in its semantic and its usage : from a limited meaning to the definition of the relationship between two individuals, gradually its signification approaches the notion of secrecy, and extends to everything we reveal only to small cercles of persons, to our heart of hearts, our emotional feelings, or sexuality. These semantic shifts come along a domestic, cultural and literary evolution, which support the idea of a decisive time period in the history of privacy. Therefore this work analyses the different ways of representing intimacy and questions whom those works of art were destined to and how they were received, in order to understand the habits and customs of the french society at the turning point of the 19th century. The study of the various methods of exhibiting the pictures as well as the analyse of the writing accounts of the art critics help to more fully understand the taste of the audience and the place the pictures had in the public expositions and in the private collections.

Key words : Portrait, Genre, Private life, Feeling, Emotion.