

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

**De l'ombre à la lumière :
l'iconographie de la lectrice dans la
peinture française (1700-1789)**

Tome 1 : Texte

Pauline Domont

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur d'Histoire moderne – Université Lumière Lyon

Remerciements

Je remercie, en premier lieu, mon directeur de mémoire, Monsieur Philippe Martin, de m'avoir guidé dans l'aboutissement de cette réflexion grâce à ses conseils avisés.

Toute ma gratitude se porte, également, aux personnels bienveillants de la bibliothèque municipale, du centre de documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon, de la bibliothèque spécialisée de l'Enssib et du fond artistique de la bibliothèque universitaire Chevreul.

Merci à mon père pour sa patience ainsi que ses corrections attentives, à mon aîné, Romain, pour ses recommandations, les talents linguistiques d'Alexandre et de Jérémie qui furent d'un très grand secours.

Enfin, je remercie ma famille et à mes amis pour leur précieux soutien moral.

Résumé :

Transgression, séduction et perversion, la lecture féminine éveille à chaque époque une fascination universelle. Celle-ci repose sur la curiosité humaine et l'attrait du voyeurisme. Son emprise sur l'imaginaire collectif conforte le transfert du livre à la peinture d'un motif transcendantal entre laïcisation et individualisme. Au cœur du grand projet philosophique des « Lumières », la toile se soumet à une prise de pouvoir féminin. Elle devient ainsi le centre de la conquête féminine d'un libéralisme social et d'un égalitarisme intellectuel. L'iconographie de cette lecture féminine invite le spectateur à se laisser guider au rythme des individualités, des subjectivités et des fantasmes. Notre étude tentera de résoudre le mystère dissimulé derrière cette figure emblématique de la lectrice.

Descripteurs :

Histoire de la lecture, Histoire du genre, Iconographie de la lectrice, peinture française du XVIII^e siècle

Abstract :

Transgression, seduction and perversion: the female reading arouses in every age a universal fascination. This one rests on human curiosity and the appeal of voyeurism. The hold of this perspective on the collective imagination consolidates the transfer from the book medium to the painting of a transcendental pattern set in between the secularization and the individualism of a common practice. At the heart of the great philosophical movement known as the "Enlightenment", the painting is subjected to a female ambition. She becomes the centre of the female conquest of social liberalism and intellectual egalitarianism. The iconography of female reading invites the viewer to be guided towards the rhythm of individualities, subjectivities and fantasies. Ours study will try to solve the mystery, hidden behind this iconic figure of the female reader.

Keywords :

History of reading, History of kind, Iconography of the reading girl, French painting of the eighteen'th century



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
I- L'OMBRE DE LA FEMME DANS L'HISTOIRE.....	14
1) Une place prédéterminée dans la société.....	14
<i>La crainte du sexe faible.....</i>	<i>15</i>
<i>Le cloisonnement protecteur du foyer.....</i>	<i>18</i>
<i>Le processus d'accès à une Bonne éducation féminine.....</i>	<i>20</i>
2) Une irrésistible échappatoire.....	24
<i>Le débat conflictuel de l'égalité intellectuelle</i>	<i>24</i>
<i>Un nouvel Amusement de la vie privée.....</i>	<i>27</i>
<i>La femme, le livre et la peinture : une relation évidente.....</i>	<i>30</i>
3) Les prémices d'une iconographie picturale.....	33
<i>L'image de la première lectrice.....</i>	<i>34</i>
<i>Quand la Foi glisse vers la sensualité : quelques figures de saintes.....</i>	<i>37</i>
<i>De l'appropriation au détournement d'une représentation.....</i>	<i>39</i>
II- LA REPRÉSENTATION DU SAVOIR FÉMININ	44
1) L'avènement de son reflet sous les mains de Jean-Marc Nattier.....	44
<i>Marie Leszczynska, la morale au travail.....</i>	<i>46</i>
<i>Madame de Geoffrin ou l'illustration des valeurs de la sociabilité.....</i>	<i>51</i>
<i>Émilie du Châtelet, une nouvelle Hypathie d'Alexandrie ?</i>	<i>54</i>
2) L'accomplissement de l'ambition féminine : les portraits de Madame de Pompadour.....	59
<i>Maurice Quentin de La Tour et la personnalisation de l'image.....</i>	<i>59</i>
<i>Séduction et parole à travers le portrait de Munich.....</i>	<i>63</i>
<i>François Boucher et l'ambiguïté sulfureuse entre la lectrice et la liseuse.....</i>	<i>69</i>
3) Le triomphe de la conscience.....	74
<i>L'aspiration au Triomphe du beau sexe.....</i>	<i>75</i>
<i>La mécanique de l'intellect à l'œuvre : l'exemple du portrait de Madame Buron par Jacques-Louis David</i>	<i>78</i>
<i>Des images immortelles de l'intimité.....</i>	<i>81</i>
III- À LA CONQUÊTE DU MONDE.....	85
1) La reconnaissance par l'envoûtement du regard d'autrui.....	85
<i>Le sacre des plaisirs chez Marie-Antoinette</i>	<i>85</i>
<i>La stimulation des sens au sein de la cour royale.....</i>	<i>89</i>
<i>La singularité inattendue de la lecture féminine.....</i>	<i>93</i>
2) Un désir universel de la lecture.....	97
<i>Lorsque l'image de la lectrice se transforme en véritable École de l'Amitié.....</i>	<i>97</i>
<i>La liseuse de Fragonard et la fascination de la tranquillité d'esprit.....</i>	<i>100</i>
<i>Une délicieuse agitation de la conscience</i>	<i>104</i>
3) L'effervescence d'une représentation picturale.....	106
<i>La diffusion du génie féminin en Europe.....</i>	<i>106</i>
<i>La lecture féminine est-elle devenue une mode iconographique ?.....</i>	<i>110</i>
<i>Un objet de fantasme omniprésent dans le quotidien.....</i>	<i>113</i>

CONCLUSION.....	117
GLOSSAIRE.....	121
SOURCES.....	123
BIBLIOGRAPHIE.....	127
TABLE DES MATIÈRES.....	133

Sigles et abréviations

Les Bibliothèques

BnF : Bibliothèque nationale de France

BML: Bibliothèque Municipale de Lyon

Coll. Jés. Fontaine : fonds Collège Jésuite des Fontaines 15e-17e siècle

La bibliographie

Anon. : anonyme

(dir.) : sous la direction de

(préf.) : préface

(trad.) : traducteur

éd : éditeur / édition

libr.-impr. : libraire-imprimeur

impr. : imprimeur

t. : tome

nouv. éd. : nouvelle édition

Éd. : éditions

vol. : volume

coll. : collection

Le vocabulaire spécifique à l'Art

coll. : collection

c. : *cerca*

[s. d.] : sans date

[s. l.] : sans lieux

inv. : inventaire

coll. part. : collection particulière

Introduction

« Demander à une iconographe d'écrire sur les images, c'est accepter une autre lecture, sentir qu'un regard riche d'archives visuelles est apte à les voir sous un angle nouveau. Poser aux images la question de la femme, c'est interroger des documents sortis de leur contexte par une sélection nécessairement subjective, focaliser le regard sur un objet isolé et par là même faussé, et les voir avec un œil contemporain car « l'image figurative est fixe, mais la perception est mobile. »¹



Alexis Grimou, *Jeune fille lisant*, c.1701-1750, huile sur toile, 59,5 x 72 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. RO 690

¹BORIN Françoise, « Arrêt sur image », DUBY Georges, et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècle*, t.3., Paris, Éd. Perrin, coll. Tempus, 2002, p. 235

L'image a toujours relevé de l'interprétation subjective d'une réalité sociale. Elle répond à un ancrage historique et à un contexte culturel bien défini. Immuable en apparence, celle-ci se soumet aux ravages du temps. Sa sémiotique évolue ainsi au gré du développement culturel des civilisations occidentales. Notre perception ne répond donc plus à aux mêmes codes que ceux de nos ancêtre. Leur renouvellement constant a altéré la réception que nous avons d'une œuvre. Effectuer une étude iconographique de la lecture, nous engage dans un examen historique, anthropologique et sociologique. C'est enquêter sur une Histoire spécifique de sa pratique. Une poignée d'historiens, dont Fritz Nies, Roger Chartier ou encore Alberto Manguel, ont voué leur carrière à édifier une physiologie de la Lecture. Leurs analyses innovantes se sont intéressées à la figure universelle du lecteur. Elles se sont consacrées à inscrire ce dernier au cœur d'une histoire des mentalités et des usages propre à cette activité. Leurs constatations ont ainsi contribué à mettre en lumière les dimensions psychologiques et affectives liées au livre. Seulement, ces études correspondent à l'orientation masculine de notre historiographie contemporaine. La question de la femme ne fut traitée que comme un simple accessoire sensuel de l'appropriation individuelle des textes. Cette réduction n' a pas pris en compte les éventuels enjeux sociaux dissimulés derrière le personnage de la lectrice. L'existence de ces représentations revendique, pourtant, les mêmes prétentions que leurs homologues masculins. Elle tend à certifier l'intelligence féminine. De surcroît, cette Histoire de la lecture pose également le problème du recours aux témoignages et aux images. Ces sources indirectes ne nous offrent qu'une vision contractée de l'incidence réel de ce motif iconographique sur la société. Elles se hasardent surtout à la promesse d'une redécouverte des automatismes perceptifs du public. L'image implique alors de renouer avec des coutumes visuelles et une mise en scène stéréotypée. Notre étude vise donc à restituer la sémantique de ces images.

Mais, emprunter cette voie s'avère particulièrement complexe. Elle requière de surmonter la prédominance masculine de notre héritage culturel. Ce dernier s'est constitué au détriment du souvenir des prouesses intellectuelles des femmes. Leur rare présence au panthéon de l'Histoire suffit à confirmer la négligence de leurs contributions à l'évolution de notre société. Néanmoins, ces dernières décennies ont été le témoin d'un regain d'intérêt à l'égard de cette condition féminine. Cette nouvelle directive a ouvert la voie à une réhabilitation de l'Histoire de la femme. Michelle Perrot et Georges Duby se sont employés à remédier aux lacunes laissées par leurs prédécesseurs. Dorénavant, les travaux de ces historiens se consacrent au

réexamen sources matérielles, écrites et figuratives. L'image acquière ainsi le statut « d'objet archéologique », par lequel il devient possible d'attester l'énonciation d'une autonomie féminine. Cet interrogatoire du genre se révèle instructif lorsque celui-ci répond à des paramètres spatio-temporels. L'exploration du positionnement de la femme au XVIII^e siècle implique de nous immiscer au cœur d'une ère de profondes transformations sociales. Elle nous impose de nous immerger dans une France contestataire, régie par diverses querelles s'opposant aux acquisitions hiérarchiques. L'influence du courant philosophique des « Lumières » a altéré les considérations de l'élite érudite pour l'ensemble des domaines intellectuels. Ces réflexions inédites ont ainsi bouleversé la littérature comme l'art. Elles ont intensifié l'ébullition esthétique autour d'une peinture d'intrusion dans le quotidien. Les chefs-d'œuvres flamands et hollandais des siècles précédents a donné naissance à un engouement français pour des scènes ordinaires. Dès lors, la lecture féminine fut la proie d'un moralisme spécifique à cette époque. Se lancer dans son étude iconographique se montre donc risqué. Le peu d'intérêt suscité auprès des intellectuels du XX^e siècle s'adjoint aux problèmes de conservation, caractéristiques de la peinture. Nous nous aventurons sur un terrain semé d'embûches, dans lequel le manque d'archives s'adjoint à l'éparpillement et, à la dissémination des ces représentations. Il nous faut ainsi nous appuyer sur les quelques hypothèses antérieurement élaborées. Or, ces conjectures ont privilégié la symbolique détenue par le livre. Grâce à la contribution d'Anthony Wall et de Robert Bared, cet objet d'étude nous offre aujourd'hui l'occasion de combler le vide analytique laissé par nos mentors.

Notre réflexion s'inscrit donc au croisement des thèmes de la lecture, de la femme et de la peinture. Elle se propose d'étudier l'évolution iconographie du personnage de la lectrice, à travers le prisme du regard. Nous nous interrogerons ainsi sur la sémiotique de ces représentations des années 1700, jusqu'à l'abolition du régime monarchique en 1789. Pour cela, nous sonderons leur instrumentalisation par le sexe féminin et leur réception par leurs contemporains. En un premier lieu, notre développement se consacrera à définir la marge d'action accordée à la femme, son positionnement social ainsi que son ascendance esthétique. Nous verrons que cette dernière a souffert de sa position centrale dans l'imaginaire collectif. Son appropriation de la lecture a opéré un glissement de l'image du dogme spirituel au domaine laïque. En un deuxième temps, notre réflexion sondera cette manipulation figurative dans le cadre honorifique du portrait. Celui-ci concède la diffusion d'un discours émancipateur, grâce au dévoilement de la personnalité et des ambitions d'une commanditaire influente. Cette lutte pour la parole positionne l'intellect féminin au centre des préoccupations esthétiques. Enfin,

notre démonstration inspectera l'assujettissement du regard extérieur par son envoûtement sensitif et l'universalité du mécanisme mental et de l'agitation affective. L'image ouvre ainsi la voie à l'implication subjective du spectateur. La complicité entre le mécène et l'artiste assure la diffusion de ces illustrations. Elle établit une postérité esthétiques et sociales. Celle-ci garantit l'engouement et le désir de possession du public envers ce thème iconographique. Il ne s'agit pas vraiment de contester les postulats de nos prédécesseurs mais, plutôt d'explorer la dimension sociale de ces images de lectrices. En cela, ce motif iconographique présage une excursion enrichissante.

I- L'ombre de la femme dans l'Histoire

L'ascendance masculine de notre historiographie a longtemps perpétué l'idée d'une indifférence féminine vis-à-vis de l'évolution sociale occidentale. Pourtant, ces dernières décennies, la remise en cause de cette présumée absence de la femme lève le voile sur l'injuste omission, dont elle fut durablement la victime. Contrainte de vivre dans l'ombre de l'autre sexe, celle-ci n'eut pas sa place dans l'Histoire notre culturelle. Notre première étape s'intéresse donc aux raisons de cette mise au silence historique de ces femmes et aux tentatives, qu'ont eu celles-ci à réaffirmer leurs droits.

1) UNE PLACE PRÉDÉTERMINÉE DANS LA SOCIÉTÉ

Face à ce triste constat, il nous faut essayer de renouer avec un état antérieur de notre civilisation occidentale. Ce voyage nous permettra d'établir les causes de cet effacement historiographique. Depuis l'Antiquité, le système hiérarchique sociétal assigne à chaque être humain un rôle spécifique. Ce positionnement individuel se révélait être indispensable à l'équilibre évolutif. Il assignait le sexe féminin à un espace de non-droit à la citoyenneté, au même titre que les enfants. Évincée de toutes responsabilités publiques, la femme devait se conformer au statut d'épouse, de mère, de fille ou de sœur. Son obligation morale se déterminait ainsi selon son obéissance et son respect à l'égard de la figure masculine. Elle se devait d'honorer la personne qui assurait sa protection et le maintien de sa condition économique. En conservant ce statut, la femme contribuait, malgré elle, à la préservation de cette dictature masculine. Son cloisonnement communautaire contribuait à garantir le développement de l'ensemble des individus.

1. a- La crainte du sexe faible

Le système social concédait la préservation d'une hégémonie de l'homme. Sa transmission s'est effectuée par l'héritage générationnel de préjugés misogynes dans l'imaginaire collectif. Au XVII^e siècle, comme à l'époque médiévale, l'enracinement des préceptes religieux judéo-chrétiens a édifié une vision péjorative de la femme. Dès lors, celle-ci était jugée néfaste pour l'humanité. Sa faible constitution physique et mentale n'a cessé de nourrir l'effroi masculin, puisque naturellement prédisposée à l'inconstance morale. Cette présumée instabilité éthique était considérée comme une ouverture aux influences démoniaques. Nouvelle Ève, le « sexe faible » demeurait prisonnier de ce patrimoine imaginaire. À l'orée du XVIII^e siècle, les considérations culturelles ont conservé l'image de la femme immorale et corrompue. Elles ont alimenté la pensée d'une créature pernicieuse, qui engageait l'homme sur la voie de la perdition² par l'attrait de ses charmes. La diffusion de traités tels que *Le commerce dangereux entre les deux sexes* de Jean-Baptiste Drouet de Maupertuy, paru en 1715, dispensaient alors des mises en garde face à cette menace féminine.

« [...] elle assujettit les hommes à son empire, où plutôt à sa tyrannie : Elle offre tout, elle entreprend tout, rien ne lui paraît difficile, tout lui paraît permis, pour satisfaire sa vanité & son penchant au plaisir. »³

Cet instrument du diable apparaissait alors comme une source de débauche universelle. Il contraignait le genre masculin à lutter perpétuellement pour résister à la perfidie de la tentation charnelle. Ces textes moraux représentaient donc de véritables avertissements envers le pouvoir maléfique et enchanteur de ces séductrices-destructrices omniprésentes dans la société.

« Ce n'est pas seulement contre la chair et le sang, que nous avons à combattre, mais contre les maîtres du monde, de ce lieu de ténèbres, contre les malins esprits qui flottent dans l'air. Comment leur résistons-nous ? Nous ne le pouvons sans le secours du Seigneur : Allons chercher secours dans le sein de sa miséricorde (...) »⁴

²GONZALEZ Marta Alvarez, et BARTOLENA Simona, *Les femmes dans l'Art*, Paris, Hazan, coll. Guide des arts, 2010, pp. 105-113

³DROUET DE MAUPERTUY Jean-Baptiste, *Le commerce dangereux entre les deux sexes. Traité moral & historique*, Bruxelles [Lyon], chez Théodore Rodolphe, 1715, p. 10

⁴*Ibid.*, p. 39

En fidèle homme de Foi, Jean-Baptiste de Maupertuy invite son lecteur à trouver secours auprès de la religion. Celle-ci s'avère être une protection inébranlable et, un puits intarissable d'exemples théologiques à visée cathartique. De David à Samson en passant à Élie⁵, les Écritures saintes regorgent d'épisodes attestant le dénouement funeste d'un contact régulier entre les deux sexes. Les auteurs modernes œuvraient ainsi à la préservation de comportements éthiques adéquats. S'éloignant de la séduction du corps féminin, le sexe masculin se prémunissait alors de cette irrésistible attraction, à laquelle il ne pouvait se soustraire. Cette distanciation éliminait ainsi tout risque d'abandon aux passions incontrôlables⁶ et, aux comportements sexuels déviants. Elle contribuait à conserver l'équilibre social.

Mais, les études historiographiques de nos prédécesseurs ont démontré un relatif libéralisme vis-à-vis des normes culturelles, au début du XVIII^e siècle. Cette exceptionnelle évolution des mœurs collectives concrétise les craintes des érudits « modernes ». Jusqu'au aux années 1750, le moralisme social restait attachée à la femme. La communauté médicale établissait l'« l'hystérie » comme responsable de symptômes hallucinatoires. Elle considérait que cette dernière présageait de sérieuses maladies mentales⁷ à venir. L'utérus était alors la cause de l'insatiabilité sexuelle de la femme. Ces médecins « modernes » expliquaient ainsi l'amplification des relations pré-nuptiales et des pratiques charnelles déviantes. Effectivement, au regard du taux croissant des naissances illégitimes autour des années 1750, il semblerait que les couches les plus basses de la société⁸ ait vécu une libéralisation des mœurs. Ces évolutions s'expliquent également par la diffusion de nouveaux moyens contraceptifs auprès d'un sexe « faible ». L'influence scientifique et philosophique des « Lumières » a permis l'éclaircissement de la conscience féminine sur sa sexualité. Face à cela, l'Église et l'État ont tenté de ralentir la prolifération de ces déviances par l'affermissement des rapports conjugaux. Ces mesures éthiques ciblaient plus sévèrement⁹ la femme que l'homme. Le corps féminin restait alors attaché à l'ambiguïté pieuse d'enclos virginal et du symbole du péché originel. Cette duplicité assignait la pudeur à une lucidité du sexe féminin de ses propres imperfections. Elle suscitait donc de multiples réactions chez l'homme pouvant aller de la fascination à la peur, de l'attirance au rejet et à l'indifférence¹⁰. L'alliance de deux individus positionnait ainsi systématiquement la

⁵ *Ibid.*, p. 9

⁶ *Ibid.*, p. 75

⁷ I. MacLean, *The Renaissance Notion of Woman* cité par MATTHEWS GRECO Sara, « Amour et sexualité », DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècle*, t.3, Paris, Éd. Perrin, coll. Tempus, 2002, p. 87

⁸ *Ibid.*, pp. 101-106

⁹ MATTHEWS GRECO Sara F., « La sexualité interdite », DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *op. cit.*, pp. 100-101

¹⁰ GONZALEZ Marta Alvarez, BARTOLENA Simona, *op. cit.*, p. 133-137

femme sous une tutelle morale. Celle-ci se soumettait aux règles de vie établies par une convention hiérarchique de la société. À l'aube du siècle des « Lumières », le sexe féminin demeurait donc associé à cette image de créature démoniaque et funeste, à maintenir éloignée des impératives sociales. Son caractère incontrôlé et incontrôlable de séductrice, de manipulatrice et de destructrice nourrissait chez l'homme une crainte immodérée. Ce dernier a répondu à ce problème en affermissant son hégémonie.

1. b- Le cloisonnement protecteur du foyer

Cette hégémonie masculine s'est rapidement confronté à sa propre défaillance. Être de raison, l'homme est également susceptible de céder à la tentation du vice. Le cloisonnement domestique apportait un contrôle complémentaire à son autorité. Celui-ci était capable de canaliser l'ascendance démoniaque de la femme. Par ailleurs, il confortait l'intégrité de cette dernière par son absorption dans les tâches quotidiennes. Cet asservissement ménagé réduisait ainsi les risques de tentations immorales. Il tenait également la femme éloignée des responsabilités publiques, politiques et administratives. Réduite à ce cocon familial, elle ne pouvait plus s'intégrer dans le monde social. La mission dévolue à la femme était ainsi essentiellement restreinte à la manière de diriger un foyer et d'assouvir les moindres désirs de son époux. Depuis leur enfance, la vie dans les pensions religieuses préparait les jeunes filles à la dureté d'une vie familiale. Elle déployait leurs dispositions affectives à certaines fonctions, telles que l'assistance aux blessés et la charité. Une fois mariée, cet être collectif pouvait pleinement consacrer son expérience à sa famille. En cela, le mariage constituait un contrat social, par lequel la femme consentait à son asservissement, en échange de la stabilité de sa condition sociale. Ce dernier s'effectuait généralement sans le consentement de la jeune promise, au détriment de son épanouissement intellectuel et physique. La jeune fille devenait ainsi « un bien matériel » pour son mari. Cette dure réalité a donné naissance à un solidarisme féminin intergénérationnel. Les *Conversations sur la contrainte inévitable de tous les états* de Madame de Maintenon (1635-1719) nous livre ainsi un inestimable témoignage des publications, destinées à préparer la jeune génération aux futurs impératifs familiaux. L'auteur diffusent quelques recommandations et avertissements sur le comportement à adopter face au futur époux.

« Vous aurez, Mademoiselle, votre mari à ménager et alors vous aurez un maître [...] vous lui déplairez peut-être ; peut-être qu'il vous déplaîra ; il est presque impossible que vos goûts soient pareils ; il peut être d'humeur à vous ruiner, il peut être avare à tout refuser ; je serais ennuyeuse si je vous disais ce que c'est que le mariage »¹¹

Cette transmission de l'expérience conjugale confrontait la jeune femme à sa propre valeur marchande. En gérant l'économie domestique et en s'acquittant de ses obligations matrimoniales, l'épouse allégeait donc la charge financière de son inaction publique. Elle contribuait également à l'épanouissement social de son conjoint.

« Si chaque homme en particulier étoit obligé de déclarer ce qu'il pensoit de notre Sexe, nous les trouverions tous d'accord à dire que nous sommes faites pour leur usage, que nous ne sommes propres qu'à faire des enfans, & les nourrir dans leurs premières années, à conduire une maison, à fervir, obéir & plaire à nos Maîtres, c'est-à-dire à eux ; tout cela est admirable, & ne pourroit qu'avoir beaucoup de poids dans la bouche d'un Mufelman, au milieu d'un Sérail rempli d'Efclaves. »¹²

Cet extrait de *La femme n'est pas inférieure à l'homme* nous certifie un éveil de la conscience féminine de sa dépendance à l'autre sexe. Mais, cette réduction à la fonction de « bien » domestique tend à s'inverser à mesure d'une prise de pouvoir de celle-ci au sein du foyer. L'exclusion de l'autorité masculine lui permet ainsi d'exercer un contrôle illimité sur cet espace. De plus, la position aristocratique et bourgeoise garantissait aux femmes une relative liberté financière. Ces dernières pouvaient ainsi gérer leurs propres biens. Maîtresse de son foyer, le sexe féminin organisait son quotidien selon ses devoirs domestiques et ses interactions publiques. Elle incarnait ainsi l'image parfaite de l'épouse et de la mère, dont la conduite estimable en société reflétait l'idéal de l'honorabilité familiale. L'attrait du pouvoir fut alors un facteur de la perversion des comportements immoraux, tant redouté par les « hommes modernes ». Ces peurs concernaient notamment une aristocratie, qui recourait à l'adultère au nom de l'ascension sociale¹³. Or, l'immoralité de la femme se répercutait sur l'image de son époux. Elle pouvait ainsi le priver de certaines responsabilités publiques ou honorifiques. La conduite domestique féminine s'avérait donc primordial à l'époque moderne. Ce

¹¹Madame de Maintenon citée par CASTAN Yves, « Politique et vie privée », DUBY Georges, et ARIES Philippe (dir.), *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*, t.3, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p. 63

¹²PUISSIEUX Madeleine de, et PUISSIEUX Philippe-Florent, *La femme n'est pas inférieure à l'homme : traduit de l'anglais*, Londres [Paris], 1750, p. 25-26

¹³MATTHEWS GRECO Sara F., « L'adultère », DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *op. cit.*, p. 108

libéralisme moral de la société remettait en cause l'engagement individuel de la femme envers ses devoirs et son rang. Le cloisonnement domestique représentait donc un complément au système hiérarchique social établi par l'homme. Les agissements de la femme reflétaient la bonne moralité familiale. Ces considérations ont perpétué le paradoxe de son positionnement entre son omniprésence et son écartement.

1. c- Le processus d'accès à une *Bonne éducation* féminine

En refusant d'accorder la parole aux femmes, l'homme s'octroie le droit de disposer de celle-ci à sa guise. Son éducation, comme son apprentissage de la vie, relevait d'un héritage dogmatique commun des lettres. Celui-ci était dispensé dans les petites écoles depuis la période médiévale. La démocratisation au XVIII^e siècle de cette instruction fut possible grâce à une modulation culturelle, fondamentalement humaniste et protestante. Le lectorat pu ainsi jouir d'un contact plus direct aux écrits. Cet encouragement à l'alphabétisation correspondait alors à un affermissement de la lecture pieuse. Mais, la spécification sexuelle des savoirs a aménagé l'esprit féminin à la réception de « petites sciences »¹⁴. La femme reçut ainsi des connaissances domestiques telles que la couture, les rudiments de l'écriture et la lecture pieuse. L'éducation féminine aspirait alors à l'acquisition d'une discipline comportementale et morale, par la réalisation de tâches utilitaires. À l'instar des couches sociales les plus aisées, qui bénéficiait du recours à des précepteurs et des nourrices, les classes inférieures recouraient à un patrimoine féminin intergénérationnelle. Celui-ci pouvait éventuellement inclure des notions de gestion, propre à l'activité professionnelle et à la prospérité économique familiale. Cet instruction s'avérait donc le terrain de disparités sexuelles, sociales et intellectuelles. Il a d'autant plus accentué le dépérissement des relations parentales au XVIII^e siècle. De fait, les érudits « modernes » ont constaté le désintéressement général des mères envers l'éducation enfantine¹⁵. De 1715 à 1759, cinquante-et-un ouvrages paraissaient ainsi pour traiter des problèmes relatifs de l'éducation des deux sexes. Puis, cent-soixante-et-un autres réflexions écrites se sont diffusées

¹⁴DERMENJIAN Geneviève (dir.), *La place des femmes dans l'histoire : Une histoire mixte*, Paris, Éd. Belin, 2010, p. 130

¹⁵BROUARD-ARENS Isabelle, et PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 23-26

entre les années 1760 et 1790¹⁶, dont les célèbres *Avis d'une mère à sa fille* (1728) de Mme Lambert et *l'Essai sur l'éducation des demoiselles* (1764) par Mlle d'Espinassy. L'influence du courant philosophique éclairé a également privilégié l'orientation du débat vers des préconisations de lectures utiles à la société. Elle a ainsi promu l'enseignement individuel. Il nous apparaît alors évident que l'ampleur prise par ce bouleversement culturel ait contaminé la sphère artistique. *La Bonne éducation*¹⁷ de Jean-Siméon Chardin nous transmet son interprétation des méthodes d'instruction, relative à son temps. Réalisée en 1749 pour Louise Ulrique (1720-1782), reine de Suède, l'œuvre achève une série de toiles dédiées à l'éducation domestique. Ces dernières ont été entreprises au début des années 1730 par l'artiste.

« J'ai donné pour sujet au premier [François Boucher] les quatre heures du jour et à l'autre L'éducation sévère et L'éducation douce et insinuante. »¹⁸

Contrairement à son pendant, *L'Étude* (1748, Suisse, coll. Wanas), qui illustre un dessinateur au travail, le peintre a choisi de représenter un moment familial d'apprentissage entre une jeune femme et une enfant. La jeune fille debout, les yeux baissés vers le sol, s'exerce à la difficulté de la récitation d'un passage des *Évangiles*, devant sa mère, ou une gouvernante confortablement assise. Cette dernière écoute et compare la récitation au texte original, détenu délicatement entre ses mains. Les nuances chromatiques des tons bruns et rouges de la composition crée une atmosphère intime. Elles confèrent une quiétude à ce confinement domestique, qui renforce l'impression de chaleur protectrice presque utérine. Les tonalités chromatiques bleues et blanches des vêtements féminins contribuent à mettre en valeur les personnages. Elles focalisent l'attention sur l'action en cours. Jean-Baptiste Siméon Chardin figure ainsi une scène familière de communion spirituelle. Parmi les diverses critiques contemporaines de l'œuvre, l'abbé Le Blanc se prononce sur le traitement particulier de l'émotivité figurative dans son *Compte rendu du Salon* en 1753.

« [...] il y a tant d'expression dans la tête de la jeune fille, qu'on croit presque l'entendre parler : on lit sur son visage le chagrin intérieur qu'elle éprouve de ce qu'elle ne sait pas bien sa leçon. »¹⁹

¹⁶SONNET Martine, « Une fille à éduquer », DUBY Georges, et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècle*, t.3, Paris, Éd. Perrin, coll. Tempus, 2002, p. 139

¹⁷Cf : Illustration 1

¹⁸Lettre de Louise Ulrique à sa mère datée du 31 mai 1746, ROSENBERG Pierre (dir.), *Chardin 1699-1779*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 29 janvier au 30 avril, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979, pp. 290-293

¹⁹ *Ibid.*, pp. 290-293

Il atteste surtout de l'exceptionnelle acuité esthétique du peintre à retranscrire les expressions humaines. L'auteur insiste sur l'illusion du travail mémoriel. La luminosité frappant les deux protagonistes devient alors une métaphore de l'illumination de l'esprit. Son inclinaison du coin supérieur gauche à l'extrémité droite du cadre renforce la sémantique de la scène. Elle symbolise ainsi l'élévation spirituelle de la raison, grâce à l'assimilation des valeurs morales et contenues dans les Écritures saintes. *La Bonne Éducation* reflète donc les nouvelles considérations des « Lumières » en ce qui concernent l'éducation des jeunes filles. L'étude devait ainsi servir à un devoir moral, profitable à tous l'ensemble des individus. De fait, cet enseignement féminin incitait à l'étude des textes pieux, protecteur de l'âme. Il œuvrait à réduire l'ascendant « néfaste » du sexe féminin.

Par ailleurs, ce penchant au vice pouvait être accentué par la médiocrité et les lacunes de l'éducation. La femme se voyait contrainte à combler ses difficultés par la constitution d'une culture personnelle. Elle parvenait à ce résultat avec l'aide de précepteurs ou au moyen d'une activité régulière de l'étude. Les analyses menées par nos historiens, à partir des registres et actes notariés du XVIII^e, comme celles de Roger Chartier²⁰, ont ainsi été jugées comme une confirmation d'une alphabétisation française difficile à la période « moderne ». Mais, il s'avère que ces résultats ne coïncide pas à la réalité de l'apprentissage de la lecture. La nette dissociation entre l'écriture et la lecture nous laisse à penser que les femmes, autant que leur *alter-ego*, devaient rarement posséder ces deux compétences. La suspicion masculine envers la correspondance féminine a du probablement influencé ce fonctionnement. L'écriture féminine était considérée propice à l'immoralité d'intrigues amoureuses, souvent adultérines. De plus, il nous paraît évident que l'instruction de la lecture devait précéder celle de l'écriture. Davantage de femmes devaient donc détenir la capacité de lire, sans pour autant savoir écrire. Nos historiens contemporains ont cru décelé les conséquences de cette seconde « révolution du livre » dans cette l'alphabétisation féminine. Ce fait fut associé à la désacralisation du livre et la sécularisation des pratiques de la lecture. Il est vrai que l'invention de l'imprimerie eu un impact culturel incontestable. L'introduction d'une logique de consommation du livre a influé sur les habitudes du lecteur. Toutefois, celle-ci obéissait à lente démocratisation sociale de la lecture. La rencontre d'un contexte économique et social avec cette alphabétisation suffisante a ainsi bénéficié à la stabilisation de cette activité au XVII^e siècle. Elle a permis à nos historiens contemporains de théoriser une pratique

²⁰CHARTIER Roger, « L'exemple des livres bleus », CHARTIER Roger, et PAIRE Alain (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éd. Payot et Rivages, 1993, pp. 106-111

dite « extensive », plus intime et plaisante. Celle-ci s'oppose à une lecture qualifiée d'« intensive », sacralisée et consacrée au développement de l'esprit. Les années 1750-1800 fut ainsi révélatrices de la progression du livre au cœur des foyers et des professions. L'intense productivité d'ouvrages bons marchés a rendu ses résultats plus hasardeux. La lecture a acquis une dimension plus chaotique. Son individualisation a représenté un réel danger pour la constitution du savoir féminin.

Pourtant, cette activité constituait un élément indispensable à l'acheminement vers cette « société générale »²¹. L'intensification des disparités mondaines et sociale a entraîné d'autant plus le dépérissement des relations parentales au XVIII^e siècle. De fait, les érudits « modernes » ont constaté le désintéressement général des mères envers l'éducation enfantine²². De 1715 à 1759, cinquante-et-un ouvrages paraissaient ainsi pour traiter des problèmes relatifs de l'éducation des deux sexes. Puis, cent-soixante-et-un autres réflexions écrites se sont diffusées entre les années 1760 et 1790²³, dont les célèbres *Avis d'une mère à sa fille* (1728) de Mme Lambert et *l'Essai sur l'éducation des demoiselles* (1764) par Mlle d'Espinassy. L'influence du courant philosophique éclairé a également privilégié l'orientation du débat vers des préconisations de lectures utiles à la société. Elle a ainsi promu l'enseignement individuel mixte. Cette typologie d'images picturales décuplait alors la portée de ces méthodes pédagogiques. Elle œuvrait à la diffusion d'un idéal d'apprentissage féminin. Cette première approche morale révèle donc l'assimilation féminine de cette culture « alternative », non savante et spécifique au domaine domestique. Le début du siècle voit ainsi apparaître la diffusion de dictionnaires féminins, expliquant à tous « tout ce qu'une femme doit savoir »²⁴. Ils accompagnaient de nouvelles publications moralisatrices. Ces dernières étaient fondées sur l'étude de soi-même, de fables, des récits de voyages ainsi que des romans familiaux anglais. La spécification de ces connaissances aspirait à inculquer une discipline comportementale et mentale à la femme. Elle préservait le positionnement de celle-ci dans la hiérarchie communautaire.

²¹CASTAN Yves, *op. cit.*, p. 64

²²BROUARD-ARENS Isabelle, et PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *op. cit.*, p. 23-26

²³SONNET Martine, « Une fille à éduquer », DUBY Georges, et PERROT Michelle (dir.), *op. cit.*, p. 139

²⁴ADLER Laure, et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Éd. Flammarion, 2006, p.

2) UNE IRRÉSISTIBLE ÉCHAPPATOIRE

Prisonnière de ce carcan moral, la femme comble le mécontentement de sa condition sociale par sa profonde immersion dans diverses activités. La lecture se hisse ainsi au rang de divertissement plaisant et irrésistible. Cette activité devint alors un véritable échappatoire au cloisonnement domestique de ces ménagères, dès le XVIIe siècle.

2. a- Le débat conflictuel de l'égalité intellectuelle

L'élargissement de l'offre littéraire a rendu le genre féminin plus avide d'acquérir les connaissances scientifiques et linguistiques, qui leur étaient jusqu'alors interdits. Or, la pérennisation des préjugés misogynes ancestraux affirmait l'immutabilité d'un « second sexe juridiquement, intellectuellement et biologiquement inférieur »²⁵. Le nouveau courant philosophique a bouleversé ces considérations. Sa pensée de l'infini perfectionnement de l'être humain a attisé le désir féminin d'établir une égalité intellectuelle. Le soutien de certains philosophes « modernes » se révélait alors déterminant dans l'élévation de cette cause féminine. Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) et Nicolas de Condorcet (1743-1794) se sont ainsi employés à conforter la dissociation cartésienne du corps et de l'esprit. Ils ont tenté de légitimer la pensée que « l'esprit n'a point de sexe »²⁶. Dès lors, le traité de Poullain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes* (1693), a constitué le fondement d'une théorie constitutive de l'Homme selon une acquisition culturelle du savoir. Dans son *Esprit*, publié en 1758, Helvétius défend également un égalitarisme intellectuel par l'indépendance de l'identité spirituelle. Mais, reconnaître cette parité aurait signifié l'abolissement des privilèges masculins. Cela aurait présumé accorder les mêmes droits à la citoyenneté et aux responsabilités publiques. L'élite masculine a donc refusé de considérer ces revendications. La crainte d'un déséquilibre social expliquerait donc les raisons de Voltaire à affirmer l'incapacité intellectuelle féminine dans son article « Femme », à l'intérieur de l'*Encyclopédie* (1751-1780).

²⁵ DERMENJIAN Geneviève (dir.), *op. cit.*, p. 127

²⁶ BROUARD-ARENS Isabelle, et PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *op. cit.*, p. 31

Pourtant, l'intelligence féminine constituait un facteur essentiel au processus de construction individuel de l'homme. La première pédagogie était dispensée par la matriarche de la famille. La médiocrité des connaissances de cette dernière auraient pu altérer la réception des valeurs éthiques chez l'enfant. Ce dysfonctionnement aurait alors eu des répercussions sur son comportement moral à l'âge adulte. La bonne instruction de la femme s'imposait donc indispensable pour la communauté. Ce fait justifierait l'augmentation de la circulation des ouvrages éducatifs, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Toutefois, l'accès féminin à un savoir était encore restreint à certains domaines²⁷. La femme a pu ainsi s'ouvrir à la botanique, à la zoologie, à la géographie et à l'histoire. Certains auteurs se sont alors tentés d'éveiller cet art de raisonner auprès des « bons esprits ». Publié en 1764, *l'Essai sur l'art de former l'esprit ou premiers éléments de la logique* rejoint la production de traités préconisant un apprentissage autodidacte, fondé sur la lecture.

« Ainsi tout livre bien fait est une bonne Logique réduite en pratique. Lisez donc ces livres avec attention, & vous apprendrez à méditer. Après avoir réfléchi sur le sujet intéressant, raisonnez-en avec un homme instruit : vos idées se raffermiront & deviendront plus distinctes ; entreprenez ensuite de les ranger dans un ordre naturel, & essayez d'écrire ; bientôt vous vous verrez en état de faire un mémoire, une dissertation, ou un discours. »²⁸

Cette méthode devait ainsi permettre au lectorat d'approfondir son attachement ardent à la vérité, sa vision des choses dans la réalité, sa fermeté d'esprit, sa tranquillité d'âme ainsi que son courage. Elle offrait à la femme la possibilité de s'élever au-dessus des préjugés, de l'autorité et de leur éducation déficiente. En se libérant de la coutume et de la frivolité, la raison s'attachait alors plus aisément à la vérité.

« L'homme ne peut pas tout apprendre ni tout approfondir. Son intelligence n'est pas universelle ; ses talents sont bornés dans leur nombre comme dans leur étendue. Il ne devient savant qu'à force de temps & de travail, & encore sa vie est trop courte, pour qu'il puisse arriver à quelque perfection dans une seule science. »²⁹

Grâce à ce conseil avisé, l'académicien lyonnais, Bollioud de Mermet, fait ressortir les limites de la conscience humaine. L'Homme est incapable de retenir l'intégralité des informations lues. Une lecture immodérée ne fait que renforcer cette défaillance. Le

²⁷*Ibid.*, p. 23

²⁸BERTRAND Elie, *Essai sur l'art de former l'esprit ou premiers éléments de la logique*, Lyon, chez G. Regnault libr.-impr., 1764, XXIV

²⁹BOLLILOUD DE MERMET Louis, *Essai sur la lecture*, Lyon, chez Pierre Duplain l'aîné, Librairie de l'Académie, 1765, p. 62

caractère sélectif des informations constitue un élément important pour une étude autodidacte. Le suivi attentif de ces conseils s'avère donc crucial pour une bonne édification de l'esprit.

Malheureusement, le dépérissement de l'intérêt parental à l'égard de cette instruction remettait en question le système pédagogique. Certaines grandes dames, telles que Louise d'Épinay, faisaient preuve d'une attitude novatrice. Elles sont ainsi devenues des expertes de l'instruction enfantine. Leurs théories allaient à l'encontre du modèle prescrit par Jean-Jacques Rousseau dans son *Émile ou de l'éducation* (1762). Louise d'Épinay ne se limitait pas uniquement au développement des « potentialités naturelles »³⁰ de l'enfant. Elle attribuait aux mères la mission de création d'individus indépendants, en recourant aux valeurs orales du XVIIIe siècle. La publication anonyme, en 1774, des *Conversations d'Émilie* présentait alors une conception inédite de l'enseignement féminin. Cette dernière s'est vue soutenue par les sept volumes du *Traité de l'éducation des femmes* de Madame de Miremont (1779 à 1789) et, de *Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation* (1782) signée par sa consœur Stéphanie de Genlis. Ces femmes mettaient en évidence la problématique d'une éducation des jeunes filles orientée vers un art de plaire³¹. L'absence de modèle féminin adéquat risquait d'engendrer la déchéance morale de la société. Cette perspective a forcé Louise d'Épinay à dresser l'apologie de la tendresse filiale³², comme conditions *sine qua non* de la réussite féminine. *La Bonne Éducation* se fait ainsi le reflet d'un idéal comportemental, de patience et d'écoute attentive de l'enfant, bénéfique à l'aplanissement des difficultés d'apprentissage. Les scènes de lecture féminine incitaient les femmes à s'investir dans l'éducation de leur progéniture. L'éducation maternelle s'établit ainsi selon une nouvelle éducation publique féminine³³. Cette réorganisation morale de la société apparaît alors propice à l'égalité intellectuelle des sexes. La lecture est devenue le support du développement des capacités mentales de la lectrice. Cette nouvelle conception de l'activité a conduit certaines dames à l'élaboration de programmes de lectures moralisées, qui accompagnaient la lectrice à travers les âges de la vie. Elle contrebalançait la tentation d'une lecture indolente d'ouvrages essentiellement fictifs. Son inutilité communautaire rendait cette pratique inconvenante. Le livre s'assignait ainsi au domaine du secret. Le débat conflictuel autour de l'éducation féminine représente donc une étape cruciale dans l'Histoire sociale. Cette place particulière au cœur des considérations masculines permet à la femme d'exploiter les transformations

³⁰*Ibid.*, p. 211

³¹BROUARD-ARENS Isabelle, et PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *op. cit.*, p. 24

³²*Ibid.*, p. 95

³³*Ibid.*, p. 94

culturelles. La relative « démocratisation » du livre lui offre ainsi l'opportunité de pourvoir à la reconnaissance de leur intelligence. Objet de convoitise, ce dernier s'introduit dans le quotidien domestique de la femme.

2. b- Un nouvel *Amusement de la vie privée*

La nouvelle logique de consommation rapide du bien textuel a conforté la pensée « moderne » d'une lecture féminine oisive, à la fin du XVII^e siècle. La dimension clandestine de cette activité encouragea son individualisation. Désormais, l'intimité entre la lectorat et le livre admet la coexistence de deux pratiques : l'une solitaire et secrète, l'autre collective, héritée de l'Antiquité. Cette dernière s'effectuait de manière dissipée, suivant les disponibilités temporelles opportunes et les humeurs du lecteur. À l'instar des périodes médiévales et renaissantes, les XVII^e et XVIII^e siècles ont conféré à ces lectures isolées, un statut de divertissement.

« Tout le monde lit. C'est l'occupation ou l'amusement ordinaire de la vie. Les jeunes gens comme les vieillards, les femmes de même que les hommes, les ignorants ainsi que les savants s'y livrent avec plus ou moins d'ardeur, selon leur capacité, leur goût & leur état. Le nombre de lecteurs a même augmenté considérablement dans ces derniers siècles. Plus les sciences se perfectionneront, plus les lettres feront de progrès, & plus l'usage des livres s'accréditera. »³⁴

Ce témoignage de Bollioud de Mermet atteste de la privatisation universelle de la lecture. L'auteur perçoit ce phénomène comme une source de progrès inépuisable pour les sciences et la littérature. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la perception dépréciative de la lecture féminine positionnait sa représentation au rang d'immoralité. Il ne paraît alors pas surprenant que son illustration figurative tend à refléter cet état des mentalités. *Les Amusements de la vie privée*³⁵ de Jean-Baptiste Siméon Chardin confronte ainsi son public à la contemplation de cette insurrection féminine. Commandée en 1745 par Louise Ulrique de Suède, l'œuvre picturale immortalise une lectrice assise au coin du feu. Cet unique personnage de la composition s'abandonne à la fugacité d'une méditation.

³⁴BOLLILOUD DE MERMET Louis, *op. cit.*, p. 9

³⁵Cf :Illustration 2

« A-t-on vu rien de plus agréable qu'un petit tableau exposé au Salon de 1746...auquel on a donné le titre des amusements de la vie paisible ? Il représente une femme assise nonchalamment dans un fauteuil, et tenant dans une main qui pose sur ses genoux, une brochure. A une sorte de langueur qui règne dans ses yeux, qu'elle fixe sur un coin du tableau, on devine qu'elle lisait un roman, et que les impressions tendres qu'elle en a reçues, la font rêver à quelqu'un qu'elle voudrait bien voir arriver ! »³⁶

Dans cet extrait des *Observations sur les Arts et sur quelques morceaux de peinture [...] exposés au Louvre* en 1748, Charles Godefroy de Saint-Yves formule les deux principaux reproches des critiques « modernes » à l'égard de la composition. D'une part, l'alanguissement corporel de la femme conférait une certaine désinvolture à la scène. Il intensifiait le sentiment de relâchement des valeurs morales. En outre, le ton vert des plats du livre fournit au spectateur un indice visuel sur le genre de lecture réalisée. La reliure en papier fort de mauvaise qualité nous suggère ainsi les ouvrages bons marchés, vendus à cette période. Celui-ci semble immédiatement évoquer un contenu frivole et fictif. Or, il est tout à fait possible que cet objet puisse être à un traité scientifique ou moral. Les collections de la Bibliothèque bleue de Troyes certifient la diffusion simultanée de romans et de manuels rationnels. Même si le premier prédomine sur le second, ces inventaires démontrent une vulgarisation de l'accès au savoir. L'association de ce livre figuratif à une pratique « extensive » confirme donc l'état des considérations envers la lecture féminine. Cette réception de l'œuvre s'accroît grâce à la lumière rougeoyante, qui conjure un ancrage nocturne à cette activité. La présence du feu convoque un caractère lascif dans l'imaginaire collectif. Elle génère ainsi l'érotisation de la composition. Sa simulation atteste donc le maintien des préjugés misogynes à l'époque moderne. D'autre part, les critiques reprochaient également l'expression méditative de la lectrice. Ces derniers croyaient déceler les répercussions d'un contact avec un ouvrage excitant les sens. Mais, cette méditation inopportune peut simplement insinuer une réflexion. Il ne s'agirait plus d'un trouble sentimental. Au contraire, cette expression exprimerait un rappel à la réalité à travers la raison. En dépit de ces quelques critiques, l'œuvre a fait « l'admiration de tous les connaisseurs »³⁷ lors de son exposition au Salon du Louvre en 1746. L'artiste a ainsi prouvé que la lecture ne représentait pas uniquement un simple

³⁶ Charles Geoffroy de Saint-Yves, *Observations sur les Arts et sur quelques morceaux de peinture exposés au Louvre en 1748* cité dans ROSENBERG Pierre (dir.), *Chardin 1699-1779*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 29 janvier au 30 avril, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979, pp. 279-281

³⁷Lettre de Carl Fredrick Scheffer à Tessin daté du 7 octobre 1746, *Ibid.*, pp. 280

divertissement. À l'inverse, cette activité engage la lectrice dans un acte libérateur par une expérience individuelle.

Néanmoins, les devoirs domestiques de la femme se conformait encore sa pratique à des normes préétablies par la société. La lecture se soumettait au découpage journalier de la lectrice. L'alternance de moments de loisirs et des tâches féminines était jugée nécessaire pour l'élaboration d'une distanciation mentale de la lectrice. Elle limitait ainsi les risques d'altération des frontières entre l'imaginaire et le réel. Mais, la peinture française a réduit la temporalité de la pratique à l'opposition entre le jour et la nuit. Cette imprécision rend impossible la détermination de l'heure ou la saison exacte, durant laquelle la lecture était pratiquée. La figuration de la lumière est ainsi devenue un moyen d'ancrer approximativement cette pratique. Elle a alors acquis la fonction de guide dans l'environnement figuratif du personnage. Dans la représentation de Chardin, cette luminosité renforce la proximité entre la lectrice et le spectateur. La bergère rouge capitonnée et la toilette « dernière mode »³⁸ de la femme fixe la scène dans une contemporanéité. Cette position centrale de la lectrice altère la place décerner aux attributs domestiques. Le classique rouet, la terrine posés sur la table d'ouvrage et le miroir illustrent ainsi le rejet temporaire des devoirs domestiques. D'ailleurs, la présence de multiples ouvrages, dissimulés derrière les portes entrebâillées du buffet, induit le caractère répétitif de cette lecture clandestine.



Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Les Amusements de la vie privée*, détail, 1746

³⁸ADLER Laure, et BOLLMANN Stefan, *op. cit.*, p. 23

En dépeignant la sobriété d'un intérieur familial, le peintre immortalise également les évolutions mobilières et vestimentaires³⁹ de son époque. Il transpose ainsi la prérogative culturelle, liée par l'apologie des plaisirs éclairés. Le confort du lecteur s'introduit donc au sein des compositions figuratives de la lectrice, à travers une actualisation du mobilier telle que la bergère dotée d'accoudoirs, des chaises longues, des duchesses accompagnés de leurs tabourets, ou des coussins rembourrés. De même, l'invention de la liseuse, vêtement féminin ample spécifique à l'usage de la lecture, conforte ces prérogatives « modernes ». Le peintre ancre définitivement la lecture dans la sphère privée. La lectrice s'affranchit ainsi des conventions masculines. Elle s'abandonne au plaisir d'un fruit défendu. *Nouvel Amusement de la vie privée*, la lecture acquière une sémiotique plus complexe que la simple illustration d'un divertissement plaisant. Elle devient un moyen de fuir la réalité du quotidien par l'imaginaire. Grâce à cette activité, la lectrice s'octroie une liberté d'esprit, insubordonnée au contrôle masculin. Cette insurrection féminine alimente alors les liens entre ce sexe, le support textuel et le domaine esthétique.

2. c- La femme, le livre et la peinture : une relation évidente

La relation de la femme avec la lecture ne constitue pas une spécificité dévolue au siècle des « Lumières ». Celle-ci résulte d'une analogie évidente entre la nature féminine à celle du livre. Leur ambivalence entre bienfaisance et séduction représente une source d'inspiration esthétique intarissable pour les auteurs et les artistes. La fascination masculine à l'égard du corps féminin fut, probablement, la cause de l'exacerbation des représentations de scènes fictives. Littéraires ou picturales, les œuvres se sont vouées à illustrer une beauté féminine, en proie aux aventures ou aux plaisirs. Mais, ces Vénus antiques, aux charmes attrayant, relevait de la création masculine. Ces représentations étaient destinées à la complaisance d'un public amateur des mystères féminins. L'accroissement du nombre de lectrice, autour des années 1700, présageait ainsi l'avènement d'un nouveau rapport entre la femme et la lecture. Ce dernier était considéré comme la conséquence de la propagation d'une lecture débridée. Être de passion et d'imagination, l'image féminine s'enracinait à l'intérieur de l'imaginaire collectif.

³⁹CHARTIER Roger, « Les figures de la lecture », CHARTIER Roger, et PAIRE Alain (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éd. Payot et Rivages, 1993, pp. 95-96

Quelques philosophes éclairés, notamment Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), appréhendaient la négligence des devoirs conjugaux et domestiques par la « femme savante ». Cette activité stimulante pour l'imagination représentait alors une incitation à l'adoption de comportements dangereux et immoraux. Par ailleurs, la confrontation entre la réalité et la fiction pouvait entraîner la perte des repères de la lectrice. Celle-ci menaçait de nouveau l'équilibre sociétal. Il apparaissait donc pertinent de placer la lecture sous une autorité masculine.

« Les femmes fur-tout, qui ne devroient jamais fe conduire dans leurs lecture qu'à la lumière des bons conseils, & ne juger que d'après les gens éclairés, fe font un plaisir fe voltiger fur toutes les efpecies de livres d'agrémens & une gloire d'adopter les plus frivoles ou les plus fufpects. »⁴⁰

Cette titularisation s'attardait ainsi à la domestication d'une lecture féminine désordonnée. D'une part, les érudits éclairés œuvraient à l'affermissement de la censure. Cette dernière devait réduire la diffusion de livres à caractère licencieux. Mais, l'intense production des imprimés au XVII^e siècle a altéré l'efficacité de ces restrictions. De fait, la gence masculine fut contrainte à la promulgation de recommandations de lecture et d'avertissements sur ses répercussions. D'autre part, cette pratique fut soumise à un intense dénigrement masculin. La lecture fut ainsi reléguée au rang d'interdiction morale. Ce contexte culturel donna alors lieu à un débat autour de la pudeur féminine. Malencontreusement, ces mesures ont accentué l'irrésistible attrait de l'insubordination féminine. Ce désir a alors attisé la dépendance réciproque⁴¹ entre le lectorat vorace de littérature licencieuse et, l'auteur économiquement lié à ce dernier.

« L'Auteur de ce livre eft un Maître habile qui vous infruit, qui vous excite, à penfer, qui éclaircit vos doutes, qui vous aide à arracher les ronces & les épines de l'étude, à affortir les fleurs de la littérature, & qui vous en fait goûter les fruits. »⁴²

L'auteur s'octroie le rôle de guide spirituel. D'après Bollioud de Mermet, les efforts de compréhension et d'assimilation assurent à l'écrivain la docilité de son lectorat. Cette promiscuité a alors renforcé leur influence mutuelle. L'actualisation du répertoire littéraire a ainsi offert l'opportunité aux femmes d'édifier une vision critique de leur environnement. Ces thèmes politiques et événementiels ont considérablement

⁴⁰BOLLILOUD DE MERMET Louis, *op. cit.*, p. 20

⁴¹*Ibid.*, p. 24

⁴²*Ibid.*, p. 88

contribué à l'émergence d'une littérature à la première personne. La correspondance et les confessions autobiographiques sont ainsi devenus le théâtre de la condition humaine. Les soixante-dix fois réédition de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, entre sa première parution en 1761 et le début du XIX^e siècle⁴³, atteste donc de l'intense engouement pour une projection subjective du lecteur au sein de l'intrigue. Roger Chartier a donc raison en affirmant que l'expérience de la lecture constitue une « épreuve dont on ne sait jamais si elle sera traversée sans dommages »⁴⁴. La réception du texte repose sur l'affectivité du lectorat.

« Qu'est-ce que la lecture ? C'est un entretien secret où l'esprit parle au cœur : où le génie interroge la raison et l'écoute avec docilité : où la raison fait fructifier les germes du génie. C'est un commerce d'idées et de sentiments entre l'Écrivain et le Lecteur. Un livre est leur commun truchement. »⁴⁵

Le livre acquiert un pouvoir de séduction, au moyen d'une interactivité émotionnelle avec le lecteur. Cette dernière se mêle à l'excitation de l'infraction des interdits. Son attrait ne pouvait alors qu'occasionner une pratique excessive de la lecture. Un usage outrancier qui conduisait parfois au déséquilibre mental. Pour limiter son ampleur, l'homme n'hésitait pas à jouer de son hégémonie sur le domaine littéraire. Il travaillait alors à la marginalisation de la lecture féminine, au travers de récits satiriques. Ces stéréotypes devaient susciter une répulsion cathartique chez la lectrice. Elles réduisaient ainsi le risque d'un « processus de *mimesis* socio-artistique »⁴⁶. La confrontation des femmes aux problèmes éthiques de ces personnages romanesques avait donc pour objectif de restreindre le désir féminin d'imitation.

Corrélativement, la peinture revêt d'une analogie similaire avec le livre. La toile est le support de la transcription d'un discours, par l'articulation d'une grammaire figurative. Celle-ci se sert de personnages, d'objets ou des paysages à la sémiologie symbolique pour remplir cette fin. L'œuvre acquiert ainsi une dimension parlante. Elle devient le médium d'une poésie visuelle. Son message s'adresse à un public censé posséder préalablement un langage figuratif. Ce dernier s'établit selon l'héritage culturel ou un apprentissage spécifique et progressif. Grâce à cette économie cognitive et

⁴³WITTMANN Reinhard, « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^e siècle », CHARTIER Roger, et CAVALLO Guglielmo (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 371

⁴⁴CHARTIER Roger, et PAIRE Alain (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éd. Payot et Rivages, 1993, p. 245

⁴⁵BOLLIOD DE M ERMET Louis, *op. cit.*, pp. 52-53

⁴⁶BROUARD-ARENS Isabelle, et PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 168

mentale, les peintres amortissaient les critiques sociales véhiculées par leur composition. Malheureusement, les recherches de Michel Pastoureau ont démontré notre surestimation de cette capacité de lecture décodée. Celle-ci a longtemps demeuré l'apanage d'une élite intellectuelle⁴⁷. Selon l'historien, l'adoption collectif d'un symbole figuratif répond à la condition d'une pratique récurrente de la lecture visuelle. La répétitivité de ces objets garantissait leur insertion dans la « mémoire longue »⁴⁸ du lecteur-récepteur. À supposer que ces affirmations s'avèrent exactes, la circulation de livrets explicatifs et de répertoires figuratifs aurait alors bénéficié à une démocratisation d'un langage pictural, souvent complexe. Or, la lenteur de son assimilation n'aurait pas eu une incidence suffisante pour modifier les perceptions collectives. Il nous faut donc nous tourner vers les transformations subies par le domaine artistique au début du XVIII^e siècle. Nous constatons alors que la production esthétique s'est orientée vers une projection subjective du spectateur. L'intrigue de la composition s'est ainsi imprégnée des prérogatives sociales. L'attrait pictural à l'égard de la féminité a donc transposé l'imaginaire littéraire de la lectrice dans des représentations idéalisées et symboliques. Ces images ont ainsi mêlées une dimension clandestine à l'immortalisation d'une insurrection féminine. La peinture a suivi l'effervescence littéraire pour la représentation de la lecture féminine, au début des années 1700. Par conséquent, la dualité de la nature féminine liée à celle de la lecture n'a donc pu qu'exacerber une traditionnelle fascination littéraire et artistique pour le sexe « faible ». Contrairement aux résultats escomptés, les tentatives de domestication masculine ont raffermi l'emprise de la lectrice sur l'imaginaire collectif. La femme pu enfin revendiquer sa suprématie esthétique.

3) LES PRÉMICES D'UNE ICONOGRAPHIE PICTURALE

À chaque époque, la peinture n'a eu de cesse de s'inspirer des bouleversement sociaux. Ce constat nous permet aujourd'hui de reconstituer notre évolution sociale, au travers d'études iconographiques. La représentation de la lectrice du XVIII^e siècle suppose ainsi la mutation progressive d'un motif figuratif initial. Elle met à l'évidence les procédés d'appropriation de l'image par la femme.

⁴⁷PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, le Léopard d'or, 1989, p. 212

⁴⁸*Ibid.*, p. 215

3. a- L'image de la première lectrice

Avant de parvenir au cœur de ce sujet, notre réflexion se doit de renouer avec les prémices d'une tradition picturale de la lectrice. La recherche du motif originel nous conduit vers un enracinement dogmatique de cette thématique. Le contexte politico-religieux a bercé les civilisations occidentales, depuis le V^e siècle de notre ère. Ce dernier fut déterminant pour notre motif iconographique. Les historiens du XX^e siècle ont identifié la figure virgine, comme la première lectrice figurée. Toutefois, leur incapacité à définir une source antérieure laisse toujours la porte ouverte à l'hypothèse d'une préexistante de ce thème esthétique. La disparition des œuvres picturales antiques constituent encore de nos jours un vide, sur lequel il serait possible de contester l'origine pieuse de cette image. Il est certain que l'émergence d'un culte occidental de la Vierge, au cours des XII^e et XIII^e siècles, s'est révélé propice au foisonnement pictographique à ces représentations de la lectrice. Cette activité intellectuelle aurait ainsi conforté le statut *causa salutis*, en tant que personnification de l'Église, mère, fille et épouse du divin. Fritz Nies et d'Alberto Manguel ont admis le thème de l'annonciation, comme origine de cette association de l'iconographie mariale à la lecture féminine. La traditionnelle image de la Vierge en prière, interrompue par l'arc-ange Gabriel, est devenue le centre d'une réécriture figurative, grâce à l'insertion du livre. La sémantique de l'image a ainsi accrue sa dimension spirituelle. Les deux historiens se sont entendus sur une émergence de la lectrice au cœur du foyer artistique des « primitifs » italiens, notamment de Giotto, au début du XIV^e siècle. Ces représentations conventionnelles ont alors perpétué le modèle iconographique de l'*Annonciation* de la chapelle Scrovegni (1303-1305), en explorant la relation intime entre la Vierge et les Écritures saintes. La lecture s'est alors manifestée dans un cadre domestique. Elle a acquis l'humilité solitaire et silencieuse de la parole divine, transcendant les siècles. Cette symbolique s'est déployée aussi bien au milieu du XV^e siècle, chez Fra Angelico, qu'au XVII^e siècle dans l'œuvre de Rembrandt.



Giotto di Bondone, *Annunciation*, détail, 1303-1305, fresque, [s.d.], Padoue, Chapelle Scrovegni



Beato Fra Angelico, *Annunciation*, retable du Prado, détail, 1425-1428, tempera sur bois, 194 x 194 cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P00015

L'ouverture progressive du livre a alors signifié la recherche de la lectrice d'une connexion intime et directe avec le divin. Ce motif intervenait comme une invitation à l'élévation de l'âme. En cela, ces représentations de lectures mariales conservaient la tradition iconographique orientale de la Vierge *hodighitria*, qui montre au fidèle le chemin à prendre pour parvenir au Salut éternel. De fait, la lecture s'est rendu indissociable à l'image mariale. Elle a ainsi accompagné la Vierge lors de la familiarisation du modèle raphaëlien de la *Belle Jardinière*, présente dans les collections royales du Louvre depuis le XVIIe siècle. Ces images affirment, en l'occurrence, une mise en scène de la lecture pieuse dans les instants d'épanouissement maternel.



Raphaël, *La belle Jardinière*, 1507, huile sur bois, 122 x 80 cm, Paris, musée du Louvre

Néanmoins, l'exacerbation au XV^e siècle de ces lectures féminines sacrées, au cœur des activités spécifiques à la vie domestique, semble avoir opéré une sacralisation de la vie quotidienne. *La Sainte famille avec des anges*⁴⁹ de Rembrandt a énoncé un idéal figuratif de la vie contemplative. Le réalisme de cette quiétude familiale correspond à un phénomène de désacralisation du sujet biblique. Ce quotidien semble donc être devenu le théâtre d'une élévation spirituelle dissimulée. La diffusion européennes des ces œuvres picturales a ainsi suscité la pérennisation de cette association. Parmi les rares illustrations pieuses de Jean-Honoré Fragonard, *L'Éducation de la Vierge*⁵⁰ nous témoigne de l'existence d'un patrimoine iconographique de la lecture féminine. Celui-ci s'est agrémenté des inspirations esthétiques du peintre pour les œuvres de Rembrandt et de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Composée dans les années 1775, la toile perpétue la traditionnelle représentation de l'instruction mariale, sous la surveillance bienveillante de sainte Anne. Seul, la présence des chérubins à l'intérieur de la masse brumeuse renseigne le spectateur sur le contenu du livre ouvert. Contrairement à l'esquisse du musée des Beaux-Arts d'Amiens, l'artiste a choisi d'atténuer le mysticisme divin. Il a ainsi privilégié la désacralisation de cette méditation spirituelle. Ce thème d'apprentissage de la Vierge paraît alors converser avec le discours éclairé des "Lumières". Jean-Honoré Fragonard a donc pu encourager la récurrence de ces compositions picturales après les années 1750. Ce renouveau culturel a également favorisé l'introduction de la lectrice au sein d'épisodes bibliques moins suggestifs. Cette dernière apparaît ainsi dans moment de la fuite en Égypte, avec laquelle François Boucher⁵¹ a incorporé une quiétude spirituelle à la lecture mariale. La Vierge nous démontre que la lecture est une action reposante, qui calme l'esprit et l'isole du chaos extérieur. Cette scène certifie une dissociation de discours entre le domaine pictural et les considérations sociales. La fonction spirituelle de cette activité lui décerne un titre de noblesse. La première lectrice s'impose comme un idéal de Foi à suivre. L'insertion de la lecture féminine dans l'iconographie de la Vierge a donc contribué à l'élaboration d'une iconographie spécifique de la lectrice. Première lectrice dans le monde pictural occidental, la mère du Christ s'est associée avec de nombreuses figures saintes, cherchant également à affermir la Foi du spectateur.

⁴⁹Cf : Illustration 3

⁵⁰Cf : Illustration 4

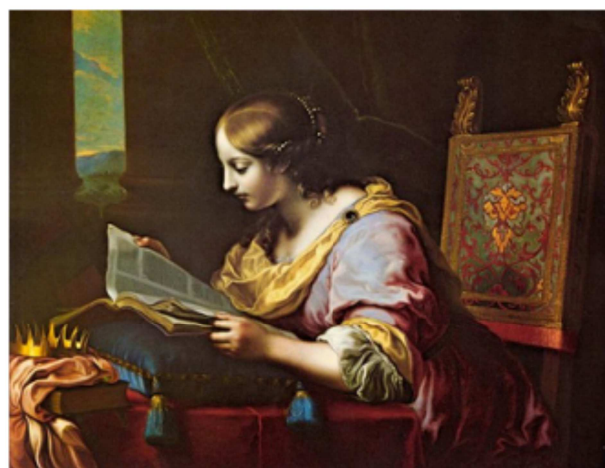
⁵¹Cf : Illustration 5

3. b- Quand la Foi glisse vers la sensualité : quelques figures de saintes

Ce premier glissement figuratif de la lecture mariale a encouragé l'indépendance esthétique du livre, comme symbole matériel d'une présence divine au sein de l'image. La lecture a alors cessé de relever du monopole virginal. Elle s'est associée à d'autres représentations de saintes, tout aussi capables de contrôler le pouvoir mystique assigné au grimoire de l'époque médiévale. Ces lectrices pieuses réhabilitent alors l'image péjorative de la lecture féminine, qui était régie par des superstitions et la crainte des débordements mentaux. De fait, l'affiliation du manuscrit aux images de saintes s'avérait inéluctable pour garantir l'accession du lectorat au Salut éternel. Parmi ces figures sacrées, le culte de sainte Geneviève de Nanterre constituait le parfait archétype d'une symbiose entre le développement de la raison et la proximité de la nature. Cette protectrice de Paris fut très prisée dans les motifs de lectures profanes du XVIII^e siècle. La sainte revêtait les traits d'une bergère juvénile, lisant un livre d'Heures et tenant un cierge à la main. Ces deux attributs devaient conférer au personnage un pouvoir protecteur contre les vices, auquel s'adjoignait une fonction de guide spirituel.



Charles Le Brun (1683-1690), *Sainte Geneviève devant Paris*, 2^e quart du XVIII^e, huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts



Onorio Marinari, *Sainte Catherine d'Alexandrie lisant un livre*, c.1700, huile sur toile, 92,5 x 119 cm, coll. part. Schönborn-Buchheim

Cependant, l'iconographie de la lecture féminine s'est rapidement dirigée vers la représentation de sainte Catherine d'Alexandrie. Cette martyre du V^e siècle était réputée pour sa sagesse et sa science. L'intérêt artistique « moderne » s'attachait alors à dépeindre un modèle de l'éloquence philosophique. Son illustration dans l'action de l'étude attestait une anonymisation de la figure. Cette représentation privilégiait la pureté expressive du mécanisme mental. L'iconographie de la lectrice a ainsi dévié de sa destination conventionnelle. Elle a ainsi débordé sur le domaine laïc par la figuration d'une lecture « savante ». Cette désacralisation a également bénéficié au détournement des illustrations usuelles de ce thème iconographique. L'intervention de Marie-Madeleine a amorcé le processus d'érotisation de la lectrice, en incarnant la duplicité allouée au sexe féminin. Entre lubricité et innocence spirituelle, la pécheresse repentie a instauré une esthétique emblématique de la pénitence. Celle-ci s'est annexée à la lascivité du dévoilement du corps féminin XVI^e siècle. Ces images prétendaient alors au renforcement dévotionnel du fidèle par la contemplation de ce symbole de rédemption. Les peintres « modernes » esquisaient ainsi un héritage pictural de la lectrice-séductrice à l'élan spirituel. La complaisance de la beauté féminine invitait ainsi le public à s'interroger sur la fugacité de sa condition terrestre. Mais, en France, ces représentations usuelles de la « Madeleine pénitente » conservaient une certaine sobriété. L'équilibre entre l'impudeur et la piété a assuré le succès de ces représentations. Cette particularité s'est exprimée notamment dans la peinture de chevalet de Jean-François de Troy, de Charles Coypel ou encore de Carle van Loo. Le manque de renouvellement de ces sujets nous impose de nous conformer au constat d'Anthony Wall. L'historien a attesté une normalisation de ce patrimoine figuratif de la lecture féminine sacrée. La transmission esthétique de ces motifs picturaux a façonné la configuration de la lectrice profane au XVIII^e siècle. Ses observations mettent ainsi en lumière le problème d'un traitement iconographique de la lectrice, sous un prisme essentiellement doctrinal. Celui-ci ne permet pas de rendre compte d'une modulation des perceptions sur la lecture. Il ne nous offre qu'une vision concise de la valeur de ce motif pour la société « moderne ». L'iconographie picturale de la lectrice a donc dépassé les frontières conventionnelles, dans lequel il naquit. Du simple symbole marial, le livre a acquis une symbolique mystique. Cette sémiotique s'avère modulable selon le modèle avec lequel il s'associe. Les images sacrées de la lecture féminine ont constitué le fondement des représentations profanes de lectrices isolées, qui foisonnent au XVIII^e siècle.

3. c- De l'appropriation au détournement d'une représentation

Le phénomène de laïcisation du motif iconographique de la lecture féminine comprend une dimension sociale. La lectrice devient porteuse d'enjeux spécifiques à son sexe. Hormis les récentes contributions de Robert Bared et de Laure Adler, les études fondamentales de Fritz Nies et d'Alberto Manguel délaissent ces éventuelles revendications sociales. Leurs réflexions nous apparaissent donc caduques, dans la mesure où celles-ci aboutissent sur l'élaboration d'une physiologie de la lecture standardisée. D'ailleurs, ces dernières consacrent peu de place à l'intervention féminine. La transversalité de leurs analyses iconographiques s'organise autour d'un attachement commun à la symbolique du livre. Elle nous confronte ainsi à deux approches distinctes d'analyse. Tandis que le premier s'est tourné vers une Histoire figurative de la pratique de la lecture, le second a établi une Histoire du lecteur, en tant qu'entité universelle. Alberto Manguel s'est ainsi voué à un examen de l'évolution générale des mœurs et des revers psychologiques, alloués à cette activité. De surcroît, leurs rapides enquêtes sur le XVIII^e siècle ont cultivé l'insuffisance informative sur cette époque. Elles ne permettent donc pas de rendre compte des répercussions picturales et de leurs réceptions en France. Lorsque Fritz Nies a enfin abordé la problématique de la lectrice, il s'est surtout intéressé à la « femme-femme⁵² », c'est-à-dire, à l'érotisation de la lecture féminine au XIX^e siècle. Si nous nous étions fondés sur ces observations, notre démarche aurait pu s'enliser dans l'idée d'une absence d'enjeu politique ou social pour la femme.

Cependant, le développement iconographique de la lectrice semble réfuter cette pensée. La familiarisation du lectorat féminin à ces représentations sacrées, notamment grâce aux enluminures et aux gravures, a procédé au glissement de cette genèse pieuse au domaine profane. L'image de la lectrice fut ainsi le centre d'une appropriation féminine. Dès le XII^e siècle, la représentation de ce personnage s'est alimenté du désir de *mimesis* féminin, en insistant sur le prestige économique et spirituel de la lectrice. Le coût considérable de la fabrication du livre faisait encore de ce dernier l'apanage d'une élite cultivée et opulente. Sa surface se prêtait alors à une mise en abîme, par laquelle la lectrice en oraison incarnait un idéal de la lecture dévote. Par la suite, au début du XV^e siècle, l'émergence du portrait a engendré la laïcisation de ces thèmes. Ce phénomène a ainsi occasionné la production d'images alternatives, qui certifiaient l'ascension

⁵² NIES Fritz, « La femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique », *Romantisme*, 1985, n°47. Le livre et ses lectures. p. 97

culturelle de la lectrice par sa conquête des sciences profanes. Savantes, poétesses ou dames de la cour, les portraits féminins accompagnaient, donc, les illustrations de lecture masculine. Ils suivaient le modèle du portrait enluminé de Christine de Pisan, de l'étude féminine, au milieu de cabinets d'étude ou de bibliothèques. La femme est alors devenue la maîtresse d'un thésaurus spécifique, relatif au développement de la raison humaine. Symbole de la vie intellectuelle et spirituelle, le livre s'est imposé au XVI^e siècle comme l'emblème honorifique des grandes maisons aristocratiques. La lectrice reflétait donc une culture littéraire noble et raffinée.



Christine de Pisan dans son étude, *Le Livre de la Cité des dames*, folio 3v., c. 1450, enluminure sur vélin, BnF, département des manuscrits, Français 609. Anc. 7091, MF 15934

Toutefois, le livre, la lettre, le feuillet ou encore la partition ont dépassé le cadre du portrait pour s'imposer progressivement dans la peinture de genre. Johannes Vermeer, Pieter Janssens Elinga et Pieter Fransz de Grebber ont ainsi témoigné de l'insertion de la lecture féminine auprès de la classe sociale moyenne. Corrélativement, la lectrice s'est immiscée au cœur des scènes galantes médiévales. Elle a alors ouvert la porte à l'érotisation de sa représentation picturale. Celle-ci a particulièrement insisté sur la sémiotique aphrodisiaque de la lecture, comme un prélude aux ébats amoureux. Selon Frits Nies⁵³, François Boucher aurait été le pionnier de l'esthétique lascive de la lectrice profane, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il est vrai que la rareté des représentations de

⁵³ NIES Fritz, GRANGE Jacques (trad.), *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 93

lectrice allongée a conféré au travail du peintre une unicité. Malheureusement, la composition de sa *Resting girl*⁵⁴ dénote dans notre corpus iconographique. La sensualité de la jeune femme relaye la lecture au second plan. Cette activité n'est qu'un prétexte à la contemplation du corps féminin. Elle témoigne néanmoins d'un intérêt figuratif pour les répercussions pernicieuses de la lecture. Nous ne pouvons donc contester l'apport capital de cet artiste pour l'approche sensuelle de la lectrice. Il a ouvert la voie à un traitement lascif de ce motif iconographique dans le travail de Pierre Antoine Baudouin (1723-1769), au cours des années 1760. Nos observations ont surtout démontré la coexistence de ces images érotisées avec une production expansive de portraits féminins honorifiques. Sur l'ensemble de ce corpus iconographique, les scènes galantes et sensuelles ne composent ainsi que 10,9% des images picturales contre 48,8% de portraits.

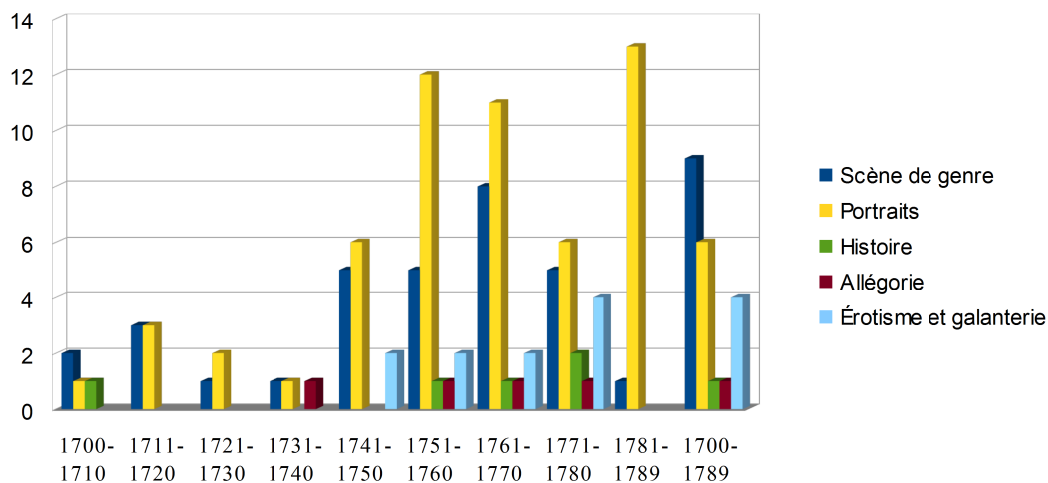


Diagramme de l'évolution chronologique du motif pictural de la lectrice

Ainsi, sur les cent vingt huit œuvres répertoriées pour notre étude, 36,4% de la peinture de genre, 10,9% de la lecture et 3,9% peintures d'Histoire⁵⁵. Les scènes illustrent majoritairement des jeunes femmes, présentées dans cinquante-neuf compositions et, des femmes d'âge mûr dans cinquante-quatre toiles. La solitude représente également une caractéristique cruciale pour cent-trois compositions⁵⁶. Cette réunion de particularités figuratives favorise l'engouement du spectateur envers ces

⁵⁴Cf : Illustration 6

⁵⁵Voir annexe 1

⁵⁶Voir annexe 2

toiles. Les années 1740 se révèle cruciale pour la prédominance du portrait sur les autres catégories de représentation. Notre examen général nous permet d'attester une concomitance chronologique entre les portraits féminins aristocratiques et bourgeois, employant cette thématique de la lecture féminine. En dépit d'une destination essentiellement masculine, le mécénat artistique devait donc comporter quelques grandes commanditaires. Ces mécènes devaient profiter de leur relative aisance financière pour se faire peindre en lectrice. La présence de la lectrice dans cette catégorie picturale semble donc attester l'appropriation féminine de la valeur symbolique attribué au livre. Le début du XVIII^e siècle fut ainsi le lieu de l'apparition d'un travestissement figuratif en lectrice pieuse. Jean-Baptiste Santerre nous démontre ce phénomène à travers sa représentation de la petite fille de Louis XIV, Louise-Adélaïde d'Orléans⁵⁷ entre 1717 et 1718. La jeune femme revêt les traits de sainte Geneviève en bergère lisant dans une nature luxuriante. Cet emprunt garanti au spectateur la pureté de la dévotion du personnage, tout en affirmant ses ambitions ecclésiastiques. Dans les *Mémoires de Richelieu*, l'abbé Soulavie⁵⁸ atteste que l'accession à la fonction d'abbesse de Chelles, en 1719, a permis à cette dame de demeurer entourer d'un cercle de proches. Ce dernier avait un rayonnement culturel considérable. De ce fait, l'image de la lectrice s'est donc détourné de sa fonction d'appel à la dévotion. Le cas problématique de la *Pénitente dans le désert*⁵⁹ de Jean-Marc Nattier tend à nous certifier l'accentuation de cet aspect. L'hypothèse d'un portrait dissimulé de Louise-Julie de Mailly-Nesle, ancienne favorite de Louis XV, a longtemps séduit les historiens de l'art du XIX^e siècle. Pourtant, Pierre de Nolhac a contesté la crédibilité de cette dernière. Le manque de représentations conservées de la comtesse s'est adjoint au problème du succès du travestissement pictural à cette période. L'historien a donc conclu à une appartenance à une autre décor ornemental, tout aussi prestigieuse. Par conséquent, cette Marie-Madeleine, réalisée en 1742, ne ferait pas partie de la commande royale pour orner les appartements versaillais de Marie-Anne de Mailly-Nesle, marquise de La Tournelle et duchesse de Châteauroux (1717-1744). Même si le témoignage du cardinal de Bernis⁶⁰ a semblé conforter cette identification, nous concédons le point de vue de Pierre de Nolhac. Il nous apparaît peu plausible que les logements de la nouvelle favorite aient pu exposer la concurrence affective des femmes de la famille Mailly-Nesle, pour les faveurs de Louis XV entre 1733 et 1744. Malgré cela,

⁵⁷Cf : Illustration 7

⁵⁸Voir annexe 3

⁵⁹Cf : Illustration 8

⁶⁰NOLHAC Pierre de, *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, Paris, chez Henri Floury éd. 1925, p. 111

ce présumé portrait confirme le détournement de ces représentations picturales de lecture féminine. Il atteste du phénomène de l'appropriation de l'image de la lectrice par la femme.

En définitive, notre patrimoine culturel a enraciné la pensée d'un sexe féminin absent des transformations sociales. Celle-ci s'est adjointe de la persistance générationnelle des préjugés misogynes. La femme a ainsi demeuré sous un autoritarisme masculin, facteur de sa dépréciation dans l'imaginaire collectif et, de sa position de non-droits au développement intellectuel. Pourtant, les tentatives de restrictions de la lecture féminine ont renforcé leur désir d'émancipation culturelle. Cette prise de pouvoir encouragé l'expression d'un discours émancipateur à travers la représentation picturale. L'image s'est ainsi progressivement détournée de sa fonction initiale. Sa laïcisation a achevé ce processus en introduisant l'érotisme au cœur de ces scènes ordinaires. Ce déplacement sémiotique a favorisé l'ébranlement des conventions traditionnelles du genre au moyen de la contemplation de l'insurrection féminine. La diffusion de ces représentations aurait ainsi pu bénéficier à l'amélioration de leur condition sociale. Les figuration de la lectrice nous révèlent donc l'existence d'enjeux sociaux, spécifique à la question du genre.

Néanmoins, l'image péjorative de la femme demeurent profondément ancrer dans l'imaginaire collectif. Celle-ci admet la lecture féminine entre une normalisation et une érotisation, à la fois littéraire et picturale. L'appropriation du motif de la lectrice semble s'être considérablement intensifier au cour du XVIIIe siècle. Sa prolifération a alors aspiré à l'éveil d'une reconnaissance de l'intelligence féminine. Cette dernière trouve un parfait médium dans le portrait. La représentation de soi nous fournit ainsi des témoignages concrets, sur lesquels nous pouvons fonder notre démonstration. Mais, il nous faut garder à l'esprit que ces éloges contiennent une part d'idéalisation. De fait, ces illustrations relèvent d'une composition savamment orchestrée. Chaque détails possède un message propre, qui contribue au discours général de l'œuvre.

II- La représentation du savoir féminin

Contre toutes attentes, les années 1750 révèlent l'expansion de cette appropriation féminine de la lectrice, dans le cadre du portrait. L'association de la richesse symbolique du livre au sexe féminin conforte l'énonciation figurative de leur conquête intellectuelle. Ces représentations s'imposent alors comme des témoignages d'un esprit féminin ouvert sur leur siècle, indépendamment des critiques et des controverses « modernes ». Ma réflexion s'accordera ainsi à déterminer la manière, dont ces femmes aristocrates et bourgeoises jouent de leurs atours, pour prendre part à la vie culturelle et, parfois, politique de la France.

1) L'AVÈNEMENT DE SON REFLET SOUS LES MAINS DE JEAN-MARC NATTIER

Les progrès des arts plastiques ont encouragé, au début du XVIII^e siècle, l'élargissement du public artistique, au-delà de la sphère traditionnelle des mécènes et des connaisseurs d'art. Ce nouvel accès à l'esthétique picturale a favorisé l'essor du portrait. Cette production esthétique offrait alors une certaine stabilité financière aux artistes. L'intensification de la demande artistique pouvait ainsi engendrer la spécialisation involontaire de ces derniers. Académiciens d'Histoire, notre mémoire culturelle n'a retenu de l'œuvre de Jean-Marc Nattier, que son prestigieux travail de portraitiste mondain parisien. Son habileté à employer les techniques picturales de l'école française du siècle précédent a contribué à la diffusion d'une esthétique naturaliste. Ses compositions reflètent ainsi la culture, le savoir-vivre et la personnalité du modèle dépeint. Ce sont ces aspects que nous aborderons à travers trois portraits spécifiquement significatifs de leur temps.

1. a- Marie Leszczinska, la morale au travail

Parmi toutes les représentations réalisées par cet artiste, celle de Marie Leszczinska, certifie la valeur sociale attribuée à la représentation de la lectrice. Ces images expriment le paradoxe de travestir une image officielle en scène de l'intimité. Elle nous révèle surtout une exacerbation du rapport entre l'histoire individuelle du personnage représenté et, le contexte de réception de la composition. Épouse de Louis XV, Marie Leszczinska s'est heurtée tout au long de sa vie aux critiques perpétuelles de l'opinion publique. Ses origines polonaises lui ont assuré le mépris et la curiosité du peuple français. Ce dernier considérait cette union royale, comme une mésalliance fâcheuse⁶¹ avec une maison étrangère, ruinée et sans réelle autorité en 1725. De surcroît, l'absence de présence féminine à la tête du royaume, depuis déjà quarante-deux ans, a renforcé l'attention collective autour des actions de la reine. Devenue le centre des conversations, son affection inconditionnelle envers l'infidélité du roi a attisé le dédain des courtisans. Cet abandon a probablement suscité l'extrême repli dévotionnel de Marie Leszczinska. Sa familiarité avec le dogme chrétien est devenu un trait caractéristique de sa personnalité⁶². C'est ce tempérament vertueux, qui tend à transparaître dans chacune de ses représentations picturales. Elle s'exprime particulièrement, dans l'œuvre de Jean-Marc Nattier. Conçue en 1748, sous la demande exclusive de la reine, *Marie Leszczinska, reine de France (1703-1768) en habit de ville, coiffée d'une marmotte de dentelle et lisant les évangiles*⁶³ dresse le portrait naturaliste d'une lectrice peu ordinaire. L'authenticité de sa position corporelle accentue la simplicité d'une toilette en velours rouge, bordée de fourrure noire et, ornée d'un plastron de rubans en dentelles. Si nous nous reportons au témoignage de Madame Tocqué, ce choix vestimentaire insolite serait dû à la lassitude de Marie Leszczinska envers le *décorum* royal. Cela pourrait justifier l'effacement des indications figuratives de son statut social. L'artiste s'est employé à la vulgarisation de la figure royale à travers la lecture. De fait, l'ascendance familière de la scène prend le dessus sur l'image royale officielle. La minutie du rendu des matières, presque palpable, contrebalance la richesse ornementales et mobilières. Les insignes de la royauté, ou encore la parure sertie de pierres précieuses, s'effacent alors face à cette texture matérielle. La luminosité valorise ces volumes et ces contrastes de tonalité. Le regard du public se focalise ainsi sur la sérénité du personnage féminin, emprisonné

⁶¹Voir annexe 4

⁶²DIGUERES Victor de, *Lettres inédites de la reine Marie Leszczinska et de la duchesse de Luynes au Président Hénault*, Paris, H. Champion éditeur, 1886, pp. 16-17

⁶³Cf : Illustration 9

dans une pensée méditative. Par ailleurs, l'intérêt du spectateur tend également à se déporter sur la gestuelle manuelle de la figure peinte. Celle-ci entreprend simultanément deux actions différentes. Tandis que la paume ouverte de sa main droite s'abandonne à la caresse de la fourrure noire, la main gauche dissimule les pages de l'ouvrage ouvert. Nous pouvons ainsi discerner les lettres « CHAPIX » en titre.



Jean-Marc Nattier, Marie Leszczinska, reine de France (1703-1768), détail, 1748

L'insertion du majeur et de l'annulaire à l'intérieur de la tranche dessine un lien visuel avec l'index de l'autre main. Cette simulation manuelle semble bénéficier à la stimulation de la curiosité du public envers le contenu énigmatique de ce livre. Sa dissimulation partielle introduit un jeu de présences et d'absences figuratives. L'existence de l'objet apparaît ainsi évident grâce à son omission ou son rejet dans l'obscurité. Selon l'historien Michael Fried⁶⁴, l'idée que le modèle au XVIII^e siècle ignore la présence réelle du spectateur, aurait été le déclencheur de ce procédé figuratif. Il explique ainsi la prétendue césure du portrait entre lucidité et inconscience de l'œil extérieur par le personnage. Il est vrai que le nombre de toiles de lectrices solitaires concurrence les compositions encourageant la communication visuelle avec le spectateur. Cependant, dans les deux cas, le portrait relève toujours d'une mise en scène du commanditaire et par conséquent, d'une connaissance implicite de l'observateur. Cette ambiguïté entre conscience et inconscience sert donc la sémiotique de l'œuvre. Le choix de la lecture des évangiles ne veut pas produire la surprise du public « moderne ». Au contraire, il perpétue une tradition de représentation monarchique. Ce dernier souligne aussi l'ascendance pieuse de la reine, comme en témoigne

⁶⁴FRIED Micheal, BRUNET Claire (trad.) *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Éd. Gallimard, coll. NRF essais, 1990, p. 55

Arthur-Léon Imbert de Saint-Amant (1834-1900) dans son ouvrage *Les femmes de Versailles : la cour de Louis XV*, en 1886.

« Que de fois, à Versailles, je me suis arrêté dans la chambre à coucher de la Reine, dans cette chambre qui fut habitée par Marie Leszczinska depuis le 1er décembre 1725 [...] Dans le fond de l'ancienne alcôve, à droite au-dessus d'une étroite porte qui conduisait aux petits appartements de la Reine, se trouve maintenant, le beau portrait de Marie Leszczinska par Nattier. [...] Rien d'apprêté, rien de théâtral dans la pose, dans la physionomie ou dans le costume. C'est une Reine, mais une Reine chrétienne. »⁶⁵

L'écrivain démontre ainsi que cette image dénote, à bien des égards, des représentations officielles de Marie de Leszczinska. Cette fidélité à la physionomie et à la personnalité de la reine ont remportés les faveurs du public, lors de l'exposition de la toile au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de 1748. Il est probable que le *portrait de Marie Leszczinska devant Saint-Cyr* par Jean-Baptiste Santerre ait pu inspiré la démarche de Jean-Marc Nattier. La gestuelle particulière des mains et le recours à la dévotion chrétienne constituent une similitude de traitement figuratif notoire. À l'instar de son homologue, Jean-Baptiste Santerre a intensifié cet abandon du *décorum* royal par le travestissement de la commanditaire en religieuse. Les symboles de la royauté, c'est-à-dire, la couronne royale et les fleurs de lys, sont ainsi repoussés à l'extrémité droite du cadre, en tant que simples éléments ornementaux. Il a ainsi élaboré une image commémorative de la Foi chrétienne, en insistant sur le soutien de la reine à l'établissement de Saint-Cyr, figuré à l'arrière plan. La conservation d'un décor conventionnel perpétue la même filiation à la monarchie française que la composition de Jean-Marc Nattier. De fait, les deux compositions manifestent l'ennoblissement de cette lectrice. L'allure officieuse de l'image souligne donc la noblesse spirituelle et l'honorabilité de Marie Leszczinska.

⁶⁵DIGUERES Victor de, *op. cit.*, p. 14



Jean-Baptiste Santerre, *Marie Leszczyńska, reine de France (1703-1768), devant Saint-Cyr*, vers 1726, huile sur toile, Versailles, musée du château, inv. MV 3725



Cabinet du roi à partir de Jean-Marc Nattier, *Portrait de Marie Leszczyńska*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 275 x 195 cm, Versailles, musée du château, inv. MV 2096

Si nous nous référons à la description du duc Charles-Philippe d'Albert de Luynes⁶⁶ (1695-1758), la lecture représentait une véritable passion pour la reine. Sa riche correspondance avec le Charles-Jean-François Hénault d'Armorézan, dit le « président Hénault » (1685-1770), insiste sur cette vivacité d'esprit. Leurs échanges réguliers nous dressent le compte rendu de ses orientations littéraires. Ces derniers témoignent également de son goût pour les éditions originales. Par ailleurs, l'engouement des historiens du XIX^e siècle pour le siècle précédent a considérablement enrichi notre perception contemporaine. Grâce au travail de compilation de Victor de Diguères, nous savons aujourd'hui que Marie Leszczyńska portait son intérêt, en premier lieu, aux livres de piété, autant anciens que « modernes ». Elle a ainsi parcouru les traductions françaises des abbés Godescard et Marie des *Vies des Pères, des Martyrs, et des autres principaux saints*⁶⁷ (1762) de Alban Butler. En second lieu, la souveraine s'adonnait à la lecture de divers ouvrages profanes, comme les *Chroniques* de Jean de Joinville, *l'Histoire du cardinal de Granvelle* (1734) par Luc Courchetet d'Esnans ou encore, la *Histoire du vicomte de Turenne* (1738) par l'abbé François Raguenet.

⁶⁶Voir annexe 5

⁶⁷*Ibid.*, p. 27

« Je lis l'Histoire du Bas-Empire, par M. Lebeau, dont vous m'avez souvent parlé ; j'en suis enchantée ; on ne peut rendre plus agréablement des choses aussi sérieuses. »⁶⁸

En dépit de son éloignement des divertissements mondains, la reine nourrissait un réel engouement pour les œuvres théâtrales. Le *Siège de Calais* (1765) par Pierre Laurent Buirette de Belloy et le réveil d'*Épiménide* (1755) du président Hénault figuraient parmi les pièces dramatiques sondées par Marie Leszczinska. Ses citations d'épistolières et des auteurs féminins témoignent son attrait pour les œuvres de Madame de Sévigné, Madame de Coulanges et Madame de Maintenon. Cette passion pour la lecture assurait aussi l'admiration de la souveraine pour les arts, dans lesquels celle-ci est intervenue en tant que commanditaire, mécène et conseillère.

« Je suis enchantée de ce que M. Lebeau sait le cas que je fais de son livre, mais je sens de l'amour-propre à l'admirer : les bons livres sont si rares dans ce malheureux siècles, où il n'y a que de l'irreligion, de l'esprit et souvent pas de sens commun ! »⁶⁹

Marie Leszczinska n'hésite pas à exprimer son ressentiment, vis-à-vis de l'œuvre littéraire lue. Elle sait récompenser l'auteur, selon les mérites de son travail. La reine a ainsi offert une copie de son portrait en habits de ville au Président Hénault. Toutefois, la scène comporte quelques singularités. Sa composition supprime la couronne et du manteau royal à fleurs de lys. Elle transforme également les Évangiles en un manuel de philosophie. Ce remaniement figuratif bouleverse la sémiotique de l'œuvre. Il matérialise ainsi l'attachement affectif de la reine envers son ami le Président Hénault. Ce portrait de Marie Leszczinska transcende donc les codes d'une image royale traditionnelle, qui affirme la force du pouvoir royal. En simulant une intimité officieuse, Jean-Marc Nattier a immortalisé un aspect caractériel de la souveraine. Sa dévotion et sa passion pour la lecture ont permis au peintre de définir une typologie représentative du portrait. Dorénavant, le modèle portraituré s'illustre dans une activité familière et authentique attirant à sa personnalité.

⁶⁸*Ibid.*, p. 34

⁶⁹*Ibid.*, p. 34

1. b- Madame de Geoffrin ou l'illustration des valeurs de la sociabilité

Au travers de son portrait de Marie-Thérèse Rodet Geoffrin (1699-1777), Jean-Marc Nattier témoigne d'une autre tendance figurative, associée à l'image de la lecture féminine. Issue de la petite bourgeoisie, Madame Geoffrin a su s'octroyer une place de choix, au cœur de la vie intellectuelle et culturelle parisienne. Elle est devenue l'une des plus grande « salonnière » du siècle. Sa rencontre avec la marquise Claudine-Alexandrine-Sophie Guérin de Tencin (1682-1749) marqua le prélude d'un engouement personnel pour les cercles mondains parisiens. Celle-ci pu, de ce fait, se constituer un réseau de relations érudites mouvantes, liées par des affinités, des échanges savants et parfois, par des liens familiaux. Fontenelle, Lamotte, Saurin, Mairan et Montesquieu se distinguaient ainsi dans l'exceptionnel entourage de Madame Geoffrin. Cette digne héritière de la marquise de Rambouillet est ainsi parvenue à réattribuer les lettres de noblesse à une tradition de sociabilité, stigmatisée par Molière et Boileau, depuis les années 1605 à 1685. Loin d'être le repère de précieuses ridicules et des foyers de beaux esprits, ces rassemblements sont devenus rapidement le haut lieu de convergence des célébrités littéraires, politiques, artistiques et mondains. Ces derniers étaient régulés par un protocole de sociabilité strict. D'ailleurs, Antoine Lilti insiste sur l'incidence de la maîtresse de maison sur celui-ci. L'hôtesse établissait les conventions⁷⁰ de ces rencontres et le processus d'accès à ces cercles élitistes. Cette contribution historiographique nous permet de discerner l'influence de ces femmes, dans l'élaboration d'un principe de l'hospitalité et de l'honorabilité domestique. La dynamique de l'art de plaire a alors créé un idéal féminin davantage social qu'intellectuel.

« Je vous répéterai ce que je crois vous avoir déjà dit que je suis fort ignorante et qu'avec toutes l'envie du monde de cesser de l'être mes occupations domestiques ne me donnent pas le temps de m'instruire. Je resterai donc toute ma vie dans mon ignorance. »⁷¹

Dans cette lettre datée du 16 janvier 1743, destinée à Martin Folkes, président de la *Royal Society*, Madame Geoffrin nie l'étendue de ses compétences d'esprit. Cette incarnation de la réussite sociale féminine se préservait ainsi de la satire moliéresque de l'hypocrisie

⁷⁰LILTI Antoine, *Le monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Éd. Fayard, coll. Nouvelles études historiques, 2005, p. 107

⁷¹*Ibid.*, p. 114

mondaine. D'ailleurs, Marmontel⁷² a certifié les limites de ce savoir par sa constatation d'une bibliothèque personnelle pauvre et, d'une pratique de la lecture lacunaire. L'écrivain témoigne également de la sollicitation furtive par Madame Geoffrin d'ouvrages antiques, tels que la *Vie* de Catinat, des épîtres d'Ovide ou encore, des romans de Crébillon fils et de Duclos.

« Je me compare à un petit arbre tout rond qui a des branches de tous côtés.
Je me mêle un peu de tout ; je sais un peu de tout. »⁷³

Cette confession nous démontre sa lucidité face ses propres limites. Elle certifie aussi son désir de pallier à ces dernières, par un apprentissage régulier et familier. Sa réputation psychique explique, vraisemblablement, le profond respect de ses contemporains érudits à son égard. Mais, Madame Geoffrin a joui de ce privilège bien avant le début de son activité de « salonnière » parisienne, à la fin des années 1740. D'après Pierre de Nolhac, elle aurait exprimé à diverses reprises son entêtement à posséder un « grand et beau portrait »⁷⁴ d'elle-même, dans ses carnets personnels. Elle se serait ainsi tournée vers une figure montante à Versailles : Jean-Marc Nattier. Cette œuvre⁷⁵ adopte une approche divergente de celle du portrait de Marie Leszczyńska, produite la même année. Le peintre a fait le choix d'ériger de recourir à un cryptoportrait, c'est-à-dire, un portrait allégorique dans lequel le modèle revêt l'apparence d'un personnage fictif ou historique. Il a ainsi répondu à la volonté de la commanditaire, d'emprunter les traits d'une sibylle intemporelle. Assise entre deux chênes, dans un paysage naturel recouvert d'un ciel nuageux, Madame Geoffrin apparaît vêtue d'une robe blanche sans âge, au décolleté flottant, surmontée d'un manteau rose aux larges plis. La sobriété de la composition transmet la sensation d'une scène historique. Le personnage féminin incarne ainsi l'image de l'intelligence suppléant le savoir. Sa position presque frontale favorise le dialogue visuel entre le modèle et son spectateur. Cette interactivité directe s'intensifie sous l'effet d'un cadrage resserré, qui concentre notre regard sur le livre, supportant l'avant bras gauche du modèle. Son geste évasif de la main droite soulevée, paume libérée et l'index levé, indique un espace extérieur, inaccessible.

⁷²VIGUERIE Jean de, *Filles des Lumières, femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIIIe siècle*, Bouère, Dominique Martin Morin, 2007, p. 74

⁷³SALMON Xavier, Jean-Marc Nattier 1685-1766, catalogue d'exposition du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon du 26 octobre 1999 au 30 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 112

⁷⁴NOLHAC Pierre de, *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, Paris, chez Henri Floury éd. 1925, p. 95

⁷⁵Cf : Illustration 10

Au vu de l'orientation du livre ouvert, la scène ne semble pas dépeindre une interruption de la lecture. Celui-ci relève davantage d'un soutien physique au personnage. Selon Xavier Salmon, cet *in-folio* serait un traité de l'amour et de l'amitié⁷⁶. Il nous est, malheureusement, impossible de retrouver les références exactes de cet ouvrage. Mais, sa présence invite le public à réfléchir sur les valeurs fondamentales de la sociabilité. Si nous nous rapportons aux dires de Jean de Viguerie⁷⁷, l'amitié constituait un véritable culte pour ces actrices des « Lumières ». À l'image de sa rivale Louise d'Épinay, Marie-Thérèse Rodet Geoffrin avait tendance à nouer des relations amicales ardentes. Cependant, au lieu de s'entourer de ses proches, elle conservait une certaine distanciation avec ces derniers. Elle préserver ainsi leurs images de leurs potentiels défauts.

« Je n'ai jamais vu personne saisir chaque détail d'un caractère aussi promptement qu'elle, et le peindre aussi fortement. [...] Les gens vains, affectés, et ceux qui n'ont pas de mérite, peuvent la craindre ; mais les faiblesses de ses amis, et même de simples connaissances qui fréquentent chez elle, sont à l'abri. Rien n'échappe à son observation, mais rien ne s'échappe de sa langue à leur préjudice. »⁷⁸

Lady Hervey of Ickworth décrit, dans cette lettre du 1^{er} janvier 1764 à David Hume, la sensibilité particulière, dont faisait preuve Madame Geoffrin. Jean-Marc Nattier fait transparaître ce trait de tempérament, à travers la concordance sémantique des différents éléments figuratifs de la composition. Le chêne, symbole de la robustesse, de la dureté physique et de l'intégrité morale, s'associe ainsi au rinceau de lierre, qui évoque les affections fidèles. Relié l'un à l'autre, la composition transpose cette aptitude du modèle à résister face à l'adversité. La concurrence entre les maîtresses de salons littéraires conférait alors à ces cercles un réel pouvoir de renom et, de discrétisation mondaine.

« Il n'y a personne qui ait quelque emploi à la cour, dans Paris, ou dans les provinces qui n'ait une femme par les mains de laquelle passent toutes les grâces et quelquefois les injustices qu'il peut faire. Ces femmes ont toutes des relations les unes avec les autres, et forment une espèce de république dont les membres toujours actifs se secourent et se servent mutuellement : c'est comme un nouvel Etat dans l'État ; et celui qui est à la cour, à Paris, dans les provinces, qui voit agir des ministres, des magistrats, des prélats, s'il ne connaît les femmes qui les gouvernent, est comme un homme qui voit bien une machine qui joue, mais qui n'en connaît point les ressorts. »⁷⁹

⁷⁶SALMON Xavier (dir.), *Jean-Marc Nattier 1685-1766*, catalogue d'exposition au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon du 26 octobre 1999 au 30 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 144

⁷⁷VIGUERIE Jean de, *Filles des Lumières, femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIIIe siècle*, Bouère, Dominique Martin Morin, 2007, p. 210

⁷⁸*Ibid.*, p. 150

⁷⁹GONCOURT Edmond et Jules, *La femme au XVIIIe siècle*, Paris, chez Charpentier, nouv. éd., 1907, p. 375

Les *Lettres persanes* dresse ainsi la satire d'une sociabilité, détenue par la femme. Celle-ci s'octroie un pouvoir immodéré sur leurs érudits en quête de reconnaissance. Le traité de l'amitié peut donc se percevoir comme une incitation à placer l'amitié, au cœur de chaque relation sociale. La sibylle devient alors l'incarnation de la bienséance et de la nouvelle générosité des élites envers les auteurs et les artistes. Simultanément, la parution de l'*Encyclopédie* met fin à l'association de l'art aux arts mécaniques artisanaux. Ce bouleversement culturel a consolidé le statut social de l'artiste. Le peintre pouvait alors accéder à ces sociétés mondaines et, jouir de la protection de leurs hôtes. Le mécénat constituait donc un geste récurrent pour ses « salonnières ». Madame Geoffrin effectuait des dons réguliers⁸⁰ à hauteur de deux mille quatre cents livres à la femme de Carle Van Loo, de deux cent quarante livres à Mme Vien ou encore de trois cents livres à Mme Boucher. Cette contribution économique s'adjoignait souvent d'une intervention féminine pour l'accession de l'artiste au mécénat royal. Ce cryptoportrait de Madame Geoffrin reflète donc une interprétation esthétique d'une sociabilité mondaine, dans laquelle la femme a maintenu son emprise, par son parfait maniement des codes et des règles collectifs. Leurs actions influençaient considérablement la vie culturelle de leur temps. Cette influence a permis alors à l'image de la lectrice de s'introduire dans le domaine scientifique.

1. c- Émilie du Châtelet, une nouvelle Hypathie d'Alexandrie ?

En dépit de toutes ces considérations misogynes, certaines femmes n'hésitaient pas à affirmer leurs ambitions savantes. Gabrielle Émilie Le Tonnelier du Breteuil (1706-1749), marquise du Châtelet, ne pouvait se résoudre à délaissier le monde savant, qui a façonné son enfance. Fille de l'ambassadeur de Louis XIV, elle a pu bénéficier d'une éducation exceptionnelle. Elle fut ainsi en contact avec une communauté érudite, où transitait Fontenelle, Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, Jean-Jacques Rousseau et Voltaire. Son apprentissage des langues anciennes et des langues vivantes a entretenu son don naturel pour les études. Celui-ci s'est adjoint à un intérêt précoce pour les mathématiques et la métaphysique. Les leçons particulières de Maupertuis ont ainsi contribué à développer l'esprit cartésien d'Émilie du Châtelet. Ce statut social privilégié lui a ainsi offert l'opportunité d'affirmer son indépendance mentale. Ces représentations picturales se font ainsi le reflet de ses prétentions intellectuelles. Achevé en 1743,

⁸⁰LILTI Antoine, *op.cit.*, p. 172

son portrait⁸¹ commémore l'ensemble de la contribution scientifique de cette « femme savante ». Assise au milieu de son cabinet d'étude, le buste penché vers la gauche, la marquise pose face au spectateur. Sa main droite nous présente un livre présenté à la verticale. Celui-ci s'acquitte de la fonction d'attribut commémoratif de l'excellence du personnage, dans un domaine spécifique du savoir. Malheureusement, la médiocre qualité de notre photographie ne nous a pas permis de déceler le titre de l'ouvrage en question. Selon l'étude de Pierre de Nolhac, ce livre ferait référence à sa première production véritablement reconnue en 1740. Il matérialiserait ainsi son *Institutions de Physique*, qui explore la théorie de l'attraction universelle newtonnienne. Il symboliserait alors l'inspiration créatrice d'Émilie du Châtelet dans les domaines savants. Vêtue d'une toilette de soie blanche, le personnage féminin revêt l'apparence de la Sagesse, telle une vestale antique. Sa main gauche dissimule quelques perles destinées évoquant une pureté d'esprit. Le blanc de sa robe renforce le contraste de tonalité avec le manteau bleu flottant, qui recouvre le côté gauche de la lectrice. Ce phénomène de nuances claires et obscures intensifie l'attraction des deux centres importants de la composition. L'échange visuel du spectateur avec la femme accentue le positionnement particulier du livre incliné. De surcroît, le cadrage resserré renforce l'effet de proximité entre la lectrice et l'observateur. Ce procédé participe à la mise en valeur de l'ouvrage. En se rapprochant du bord inférieur de la composition, l'objet invite à l'interaction et la projection du spectateur à l'intérieur même de la composition. De fait, il devient un médiateur figuratif, qui œuvre à l'effacement de la frontière entre l'espace réel et la toile. Sa présence collabore donc à la transmission de la sémiotique de l'œuvre.



École française du XVIII^e siècle, *M^{me} du Châtelet à son bureau*, c. 1725, huile sur toile, Choisel, château de Breteuil, coll. part.

⁸¹Cf : Illustration 11

Néanmoins, ce discours diffère de celui des autres représentations de la marquise, exposées au château de Breteuil. Jean-Marc Nattier ne nous présente pas véritablement l'image d'une lectrice. Il induit implicitement cette activité à travers le recours à la sémantique honorifique et allégorique du livre. Ce dernier amplifie le rapport cause-conséquence de l'étude. La pratique régulière de la marquise d'une lecture « intensive » fut ainsi la condition de la production savante du personnage. Elle justifie donc également celle de ce portrait. Pourtant, le peintre a réduit la place attribuée aux sciences, à une simple sphère armiliaire, tronquée à l'arrière plan. Ce jeu des attributs intellectuels et scientifiques tend ainsi à amoindrir l'énonciation de l'ambition intellectuelle de la commanditaire. Les considérations « modernes » aurait pu forcé le peintre à produire cet effet. Les travaux d'Élisabeth Badinter ont certifié l'aspect répulsif⁸² alloué à cette aspiration féminine. Le contrôle social de l'époque moderne prétendait maintenir la hiérarchisation culturelle, grâce à la mise en place d'un verrou collectif. Ce dernier interdisait formellement toute mobilité entre les diverses couches de la société. L'ambition s'apparentait donc à une folie humaine. Celle-ci servait une quête immodérée de reconnaissance et, d'une volonté de surpasser sa propre finalité. Les rares individus, parvenant à concrétiser ce désir, devenaient alors la cible d'une condescendance professionnelle.

« Il n'y a guère de héros, en quelque genre que ce soit, qui voulût se détacher entièrement des applaudissements de la postérité, dont on attend même plus de justice que de ses contemporains. On ne savoure pas toujours le désir vague de faire parler de soi quand on ne sera plus ; mais il reste toujours au fond de notre cœur.»⁸³

Dans son *Discours sur le Bonheur* paru en 1779, Émilie du Châtelet évoque elle-même l'ascendance universelle de cette aspiration. Elle défend la réalité affective à laquelle s'accroche l'ambition, comme un sentiment indépendant encre au fond de chaque être vivant. Cependant, la participation féminine aux domaines scientifiques était également soumise à une interdiction sociale. Elle était perçue comme un travestissement sexuel de la femme. Il ne nous paraît donc pas surprenant qu'Émilie du Châtelet se soit heurtée à une critique masculine virulente. Sa contribution scientifique à l'introduction des théories de Newton en France n'a pas suffi à la préserver du mépris de ses contemporains. Son image s'assimile alors celle d'Hyphie d'Alexandrie,

⁸² BADINTER Élisabeth, *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris, Éd. Flammarion, 1983, pp.10-14

⁸³*Ibid.*, p. 21

mathématicienne et philosophe du IV^e siècle. Cette martyr du savoir aurait été persécutée par ses homologues masculins, qui n'auraient pas supporter leur « domination intellectuelle »⁸⁴ par une femme. La similitude de leurs excellences intellectuelles accentue le rapprochement de ces deux figures féminines. Chacune de ces deux femmes a encouragé les progrès scientifiques de leur temps. Elles sont allées à l'encontre des considérations sociales. En traduisant l'*Optiks* (1704) de Newton en 1720, Émilie du Châtelet a activement contribué au bouleversement de la conception scientifique de la lumière. Par la suite, son entreprise érudite s'est consacrée à la traduction du *Principa mathematica philosophiae naturalis* d'Isaac Newton. Cette coproduction avec son ami et amant Voltaire fut cruciale pour l'établissement définitif de la marquise auprès de l'élite scientifique. À l'image d'Hypathie d'Alexandrie, Émilie du Châtelet a évolué à l'intérieur d'un monde hostile, dans lequel elle s'est confrontée à la critique masculine avec indifférence.

« On lui montra un jour je ne sais quelle misérable brochure dans laquelle un auteur, qui n'était pas à la portée de la connaître, avait osé mal parler d'elle. Elle dit que si l'auteur avait perdu son temps à écrire ces inutilités, elle ne voulait pas perdre le sien à les lire... »⁸⁵

La préface de la première édition de 1756 du *Principa mathematica philosophiae naturalis* énonce la force de caractère particulière de cette femme, face aux diverses attaques sur son honorabilité et ses compétences spirituelles.

« Madame du Châtelet, femme forte, rivale de Newton et de Locke, cela donne de prétexte à rire au public (...). Combien d'agréables diront qu'ils ne croyaient pas voir couché avec un si grand philosophe. »⁸⁶

Cette remarque cinglante de A. M. de Formont destinée à son ami Pierre-Robert Le Cornier de Cideville (1693-1776), magistrat et lettrés français, illustre l'emprise de cette misogynie sur les domaines du savoir. La marquise n'échappait pas à ce dénigrement de la « femme savante » sévissant au XVIII^e siècle. Mais, il s'avère que ces attaques n'affaiblissaient pas l'énonciation des revendications intellectuelles féminines.

⁸⁴*Ibid.*, p. 194

⁸⁵*Ibid.*, p. 102

⁸⁶*Ibid.*, p. 150



Graphique du recours lexicographique de la « femme savante » dans les ouvrages français entre 1600 et 1900

Nous observons ainsi une évolution significative de l'emploi lexicographique du terme de « femme savante » en France, entre les années 1600 et 1900. L'émergence à la fin du XVII^e siècle de cette qualification semble correspondre à l'apparition de cette littérature féminine. Il s'avère que ce dernier ait ressurgi entre 1710 et 1728, avant de connaître une expansion croissante après la décennie 1750. L'intensification de cette appellation coïncide avec une émulation féminine. Celle-ci est intimement liée à la démultiplication des moyens de développer son savoir. L'emploi de ce terme tend donc à exprimer la diffusion de cette revendication de reconnaissance et de contribution féminine au progrès humain. À travers son œuvre, Jean-Marc Nattier a su capturer ce discours engagé du sexe féminin. Il a créé une image qui associe parfaite la force d'esprit et la féminité, de celle que Voltaire surnommée « Madame Pompon-Newton ». Le peintre a ainsi démontré que le phénomène de rejet des figures féminines antiques n'a pas altéré l'appropriation du personnage de la lectrice. Ces compositions sont devenues le centre d'exhibition des prophétesses, des oracles, des sibylles et des maîtresses des connaissances humaines. En revêtant l'apparence d'une vestale, nouvelle Hypathie d'Alexandrie, Émilie du Châtelet a donc diffusé l'image d'une « femme savante », affranchie des limites assignées à son sexe. Cette apologie honorifique des compétences d'esprit a démontré aux hommes l'aptitude des femmes, à répondre aux mêmes charges sociales que ces derniers. La représentation de la lectrice est devenu le support d'une consécration de soi et d'un avènement de l'ambition féminine.

2) L'ACCOMPLISSEMENT DE L'AMBITION FÉMININE : LES PORTRAITS DE MADAME DE POMPADOUR

La seconde moitié du XVIII^e siècle nous apparaît décisive pour cette quête de reconnaissance de la femme. Ces échanges figuratifs avec le livre nous permettent quelque fois de retracer l'histoire personnelle du modèle représenté. Le génie esthétique de l'artiste s'avère alors un précieux outil pour la transmission du discours émancipateur. Les portraits de la marquise de Pompadour nous livrent ainsi le témoignage d'une remarquable ascension sociale féminine. Ils démontrent une judicieuse manipulation de l'image de la lectrice. Les images de la favorite se repaissent ainsi de l'analogie entre la femmes et le livre. Elles insistent ainsi sur l'ambiguïté de cette activité.

2. a- Maurice Quentin de La Tour et la personnalisation de l'image

L'amélioration de leurs conditions doit énormément aux actions de certaines femmes influentes. Celles-ci ont su marquer l'Histoire par leur énergie et leurs ambitions démesurées. Marie de Médicis, Anne de Bretagne ou Madame de Maintenon, ont ainsi considérablement contribué au libéralisme féminin ayant cours au XVIII^e siècle. Parmi ces dernières, Madame de Pompadour demeure encore, de nos jours, la plus emblématique. Son esprit ambitieux a su se repaître de son amitié privilégiée avec son royal amant. La jeune duchesse de Ménéars, Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), est ainsi parvenue à se hisser au sommet de la cour française. Cette ascension bourgeoise n'a pas tardé à attiser la haine et la convoitise de l'élite aristocratique. Devenue marquise du domaine de Pompadour, à seulement vingt-quatre ans, la courtisane a progressé au cœur d'un milieu hostile et semé d'intrigues. Sa concurrence avec les plus hautes dames de Versailles lui a permis de faire jouir son entourage de ses privilèges. Cette position particulière lui a alors conféré le pouvoir nécessaire pour moduler l'opinion publique. Les représentations picturales de Madame de Pompadour se sont donc accordé avec les tendances éclairées et moralistes, qui affectaient le domaine artistique. Ses portraits reflètent ainsi cette recherche figurative de l'intimité du modèle, au moyen de la retranscription d'instantanés de l'existence familiale et des plaisirs.

En recourant au célèbre pastelliste Maurice-Quentin de la Tour (1704-1788), la favorite aspirait alors à la création d'une représentation « officielle » à laisser à la postérité. Ce désir s'est accentué lorsque sa relation avec le roi a pris une forme platonique, au début des années 1750. Le peintre a alors répondu à cette volonté de l'immortaliser en protectrice des lettres et des arts. Le *Portrait en pied de la marquise de Pompadour*⁸⁷ illustre ainsi la favorite interrompue dans sa lecture. Assise dans un fauteuil cabriolet au dossier fleuri, la position naturelle de cette dernière intensifie l'impression de réalisme à la scène. Sa robe de satin blanche « à la française », brodée de roses, conforte la spontanéité de sa disposition corporelle. Le personnage est légèrement penché vers la droite. Il appuie son bras gauche sur un épais ouvrage relié. Sa main droite retient par son pouce et son index les pages du recueil de partitions musicales. Son regard détourné implique l'intervention d'un événement extérieur, inconnu du spectateur. Ce procédé participe alors à un effet d'instantanéité de cette interruption. Mais, cette sensation tend à s'atténuer au contact d'un décor statique. L'animation de ce dernier intervient uniquement par le secours d'une luminosité diffuse dans la toile. Celle-ci permet au peintre de focaliser l'attention de son spectateur sur l'action effectuée et, sur les divers objets autour de son personnage. Notre regard s'offre ainsi à la contemplation de l'amoncellement de livres reliés. Parmi ceux-ci, nous pouvons discerner le *Il Pastor fido (Le Berger fidèle)* de Guarini des presses d'Elzévir paru en 1659, le tome IV de l'*Encyclopédie* et le tome III de l'*Esprit des lois* par Montesquieu. La *Henriade* de Voltaire est aussi représentée. Ces ouvrages de théâtre, de philosophies et de politiques côtoient l'engouement de la courtisane pour les voyages. La présence de la mappemonde et celle de la tenture à l'arrière plan témoignent ainsi de cet enthousiasme pour l'ailleurs. En contre-bas, deux gravures pendent du bord de la console du bureau. L'indication « *Pompadour sculp it* » sur celles-ci réfère à la pratique de la marquise de cet art. Elles imitent les estampes du *Traité historique des pierres gravées du Cabinet du Roi* réalisées par le comte de Caylus. De plus, le sceaux aux trois tours sur le carton aux pieds du bureau matérialise l'ensemble de l'œuvre gravée par la courtisane. L'intégralité de ces objets témoigne donc des dons exceptionnels d'esprit de cette jeune femme. Ils confirment son instruction et sa contribution aux débats culturels. Madame de Pompadour devient ainsi l'incarnation de la « femme érudite » et triomphante, ouverte d'esprit et aux plaisirs de la vie.

⁸⁷Cf : Illustration 12



Maurice-Quentin de La Tour, *Portrait en pied de Madame de Pompadour*, détail, 1752-1755

Cette première image révolutionne à bien des égards la tradition du portrait de cour. Dorénavant, les lectrices sont représentées dans le cadre réel de leur quotidien et non plus, dans la somptuosité d'appartements fictifs. Maurice-Quentin de la Tour nous fait pénétrer dans l'intimité de sa commanditaire. Il parvient ainsi à faire converger le rôle et l'environnement social de celle-ci avec sa personnalité. Le peintre associe donc la physionomie de la marquise aux objets environnants, afin de mieux retransmettre l'amour de son modèle pour les arts et la liberté de penser. Les motifs floraux de la robe évoquent alors son intérêt pour les jardins de ses résidences. La guitare fait échos au recueil de partitions tenue par celle-ci et, remémore ainsi son intérêt pour la musique. Cette mise en scène nous révèle l'ambition du portraitiste d'immortaliser la réalité, à travers sa composition. L'amour de Madame de Pompadour pour les arts fusionne ainsi avec sa quête constante des plaisirs de la vie.

« Elle avait le grand art de distraire l'homme du royaume le plus difficile à amuser, qui aimait le particulier par goût et sentait que sa place exigeait le contraire ; de sorte que, dès qu'il pouvait se dérober à la représentation, il descendait chez elle par un escalier dérobé, et y déposait le caractère de roi. »⁸⁸

⁸⁸Jean-Nicolas Dufort cité dans DEBRIE Christine, SALMON Xavier, *Maurice-Quentin de La Tour : prince des pastellistes*, Paris, Simogy éditions d'art, 2000, p. 304

Selon Jean-Nicolas Dufort (1731-1802), comte de Cheverny et, auteur des *Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution* (1886), le succès de la courtisane relevait à sa concordance avec le renouveau recherché par le roi. Elle incarner le désir d'évasion de ce dernier, à l'égard des responsabilités monarchiques. D'ailleurs, elle s'illustre davantage dans cette fonction d'experte de distractions royales, que dans celle d'érudite. L'insertion d'objets familiers dans la composition a offert à l'artiste le moyen de gratifier la présence féminine. Les fleurs, la moulure en coquille du pied du bureau ou encore les rubans du corsage de la robe renforcent alors l'attrait de cette femme, par une beauté simple et sans fard. En effectuant notre étude, nous avons constaté une tendance esthétique à accumuler dans l'image⁸⁹ les éléments figuratifs, liés au féminin.

Corpus	Fleurs	Chien	Chat	Miroir	Foyer	Perles	Bijoux	Éventail	Robe blanche
128	38	13	3	6	3	17	5	2	50
100%	29,5%	10,1%	2,3%	4,7%	2,3%	13,2%	3,9%	1,6%	38,8%

Tableau des éléments figuratifs associés à la féminité

Cet arsenal idéographique enveloppe à la fois la faune, la flore, les objets familiers, le mobilier et les postures du modèle. La connivence entre ces figures accentue la sémiotique de l'œuvre picturale. Par conséquent, ces associations devaient tendre à la réduction des stéréotypes, affirmant la suprématie de l'homme sur le savoir. La diffusion de cette image de l'intellect féminin victorieux a donc participé à l'altération des allégations misogynes.

Débuté en 1752, l'œuvre n'est achevée que trois ans plus tard en 1755. Les constantes modifications de la marquise ont eu raison de sa détermination. Ces interférences nous démontrent l'importance que Madame de Pompadour accordait à ce projet. Son insistance s'est également manifestée lors de l'exposition de ce portrait « officiel » au Salon du Louvre de 1755. Ce portrait fut disposé sur un chevalet isolé des autres œuvres par une balustrade de bois. Cette mise en valeur visuelle atteste donc le désir de la marquise à transmettre au public une « bonne »

⁸⁹Voir annexe 6

image d'elle-même. Celle-ci se montre ainsi à la fois accessible et inatteignable. Sa simplicité de vie compense ainsi la distance provoquée par l'effet du cadre visuel. La scène retranscrit parfaitement l'admiration et l'intimidation, que pouvait ressentir certains contemporains. Elle exprime figurativement la prestance de cette personnalité. Maurice-Quentin de la Tour parvient donc à réaliser cette représentation « officielle » tant attendue par Madame de Pompadour. Le motif de la lectrice devient le moyen de célébrer l'apothéose de la grandeur des pensées, de l'esprit et de l'âme du personnage dépeint. Cette association entre savoir et plaisirs s'amplifie selon le développement du statut de la favorite. Elle acquiert ainsi une connotation politique à la hauteur de ses ambitions.

2. b- Séduction et parole à travers le portrait de Munich

Jeanne-Antoinette Poisson a fait de son image picturale l'interface de son influence incontestable sur Versailles. Digne héritière de Marie de Médicis, la courtisane a modelé son image selon l'ambiguïté entre vie privée et vie publique. Son mécénat artistique a dressé l'apologie des plaisirs divertissants. Son impatience à l'égard de Maurice-Quentin de la Tour a bénéficié à un autre artiste, en vogue à l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1731. Les pastorales de François Boucher (1703-1770) lui valu de bénéficier du mécénat de la favorite. Il fut ainsi employé en 1756 à la réalisation de cette image « officielle » tant désirée par sa protectrice. Son nouveau titre de Dame du palais, surnuméraire de la reine, lui a garanti la constance des faveurs royales. En demeurant dans l'entourage immédiat de la famille royale, Madame de Pompadour a accru son incidence sur la noblesse française. À cette occasion, cette treizième dame du palais commanda à son peintre favori un portrait en pied⁹⁰. Ce dernier l'immortalise en lectrice, méditant au milieu de son boudoir. Elle nous apparaît ainsi à demie-allongée sur un confortable divan, devant un miroir, dans laquelle se reflète une bibliothèque somptueusement ornée. Sa grande toilette « à la française » de soie verte, fleurie de rubans roses, affermit le caractère prestigieux de la composition. Le mouvement de son corps, orienté vers la droite, est contrebalancé par le redressement de son buste. L'appui offert à son bras droit par l'assise de coussins brodés de motifs floraux met en valeur les rangs de perles, qui ornent les poignets de la marquise. Sa main droite tombante dirige notre regard sur le livre maintenu ouvert par la pression du pouce gauche du modèle. Le contraste chromatique entre les nuances vertes et blanches

⁹⁰Cf : Illustration 13

favorise alors le détachement visuel de la brochure sur la robe de la femme. En revanche, la position ascendante de cet ouvrage rompe le dialogue uniforme d'obliques, créé par le corps de la marquise. Cette composition formelle tend donc à attirer l'attention du spectateur sur ce livre. Il cherche ainsi à instaurer un point d'encrage visuel dans ce chaos figuratif. Malgré la distinction de quelques lignes sur ces pages, il nous est impossible d'identifier l'ouvrage. Leur imprécision ne nous permet pas de comprendre le contenu de celui-ci. Ce fait nous laisse donc supposer que la sémiotique de la scène ne réside pas uniquement dans la substance de cette lecture.



Les oppositions formelles dans le portrait de la marquise de Pompadour par François Boucher, 1756, Munich

Le peintre incite son public à adopter un regard analytique par son attachement aux détails de la composition. Nous constatons ainsi la mise en place d'un véritable circuit visuel, grâce à l'insertion de signes idéographiques, significatifs de la personnalité du modèle dépeint. De manière comparable à l'entreprise de Maurice-Quentin de la Tour, François Boucher a accumulé la présence d'objets familiers à son personnage dans la composition. Il a ainsi tenté de renforcer l'impact de la représentation sur le spectateur. Le sol devient alors le théâtre des divertissements et des intérêts de la marquise. Son engouement pour les

domaines esthétiques est évoqué, grâce au porte-crayon de sanguine, au carton à dessin ouvert, au plan du château à demi-déroulé, à la pointe de graveur et aux rouleaux de musique. À sa droite, la table à écrire rassemble les éléments caractéristiques de la vie mondaine de cette protectrice des arts. Le flambeau d'argent chantourné, la lettre décachetée, le bâton de cire accompagné d'un caché et la plume enfoncée dans un encrier concilient ainsi les deux activités prisées de la favorite : la correspondance et la lecture. Ce parcours figuratif joue donc avec la perception de ces objets par le spectateur. Il aspire la transmission d'une image conventionnelle de la courtisane. Pourtant, d'après Louis Marin, ce système idéographique s'avérerait périlleux. Il reposerait essentiellement sur l'instabilité du schème de l'image « idée-image-figure »⁹¹. Celle-ci fonde une grammaire picturale, qui dépend elle-même de la mutation de la perception du spectateur. Ce rapport se montre donc problématique, puisqu'il est soumis à la diversification de la mobilité des standards figuratifs. Malgré cette difficulté, la figure féminine devient une forme génératrice du sens des figures subalternes dans l'œuvre. L'élaboration de la composition s'effectue selon une unité structurée par le mouvement du regard du public. La minutie de ces objets cherche donc à éveiller un jugement subjectif auprès de ce dernier. La négligence de la marquise, envers ces éléments déchus sur le sol, pourrait alors être perçue comme une certaine désinvolture de celle-ci. D'ailleurs, la richesse ornementale du style rocaille intensifie l'envergure royale émanée par l'image. La coquetterie de la robe s'assimile aisément à un vêtement de « sacre ». Mme de Pompadour s'illustre ainsi en maîtresse d'un monde de plaisirs, sur lequel gouverne la lecture. Son petit « King Charles » noir, Mimi, devient le fidèle gardien de ce royaume. L'inconvenance de cette prestance retranscrit parfaitement le prestige de cette femme consciente de ses atouts, de sa beauté et de son intelligence.

Toutefois, cette affirmation sociale a valu à la favorite de s'attirer la haine de certains de ces pairs. Les libelles du marquis de Maurepas ont contribué à la diffusion des fameuses « *Poissonnades* »⁹² auprès de l'opinion publique. La chute de ce fervent opposant a alors publiquement confirmé l'emprise détenue par Madame de Pompadour sur le roi. Cette amitié particulière lui a offert l'opportunité de développer ses compétences dans d'autres domaines du savoir, tels que la politique. Elle est ainsi parvenue à s'octroyer une position inattaquable à la table du conseil royal. Cette stratégie lui a conféré le pouvoir d'influer sur les relations internationales du royaume, à la fin des années 1750. Son intervention dans la négociation du Traité de Versailles, en 1763, a mis fin à l'instabilité politique, provoquée par le renversement des anglo-français l'année précédente. Le succès de

⁹¹MARIN Louis, *Études sémiologiques : écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, coll. D'esthétique, 1971, p. 30

⁹²Voir annexe 7

cette entremise a démontré la valeur intellectuelle de la marquise. Elle a ainsi pu s'introduire dans un domaine, vigoureusement interdit aux femmes. Mais, ses origines roturières et illégitimes ont altérés ce triomphe. Mme de Pompadour n'a pas échappé à cette même disqualification des responsabilités officielles, que ces homologues féminins. Son sexe ne lui permettait donc pas d'accéder « officiellement » au titre de premier ministre. Pourtant, selon les témoignages de ces contemporains, il était indéniable que la favorite occupait déjà officieusement cette fonction.

« [l']accent de sa voix de femme et de ministre qui se plie à tout et monte à tout, s'assouplit jusqu'à la caresse et se raidit jusqu'au commandement, répond, discute et couvre le raisonnement de son adversaire avec réplique inspirée d'un grand orateur. »⁹³

Jean-Baptiste Durey (17405-1785) nous témoigne de l'autorité naturelle de la marquise. S'entretenir avec le roi requérait un passage obligatoire par ses soins. Le portrait de Munich ne représente donc pas seulement une image « officielle ». Il concilie le visage privé et public de Madame de Pompadour. De fait, il célèbre la victoire de cette dernière sur ses détracteurs. L'image de cette protectrice des secrets royaux amplifie le rapport entre les attributs de « premier ministre » et les charmes féminins. Le parcours visuel du spectateur positionne ainsi les charmes féminins au cœur d'un échange social. Véronique Naboum-Grappe⁹⁴ a confirmé les conséquences de l'emprise de la beauté féminine sur le regard masculin. Sa contemplation favorise la réception du discours de l'œuvre. Ce pouvoir de séduction conforte la pensée d'une nature féminine enracinée dans l'art de plaire.

« La « coquetterie » est une tactique qui ne vise pas forcément la « mort » d'autrui, ni sa réduction à l'état de partenaire transi, mais tout simplement l'existence de soi, comme être humain qui, une fois capté le regard de l'autre, peut enfin proposer son point de vue propre, sa manière d'être là et de penser le monde. »⁹⁵

L'endormissement de la méfiance masculine confère alors la parole à la femme. François Boucher semble avoir concentré son intérêt sur la démultiplication de cette

⁹³ GONCOURT Edmond et Jules, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, chez Charpentier, nouv. éd., 1907, p. 379

⁹⁴ NABOUM-GRAPPE Véronique, « La beauté corporelle : une chance pour les femmes ? », DUBY Georges, et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècle*, t.3, Paris, Éd. Perrin, coll. Tempus, 2002, pp. 115-118

⁹⁵ *Ibid.*, p. 124

II- La représentation du savoir féminin

présence féminine. Il a ainsi amoncelé la présence des symboles de la féminité dans ses compositions picturales. Les rubans et les perles côtoient un vocabulaire floral, dominé par l'omniprésence de roses gisantes. La récurrence de ces dernières accentue le discours amoureux détenu par ces images de lectrices. Il s'avérerait donc que chacune des fleurs représentées au corsage de la marquise élabore un message spécifique, fondé sur leurs sémantiques. Les anémones blanches renverraient ainsi à la persévérance. Les coquelicots évoqueraient le réconfort et l'oubli des peines, tandis que les myosotis bleues symboliseraient une volonté de postérité. François Boucher manipulait donc parfaitement ces codes idéographiques. De surcroît, le réemploi du miroir lui a permis d'accroître la perspective de la scène, par la réflexion d'un espace extérieur invisible par le spectateur. Ce procédé optique renforce l'ancrage réel de la scène peinte. D'autres informations significatives s'insèrent alors dans la composition. Les aiguilles du cartel rocaille définissent ainsi une temporalité précise, établie à 16h40. Cette indication positionne donc la pratique de la lecture, dans une familiarité journalière. La luminosité peu déclinante du boudoir pourrait nous suggérer que cette activité a pu avoir lieu durant une période printanière ou estivale. D'ailleurs, la présence de la bibliothèque intensifie la sensation d'une action courante pour le personnage représenté. Placée sous la surveillance d'un Amour, la favorite cultive le plaisir procuré par la lecture.



François Boucher, *Portrait de la marquise de Pompadour*, 1756, détail

En dépit de cette fixation temporelle, le spectateur se laisse submerger par le relatif statisme d'une lectrice, plongée dans une méditation inaltérable. Chacun de ces éléments

figuratifs expriment le renouveau qui touche l'ensemble des portraits de Madame de Pompadour. La consécration individuelle devient ainsi le symbole de l'ascension sociale féminine.

« L'ascension de Mme de Pompadour n'est pas seulement une victoire personnelle, elle est leur victoire, elle symbolise en haut lieu l'avènement d'une classe nouvelle, fille du commerce et des Lumières, au sein du Tiers-État. La jeune femme aura beau se modeler sur la société de cour, en assimiler les usages et jusqu'aux manières de penser et de sentir elle ne se lavera jamais de ce péché originel. »⁹⁶

Cependant, ses compétences intellectuelles et mondaines n'ont pas suffi à modifier son image auprès de l'opinion publique. La représentation de la favorite demeurerait indissociable à la perception péjorative de la coquetterie. Celle-ci était jugée responsable de l'étouffement du génie humain.

«[...] la femme galante n'est plus dominée que par la passion & le plaisir ; ne cherchant à plaire que pour engager, renonçant à toute décence, à toute retenue, pour engager plus vite, elle perd le maintien & la modestie toutes les graces, tout le génie, tous les agréments & sous les attraits de son sexe ; elle le déshonore, & fait fi communément rougir le nôtre. »⁹⁷

Cet extrait de *l'Essai sur les femmes* de Louis Boussanelle (1720-1788) démontre la pérennisation de ces considérations vis-à-vis de la nature féminine. L'image de la marquise semble avoir conservé l'empreinte du préjugé de la femme sans pudeur, ayant perdu l'unique « vertu de bienséance fondée sur l'honnêteté publique »⁹⁸. Madame de Pompadour s'est alors enlisée dans la fonction de « maquerelle »⁹⁹, qui lui a été collectivement allouée. Pourtant, François Boucher est parvenu à concilier la beauté féminine à l'acuité d'érudition. Il a ainsi créé une image d'une courtisane érudite. Cette représentation « officielle » fut le seul portrait de l'artiste, exposé du vivant de la marquise. Pour l'occasion, une estrade a été spécifiquement dédiée à l'œuvre au Salon du Louvre de 1757. La valeur accordée à ce portrait nous conforte la sémiotique triomphale de cette conquête versaillaise. François Boucher a donc réussi à produire une

⁹⁶BERTIERE Simone, *La reine et la favorite, Les reines de France au temps des Bourbons*, Paris, Éd. de Fallois, 2000, p. 307

⁹⁷BOUSSANELLE Louis de, *Essai sur les femmes*, Amsterdam et Paris, chez Hochereau le Jeune, 1765, p. 42

⁹⁸*Ibid.*, p. 52

⁹⁹PHELYPEAUX Jean-Frédéric (comte de Maurepas), « Épitaphe à Mme de Pompadour », 1764 *Recueil Clairambault-Maurepas: chansonnier historique du XVIII^e siècle*, publié avec introd., commentaires, notes et index par Émile Raunié, Paris, chez A. Quantin imprimeur-éditeur, 1879-1884, vol. VIII, pp.24-26

image d'une lectrice érudite, maîtresse d'un royaume de plaisirs savants. L'appât visuel du corps féminin a prédisposé le public à la réception du discours féminin. Dorénavant, la représentation lectrice admet une dimension d'ascension sociale, intimement liée à la consécration de celle, qui demeure en toutes circonstances la favorite du roi.

3. c- François Boucher et l'ambiguïté sulfureuse entre la lectrice et la liseuse

La mise en scène de la composition influe sur la réception de l'œuvre. En retranscrivant de l'ambiguïté entre la « lectrice » et la « liseuse », François Boucher a entretenu le lien équivoque du sexe féminin à la lecture. En effet, si l'on se fonde sur les définitions de ces deux termes, la « lectrice » relèverait à la faculté mécanique de la femme, à reconnaître et à associer un sens aux combinaisons de signes graphiques d'un langage. Au contraire, la « liseuse » désignerait une lectrice passionnée par la lecture. Cette dernière qualifie également un vêtement féminin apparu au XVIII^e siècle, spécifique à une pratique domestique. La divergence de ces deux dénominations repose donc essentiellement sur la notion de « plaisir », souvent excessif, éprouvé par la liseuse. Sa représentation picturale procure ainsi à la lecture féminine un côté sulfureux, qui conforte l'ensemble des stéréotypes misogynes. La contribution de François Boucher a alors affermit l'emprise sur le public de l'épanouissement érotique de la femme. Du négligé flottant à la présence d'un soupirant implicite, le peintre a su déployé un véritable arsenal de motifs figuratifs. Cette apologie du langage amoureux a su correspondre à l'attachement inconsidéré de Madame de Pompadour pour la lecture. Or, le prestige de la marquise ne serait pas accommoder de la connotation érotique de la liseuse. La conciliation des deux aspects de la lecture féminine a alors établi un équilibre entre abandon et mesure au moyen d'un personnage ambivalent de lectrice-liseuse.

Notre étude nous a démontré le rôle primordial attribué au décor ornemental de la composition. Celui-ci est devenu un acteur de la narration de l'image grâce au parcours figuratif élaboré par l'artiste. L'insertion d'une bibliothèque admet ainsi une symbolique allégorique, bénéfique à la sémiotique de la scène. Déjà présente dans les *Amusements de la vie privée*¹⁰⁰ et, chez Maurice-Quentin de la Tour, l'amoncellement de livres tend à matérialiser une source infinie de savoirs encyclopédiques. François Boucher a amplifié cet aspect par l'introduction de ce mobilier spécifique dans ses portraits de Madame de

¹⁰⁰Cf : Illustration 2

Pompadour. Achievé en 1750, son premier travail illustre sa bienfaitrice dans l'intimité de son boudoir. Cette esquisse conservée au musée du Louvre¹⁰¹ présente de multiples similitudes avec l'œuvre de son concurrent, Maurice-Quentin de la Tour. La position des livres, des portefeuilles, des partitions musicales et du gobe terrestre semble attester d'une influence mutuelle entre les deux artistes. Seulement, la somptuosité du style rocaille trouve chez François Boucher le cadre parfait à l'expression des compétences intellectuelles de son modèle. Seul mobilier ornant l'arrière plan, la bibliothèque domine l'ensemble de la représentation. Elle protège les divertissements familiers de la marquise. Cet effet formel transpose l'incontestable intérêt de cette dernière pour la lecture. Notre observation du catalogue de cette bibliothèque confirme la tournure magistrale de cette passion.

« La bibliothèque de Mme de Pompadour n'était pas seulement en effet le cabinet de lecture d'une femme, elle était encore l'arsenal et l'école de la favorite. Les plus sérieux volumes n'y figuraient point pour la représentation et la parade ; ils complétaient l'éducation de Mme de Pompadour, ils lui fournissaient des armes de gouvernement, les termes des choses d'État, la connaissance des précédents historiques, l'art de toucher à la politique sans gaucherie, la facilité de parler sur les plus graves questions d'autorité et sur les plus grands conflits de prérogatives avec l'accent et presque la compétence d'un ministre.... »¹⁰²

Cette ampleur considérable a entretenu la fascination moderne et contemporaine envers l'illustre favorite. L'étude de ce catalogue par François Weil¹⁰³ a démontré la fonction encyclopédique de cette bibliothèque. L'Histoire constituait ainsi 32% de ce savoir, au travers de mille cent quarante-neuf ouvrages. Parmi ceux-ci, quatre cent cinquante relevaient du royaume français et, trente du règne de Louis XV. Elle comprenait aussi cinq collections consacrées à l'histoire littéraire, en l'occurrence, le *Mercure galant* entre 1672 et 1764, les *Mémoires* de Trévoux de 1701 à 1762, le *Journal oeconomique* depuis 1761 et, l'*Avant coureur* de 1760 à 1764. Les Belles-Lettres englobaient neuf cent quatre-vingt six titres, dont sept cent vingt-neuf romans. Soixante-huit de ces derniers étaient datés entre 1751 et 1764. À l'image de Marie de Leszczyńska, François Weil a remarqué la présence de Madame de Pompadour dans les premiers souscripteurs des *Mémoires de la vie* de Madame de Maintenon. Ces observations nous manifestent

¹⁰¹Cf : Illustration 14

¹⁰²GONCOURT Edmont et Jules, *Madame de Pompadour*, nouv. éd., revue et aug., Paris, Firmin-Didot et Cie, 1888, pp. 274

¹⁰³WEIL François, « La bibliothèque de la marquise de Pompadour », BROUARD-ARENS Isabelle (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2003, pp. 13-17

l'attachement de la favorite à l'actualité historique, littéraire et scientifique. Il semblerait également que celle-ci ait consacré une importance tout aussi primordiale, à la diversification de ces lectures scientifiques et techniques. Ces derniers se dénombrèrent en quatre cent cinquante-neuf ouvrages relatifs à la théologie, à la métaphysique, au moralisme, à l'économie, à la politique et à la physique. Ces domaines du savoir s'étendaient aussi à quarante-six titres généraux attirant à l'agriculture et à la biologie. *L'Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* (1749-1786) de Buffon comptait ainsi parmi les ouvrages présents. Les Arts étaient représentés à raison de cent dix-neuf traités abordant la peinture, la sculpture, la gravure et les arts militaires. Ceux-ci étaient condensés dans les sept volumes de *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts & des Métiers*, de MM. Diderot et d'Alembert de 1751. La bibliothèque comprenait aussi l'œuvre de grands orateurs de rhétorique antique, tels qu'Aristote et Cicéron. Par conséquent, l'arborescence de ce savoir ancien et moderne corrobore l'ouverture intellectuelle de Madame de Pompadour. La lecture représentait donc un réel moyen d'élévation d'esprit. Mais, ce catalogue posthume ne constitue qu'un écho des lectures effectives faites par Jeanne-Antoinette Poisson. Au vu de la profusion des titres disponibles, il nous apparaît peu probable que la marquise ait pu parcourir l'intégralité de ce répertoire bibliographique. Il est possible que certains de ces ouvrages ne fussent jamais consultés. L'étude de ce dernier ne nous confère donc qu'une vision exhaustive des lectures de la favorite. Il est certain que la figuration d'une bibliothèque au sein des portraits insistait sur l'acuité intellectuelle exceptionnelle de la personne figurée.



Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Les Amusements de la vie privée*, 1745, détail



François Boucher, *Portrait en pied de la marquise de Pompadour*, 1756, détail, Munich, Alte Pinacotek



François Boucher, *Mme de Pompadour*, 1750, détail, Paris, musée du Louvre

Cette importance figurative peut s'expliquer par la place accordée aux rituels de sociabilité dans le monde moderne. Les portraits servaient à consolider des liens familiaux, politiques et culturelles entre divers individus. En faisant cadeau de cette représentation au marquis de Vandières, Madame de Pompadour destinait celle-ci à une existence privée, confinée à son cercle intime. Le destinataire bénéficiait alors implicitement de l'acte social que représentait la lecture à cette époque. Même si sa pratique relève de la solitude, la lecture se devait de procurer la substance nécessaire à la lectrice pour s'illustrer en société. Le choix de paraître en lectrice certifiait ainsi le positionnement culturel de la marquise. Cette représentation attestait donc, en apparence, la conformité du suivi de l'actualité littéraire et philosophique. Elle diffusait un modèle de savoir-vivre mental, dissocié de la connotation pernicieuse attribuée à la lecture. Contrairement à Maurice-Quentin de la Tour, François Boucher a prêté davantage d'attention à la construction d'une atmosphère générale, qu'au rendu de la profondeur psychologique de son modèle. Madame de Pompadour n'est plus cette beauté statique plongée dans une infinie méditation. Elle prend vie par sa lecture, selon l'interaction fonctionnelle associant la toile, le livre et la fenêtre. Robert Bared a affirmé que cette embrasure¹⁰⁴ sur un extérieur tend à modifier la perception de l'œuvre. Il est vrai que ce procédé semble favoriser la projection du spectateur dans la composition picturale. La simulation d'un « ailleurs » imaginaire et luminescent devient possible, au moyen d'une fenêtre, d'un miroir ou

¹⁰⁴BARED Robert, QUIGNARD Pascal (préf.), *Le livre dans la peinture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, p. 64

II- La représentation du savoir féminin

d'un regard. Le livre conforte cette sensation par sa propre ouverture sur un monde fictif. Ce phénomène se ressent particulièrement dans le portrait de la marquise¹⁰⁵ conservé au *Victoria and Albert museum* de Londres. Pour la première fois, Madame de Pompadour paraît au cœur d'une nature luxuriante, à l'orée d'un bois. Cette représentation plus tardive, datée de 1758, dénote des images analysées antérieurement. Même si François Boucher a eu recours à une mise en scène de la lecture similaire au portrait de Munich, l'atmosphère pastorale du cadre fait évoluer le discours sémantique de la composition. Les allures de « premier ministre » du personnage s'effacent ainsi au profit d'un climat idyllique. Celle-ci concilie une somptuosité matérielle à un naturalisme, dans un esprit caractéristique de l'esthétique rococo. Assise sur un amas rocheux verdoyant, la marquise s'appuie sur divers ouvrages. Ces derniers commémorent la richesse de sa vie intellectuelle et sa réputation de protectrice des arts. La lectrice s'adonne quelques instants à la contemplation d'un oiseau perché sur une branche d'arbre proche.



François Boucher, François Boucher, *Madame de Pompadour maîtresse de Louis XV*, 1758, détails

¹⁰⁵Cf : Illustration 15

Nies Fritz s'est longuement penché sur le cas de l'association de ce motif à la lecture. Dans son *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, il convient de l'interprétation de l'oiseau¹⁰⁶ comme emblème traditionnel de l'âme et de sa libération. Toutefois, cette métaphore du pouvoir libérateur de la lecture ne correspond pas au sens alloué à cet élément figuratif au milieu du XVIII^e siècle. Son insertion semble davantage exprimer le vagabondage de l'esprit libre du modèle, à l'intérieur de cette nature pittoresque. Le repos de la marquise nous paraît donc relever d'un loisir nécessaire à la poursuite de la lecture. D'ailleurs, l'intensité de la lumière confère à la scène un effet surnaturel, similaire à celui du cryptoportrait de Madame Geoffrin réalisé par Jean-Marc Nattier. Ces deux femmes se transforment en être sans âge dans un cadre naturel idéal, dans lequel la lecture devient le fondement d'un savoir universel. François Boucher a particulièrement accentué cet aspect, grâce à l'élaboration d'un jeu chromatique entre le livre central et le reste de la composition. La fusion du livre avec la robe du personnage dépasse ainsi l'ascendance sulfureuse qu'aurait pu prendre l'image de Madame de Pompadour. La favorite devient l'incarnation de la Sagesse. Sa proximité avec la nature construit un idéal d'élévation intellectuelle. L'ambiguïté entre le liseuse et la lectrice attribue donc ces représentations picturales une profondeur allégorique et idyllique. Celle-ci sert à la valorisation intellectuelle et identitaire du modèle peint, en constituant une part autonome de sa personnalité. La lectrice accède ainsi à une réalité alternative, par laquelle elle peut élever son esprit et influencer sur sa condition sociale. L'affirmation de cette ambition a alors encouragé la consécration de l'intellect féminin.

3) LE TRIOMPHE DE LA CONSCIENCE

Grâce à ces scènes, la lecture féminine acquiert une honorabilité plus conséquente. Dorénavant, le livre affine la lectrice à une hiérarchie du savoir. Celle-ci s'ancre au cœur d'un contexte protestataire, qui opère un désir d'aversion des privilèges sociaux. La rivalité sexuelle contamine le traitement esthétique de l'image. La peinture se consacre alors à l'immortalisation du fonctionnement d'un esprit féminin, soumis à l'influence d'une collectivité.

¹⁰⁶NIES Fritz, GRANGE Jacques (trad.), *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 159

3. a- L'aspiration au *Triomphe du beau sexe*

Le débat conflictuel de l'intelligence féminine nous a permis d'admettre le constat d'un discours émancipateur au XVIII^e siècle. L'insubordination de la femme lui a donné l'occasion de déployer une empathie, indispensable à la société. Dès la fin du XVII^e siècle, l'émergence d'une littérature spécifique a encouragé les femmes à réclamer des statuts professionnels, indubitablement défendus à leur sexe. Cette volonté a affermi leur volonté d'être reconnues comme des écrivains et des journalistes. L'appropriation du domaine littéraire a alors exacerbé leur revendication égalitaire, en tant qu'êtres pensants, indépendants et similaire à l'homme. Toutefois, ces exigences ont eu l'effet inverse. Elles ont intensifié la production de critiques satiriques, dans lesquelles la littérature féminine était sujet à un violent dénigrement. Mais, ces considérations n'ont pas réussi à porter atteinte à la diffusion de ces doléances féminines.

« Les Femmes, elles-mêmes ont écrit, les Mères ont lu : mais quels fruits ont-elles pu recueillir de tant de préceptes ifolés ? Les hommes nous aiment ou trop, ou trop peu, pour s'occuper de nous d'une manière qui nous foit directement utile. Il nous a donc fallu le courage de braver à la fois, la fièvre & la cenfure de leur fexe, eh ! Le dirai-je, l'envieufe critique du nôtre. »¹⁰⁷

Les femmes prennent ainsi conscience de leur potentiel intellectuel. À l'image des hommes, les femmes aspiraient au perfectionnement de leur esprit. Le pouvoir canalisateur de l'étude apparaît alors comme une solution éclairée, contre la nuisibilité de l'obscurantisme.

« L'ignorance d'une femme eft fouvent pour elle une force de malice & de méchanceté. Elle tombe premièrement dans l'oifiveté & dans l'ennui, alors rien n'eft capable de lui faire paffer le temps innocemment. Manque de s'être formée de bonnes habitudes & de s'être portée à quelque chofe de folide, elle ne trouve aucun goût à rien de bon, tout ce qui eft férieux lui déplaît, tout ce qui demande une attention fuivie, la fatigue, elle ne foupire qu'après les plaifirs, elle ne cherche que les amusements & les compagnies vaines & dangeureuses. »¹⁰⁸

¹⁰⁷LA BOVE Anne d'Aubourg de (comtesse de Miremont), *Traité de l'éducation des femmes, et cours complets d'instruction*, Paris, chez P.-D. Pierres impr., 1779-1789, vol. 1, III-IV

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 45

L'accès à cette pratique a ainsi conféré à la lecture une relative convenance, puisqu'elle éliminait la naïveté d'esprit, source principale de leur lubricité. Celle-ci supprimait également les quatre défauts affiliés au sexe féminin, en l'occurrence, la vanité, la curiosité, la superstition et la crédulité¹⁰⁹. Cette activité contribuait donc au bienfait collectif par le déploiement intellectuel de la femme. Le champ littéraire devient ainsi le terrain d'une querelle. Chacun revendique sa domination sur l'autre en attaquant le socio-culturelle du genre. Du début du XV^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le nombre d'ouvrages de défense de la femme s'accroît considérablement. Ces derniers instaurent un dialogue textuel, à travers lequel les auteurs tentaient de mettre à bas les privilèges masculins. Que ce soit le *Livre de la cité des dames* de Christine de Pizan (1404-1405), le *Traité du célibat volontaire ou la vie sans engagements* de Gabrielle Suchon (1700), la France a subi une vague précoce de « féminisme ». Son objectif tendait à la remise en cause du fondement des préjugés misogynes culturels. Le *Triomphe du beau-sexe sur les hommes [...]* compte ainsi parmi ces ouvrages publiés au début du XVIII^e siècle, qui cherchaient à réhabiliter l'image de la femme. Pour cela, l'auteur s'emploie à réfuter chacune des allégations misogynes admises pour définir la supériorité féminine. Il parvient à démontrer la bienveillance divine envers la femme, en recourant également à des épisodes bibliques. L'écrivain démontre ainsi que la femme se faisait l'instrument d'une volonté supérieure. Judith, Esther ou encore la Vierge ont ainsi contribué au rachat du péché originel. De plus, selon l'auteur, la création cette « Divinité terrestre »¹¹⁰ certifie la noblesse et la perfection de ce sexe. Destinée à la compagnie de l'homme, la femme devient donc le remède aux imperfections de son *alter ego*, par son « naturel doux, humble et compatissant »¹¹¹. Elle incarne ainsi un rempart face aux vices de l'homme. Ce processus d'inversement des préjugés misogynes aspire donc à l'abolition de l'injuste mépris envers les femmes, encore actif autour dans les années 1720.

Le débat s'est ainsi orienté vers une réintégration de la véritable contribution culturelle de la femme. L'influence indéniable de Julie de Lespinasse et Louise d'Épinay sur les encyclopédistes est resté longtemps méconnue. L'omission de cette ascendance féminine fut perçue par quelques auteurs « modernes », comme une usurpation des qualités « de jugement, de la pénétration, de bien parler & d'écrire délicatement »¹¹² féminines. De la romancière-épistolière Françoise de Graffigny, à la conteuse-

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 144

¹¹⁰Anon., *Le Triomphe du beau-sexe sur les hommes, où l'on fait voir les avantages et les prérogatives qui rendent les femmes supérieures aux hommes, par des preuves incontestables*, Hambourg, chez Vve D. Le Sage, 1719, p. 10

¹¹¹*Ibid.*, p. 22

¹¹²*Ibid.*, p. 90

éducatrice Marie Leprince de Beaumont, en passant par la journaliste-historienne Louise de Keralio-Robert, les domaines scientifiques et littéraires se sont enlisés dans une conception phallogocentrique de la société. La persistance culturelle des préjugés misogynes a soumis à un rejet social ces érudites.

« Concluons de tout cela qu'une femme a grand tort et n'acquiert que du ridicule lorsqu'elle s'affiche pour savante ou pour bel esprit et qu'elle croit pouvoir en soutenir la réputation : mais elle a grande raison néanmoins d'acquérir le plus de connaissances qu'il lui est possible. »¹¹³

Dans sa lettre du 4 janvier 1771, Louise d'Épinay dévoile ainsi le sort réservé à la femme « savante ». Celle-ci était livrée à la satire et à la discrétisation. Or, ce refus de considérer la femme comme un être libre et autonome a amplifié son désir d'indépendance.

« On exigeoit de vous, que vous demeuraffiez dans l'ignorance & on vouloit que tant de beaux esprits, pleins de vivacité & de pénétration, fussent incultes & comme enfevelis dans l'ignorance. On pretendoit que la Science étoit un Fruit auquel vous ne pouviez toucher, fans apporter dans le monde une fuite de malheurs, comme fit autrefois la première de toutes les femmes, en mangeant du Fruit que Dieu lui avoit défendu. »¹¹⁴

Ce discours égalitaire a obligé le sexe masculin à affermir les mesures de circulation des textes littéraires. La censure a ainsi astreint ces auteurs à l'anonymat et à la dissimulation. Le cas du traité *La femme n'est pas inférieure à l'homme*, paru pour la première fois en 1750, atteste alors la manière, dont ces traités parvenaient à s'exempter de la censure royale et ecclésiastique. Celui-ci simule, d'un côté, une traduction d'un ouvrage étranger et, de l'autre, une adresse d'impression fictive, ici, « Londres ». Ces deux procédés ont ainsi conféré au couple Philippe-Laurent et Madeleine de Puissieux une certaine liberté d'expression, que ces derniers n'auraient pas bénéficié à publication découverte. Sans affirmer la supériorité de la femme sur l'homme, cette extraordinaire collaboration a contribué à la saisie de l'abaissement psychologique abusif de la femme. Même si ces considérations féministes demeuraient minoritaires et censurées, leur existence nous prouve l'évolution des mentalités « modernes », vis-à-vis des rapports entretenus entre les deux sexes. Le début du XVIII^e siècle a donc constitué une période cruciale pour cette querelle du genre. Les nouvelles considérations des « Lumières » ont encouragé l'écoute de la parole féminine.

¹¹³Lettre de Louise d'Épinay datée du 4 janvier 1771 citée dans DERMENJIAN Geneviève (dir.), *La place des femmes dans l'histoire : Une histoire mixte*, Paris, Éd. Belin, 2010, p. 133

¹¹⁴Monsieur de N.C., *Les femmes savantes ou bibliothèque des dames qui traite des Sciences qui conviennent de leurs Etudes, des Livres qu'elles peuvent lire, et L'Histoire de celles qui ont excellé dans les Sciences*, Amsterdam, chez Michel Charles Le Cène, 1718, p. 17

En s'appropriant le domaine des belles lettres, les femmes tentent de modifier les considérations « modernes » à leur égard. Cet éveil des consciences féminines a attisé la recherche d'une reconnaissance de l'intelligence féminine. L'image devient alors la victime d'une prise féminine de pouvoir. Son instrumentalisation s'est employé à insister sur la retransmission des facultés mentales de la femme.

3. b- La mécanique de l'intellect à l'œuvre : l'exemple du portrait de Madame Buron par Jacques-Louis David

Jusqu'à maintenant, notre analyse iconographique nous a amené à considérer le commanditaire, comme origine intrinsèque de l'œuvre picturale. Mais, il nous faut à présent nous interroger sur cette dimension réflexive de la lecture. La retranscription figurative du mécanisme mental du personnage admet le statut de miroir social. Elle implique ainsi le dépassement de notre propre expérience sensitive d'observateur. De fait, cette assimilation de connaissances tend à rejoindre la conception rabelaisienne de la lecture. Elle s'impose alors comme un aliment nécessaire à la vie culturelle. Les livres représentent les « quelques os médullaire », auxquels nous devons « sucer la substantifique moelle. »¹¹⁵. Cette approche intellectuelle suscite l'élargissement de la sémiotique du support textuel. Dès lors, de dernier devient l'emblème d'un savoir encyclopédique. D'après Robert Bared, le livre acquière le rôle de manifeste esthétique d'un commerce érudit¹¹⁶ entre le commanditaire et l'artiste. En effet, son association avec un modèle féminin relève d'un accord tacite entre ces deux protagonistes. Mais, celui-ci peut également s'inscrire dans une initiative personnelle du peintre. La valorisation du fonctionnement de l'esprit intervient au moyen d'un contrôle de la mise en scène par l'artiste. Cette instrumentalisation esthétique de la lectrice constitue donc un excellent exercice de mimétique pictural. Cela expliquerait l'étonnante présence de ces scènes dans l'œuvre de maîtres disparates, tels que Jean-Baptiste Siméon Chardin et Jacques-Louis David. De surcroît, l'attrait pour ces images concordait avec une production nécessaire à l'économie de l'artiste. L'illustration de la lectrice représentait donc à la fois un entraînement esthétique efficace et, une source stable de revenu stable. Le cas du *Portrait de Marie-Josèphe Buron*¹¹⁷ interroge les

¹¹⁵RABELAIS François, DOUMIC René (préf.), *La vie très horrible du Grand Gargantua*, Paris, Ed. Du monde moderne, Les grands classiques illustrés, 1930, p. 5

¹¹⁶BARED Robert, QUIGNARD Pascal (préf.), *Le livre dans la peinture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, p. 85

¹¹⁷Cf : Illustration 16

répercussions des apports culturels « modernes » sur cette thématique. Cette œuvre de jeunesse livre de Jacques-Louis David témoigne de la dimension personnelle que pouvait prendre ces images. Achevée en 1769, la composition immortalise sa tante atablée à son bureau. Deux livres soigneusement reliés enserrant une brochure marbré au premier plan. Un autre ouvrage similaire est maintenu dos au spectateur, par la main gauche de la lectrice. Légèrement penchée vers l'avant, Madame Buron s'appuie sur la console de marqueterie, de façon à faire reposer sa tête dans sa main droite. Son activité se voit brièvement interrompu le temps d'échanger un regard avec le public. Cette posture naturelle intensifie la sensation d'un moment fugace. La prise de conscience de l'observation a suspendu l'élan spirituel du modèle illustré. Le soutien fictif sur cette main droite insinue l'ébullition de l'esprit. Cette mise en valeur du front accentue la symbolique du front, comme centre du savoir et de l'intellect humain. Le traitement de la lumière vient souligner ce geste réflexif. Il capture l'étendu du mécanisme mental de la lectrice. Le courant des « Lumières » confère une importance cruciale à cette instrumentalisation des effets lumineux. Cela résulte essentiellement de la vulgarisation de la théorie de la lumière et des phénomènes de couleurs élaborée par Isaac Newton. Ces nouvelles considérations scientifiques ont permis d'abolir la tradition aristotélicienne des couleurs, selon la dichotomie du noir et du blanc.

« Il faut que je la pose à une distance telle que je n'en voie plus les détails. Je dois surtout d'en bien imiter, et avec la plus grande vérité, les masses générales, les tons de la couleurs, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres. »¹¹⁸

Jean-Baptiste Siméon Chardin atteste de ce bouleversement culturel. La diffusion de la *Nouvelle théorie sur la lumière et les couleurs*, paru en 1672, avait déjà réfuté l'idée d'une lumière solaire homogène. Elle certifie la diffraction de la lumière blanche, par la convergence d'une multitude de couleurs. Avec son travail de traduction de l'*Optiks*, Émilie du Châtelet a complété cet apport culturel. Elle a ainsi œuvré à cette idée d'une répartition d'un nombre infini de lumières homogènes selon sept couleurs. La mathématisation des phénomènes de la couleur a alors permis aux artistes de créer des émotions, par le biais de l'association du sensible, du visible et du vrai. En considérant ce fait, l'attention accordée au modelé du visage et des mains de Marie-Josèphe Buron correspond donc à une recherche d'une production sensitive. La lumière contribue, ici, à la dramatisation de la scène. Elle entre en résonance avec la fonction polarisante du fond

¹¹⁸CHANGEUX Jean-Pierre, *La lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui*, Paris, Éd. Odile Jacob, 2005, p. 27
DOMONT Pauline | Master 1 CEI | Mémoire | juin 2015

uniforme. Cette valorisation du protagoniste construit ainsi un système d'attractions et de rejets lumineux. Celui-ci accentue la portée symbolique induite par la tête. L'expression grave de la femme confère ainsi l'impression d'une lecture complexe. Elle évoque ainsi la pesanteur intellectuelle de l'ouvrage ouvert. De manière similaire, l'association récurrente des tons blancs aux lectrices renforcent ces effets lumineux. Ces derniers contribuent également à l'activation d'une mémoire visuelle des couleurs¹¹⁹. Selon Michel Pastoureau, cette dernière était destinée à commémorer la hiérarchie sociale, en se fondant sur une tradition vestimentaire. La simplicité de la toilette du modèle de Jacques-Louis David ne nous renvoie à aucune mode vestimentaire aristocratique. Nous pouvons donc concéder que Madame Buron incarne l'image d'une bourgeoisie éclairée.

Par ailleurs, le reflet cornéen intensifie ce dynamisme psychologique. Nos examens ont constaté l'accroissement du recours à ce procédé esthétique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cette ingéniosité figurative conférait à l'artiste le double avantage de simuler l'émulation de l'âme et, de renforcer l'impression d'authenticité de la scène. Les lectrices semblent ainsi prendre conscience de leur propre statut d'objet central, destiné au regard extérieur. Jacques-Louis David semble avoir retenu la leçon de son confrère Joseph-Siffred Duplessis, dans son *Portrait de Mme Lenoir* (1764, Paris, musée du Louvre). La mère du célèbre archéologue certifie l'avènement d'une tendance au dépouillement de portraits centrés sur l'activité emblématique de la lecture. Ces deux œuvres soulèvent alors le problème des réseaux sociaux. Leurs conceptions évoquent une filiation de nature familiale ou amicale. Au vu de nos observations, ces dernières étaient fréquemment réalisées après la commande de l'image picturale de l'époux. Elles matérialisaient alors un équilibre conjugal entre *alter ego*. Le traitement individualisé de ces pendants attestait ainsi de l'importance équivalente accordée aux deux sexes. Ces représentations ne constituaient donc pas uniquement l'image d'un être aimé. Mais, elles illustraient l'autorité de la famille. Elles incitaient ainsi le spectateur à adopter un comportement éthique précis. Avec cette œuvre, Jacques-Louis David témoigne de la relation unissant Madame Buron à son mari. Il atteste aussi de sa propre filiation à cette famille, par un portrait intime aux traits caractéristiques. Le *portrait de Mme Buron* incarne donc l'idéal esthétique du mécanisme intellectuel en marche. Cette mise en scène de la lumière démontre les conséquences des transformations culturelles et artistiques, intervenues au cours du

¹¹⁹PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, le Léopard d'or, 1989, p. 33

siècle. Le regard ouvre la voie vers l'éclaircissement de l'essence féminine. La lectrice exprime toujours une avidité de connaissances et de reconnaissance.

3. c- Des images immortelles de l'intimité

La lecture apporte à la représentation féminine un support pour l'amélioration de leur condition sociale. La familiarisation de l'autre sexe, à ce type d'images, offrait aux femmes l'opportunité d'être reconnues pour leur érudition. La récurrence de ces scènes s'avérait propice à l'établissement d'une égalité culturelle. Cette mission sociale aspirait le renouvellement de l'imaginaire collectif. Les femmes cherchaient avant tout à être respectées pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire, des entités autonomes. Le livre leur octroie la possibilité d'accéder à un niveau supérieur de l'esprit. Elles pouvaient ainsi une filiation à une communauté d'homologues éclairés. L'avènement d'une conscience individuelle suffit donc à énoncer l'avènement d'un discours collectif. Le cadre privé ne représente alors qu'une façade, derrière laquelle se dissimule le véritable message de la scène. Parmi nos cent-vingt-huit œuvres recensées, *Mademoiselle Ferrand méditant sur Newton*¹²⁰ se distingue par son exceptionnelle singularité. Accoudée à une table recouverte d'une nappe de velours verte, le modèle se détourne de son *in-folio* pour faire face au public. Son esprit se perd dans une intense méditation. Jusqu'ici, cette illustration ne déroge pas au système figuratif, devenu presque canonique, des portraits en lectrices du XVIII^e siècle.

Pourtant, Mademoiselle Ferrand revêt une étonnante parure vestimentaire. La toilette soignée et exubérante a fait place à la sobriété d'un déshabillé en satin blanc et à rubans bleus. Ce dernier est assorti à un bonnet de facture similaire. Le peintre conserve toutefois certains marqueurs figuratifs du statut social de son modèle. L'omniprésence de la dentelle et du satin témoignent ainsi de l'aisance matérielle de la lectrice. Aux yeux du public « moderne », cet accoutrement insolite évoquait instantanément les vêtements de nuit bourgeois. Il confère ainsi un certain érotisme à la représentation. Le délassement du corsage permettait au peintre de jouer avec la sensualité de cet imaginaire collectif. Ce fut le cas notamment d'Alexandre Roslin pour son *Portrait de Marie-Françoise Filleul*. La belle-sœur de Madame de Pompadour affirme, à travers cette représentation, sa passion pour la lecture. Sa posture, ses vêtements et son regard attribue à l'œuvre une relative impertinence. Cette lectrice semble défier son observateur à imiter son action.

¹²⁰Cf : Illustration 17



Alexandre Roslin (1718-1793), *Portrait de Marie-Françoise Filleul, marquise de Marigny*, 1767, 93 x 75 cm, huile sur toile, Stockholm, coll. part.

Au contraire, Maurice-Quentin de la Tour a abandonné cette connotation pernicieuse. Il a privilégié l'attraction du spectateur par une intrigante sobriété de la scène. En vingt-quatre ans d'intervalles, l'iconographie de la lectrice n'eut pas d'autres occasions de figurer cette fameuse liseuse. Cette veste féminine d'intérieur était spécifique à la lecture individuelle et privée. Son insertion dans la toile certifie l'autonomie féminine. Elle suggérait l'isolement de ces femmes au sein de leurs boudoirs. Notre analyse aurait pu confirmer la valeur intime attribuée à ces représentations. Or, l'exposition du *Portrait de Mlle Ferrand* au Salon du Louvre de 1753 prouve que le genre du portrait comporte toujours une dimension sociale. D'ailleurs, Robert Bared a démontré l'importance de cette appropriation du livre, pour l'affichage de l'érudition des « savantes de bon aloi »¹²¹, comme Mademoiselle Ferrand. Le support textuel perd son statut d'attribut, dès que le peintre simule un air méditatif sur son modèle. En effet, la résonance entre ce bien intellectuel et la conscience féminine relève presque de la spiritualité. Cette fusion consensuelle tend à guider la lectrice vers un plan supérieur de l'esprit. Dans un sens, Maurice-Quentin de la Tour nous livre la représentation d'une bourgeoise en pleine communion avec l'*in-folio* de l'arrière plan. Ses larges pages de celui-ci laisse percevoir le nom en lettres majuscules de « NEWTON ». Les historiens de l'art ont émis l'hypothèse de la présence de son *Philosophie naturelle*, au succès retentissant auprès des esprits éclairés du XVIII^e siècle.

¹²¹BARED Robert, QUIGNARD Pascal (préf.), *Le livre dans la peinture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, p. 158

Selon Xavier Salmon et Christine Debrie, le texte apparaîtrait dans son édition parue en 1752¹²². Cependant, l'illisibilité du reste de l'ouvrage ne nous permet pas d'en déduire davantage. De plus, l'obscur biographie de la commanditaire ne nous procure aucune information sur ses orientations mentales. Il paraît donc évident que seul l'association à cet auteur comptait pour Mademoiselle Ferrand. Mais, la composition retranscrit difficilement cet acte d'assimilation intellectuelle. Le regard légèrement éteint de la jeune femme atteste la maladresse du rendu de l'expressivité. Ce dernier oscille entre méditation et absence psychologique. Par ailleurs, sa gestuelle produit une incohérence esthétique dans la simulation de la réflexion. À l'instar du *Portrait de Mme Buron*¹²³, la main droite du modèle ne soutient pas véritablement la tête. Cette divergence altère la cohérence de la temporalité de l'œuvre. Alors que les vêtements suggèrent une activité nocturne ou matinale, l'intensité de la lumière incorpore l'action au milieu de la journée. De la même manière, le regard figé de la lectrice entre en adéquation avec la brièveté du geste de sa main droite. Ces oppositions amoindrissent ainsi l'impression d'authenticité de la composition. De surcroît, ce même geste exprime une relative légèreté, qui ne s'apprête pas à la figuration de l'étude. Mademoiselle Ferrand confère la sensation d'une accessibilité de sa lecture. Or, celle-ci requiert un important effort intellectuel de la part du lecteur. Malgré le travail de vulgarisation effectué par Émilie du Châtelet et Voltaire, les théories d'Isaac Newton n'étaient pas compréhensibles par tous. Celles-ci demandaient le recours à l'intégralité des compétences et des connaissances antérieures du lectorat. Cette alliance figurative nie donc la complexité du travail mental, que la lectrice devait réellement fournir pour une telle étude. Le manque de surprise des critiques « modernes » face à l'œuvre certifie l'attribution d'une fonction d'apparat à la lecture. Cela expliquerait la récurrence de ce type de lecture dans les portraits des dames de hautes distinctions. Elle pourrait également attester l'acceptation involontaire de l'intelligence féminine, par cette disposition d'une lecture « intensive » aux femmes. Ces images immortelles de l'intimité conservent donc une dimension sociale. Celles-ci s'amplifient selon le genre auquel elles se rattachent. En se représentant en lectrice, la femme affirme son accession à un plan supérieur de la conscience. Elle affirme alors que l'intelligence ne s'apprête pas au sexe. Elle rassemble et unifie des communautés éclairées.

¹²²DEBRIE Christine, SALMON Xavier, *Maurice-Quentin de La Tour : prince des pastellistes*, Paris, Simogy éditions d'art, 2000, p. 172

¹²³Cf : Illustration 16

En définitive, l'impulsion de ces femmes célèbres introduit la représentation de la lecture féminine, au cœur d'un processus de construction identitaire. L'accroissement de ces mises en scène certifie l'ennoblissement des pratiques de la lecture au XVIII^e siècle. Cette glorification figurative a considérablement modifié la perception sémiotique du livre. Dorénavant, le transfert de l'affectivité de la lectrice lui confère une dimension sociale. Son association avec la femme sert ainsi l'affirmation d'un idéal de dévotion, d'autorité et d'érudition, même purement fictif. Ces représentations font l'éloge de l'intellect féminin par l'insistance de la réitération du travail de la conscience. Elles attestent ainsi l'affranchissement des femmes, à l'égard des considérations masculines encore majoritaires. Nous concédons donc la portée « féministe » attribuée à la figure de la lectrice. Sa figuration picturale devient le centre d'une lutte pour l'égalité du savoir.

Toutefois, la réception de l'intelligence féminine se révèle possible qu'à la condition d'une écoute attentive du spectateur. L'image est produite pour être vue. Sans ce regard, elle ne possède pas d'existence propre. Sa finalité est inhérente au regard que le public lui accorde. De par son ingéniosité et son talent, le peintre fait de ce motif iconographique un véritable théâtre social. Son action permet la diffusion des prétentions intellectuelles de la femme. Il contribue l'amélioration de leurs conditions en favorisant l'acceptation de leurs revendications par l'autre sexe. La représentation de la lectrice se consacre ainsi à l'élaboration d'une séduction visuelle l'emprisonnement émotionnel de l'observateur. L'étonnement, l'implication et les actions de ce dernier lui impose l'accueil de cette revendication du savoir féminin. Le peintre aspire ainsi à la conquête des faveurs de l'opinion publique. Sa production esthétique est le lieu d'un service commun entre le commanditaire et l'artiste. Elle commémore à la fois la personne dépeinte et les talents de ce dernier. De fait, celle-ci œuvre à la légitimation du statut de ces deux complices. Cet objectif partagé cautionne la complicité du créateur de l'image au sexe féminin.

III- À la conquête du monde

Chaque œuvre d'art interroge les limites de son support. La résistance de ce dernier ne garantit qu'une existence limitée à l'image. Une œuvre cherche à marquer les esprits avant le dépérissement de son médium. Artistes ou auteurs, ces créateurs poursuivent un même rêve de gloire, à travers l'instrumentalisation de la figure de la lectrice. Cette quête de la postérité ne saurait donc advenir sans atteindre l'affectivité du public. L'ensorcellement de la subjectivité de celui-ci constitue ainsi le préalable à l'immortalisation de son empreinte. Ce processus assure l'autonomie figurative de ce motif iconographique.

1) LA RECONNAISSANCE PAR L'ENVOÛTEMENT DU REGARD D'AUTRUI

Depuis des temps immémoriaux, la féminité exerce sur le regard masculin une incontrôlable force d'attraction. Sa présence dans une composition picturale relève d'une séduction visuelle sur le spectateur par le personnage valorisé. Celui-ci se laisse ainsi emprisonner dans une délicieuse léthargie. De fait, l'image de la lectrice acquiert un pouvoir ensorcelant, qui éveille le regard à une nouvelle sensibilité. Cette disponibilité de la conscience favorise la reconnaissance de l'intelligence féminine.

1. a- Le sacre des plaisirs chez Marie-Antoinette

L'iconographie de la lecture féminine ne saurait ignorer l'intérêt manifeste, que la dernière reine de France portait à cette activité. Archiduchesse d'Autriche, Marie-Antoinette (1755-1792) partageait la même passion que Mme de Pompadour et Marie Leszczyńska. À l'instar de sa devancière, son union avec le dauphin de futur Louis XVI aspirait à l'affermissement de l'alliance politique franco-autrichienne. Ce mariage répondait ainsi à une stratégie matrimoniale¹²⁴ de

¹²⁴Marie-Thérèse d'Autriche mène une véritable stratégie politique à travers les alliances matrimoniales de ses enfants. Le mariage entre Marie-Antoinette et Louis XVI inclut la France au cœur d'un ensemble de coalitions européennes où l'hymen des sœurs de celle-ci, lie le royaume au reste de l'Europe. L'hymen entre son aînée, Marie-Christine, avec le fils du prince électeur de Saxe et roi de Pologne, Albert de

l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. La réconciliation des Habsbourgs et des Bourbons devaient maintenir l'équilibre politique européen. Mais, cet enjeu diplomatique n'a pas préservé Marie-Antoinette du même accueil glacial que son aïeule. Pourtant, celle que le peuple surnommé « l'Autrichienne » possédait des origines françaises. Sa filiation directe au duc d'Orléans, frère de Louis XVI ne lui a pas permis de se prémunir de la suspicion collective. Ce paradoxe familial atteste alors de l'immutabilité des préjugés nationalistes de l'opinion publique. De surcroît, le refus de se conformer à l'étiquette française a exacerbé la virulence des critiques de ses détracteurs. Le penchant de Marie-Antoinette pour les divertissements a attisé le dédain de ses contemporains. Du reste, le phénomène de privatisation du quotidien aristocratique, amorcé par Louis XV, a intensifié l'impression publique d'un repli monarchique. L'édification de nouveaux bâtiments privés, tels que le Petit Trianon en 1732, confortaient alors l'élitisme du cercle proche de la famille royale. Marie-Antoinette ne pouvait donc échapper à sa position centrale de l'intérêt public. Son libéralisme d'esprit lui a également attiré les foudres d'une aristocratie délaissée. Cette dernière lui reprochait de favoriser les personnes issues de classes roturières et bourgeoises¹²⁵. Le salon parisien de Madame de Polignac est ainsi devenu l'antichambre du cercle culturelle intime de la reine. D'ailleurs, Antoine Lilti a soulevé la valeur divertissante, que ces réunions avaient pu avoir sur Marie-Antoinette. Ces rencontres devaient procurer à la reine une échappatoire temporaire aux contraintes de l'étiquette. Elle pouvait ainsi librement « jouir des douceurs de la vie privée »¹²⁶ autour de jeux, de musique, de conversations et de potins scandaleux. Sa présence au sein de la société de la princesse de Lamballe et, de la duchesse de Duras aurait donc contribué à l'adoption par l'aristocratie, de ces modèles de vie. Ces derniers s'organisaient selon les plaisirs personnels de la souveraine.

De la même manière que Mme de Pompadour, Marie-Antoinette a su manipuler son image pour le décorum royale aux joies de la vie culturelle. Ses portraits sont devenu le haut lieu d'une sacralisation « officielle » de ses plaisirs. Parmi le flot de ses représentations, nous décomptons au moins trois œuvres picturales, dans lesquelles la reine a emprunté les traits d'une lectrice. Cette

Saxe, réaffirme la connexion diplomatique entre la France et la Pologne déjà induite par la sœur de ce dernier, Marie-Josèphe de Saxe devenue dauphine de France et mère de Louis XVI. Grâce à ce procédé, le royaume français bénéficie aussi de l'alliance de l'Autriche au duché de Parme ainsi qu'au royaume de Naples et des deux Sicile. Ces coalitions induisaient l'émergence d'une force politique capable de faire face aux ambitions de conquête de la Prusse et la Grande-Bretagne.

¹²⁵Voir annexe 8

¹²⁶LILTI Antoine, *Le monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Fayard, coll. Nouvelles études historiques, 2005, p. 74

thématique constituait un motif esthétique récurrent pour les membres féminins de la cour. François-Hubert Drouais fut ainsi confronté maintes fois à cet exercice dans ses portraits des princesses royales. Contrairement à son homologue, Élisabeth Vigée Le Brun jouissait du protectorat direct de la reine. Ce soutien particulier permis, en l'occurrence, son introduction dans le cercle aristocratique versaillais, au début de la décennie 1780. La proximité particulière entre ce mécène royal et la peintre se ressent spécifiquement dans les deux toiles réalisées par celle-ci. Le portrait de *Marie-Antoinette*¹²⁷, peint en 1785, fut sa première composition dépeignant la souveraine en lectrice ordinaire. La spontanéité de la scène accroît l'authenticité de l'action représentée. Vêtue d'un corsage de velours rouge surmontant une robe jaune serin, Marie-Antoinette apparaît un livre à la main. Ce dernier semble condenser l'ensemble des coloris présents dans la composition. Il reflète ainsi l'identité visuelle du personnage. La fusion entre ces deux éléments s'intensifie par l'adoption d'un cadrage resserré et l'emploi d'un fond uniforme. Le spectateur se voit alors privé de toutes échappatoires visuelles. Il est condamné à observer cette lectrice souriante. L'expression du personnage traduit ainsi le plaisir et la confiance de Marie-Antoinette à prendre la pose. Elle décuple, par conséquent, la fascination de l'observateur pour la scène. Il apparaît intéressant d'analyser les similitudes et les différences de traitement esthétique de cette même représentation, chez François-Hubert Drouais. Sa *Reine à la lecture*¹²⁸ de 1781 tend également à dissimuler la fonction royale du modèle, derrière une apparence ordinaire. Assise de trois-quarts droit dans un fauteuil cabriolet à échancrure central rose, Marie-Antoinette s'adonne à la lecture de l'ouvrage ouvert sur ses genoux. Le peintre a utilisé les mêmes procédés que ceux employés par Élisabeth Vigée Le Brun. Toutefois, la mise en valeur du livre n'intervient pas par la réflexion chromatique de la lectrice. Elle s'effectue au moyen d'un fort contraste entre les tonalités blanches des pages et le vert, le orange ainsi que le bleu du vêtement de la lectrice. De plus, l'œuvre semble faire preuve d'un statisme plus prononcé. Celui-ci confère à la scène une relative austérité. Le réalisme de cette image se voit ainsi altérer par le manque apparent de dynamisme du personnage. Dans cette représentation, Marie-Antoinette ne revêt donc que l'allure d'une lectrice ordinaire. Le portrait d'Élisabeth Vigée Le Brun réussit à banaliser la figure de la souveraine. Elle parvient à rendre son modèle commun, sans pour autant altérer l'originalité de la scène.

Malgré cette divergence entre ces deux représentations, leurs existence confirme la valeur singulière dévolue à cette activité. La capacité du livre à divertir le lecteur de son quotidien concordait avec le souhait d'évasion de Marie-Antoinette. L'étude de l'inventaire de sa bibliothèque privée au petit Trianon nous a ainsi certifié son intense engouement pour une

¹²⁷Cf : Illustration 18

¹²⁸Cf : Illustration 19

littérature romanesque. Parmi les ouvrages scientifiques présents, l'édition de 1778 de l'*Encyclopédie* de M. Diderot et M. d'Alembert côtoyait quelques « classiques ». L'*Histoire naturelle* de Buffon fréquentait ainsi des manuels généraux relatif à l'Art comme le *Dictionnaire iconologique [...] de M. de Prezel* republié en 1779. La présence de ces titres nous atteste d'une ouverture d'esprit similaire à Mme de Pompadour. Cette bibliothèque comportait ainsi dix-huit livres scientifiques, dont quatre étaient spécifiques au domaine de l'art. Mais, ceux-ci s'effacent face aux quatre cent soixante-seize ouvrages de Belles-Lettres. La prédominance de cette section atteste d'un engouement particulier pour les genres relatifs à l'imaginaire, à la poésie et à la narration dramatique. Elle atteste surtout d'un attrait pour le thème de l'Amour dans la littérature de fiction. Les romans constituaient ainsi la majorité des œuvres du répertoire littéraire de la reine. De fait, l'omniprésence de cette thématique interroge la fonction du livre. Celui-ci devient un objet de plaisirs intellectuels, dans lequel la lectrice trouve refuge. Cet aspect s'accroît lorsque le livre s'introduit dans une représentation picturale. Son incursion établit une mise en abîme de la lecture. L'observation de la scène suffit alors à captiver le spectateur par une composition, où la lectrice s'emprisonne elle-même dans son activité. Élisabeth Vigée Le Brun parvient à ennoblir l'image de la lectrice, grâce à sa fusion avec la tradition de portraits monarchiques. La réplique de sa *Marie-Antoinette au livre*¹²⁹, datée de 1788, illustre la souveraine posant un livre d'Heures à sa main droite. La somptuosité du décor ornemental exacerbe celle de cette toilette « à la française » en velours bleu et en soie blanche. L'hégémonie des tons bleus, blancs et rouges s'assimile à la palette chromatique employée par Jean-Marc Nattier pour le portrait de Marie Leszczyńska. Cette concomitance entre ces deux portraits demeure, néanmoins, limitée à l'atmosphère générale de l'œuvre. Le style esthétique d'Élisabeth Vigée Le Brun insiste davantage sur le caractère majestueux de la composition que son prédécesseur. Le rendu des matières attire ainsi l'attention du public sur l'aisance matérielle de la reine. Mais, cette commodité sert le même objectif. Elle renforce la sensation de bien-être dégagé par le visage serein et souriant du personnage. À l'image de Jean-Marc Nattier, Élisabeth Vigée Le Brun éclipse ainsi les indications du statut social de son modèle. La couronne royale endure une fois encore sa troncature par le cadre de la toile. Cet effet souligne l'importance pour le peintre à refléter la personnalité de sa commanditaire en amont de son titre royal. De fait, le bouquet de fleurs posé sur la table transpose l'attrait de la reine pour la flore. L'artiste se rapproche alors de la vision de

¹²⁹Cf : illustration 20

François-Hubert Drouais d'une reine dissimulée derrière la lectrice. La représentation de la lecture féminine subit donc le même processus d'« officialisation » que l'image de Mme de Pompadour en 1756. Pourtant, contrairement aux portraits de la marquise de Pompadour, les représentations de Marie-Antoinette ne cherchaient pas à nier la présence du spectateur. Le personnage assume avec fierté sa pose. Son regard direct inclut le spectateur au sein de la composition. De façon similaire à Madame Geoffrin et Émilie du Châtelet, la reine revendique clairement sa relation avec la lecture. Elle s'affiche en lectrice éclairée, à la moralité sans failles. La réplique exposée au château de Versailles fut réalisée à l'initiative de l'artiste, à partir d'anciens croquis issus des séances de pose de la reine. Après la Révolution, cette image a rejoint la peinture à Saint-Pétersbourg entre 1795 et 1801. Ce fait nous démontre l'attachement particulier, que les artistes pouvaient affaïrer à certaines de leur œuvre. Cet ennoblissement de la lecture féminine fut probablement marquante pour Élisabeth Vigée Le Brun. L'image de Marie-Antoinette admet donc la lecture féminine au cœur d'un partage intime entre le livre, la lectrice et le spectateur. Véritable sacre des divertissements, le motif iconographique de la lectrice envoûte le regard du public. Elle lui impose son message par la contemplation d'une image plaisante, qui affirme la personnalité de la femme représentée. Cette emprise visuelle tend alors à éveiller la conscience du regard par l'éveil d'une sensibilité sensorielle.

1. b- La stimulation des sens au sein de la cour royale

Que ce soit la littérature, la sculpture ou la peinture, l'Art a toujours su solliciter la sensibilité de son public pour garantir l'énonciation d'un jugement esthétique. Ce dernier s'organise selon la subjectivité du regard. La simulation des facultés sensorielles confère à l'artiste le moyen d'influer cet avis de l'observateur. L'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher se convoquent ainsi entre eux, à travers un vecteur commun : la vue. En ce qui concerne le domaine pictural, les artistes ont démontré leur acuité à exceller dans cet exercice. L'héritage des grands maîtres italiens, flamands et hollandais a développé le recours figuratif aux cinq sens. Cet apport culturel a alors contribué à la sacralisation des plaisirs de l'élite aristocratique. Versailles demeurerait ainsi le centre de la diffusion d'idées inédites autant philosophiques qu'artistiques. Sur l'ensemble des portraits royaux réalisés au XVIII^e siècle, notre étude décompte au moins onze œuvres mettant en scène les filles de Louis XV en lectrice. Deux toiles illustrent la dauphine Marie-Josèphe de Saxe et une seule, leur tante, la comtesse de Provence. Cinq de ces portraits étaient spécifiquement destinés à une existence privée. La composition allégorique de *Madame*

Henriette incarnant le feu par Jean-Marc Nattier (1751, Sao Paulo, Musée des Arts) relevait d'un ensemble de compositions ornementales, attachées au cabinet du dauphin, Louis-Philippe d'Orléans. Le reste de ces œuvres cherche à affirmer officiellement le niveau culturel de la famille royale. Leur récurrence atteste ainsi du prestige, accordé à ce motif iconographique, depuis 1738. Chacune de ces images constituaient une véritable mise à l'épreuve du génie artistique des peintres. Elle défiait leur habilité à stimuler la projection du spectateur au cœur de leur production. L'éveil de la faculté sensoriel de ce dernier résidait donc à son implication subjective. Pour cela, l'association de la lecture aux sensations adéquates cherchait à intensifier la satisfaction simultanée des sens du lecteur. La vue ouvrait ainsi la conscience du spectateur à la contemplation de cet « art de jouissance »¹³⁰. D'après Fritz Nies, celle-ci devait amplifier l'excitation sensorielle de l'observateur. Il a notamment constaté une diversification des emplois aux ingrédients alimentaires. La lecture s'accompagnait ainsi d'éléments affinant les sens, tels que le café, les fruits ou encore la boisson. Ces derniers sollicitaient la mémoire gustative du public.

Néanmoins, nos recherches ont mis en évidence la rareté de cette association avec le sens du goût, au sein d'une même composition. Dans le cas de la *Liseuse*¹³¹ (1723, Berlin, Gemäldegalerie) de Jean François de Troy (1679-1752), le peintre a profité d'une commande de paires picturales. Son pendant la *Jeune femme buvant du café* ou, le *Petit-déjeuner* (1723, Berlin, Gemäldegalerie), procure alors à l'artiste l'occasion d'éveiller deux facultés sensorielles divergentes, sans corrompre le discours sémiotique de chaque scène. Le choix du café soulève l'importance du recours à la chaleur dans ces images. Au coin du feu, à la lumière d'une bougie ou en plein jour, la pratique de la lecture requière une source lumineuse suffisante. L'artiste fait alors appel à l'expérience sensorielle de son spectateur pour recréer cette sensation. La présence des couleurs chaudes rouges ou orangées retransmet un sentiment de bien-être au public. De façon manière, les scènes de lecture en plein air tendent à aiguïser les perceptions visuelles de l'observateur par l'imitation du réel.

¹³⁰NIES Fritz, GRANGE Jacques (trad.), *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 94

¹³¹ Cette œuvre actuellement exposée à la Gemäldegalerie de Berlin démontre une des manières dont le peintre pouvait joindre des commandes de pendants picturaux. L'association d'une œuvre à une autre offrait la possibilité de relier deux activités ensemble selon un thème, un personnage ou un élément commun. La forte relation artistique entre les deux compositions permettait ainsi de convoquer implicitement l'image de la toile absente à travers son pendant. La notion de paire conserve son importance au XVIII^e siècle puisque la *Liseuse* et le *Petit-déjeuner* ne furent jamais séparés lors de leur vente de la collection Julienne le 30 mars 1767 n°231.

Nombre de toiles	Clair Obscur	Jour	Provenance extérieure	Paysage	Intérieur	Fond uniforme
128	3	113	14	21	97	62
100%	2%	38%	11%	16%	72%	48%

Recensement des effets de lumières et de l'encrage décoratif
au sein du corpus picturale¹³²

Notre observation sur le travail de la lumière atteste également d'une préférence esthétique pour le réalisme. Malgré la domination d'un cadre domestique, le nombre de scènes en plein air démontre le développement de l'engouement contemporain pour ce genre de pratique de la lecture. Cette ouverture sur l'extérieur bénéficie à la retranscription des effets naturels, comme le vent ou encore le bruit des oiseaux. Par ailleurs, l'intégration de fleurs stimule les connaissances olfactives du spectateur. Elle accentue ainsi l'impression de « réel » conféré à la représentation. Ce processus mémoriel permet donc aux peintres d'éveiller un sens par l'entremise du regard. L'ouïe est ainsi convoquée grâce à la présence d'instruments, ou de recueils de partitions musicales. Quinze toiles de notre corpus iconographique recourent ainsi à l'insertion d'un instrument de musique au cœur des représentations. Neuf autres compositions renvoient à la science, cinq à la religion et, trois au pittoresque. Cette prédominance de la musique confirme donc la relation particulière entre le sexe féminin et cet art. Il est probable que la passion commune des princesses de France et de la dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, ait exacerbé ce rapport. L'adoption de cette association a pu s'accroître par un processus d'imitation des courtisans. La vue projette donc le public au cœur de l'œuvre. Le spectateur devient ainsi acteur de la scène, au moyen de la mobilisation de ces expériences sensorielles. Cette convocation de l'ouïe interroge donc la mission imputée au support textuel.

¹³²Voir annexe 9

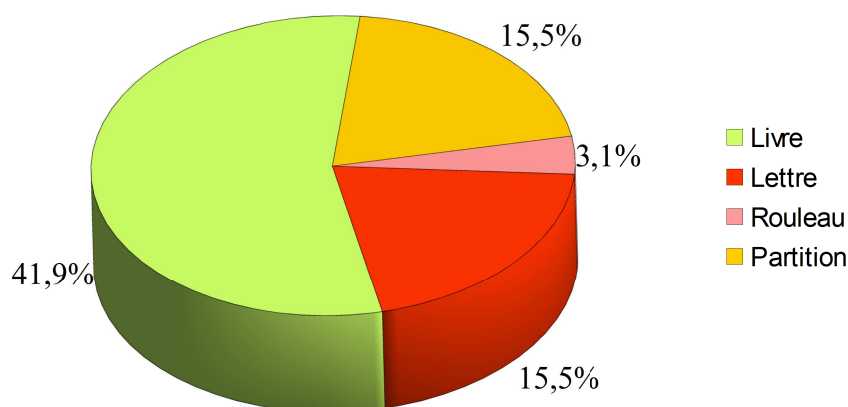


Diagramme secteur de la retranscription picturale des divers support écrit de la lecture féminine

Notre examen rend compte de l'intérêt d'une retranscription esthétique de la diversité des sources de lecture disponibles à cette époque. Même si le livre préserve sa place première, la représentation de brochures démontre l'installation de cette logique de consommation rapide. Cet engouement pour la musique côtoie un attrait équivalent pour la correspondance. Tous les deux relèvent du registre féminin. D'ailleurs, l'insertion figurative de ces supports procédait à l'érotisation de la sémantique de l'œuvre. Il ne faut pas oublier le caractère amoureux alloué à la missive et au broché, durant l'époque moderne. Ce recours cherchait à amplifier l'emprise du « regard amoureux féminin »¹³³ sur un public majoritairement masculin. La perturbation des perceptions sensorielles conditionnait ainsi l'observateur à la réception du message de l'image. En ce sens, le contact du livre avec la lectrice s'avère primordiale. De surcroît, Anthony Wall a fortement insisté sur la sensualité attribuée spontanément à la gestuelle féminine¹³⁴. Cette érotisation du toucher essayer de renforcer le regard sur le support et sur son état. Effectivement, notre observation a remarqué une tendance à simuler l'altération temporelle des ouvrages. Mais, la détérioration de ces derniers ne semble pas uniquement évoquer le caractère éphémère du savoir humain. Cette usure suggérait également la nature intime de la relation entretenue entre le livre et sa lectrice. Sa figuration matérialisait alors la répétitivité

¹³³ DUBY Georges, et ARIES Philippe (dir.), *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*, t.3, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p. 242

¹³⁴ WALL Anthony, « Le doigt dans le livre et le doigt qui désigne », *La place du lecteur, livres et lecteurs dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 47-51

d'une pratique passionnelle. Par conséquent, cette proximité avec le support textuel positionnait la lectrice au cœur d'un système sensuel, régulé par les sens du toucher et de la vue. La stimulation des perceptions sensorielles conforte donc l'ensorcellement du spectateur par l'œuvre picturale. En éveillant la sensibilité, l'image de la lectrice admet l'implication active de son public. Dans certains cas, cette séduction visuelle pouvait également faire preuve d'une mise en scène insolite.

1. c- La singularité inattendue de la lecture féminine

Pour envoûter notre regard, les peintres ont su déployer toute leur ingéniosité. La surprise a constitué l'un des effets les plus recherchés par ces derniers. Celle-ci leur offrait l'opportunité de frapper les esprits, au moyen d'une interpellation visuelle du public. Elle œuvrait ainsi à rendre unique leurs compositions. Un effort esthétique particulièrement utile lors de réunions artistiques, telles que le Salon de l'Académie de saint Luc ou encore, celui de la correspondance. Ces expositions concurrençaient le prestige d'un Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture, considéré comme hégémonique et élitiste. Organisée chaque année au palais du Louvre depuis 1667, cette manifestation était devenue un espace d'intense émulation picturale. Grâce aux gravures de Pietro Antonio Martini (1739-1797)¹³⁵, il nous est possible de saisir l'étendue de ce phénomène. Celles-ci nous témoignent de l'extrême foisonnement esthétique. L'amoncellement pictural pouvait s'avérer productrice d'une éventuelle confusion visuelle du visiteur. L'œil ne sait plus sur quel objet il doit diriger son attention. Cette indétermination risquait de susciter le désintéressement général envers certains chefs-d'œuvre. La focalisation de ce regard s'avérait donc cruciale pour garantir le succès du peintre. La séduction visuelle correspondait alors à cette nécessité artistique de se démarquer des autres représentations. Elle conditionnait la promotion de l'artiste et du commanditaire. L'élargissement du public a ainsi induit l'émergence d'une nouvelle figure de l'amateur d'art, dans la décennie 1750. La traditionnelle sphère aristocratique et académique est rejointe par un public bourgeois en pleine expansion économique. Cette ouverture fut probablement fautive de l'accroissement de l'affirmation identitaire des commanditaires artistiques. Les études menées par Charlotte Guichard en 2008 ont constaté le délitement de la commande artistique royale de 80% en 1747 à 18% en 1787¹³⁶. Selon l'historienne, cette réduction serait la conséquence d'une privatisation du patronat esthétique au détriment du monopole royal et ecclésiastique. Effectivement, il

¹³⁵Voir annexe 10

¹³⁶GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. Époques, 2008, p. 45

semblerait que l'exportation de ces manifestations parisiennes ait intensifié le déploiement d'un commerce provincial. Il a également exacerbé l'engouement artistique d'une communauté civile impéieuse. Le succès de l'artiste n'était donc plus défini selon un commanditaire privé. Mais, il s'acquittait du jugement d'une collectivité.

« C'est toujours le sentiment du public qui l'emporte lorsque les maîtres de l'art et lui sont d'avis différent sur une production nouvelle »¹³⁷

La seconde moitié du XVIII^e siècle a vu ainsi apparaître une critique spécifique à l'Art. Dès 1741, le premier commentaire anonyme de ce Salon du Louvre a encouragé la diffusion de libelles au ton sarcastique, ironique et satirique. Ces derniers façonnaient le style « poissard »¹³⁸, en dépeignant le manque d'instruction des visiteurs et des détracteurs de l'événement¹³⁹. Ils reprochaient essentiellement le caractère empirique et immédiat de ces critiques subjectives. La désapprobation du public s'avérer ainsi fâcheuse pour la réputation du commanditaire. D'ailleurs, Vieil de Saint-Maux¹⁴⁰ nous rapporte que certains des ces mécènes avaient refusé de conserver leur œuvres après la lecture des critiques. Ce phénomène social interrogeait donc le fondement philosophique de l'esthétisme, en tant que discipline autonome. Les *Salons* (1759-1781) de Denis Diderot présageaient ainsi la théorisation du domaine artistique. Paru régulièrement dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1748-1793), les critiques du philosophe ont su interroger l'objectif des traitements esthétiques de ces œuvres picturales. Les travaux d'Emmanuelle Kant (1724-1804) ont également contribuer à établir le constat d'une faculté de juger dépendante de la subjectivité du spectateur.

« La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin. »¹⁴¹

¹³⁷BOS Abée du, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Beaux-arts histoire, 1993, p. 292

¹³⁸Ce terme faisait référence à la flatterie hypocrite des jeunes femmes travaillant à la halle commerciale.

¹³⁹PHELYPEAUX Jean-Frédéric (compte de Maurepas), « Réponse à la critique », 1777, *Recueil Clairambault-Maurepas: chansonnier historique du XVIII^e siècle*, publié avec introd., commentaires, notes et index par Émile Raunié, Paris, chez A. Quantin imprimeur-éditeur, 1879-1884, vol. VI, pp. 132-134

¹⁴⁰LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, éd. Klincksieck, 2004, p.49

¹⁴¹Denis Diderot, Salon de 1765 cité dans GAEHTGENS Thomas W. (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 71

De fait, Denis Diderot a confirmé cette finalité de la peinture. L'ensorcellement du regard était donc déterminant pour l'existence de l'œuvre. L'éveil de la sensibilité du spectateur n'intervenait qu'à la condition de sa confrontation à son propre regard. Seule l'authenticité de la scène justifiait de son caractère exceptionnel. La remise en cause des codes idéographiques entre genres picturaux a alors favorisé la déstabilisation des perceptions du spectateur. Elle a suscité la production d'un effet de surprise. La négation d'un échange visuel direct tend ainsi à intensifier l'attrait de l'observateur pour l'illusion dramatique. Cette théâtralisation de la scène s'immisce même dans le genre du portrait. Elle explique en partie l'étonnement du public parisien, face au portrait de *Madame Adélaïde*¹⁴² en 1753. Le traitement insolite de Jean-Étienne Liotard mêle le motif iconographique de la lectrice à l'engouement contemporain pour les voyages. Ce travestissement « à la mode turque » effectue un décalage déconcertant avec la tradition esthétique monarchique. Sultane dans la solitude d'un sérail, la princesse apparaît pleinement absorbée dans un livre. La paisibilité de sa lecture s'accorde avec le contenu vertueux de ce dernier. L'image de la lectrice revêt ainsi un style orientalisant. Le spectateur contemple une image, dans laquelle la narration transcende la consécration du commanditaire. D'une certaine manière, le peintre a créé une composition, où la sensibilité excède les autres facultés humaines. Il a réussi à produire un portrait authentique qui nie sa propre nature. La scène prend donc une allure familière, identique à celle des scènes de genre. Elle rend floue entre la frontière de ces deux catégories picturales.

Au cœur du débat « moderne » pour définir la supériorité de la peinture sur la poésie, Denis Diderot affirme l'éminence de l'esthétique figurative. Selon Anthony Wall¹⁴³, ce positionnement exprime son admiration pour un art, capable de mêler un échange de sensation à un témoignage social. Le philosophe certifie également l'équilibre entre un mépris envers les nouvelles pratiques de lecture et, cette admiration pour la technique artistique. Il nous paraît évident que le lien dramatique de la toile au public tend à confirmer cette prédominance picturale. D'ailleurs, l'encyclopédiste a insisté à diverses reprises sur l'importance de cette narration. Sa fascination pour l'expressivité correspond à un engouement bourgeois pour des scènes moralisantes. De fait, les artistes se sont calqués à cette demande, au détriment fréquent des valeurs esthétiques. Avec son portrait de *Louise d'Épinay*¹⁴⁴ (1726-1783), Jean-Étienne Liotard a ainsi amplifié la dramatisation des conventions ostentatoires du portrait. Le refus d'une pose frontale altère le tempérament solennel de l'œuvre. Le transparaît alors au travers de la gestuelle interrogatrice de l'index sur le menton du personnage. Celle-ci souligne le sourire espiègle, presque méditatif, de la jeune femme. Louise d'Épinay nous apparaît donc

¹⁴²Cf : Illustration 21

¹⁴³WALL Anthony, *op.cit.*, p.156

¹⁴⁴Cf : Illustration 22

légère et élégante, comme la décrivait son fidèle ami Denis Diderot¹⁴⁵. Cette médiocre oratrice, à la capacité d'écriture extraordinaire, est interrompue dans la lecture de son « Dialogue X ». Son regard fixe et l'index sur sa bouche confère une dimension espiègle à la composition. Cette pétillante intelligence nous invite à prendre part au plaisir de cultiver son esprit. La spontanéité du modèle fonde donc un échange dramatique avec le public. Elle met en place un système de dépendance mutuelle, qui sert la sémiotique de l'oeuvre. Le spectateur collabore à la narration de la composition. Le peintre invite implicitement son public à dépasser leur surprise pour prendre part à l'intrigue.

Toutefois, ce sentiment peut aussi parvenir au moyen d'une mise en scène corporelle insolite de la lectrice. Le *portrait de la baronne Crussol Florensac, née Anne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvilliers*¹⁴⁶ a su magnétiser les visiteurs du Salon du Louvre de 1785. Assise de dos sur un canapé à crosse style Louis XV, la jeune femme lit une partition de l'opéra *Échos et Narcisse* de Christoph Willibald Gluck, créé à Paris en 1779. La torsion de son buste renforce le partage d'une surprise mutuelle.

« Si quelques critiques ont trouvés la tête de la baronne de Crussol posée un peu péniblement, d'autres y ont trouvé un hardiesse très heureuse ; elle est assise sur le travers d'une chaise et ne montre son visage qu'en paraissant tourner la tête ; on ne peut nier toujours qu'il n'y ait dans cette position une sorte de négligence qui, avec beaucoup de grâce, y semble ajouter encore plus de naturel et de vérité. »¹⁴⁷

Fredrich Melchior Grimm témoigne ainsi de son admiration pour cette oeuvre complexe. La complémentarité des couleurs et le traitement des étoffes intensifient l'authenticité de cette scène. Élisabeth Vigée Le Brun atteste alors de l'excellence de son art. Elle justifie l'existence de sa toile grâce à la présence du spectateur. Sa position d'acteur conforte sa projection sensible dans cette composition. Par conséquent, l'observateur devient inhérent à la représentation de la lectrice. L'ensorcellement du regard constitue donc une finalité essentielle pour le motif iconographique de la lecture féminine. La stimulation des perceptions sensibles du spectateur place celui-ci au cœur de la composition. Il partage ainsi les mêmes sensations et la même jouissance que le personnage figuré. Ce partage sensitif confère une dimension universelle à l'image. L'oeuvre picturale construit ainsi un univers imaginaire infini, qui s'ouvre sur le monde.

¹⁴⁵BADINTER Élisabeth, *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Flammarion, 1983, p. 84

¹⁴⁶Cf : Illustration 23

¹⁴⁷BAILLIO Joseph, SALMON Xavier, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, catalogue d'exposition du Grand Palais, du 23 septembre 2015 au 11 janvier 2016, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, p. 176

2) UN DÉSIR UNIVERSEL DE LA LECTURE

L'implication affective du spectateur permet le dépassement du facteur identitaire conféré à l'image. Désormais, la représentation de la lecture acquière une sémantique caractéristique. Elle devient un emblème social aux yeux d'une communauté bien définie. Le recours à la mémoire sensorielle implique la projection psychologique du spectateur dans la position de lecteur. L'image de la lectrice éveille ainsi le souvenir de l'expérience universelle de la lecture.

2. a- Lorsque l'image de la lectrice se transforme en véritable *École de l'Amitié*

Ce lien subjectif entre le public et l'œuvre nous pousse à questionner l'étendue du rôle dévolu à celui-ci. Son immersion dans la composition repose sur le point de vue imposé par l'artiste. En adoptant cette perspective, l'observateur consent à sa collaboration active. Il devient un personnage indépendant et extérieur à l'image. Sa présence est alors indispensable au déroulement de la narration. Son intervention se restreint soit à l'établissement d'une médiation visuelle, soit à la négation de contact direct avec le personnage illustré. La dramatisation des scènes se dirige alors plus aisément vers la simulation d'une intrusion dans l'intimité. La toile s'assimile donc un livre ouvert destiné à la complaisance du spectateur. L'absence de médiation visuelle assigne donc un statut de voyeur à celui qui la contemple. Ce point de vue intensifie l'érotisation d'une scène, déjà induite par la présence d'une jeune femme. Notre recensement iconographique nous a ainsi révélé la diversité de la mise en scène de ce voyeurisme pictural¹⁴⁸. Alors que 24,4% des œuvres présentent simplement le modèle féminin en train de poser, 80,6% illustrent ces lectrices dans un cadre privé. Ceux-ci comportent à 14% une composante galante, tandis que, 2,3% des scènes recourent explicitement à l'espionnage du spectateur. En revanche, il semble que ce positionnement visuel soit simulé de manière équivalente dans les scènes de genre et les portraits. Les images de Madame de Pompadour nous confirment cette ascendance à la dramatisation. Pourtant, celle-ci s'avérait jusqu'alors inexistante dans les éloges

¹⁴⁸Voir annexe 11

personnels. Cette césure des conventions esthétiques nous atteste donc la prolifération d'un voyeurisme, lié à la lecture féminine.

Simultanément, les peintres introduisent des références implicites à une éventuelle présence extérieure dans leurs scènes de genre. Les pastorales de François Boucher témoignent ainsi d'un processus d'incursion du public. Commandée par Caroline Louise Margrave de Bade (1723-1783), grande amatrice d'art, l'*École de l'Amitié*¹⁴⁹, nous présente deux jeunes bergères se reposant à l'orée d'un bois. L'une d'elles entreprend la lecture d'une missive, sous l'écoute attentive de son amie. Mais, il semblerait que l'auditoire à ces deux personnages. Dissimulés dans la nature luxuriante, deux visages apparaissent dans l'ombre, à l'angle supérieur gauche de la toile. Le premier appartient à la statue d'un enfant potelé, probablement un Amour. Son regard semble, à première vue, s'attacher au bouquet de roses entre ses mains. Toutefois, celui-ci tend également à désigner la lettre, au centre de la composition. Un second faciès, placé en amont, accompagne cette figure. La nuance de sa carnation et de sa chevelure distingue cette présence de celle de la statue. François Boucher suggère ainsi la présence d'un autre personnage. Celui-ci pourrait éventuellement correspondre à la projection du regard espiègle du spectateur. La convergence de cette attention sur les deux femmes évoque le contenu galant de la missive. Cette mise en scène ne pouvait donc que ravir celle, que Johann Kaspar Lavater (1741-1804) surnommait « Vielwissenrin und Vielfragerin von Baden »¹⁵⁰, c'est-à-dire, la très savante et très questionneuse dame de Bade. Le recours à ce support de lecture permet ainsi au peintre d'élaborer un espace privé, propice aux confidences. Le maintien de cette sphère intime reposait donc sur l'habileté esthétique de l'artiste, à exhiber ses personnages devant l'œil voyeur de son public. La mise en scène de ce point de vue contribue alors à la négation du caractère narratif de l'œuvre. Cet privatisation de l'espace figuratif tend à renforcer l'impression d'authenticité de la scène.

À l'image de l'écrivain, le peintre emploie cette véracité à l'établissement d'une connexion entre le spectateur, la lectrice et l'auteur du support de la lecture. La prolifération au XVIII^e siècle de la littérature à la première personne du singulier a ainsi préparé le public à ces représentations intrusives. L'expérience de la lecture familiarisait donc ce lectorat au voyeurisme. Par conséquent, les auteurs et peintres ont induit une résonance médiatique entre les divers interlocuteurs de l'image. Or, cette

¹⁴⁹Cf : Illustration 24

¹⁵⁰ROSENBERG Pierre (dir.), *François Boucher 1703-1770*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 18 septembre 1986 au 5 janvier 1987, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, pp. 288-291 ??

communication n'est possible qu'à la condition de la mobilisation de l'imagination du public. De fait, le peintre prend possession de l'image comme l'écrivain le fait avec les mots.

« Qu'est-ce, en effet, que la lecture ? C'est un entretien secret où l'esprit parle au cœur : où le génie interroge la raison & l'écoute avec docilité : où la raison fait fructifier les germes du génie. C'est un commerce d'idées & de sentiments entre l'Écrivain & le lecteur. Un livre est le commun du truchement. Il expose les pensées du premier, & fait naître celles du second. »¹⁵¹

Par définition, la lecture se doit de stimuler la réflexion de son public. Elle pénètre la mécanique de l'esprit d'autrui, pour éveiller sa capacité à observer son environnement. La méditation devient ainsi productrice du sentiment de satisfaction. Cette analogie entre le spectateur et le lecteur admet donc l'établissement d'un lien affectif entre le créateur de l'image narrative et le lecteur anonyme. Le peintre et l'auteur s'adressent ainsi à un cercle spécifique d'adeptes. Ces scènes divertissantes deviennent alors le lieu de l'effacement identitaire de la lectrice.

« Nous ne lisons jamais un Livre que volontairement, & c'est déjà un péché considérable, quand nous sommes affurés qu'il ne vaut rien, & que nous n'avons pas permission de le lire. Nous le lisons fans rougir, nous sommes nos seuls confidents dans notre cabinet [...], l'esprit est si occupé de son plaisir, qu'il ne s'aperçoit pas de tant de témoins qui le chagrineront. »¹⁵²

Dans cet extrait du *Discours sur les sujets les plus ordinaires*, Héliodore de Paris nous certifie les conséquences de la jouissance du public sur sa fonction dans les compositions picturales. L'esprit de l'observateur retient ce qui sert à son propre contentement. Sa projection dans la position du lecteur crée une mise en abîme de sa position de voyeur. Cette imbrication s'exprimait particulièrement dans les salons mondains. En conservant une pratique collective de la lecture, ces derniers demeuraient le centre du partage social de l'expérience émotive. D'après Isabelle Brouard-Arens, le plaisir éprouvé lors de cette activité favorisait celui de la conversation autour des livres. Il était alors crucial pour l'auteur de parvenir à séduire le lectorat féminin. L'approbation de celui-ci leur permettait d'assurer le succès de leurs productions culturelles. Cet aspect social de la lecture aurait donc été bénéfique à l'émergence d'un nouveau genre, mêlant la curiosité amoureuse et les mondanités. Le langage érotique

¹⁵¹BOLLIOUD DE MERMET Louis, *Essai sur la lecture*, Lyon, chez Pierre Duplain l'aîné, Librairie de l'Académie, 1765, p. 53

¹⁵²PARIS Héliodore de, *Discours sur les sujets les plus ordinaires des désordres du monde, ces discours sont partagés en pratiques morales prouvées par l'Écriture, les conciles, les Pères et la raison*, Paris, chez Edme Couterot, 1684, vol 2, p. 562

dicté par l'auteur s'accordait ainsi à la complicité de la lectrice. La similitude de procédés entre le peintre et l'écrivain admet ces images de la lecture féminine au cœur d'une sensibilité sociale commune. L'adoption du voyeurisme sociabilise donc l'iconographie de la lectrice. Cette « école de l'amitié » attribue au spectateur une position d'observateur, d'acteur et de lecteur. Il collabore ainsi à un entrecroisement médiatique entre l'auteur, la lectrice et les éventuels personnages de la composition. La superposition de dialogues visuels encourage l'universalisation de la figure de la lectrice. Elle participe également à la concentration du spectateur sur la pratique de la lecture.

2. b- La liseuse de Fragonard et la fascination de la tranquillité d'esprit

Le XVIII^e siècle nous révèle d'importants bouleversements pour l'iconographie de la lectrice. Sa prolifération littéraire a influencé sa représentation dans le domaine artistique. Cette dernière s'est alors engagée dans une voie insolite et inexplorée. D'un côté, les peintres se sont attachés à la retranscription du lien unissant entre la lectrice au support textuel. L'intimité de cet environnement offre à la lectrice un moyen de se retirer du monde, tout en demeurant encre à celui-ci. Mais, ces scènes opèrent une distanciation avec leur observateur. Elles accentuent ainsi le désir d'intrusion de ce dernier, au cœur de la conversation entre l'auteur et la lectrice. Celles-ci favorisaient donc l'émergence d'un public fasciné par le voyeurisme. D'un autre côté, cette expérience de lecture constituait un réel déficit pour ces artistes. L'illustration de la lecture suggère la figuration d'un mécanisme intrinsèque à l'esprit humain. Or, cette dernière s'avère problématique.

« La lecture, acte intérieur qui engage l'être entier sans que son apparence en soit changée, permet de toucher aux limites de la peinture, qui ne saurait être que l'expression d'un instant du devenir. »¹⁵³

La réalisation de cet effet dépendait de la charge symbolique que le peintre parvenait à transmettre au livre. Seulement, il semblerait que les nouvelles considérations philosophiques aient exacerbé l'invocation de cette sémiotique du

¹⁵³BIALOSTOCKI Jan, KOPYLOV Chritiane F. (trad.), DUPUIGRENET DESROUSSILLES François (préf.), *Livres de sagesse et livres de vanités : pour une symbolique du livre dans l'Art*, Paris, Éd. des Cendres et Institut d'étude du livre, 1993, p. 47

support écrit. La perte identitaire de la lectrice bénéficie alors à la naissance d'une typologie inédite de représentations. Celle-ci se fondait essentiellement sur le rendu de cette absorption mentale. Le « portrait de fantaisie » définit ainsi cette production de portraits fictifs, qui illustre des jeunes femmes fictives. Ces figures féminines ne possèdent d'existence qu'au travers de l'action effectuée. En mêlant certains codes du portrait et à ceux des scènes de genre, les artistes sont donc parvenu à attribuer une dimension symbolique à la lecture. Portrait ou allégorie ? Le travail de Jean-Honoré Fragonard nous a questionné sur les fondements emblématiques du personnage de la lectrice. Sa *liseuse ou La jeune fille lisant*¹⁵⁴ ne cesse de fasciner nos contemporains par son caractère délicat et intemporel. Son apparente sérénité met en valeur la jeune femme, vêtue d'une robe à la française safran, rehaussée de rubans lilas. Sans la présence de cette toilette « moderne », la composition tendrait à altérer les repères temporels du spectateur. Le peintre nous livre une représentation très éloignée de ses autres productions de lectrices. Sa « liseuse » dénote de son *Le billet doux* (c. 1755, New York, Metropolitan Museum of Art) ou encore, à sa *Lettre d'Amour* (1771-1772, New York, The Frick collection). Le manque de théâtralisation et d'érotisme relaye ce motif iconographique à un idéal de bienséance.

Cependant, le choix d'un petit livret permet à l'artiste d'introduire une dimension sensuelle à son image. Sa proximité physique avec la lectrice renforce la projection psychologique de celle-ci dans le support textuel. Le doigt, ce « *locus amoenus* »¹⁵⁵, construit un passage vers les parties secrètes du livre. Il incarnerait donc la curiosité intellectuelle du spectateur. De surcroît, le peintre tend à souligner sur l'omniscience du modèle sur celle de son public. L'illisibilité des pages du livre accorde à la lectrice un savoir défendu au lecteur.

« En d'autres mots, la représentation esthétique de la lecture se sert du pouvoir dont dispose le regard esthétique (celui du spectateur, celui de l'artiste) pour commenter un autre regard, celui afférent aux yeux d'un lecteur. »¹⁵⁶

L'esquisse d'un ouvrage invite implicitement le spectateur à sa découverte. Il incite ainsi ce dernier à la lecture. Les attitudes du modèle constituent également l'une de ces indications dissimulées. Elles peuvent fournir une clé d'interprétation de l'œuvre. Notre dissection du regard de la lectrice nous révèle ainsi un déploiement dynamique du motif de la lectrice.

¹⁵⁴Cf : Illustration 25

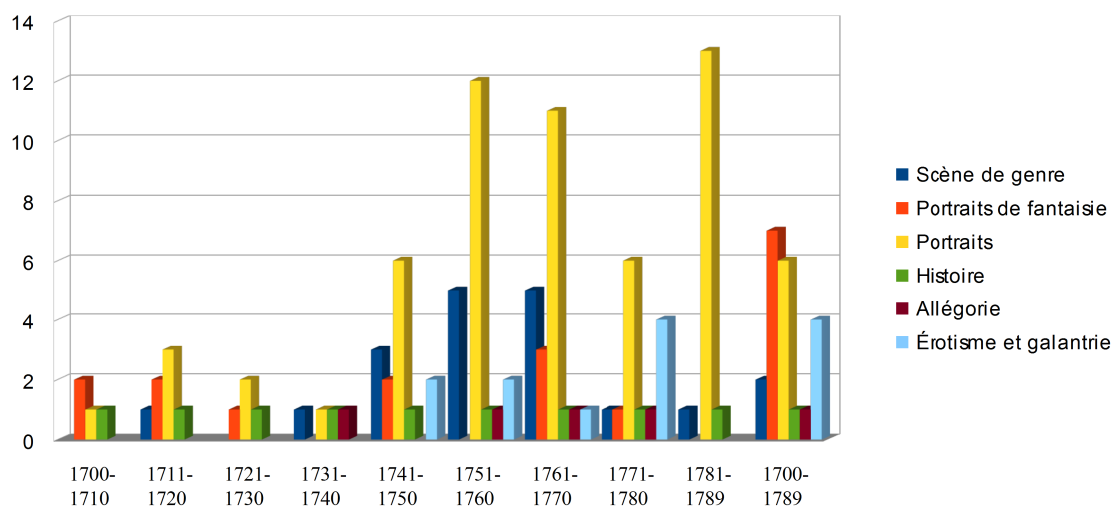
¹⁵⁵Wall Anthony, *op. cit.*, pp. 47-51

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 39

Corpus	Concentration	Interruption	Vision directe	Regard détourné	Méditation	Invitation
128	40	73	54	27	20	13
100%	31%	56,6%	41,9%	20,9%	15,5%	10,1%

Tableau récapitulatif du comportement visuel des lectrices dans le corpus iconographique¹⁵⁷

Parmi les toiles produites sur la période entre 1700 et 1789, la concentration du modèle ne concerne que 31% des œuvres. Il s'avère que les peintres optent plus aisément pour un détachement visuel du support de la lecture. Celui produit un échange direct avec le spectateur, ou la méditation intellectuelle du personnage. Dans 10,1% des compositions, la gestuelle de la lectrice invite explicitement le public à la lecture. Une interruption de l'action relève alors plus fréquemment du portrait. La concentration du personnage touche davantage les scènes de genre et les « portraits de fantaisie ». D'ailleurs, ceux-ci composent un 15,6% de l'intégralité du corpus étudiés. Par conséquent, vingt compositions oscillent entre les divers genres picturaux.



Répartition chronologique des scènes de lectures féminines au XVIII^e siècle

¹⁵⁷Voir annexe 12

L'existence de ces lectrices fictives précèdent le travail de Jean-Honoré Fragonard. À défaut d'être le pionnier, l'artiste a participé à la popularisation de cette pratique figurative en France. Jean-Baptiste Santerre, Alexis Grimou, Jean Raoux ou encore, Quentin de Troy, les historiens de l'art s'accordent sur le rôle crucial de cette première génération de peintres français. Ces derniers ont permis l'insertion de l'esthétisme hollandais et flamand sur leur territoire. Dès le début du siècle, l'intérêt du public a occasionné une production picturale similaire aux œuvres de Johannes Vermeer et Peter Janssens Elinga. Leurs contributions ont donc influencé la tradition iconographique de la lecture féminine. Désormais, l'image de la lectrice repose sur la coexistence entre la concentration intellectuelle de celle-ci et, l'omission de son environnement. Cette première génération de peintres répondait ainsi au goût du public pour cette envoûtante tranquillité d'esprit. Leurs toiles arboraient les thèmes de l'attention, de l'oubli et de la résistance à la distraction. Mais, ces représentations attisaient le scepticisme de certains de leurs contemporains. Dans sa *Réflexion critique sur la poésie et la peinture*, publiée en 1719, l'abbé du Bos s'interroge sur la manière, dont l'artiste détermine le sujet de ces compositions.

« Il n'est rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertissements ordinaires d'un corps de garde qui puisse nous émouvoir. Il s'ensuit donc que l'imitation de ces objets peut bien nous amuser durant quelques moments, qu'elle peut bien nous faire applaudir aux talents que l'ouvrier avait pour l'imitation, mais qu'elle ne saurait nous toucher. Nous louons l'art du peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choisi pour l'objet de son travail des sujets qui nous intéressent si peu. [...] comment la copie me toucherait-elle si l'original n'est pas capable de me toucher »¹⁵⁸

L'écrivain soulève ainsi le problème de retranscrire une activité ordinaire, qui exclue le spectateur. Cette occupation de la conscience opère une distanciation univoque. La manipulation de la composition intervient alors pour garantir l'intérêt de la scène. C'est pourquoi le peintre insère des éléments décoratifs, floraux et animaliers dans sa composition. Il crée ainsi des effets visuels, capables de captiver l'attention du spectateur. Cependant, *La liseuse* de Washington n'emploie aucun de ces procédés dramatiques. Jean-Honoré Fragonard a réalisé une œuvre dépouillée, dans laquelle il atteste la primauté de l'absorbement intellectuel. L'extrême concentration visuelle de la lectrice suffit à la projection du spectateur à l'intérieur de la toile. L'émergence des « portraits de fantaisie » constituent donc un apport considérable pour l'iconographie de la lectrice. Leurs existences attestent d'un engouement croissant pour ces scènes. Ces derniers confirment la perte identitaire et

¹⁵⁸BOS Abbé du, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Beaux-arts histoire, 1993, p. 18

définitive du modèle dépeints, face à la valeur allégorique et emblématique de l'activité. À travers ces images de jeunes femmes désirable, l'artiste parvient à susciter un désir universel pour la lecture. Celle-ci s'attache à la retransmission des états de la conscience humaine.

2. c- Une délicieuse agitation de la conscience

Qu'elle soit féminine ou masculine, la lecture demeure l'un des thèmes les plus complexes à peindre. Son esthétisation requière un talent spécifique pour la figuration de la réalité. Comme nous l'avons précédemment abordé, le positionnement et le cadre sont autant d'éléments qui aiguissent la perception du spectateur. Ils garantissent un accès direct à la sémiotique de l'œuvre. Mais, le parcours visuel de l'œuvre ne saurait fournir, à lui-seul, cette clé de compréhension. Le langage corporel de la lectrice apparaît alors crucial pour la simulation de sensations internes à l'âme. Un sourire traduit ainsi une douce jouissance. Celle-ci peut rapidement se transformer en extase. En lui adjoignant un regard dirigé vers le ciel, Augustin Bernard d'Agesci transfigure ainsi la transe de sa *Femme lisant les lettres d'Héloïse et d'Abélard* (c.1780, Chicago, Art institute of Chicago). Un buste, une main ou un doigt s'avère souvent bien plus significatif qu'un objet ornemental. Cette mise en scène du corps féminin certifie le trouble que la lecture peut exercer sur l'esprit. L'insistance sur ces éléments tend donc à transmettre l'agitation intellectuelle de la lectrice. Les peintres recourent ainsi à un procédé courant dans l'univers théâtral pour faciliter l'interprétation de la scène. Charles-Antoine Coypel a notamment employé cet effet dans ses ébauches pour *L'Évanouissement d'Atalide* (1748, Lille, palais des Beaux-Arts). Il parvient ainsi à retransmettre la détresse de son héroïne. Mais, de tous ces créateurs, Jean-Baptiste Greuze demeure le seul à avoir porté cette instrumentalisation du corps féminin à son paroxysme. Il fut ainsi le précurseur d'un « moralisme sensuel »¹⁵⁹ définit par Anthony Wall. Sa subtile association entre la dramatisation et l'érotisation conforte l'imaginaire collectif de la lectrice. Selon l'historien, la théorisation de la peinture a bénéficié à l'adoption picturale des stéréotypes misogynes « modernes ». Les peintres reflètent ainsi cette image de l'insubordination féminine. Ces œuvres servaient donc à la moralisation du public féminin. Elles confrontaient celui-ci à l'influence de cette activité sur leur comportement social.

¹⁵⁹WALL Anthony, *op. cit.*, p. 88

Toutefois, ces scènes ne garantissaient aucunement cet effet cathartique. Parmi l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze, *Le tendre ressouvenir*¹⁶⁰ diffuse ce moralisme grâce à la sensualité de la lectrice. L'activité est interrompue par l'élan désespéré vers un buste masculin de cette jeune femme. Sa robe de soie blanche laisse notre regard s'attarder sur une gorge dégagée. Cette sensualité apparente implique un lien de nature charnelle entre les deux protagonistes de l'intrigue. D'autres éléments ornementaux tendent à confirmer cette impression. Le bouquet figurant au pied du buste reflète ainsi la sémiotique sentimentale de l'œuvre. Tandis que les roses commémorent la présence féminine, le brin de muguet symbolise la renaissance d'un amour perdu. Au sol, le petit chien blanc et brun reste impassible face à l'excès affectif de sa maîtresse. Il ne réagit pas non plus à l'intrusion du spectateur, qu'il le fixe, pourtant, de son regard perçant. Les radiographies réalisées à ce jour ont attesté les multiples rectifications subies par ce compagnon familial. Ce dernier semble donc avoir été adjoint ultérieurement par l'artiste. Jean-Baptiste Greuze a probablement voulu renforcer le pathétisme de cette jeune lectrice. Symbole de fidélité, le chien contribue à exprimer les sentiments ressentis à l'égard du défunt. De plus, la lumière crépusculaire souligne l'espoir du personnage d'un retour de être cher. Son dos décollé du dossier de la bergère, son buste penché en avant et son bras tendu vers l'avant, insistent sur le caractère tragique de la scène.

« Ô Rousseau ! Ô Diderot ! Ô Marmontel ! Le défunt, ou plutôt son buste, a un faux air d'encyclopédiste. Peut-on pleurer un encyclopédiste sans mettre un peu de drame dans sa douleur ? La veuve en met donc, et beaucoup.... »¹⁶¹

Lorsqu'en 1863, Louis Lagrange écrit cette critique dans la Gazette des Beaux-Arts, il fait part de son impression générale générée sur le spectateur. L'élan protagoniste revêt une dimension ironique. Cette recherche de revivre des instants perdus par la lecture souligne le caractère irrémédiable du temps. Le coffret noir au sol renferme les restes de cette ancienne correspondance amoureuse. De fait, la vision de ce drame sentimental rendait le public enclin à l'empathie. Cette perception sentimental favorisait l'identification de ce dernier à la lectrice. Mais, l'exubérance de la scène ne permettait pas aux observatrices de retirer la leçon de ce reflet. Au contraire, cette œuvre immortalise une perception masculine de la lecture féminine. Il nous est malheureusement impossible de connaître la position adoptée par les deux sexes. Même si la toile figure sur le livret du Salon du Louvre de 1763, elle ne fut pas exposée.

¹⁶⁰Cf : Illustration 26

¹⁶¹La Gazette des Beaux-Arts Ier, XIV, 1863, INGAMILLS John, The Wallace Collection, catalogues of pictures, Fench before 1815, vol. III, London, The Trustees of the Wallace Collection, p. 209

D'après Denis Dederot, ce retrait s'explique « parce que ceux à qui ils appartiennent n'ont pas jugé à propos d'y consentir. »¹⁶². Le commanditaire a pu juger la valeur de sa commande trop inestimable ou, trop scandaleuse pour l'exposer aux yeux du public parisien. Ce moralisme sensuel n'a donc pas eu l'occasion de remplir sa mission sociale. Jean-Baptiste Greuze s'est contenté, avant tout, de répondre au goût esthétique du son client. Il a ainsi témoigné de la primauté d'une sensualité dramatique, dans les années 1760. Les images de la lectrice abordent donc les effets de son activité sur la conscience féminine. Cette agitation mentale devient l'objet d'un moralisme social au moyen du langage corporel de la lectrice. La sensualité apparente de celle-ci contrebalance leur exubérance émotionnelle. Cet insistance sur le pathétisme de ces scènes confèrent à l'image une fonction cathartique. Mais, cette dernière ne parviennent pas à remplir cette finalité. La concurrence avec les portraits de grandes dames n'a fait que confirmer la prééminence de ce thème dans le domaine pictural.

3) L'EFFERVESCENCE D'UNE REPRÉSENTATION PICTURALE

Une étude iconographique ne peut pas s'entreprendre sans aborder la mobilité artistique des œuvres et de leurs créateurs. Ce phénomène s'avère primordiale pour la compréhension des influences générationnelles, qui régissent le domaine artistique depuis l'Antiquité. Des récits de voyages aux reproductions graphiques, la peinture favorise la prolifération de thèmes universels, comme la lecture, auprès des amateurs d'art. Cette diffusion encourage le mimétisme social de l'insurrection féminine. La lectrice s'acquitte d'une autonomie existentielle propre. Elle se réinvente ainsi au fil du siècle.

3. a- La diffusion du génie féminin en Europe

Chaque discours social doit savoir mobiliser l'écoute du public pour garantir sa réception. La cause du « génie » féminin a su exploité le phénomène de médiatisation, touchant le domaine intellectuel au cours du XVIII^e siècle. Grâce à son expansion, la sphère artistique est devenue le parfait émissaire de ces revendications. Elle assurait aux femmes l'admission masculine tant désirée. En effet, les critiques des expositions

¹⁶²*Ibid.*, p. 209

picturales faisaient involontairement la « publicité » de ces images de lectrices. Positives ou négatives, leurs appréciations œuvraient à la diffusion des doléances féminines. Elles renforçaient ainsi l'élan de ces dernières. En nous référant aux études précédemment effectuées, nous avons constaté l'incroyable rapidité des femmes à tirer parti des bouleversements culturels. L'émergence de la femme-artiste¹⁶³ nous atteste l'affranchissement des femmes, à l'égard des normes professionnelles. Selon Marie-Jo Bonnet, cet éveil des consciences leur a octroyé une plus grande autonomie de carrière. L'émulation culturelle des « Lumières » a ainsi encouragé cette émancipation. Leur accession au système de corporations leur a permis de détourner de la domination masculine, qui régnait dans leur encadrement familial. Le séjour parisien du peintre Rosalba Carriera (1675-1757)¹⁶⁴, au cours des années 1720, a joué un rôle primordial dans ce phénomène social. L'exceptionnelle renommée de cette artiste a contribué à l'introduction en France, d'un modèle de la femme-artiste. Son talent affirmait le potentiel intellectuel de la femme, en rivalisant esthétiquement et économiquement avec les hommes. Dès lors, la profession d'une personne ne se fondait plus uniquement sur son statut matrimonial. Cette libéralisation professionnelle concorde ainsi avec le discours égalitariste de la femme. Elle favorise alors l'épanouissement de figures, telles que Élisabeth Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) ou encore, Anne Vallayer-Coster (1744-1818).

Au premier abord, nous pourrions aisément percevoir ce phénomène isolément, sans relations apparentes avec l'iconographie de la lectrice. Mais, chacune de ces peintres s'est confrontée à la production d'une image de lectrice, au moins une fois au cours de leur carrière. Or, la thématique de cette femme-artiste se conçoit toujours suivant le réseau professionnel et intime de celle-ci. L'œuvre d'Élisabeth Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard témoigne de la mise en place, durant les années 1780, d'un protectorat spécifique au sexe féminin. Sans le précieux soutien des membres féminins de la famille royale ces deux peintres n'auraient pu échapper à la précarité de leur situation sociale. Cette « solidarité féminine » leur a offert l'opportunité d'ennoblir leur réputation. La première pu ainsi accéder au prestigieux titre de « Peintre de la reine » et, la seconde à celui du « Peintre de Mesdames ». De surcroît, cet appui semble avoir été décisif pour leur admission simultanée à l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1787. Elles ont alors rejointes les artistes françaises, Anne Vallayer-Coster (1774-1818) et Marie-Thérèse Rebol (1728-1805). Ce *quota* de quatre membres féminins confirme donc une relative reconnaissance culturelle du « génie » féminin.

¹⁶³BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'Art, Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'Art ?*, Paris, Éd. La Martinière, 2004, p.44

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 49

Toutefois, nous ne pouvons nous contenter de cet aspect professionnel pour comprendre la portée sociale, contenue dans les images de la lecture féminine. Il nous faut surtout les envisager sous le prisme d'un système de fréquentations. Hormis les salons littéraires, la lecture donnait naissance à des groupes officieux. Ces derniers appartenaient, la plupart du temps, au cadre privé de la lectrice. L'intérêt commun pour la lecture consolidait alors les liens familiaux ou amicaux.

« Je vous recommande toujours la lecture, unique moyen pour nous autre et pour former nos idées et cœurs. Si on s'apercevait, surtout en France, où on épluche tout et tire tout en conséquence, que vous n'entriez en rien, vous seriez bientôt déchu de tous ces applaudissements qu'on vous prodigue à cette heure. C'est le monde, cela arrive à nous tous plus tard ou plus tôt, mais il faut donc se tenir dans une assiette telle que cela ne puisse arriver par notre faute. »¹⁶⁵

Ce conseil avisé de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche à la reine de France, soumet une fois encore cette activité, à une fonction didactique et éthique. Les missives garantissaient le maintien des échanges entre ces bibliophiles. Elles nous ont ainsi permis d'établir la nature de ces relations.

« Je vous remercie du livre que vous m'avez envoyé, ou, pour mieux dire, la religion, que je devrais mettre la première, vous remercie de la correction que vous y avez mise. L'auteur ferait bien de faire une nouvelle édition : rien de si pernicieux que des réflexions mauvaises, glissées dans des livres qui d'ailleurs seraient bons. »¹⁶⁶

La correspondance entre Marie Leszczinska et le « Président Hénault » demeure un cas exemplaire révélateur du fonctionnement de ces communautés de lecteurs. Nous savons aujourd'hui que ceux-ci s'établissaient selon un système de partage d'expériences, de prêts et d'achats conjoints. L'avis d'autrui constituait l'élément central de la construction individuelle du lecteur. En guidant ses choix, cette opinion déterminait les découvertes et les goûts littéraires de celui-ci. La lectrice ne saurait donc exister sans son entourage. Son activité répond à l'encadrement d'individus intellectuellement proches d'elle. Cela expliquerait la mobilité géographique des

¹⁶⁵Correspondance de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche à Marie-Antoinette du 30 novembre 1774, Marie-Thérèse (impératrice d'Autriche), *Correspondance secrète entre Marie - Thérèse et le cte de Mercy-Argenteau : avec les lettres de Marie - Thérèse et de Marie - Antoinette* ., publiées et annotées par Alferd d'Ameth, Paris, chez Firmin-Didot, 1874, t.2, p. 266

¹⁶⁶DIGUERES Victor de, *Lettres inédites de la reine Marie Leszczinska et de la duchesse de Luynes au Président Hénault*, Paris, H. Champion éditeur, 1886, p. 30

portraits, au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. Les images de la lecture féminine représentaient de parfait cadeau diplomatiques. Elles marquaient les relations politiques et sociales entre le destinataire et le commanditaire. Cette pratique relevait autant d'un partage professionnel qu'amical ou privé. Elle témoignait du rang social de son propriétaire. Il paraît évident que le coût conséquent du transport limitait l'accès à ce procédé aux couches sociales les plus aisées. Ces échanges concernaient donc essentiellement l'aristocratie.

Par ailleurs, le succès des ces derniers imposaient parfois à l'artiste leur reproductibilité. Les *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*¹⁶⁷ nous confèrent une idée du nombre d'exemplaires de ces œuvres. Ils nous renseignent également sur la destination de ces copies. Nous savons ainsi que, parmi les trois exemplaires de *Marie Leszczyńska en habit de ville*¹⁶⁸, deux furent officiellement envoyés au comte de Maurepas et M. Paris du Verney. Les recherches effectuées au XIX^e siècle par Pierre Nohal ont notamment attesté la réception d'une réplique par le père de celle-ci, le roi Stanislas I^{er}. Il affirme également l'existence d'une copie offerte au président Hénault et, une version en pied conservée au château de Versailles. Selon l'historien, ces dernières se distinguaient entre elles par des divergences figuratives. La substitution d'un essai de philosophie au détrimet de la Bible constitue ainsi une originalité spécifique à l'exemplaire confié au président Hénault. La scène ne représente plus la souveraine. Elle dépeint l'amie dévouée. Cette œuvre manifeste donc l'amitié fidèle entre le destinataire et la commanditaire. Par conséquent, elle insiste sur le lien unissant le lectorat. Marie-Antoinette a employé la même manœuvre pour sa propre image de lectrice de 1785¹⁶⁹. Lors de son départ de France à la Révolution française, Élisabeth Vigée Le Brun dénote la réalisation de quatre exemplaires et de quatre répliques de l'œuvre. Il est certain que l'une fut personnellement assignée par la reine au comte de Ségur. Une autre fut donnée par le roi au baron de Breteuil. La troisième fut destinée au comte Marie Gabriel Auguste de Choiseul-Gouffier, ambassadeur de France à Constantinople de 1784 à 1791. Contrairement à sa patriarcale, ce portrait devait instaurer le modèle officiel de la royauté à l'étranger. Sa reproduction répondait donc à la promotion d'un idéal monarchique. La médiatisation du domaine artistique bénéficie donc à l'expansion du « génie » féminin. La reconnaissance progressive de sa valeur professionnelle ouvre la voie à celle de l'indépendance intellectuelle de la femme. Ces transformations culturelles ont accru la formation de communautés bibliophiles, qui multiplient les marques matérielles de leur affection. De toute évidence, le nouvel aspect social alloué à la lecture féminine fut la cause principale, de l'intensification de la production des représentations de lectrices.

¹⁶⁷Voir annexe 13

¹⁶⁸Cf : Illustration 9

¹⁶⁹Cf : Illustration 18

3. b- La lecture féminine est-elle devenue une mode iconographique ?

Face l'effervescence de ce type de représentations, nous sommes en droit de nous interroger sur l'existence de la lectrice en tant que « mode iconographique ». Son ascendance sur le sexe féminin profite des bouleversements culturels des « Lumières », pour générer un renouveau intellectuel et moral. La toile devient le support de la remise en cause du système hiérarchique sociétal. Sa reproduction graphique décuplait l'énergie du discours féminin émancipateur. Les copies picturales et les estampes se faisaient ainsi le relais d'une revendication collective auprès d'un large public. Cette relative démocratisation de l'image de la lecture féminine soulevait donc le problème de sa compréhension, par un spectateur néophyte en matière d'art. La gravure souligne l'ennui d'une reproduction en noir et blanc d'une œuvre picturale. Au regard de Michel Pastoureau¹⁷⁰, celle-ci dénature la sémiotique de la production initiale. Cette technique imposait à l'artiste de réduire les effets d'atmosphère et les tonalités. Elle altérait ainsi les modalités esthétiques de la scène. Le passage d'un support à un autre pouvait donc induire le détournement et même, la perversion de l'image dupliquée. Or, ce problème ne touche que le discours individuel de la représentation. Le message collectif demeure intacte, puisque sa constitution repose sur l'association de la femme avec cette activité. L'action constitue toujours le centre d'intérêt de la scène. Ce problème semble avoir pris cette prétention, grâce à l'impulsion de la querelle des Anciens et des Modernes. Celle-ci animait le domaine de l'art depuis le XVI^e siècle. Elle aspirait à déterminer la suprématie de l'esquisse sur les tonalités chromatiques. L'actualisation de ces techniques de reproduction graphique fut l'une des préoccupations de ce débat conflictuel. Pour une fraction d'érudits, les spécificités de l'estampe ne pouvait que certifier la primauté du dessin sur la couleur.

Néanmoins, cette pratique répondait davantage à un esprit patrimonial qu'esthétique. Le retard accumulé par les commandes picturales était dû au passage de ces œuvres dans les ateliers de gravures. La *Bonne éducation*¹⁷¹ ou encore *Les Amusements de la vie privée*¹⁷² attestent du désir des artistes de conserver une trace

¹⁷⁰PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, le Léopard d'or, 1989, p. 59

¹⁷¹Cf : Illustration 1

¹⁷²Cf : Illustration 2

graphique de leur travail, avant leur envoi à l'étranger. La standardisation de cette méthode a accentué la mobilité de ces images de lectrices, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle garantissait alors la pérennisation de ces représentations dans l'imaginaire collectif. Les fonds du centre de documentation du château de Versailles recèlent d'estampes illustrant cette thématique. Parmi ses trésors, l'institution publique dispose des soixante-cinq tomes de la série d'albums reliés de Louis-Philippe. Ce roi de France nous laisse une galerie de 16 500 gravures, dont quelques portraits royaux. *Marie Leszczinska en habit de ville*¹⁷³ (inv.GRAV.LP 64.18.1) et *Marie-Antoinette*¹⁷⁴ (inv.GRAV.LP 83.17.1) comptent ainsi dans ce foisonnement figuratif du XIX^e siècle. Mais, ces collections témoignent également de la reproductibilité de portraits moins prestigieux, comme *La baronne de Crussol, Anne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvilliers*¹⁷⁵, et *Louise Florence Pétronille de La Live d'Epinau* (inv.GRAV 2878). Ces images sont devenues victimes de leur propre renommée. Elles donnaient ainsi court à leur exubérante duplication. Mais, la détérioration du support de la gravure endommageait la qualité esthétique de ces représentations. Celle-ci obscurcissait donc la réception de l'image. De surcroît, cet aspect accentuait le problème de l'exemplarité de la composition picturale, sous l'Ancien régime. À l'image du livre, une œuvre traverse plusieurs émissions et états. Cette démultiplication remet en question son unité. Les conventions artistiques accordent un caractère original à tous les exemplaires réalisés par le créateur de l'image. Une copie se réfère ainsi à toutes les imitations effectuées par d'autres artistes. Le portrait de *Marie-Antoinette*¹⁷⁶, daté de 1785, possède donc quatre originaux signés de la main d'Élisabeth Vigée Le Brun et, quatre reproductions officiellement issues du Cabinet du roi. D'ailleurs, nos observations des commandes effectuées, par la direction des Bâtiments royaux, ont révélé l'intense productivité de ce dernier. Ces copistes dupliquaient autant les grands maîtres anciens que contemporains. Perçue sous cet angle, la circulation des images de lectrices aurait donc pu conforter l'émergence d'une « mode iconographique » chez les peintres du siècle.

Par ailleurs, ces images faisaient surtout partie intégrante du processus d'apprentissage des artistes. L'épanouissement stylistique de l'artiste reposait sur une nécessaire assimilation des rudiments techniques. La méthode de la copie familiarisait alors celui-ci avec divers traitements esthétiques de thématiques préexistantes. Ce passage obligatoire était souvent facteur du système d'influences intergénérationnelles entre peintres. La renommée de leur talent exacerbait la mobilité des œuvres picturales

¹⁷³Cf : Illustration 9

¹⁷⁴Cf : Illustration 18

¹⁷⁵Voir annexe 14

¹⁷⁶Cf : Illustration 23

et estampillées de lectrices. Leurs contemplations renforçaient l'appropriation de ce thème figuratif par le public féminin. Cela expliquerait les similarités entre certaines représentations. Avec le *Portrait de Sophie Jeanne Armande Élisabeth Septime, comtesse d'Egmont Pignatelli (1740-1773)*¹⁷⁷, Alexandre Roslin rend hommage au portrait de *Mme de Pompadour*¹⁷⁸ peint en 1756. Achevé en 1763, la scène révèle une proximité esthétique évidente avec le travail de son maître, François Boucher. Du livre entrouvert dans la main droite à la position des pieds, l'attitude du modèle reprend à l'identique celle de la marquise. Le peintre construit le même parcours figuratif. Il entoure ainsi sa lectrice d'accessoires, qui témoignent de ses centres d'intérêts. Sa composition s'actualise au gré de la personnalité du commanditaire. Le décors rocaille laisse place à un mobilier néo-classique répondant au goût contemporain. De la même manière, la perspective ne s'ouvre plus grâce à la réflexion d'un miroir. Elle est induite au moyen d'une arcade, donnant sur un cadre naturel arboré. Cette représentation remémore alors l'image de la favorite¹⁷⁹ du *Victoria and Albert museum*. Son niveau d'exécution a su enthousiasmer les critiques contemporaines. Un journaliste de *l'Avant-Coureur* a ainsi exprimé son engouement face à l'excellence du rendu des matières.

« Monsieur Roslin entre beaucoup de portraits qu'il a donnés et qui sont très ressemblant et très bien peints, en a mis un qui mérite bien qu'on le distingue ; c'est une femme vêtue de satin blanc, appuyé sur un coussin jaune clair, galonné d'argent. Il est à remarquer que Monsieur Roslin, sans doute pour montrer qu'on peut peindre sans ombre et faire de l'effet [...], a fait venir le jour en face de son tableau, ce qui ne lui produit au moyen de toutes les étoffes blanches aucune masses, aucuns repoussoirs ou oppositions et ce qui n'empêche pas son tableau d'être brillant, très galant, très intéressant et le satin d'une vérité frappante. »¹⁸⁰

Cette recherche du peintre pour les effets lumineux témoigne du même souci de détails que François Boucher. Si nous nous fions aux dires de la fille d'Alexandre Roslin, les deux artistes auraient collaboré ensemble sur le portrait de la favorite conservé à Munich. Son intervention se serait limitée à la toilette et au bouquet de Madame de Pompadour. Sa parfaite connaissance de ce chef-d'œuvre nous laisse supposer qu'Alexandre Roslin ait pu volontairement choisir d'établir cette similarité.

¹⁷⁷Cf : Illustration 27

¹⁷⁸Cf : Illustration 13

¹⁷⁹Cf : Illustration 15

¹⁸⁰OLAUSSON Magnus, et SALMON Xavier (dir.), *Alexandre Roslin 1718-1793, Un portraitiste pour l'Europe*, catalogue d'exposition au château de Versailles du 19 février au 18 mai, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008 p. 120

Cependant, il nous est impossible de confirmer l'exactitude de cette hypothèse. La position sociale du commanditaire a pu également générer cette proximité esthétique. Fille du cardinal de Richelieu, Marie Élisabeth Sophie de Lorraine-Harcourt gravitait dans la haute sphère aristocratique. Sa familiarité avec la société de Mme Geoffrin lui a permis de s'initier aux arts en particulier, à la peinture. Son esprit éclairé a pu formulé la requête d'une filiation à la marquise. Sa robe blanche évoque ainsi celle de la favorite. Elle fait également écho à Madame Geoffrin par sa facture « à l'espagnole », qui remémore ses commandes de pastorales à François Boucher. La consécration de soi s'associe donc à celle de femmes d'influences et de pouvoir. Elle tend ainsi à inscrire la commanditaire dans la continuité directe de leur lignée. Par conséquent, l'image de la lectrice cultivait un héritage social. Celle-ci instaurait une filiation entre la commanditaire portraiturée et le modèle honoré. Le peintre devenait ainsi le complice d'une valorisation de soi, au moyen d'une appropriation de l'image d'autrui. L'œuvre établissait ainsi un système de protectorat intellectuel. Ce dernier bénéficiait au rayonnement de l'iconographie de la lecture féminine. L'intense engouement féminin pour ces représentations nous permet d'attester que l'iconographie de la lectrice relève d'un phénomène de « mode ». Son effervescence après la décennie 1750 témoigne surtout du glissement social d'une caractéristique propre au domaine. De toute évidence, le souci de filiation a constitué à enjeu majeur pour les femmes. Elle a permis la familiarisation de la société à ce thème pictural.

3. c- Un objet de fantasme omniprésent dans le quotidien

Notre réflexion s'est employée à comprendre l'influence qu'ont pu avoir les évolutions scientifiques et philosophiques sur la production artistique. Les peintres ont su mettre à profit cet éclaircissement des mentalités pour valoriser leur travail et, améliorer leur condition sociale. Il nous est ainsi apparu l'impossibilité de déterminer l'impact réel de ces représentations sur la société. La connivence entre la commanditaire et l'artiste a considérablement accentué l'omniprésence de la lectrice dans l'imaginaire collectif. La récurrence de ces images fut également le facteur d'un adoucissement de l'opinion publique, à l'égard de la lecture féminine. Cette atténuation a alors encouragé les femmes à manipuler les standards du moralisme et de l'érotisme, traditionnellement dévolus à leur sexe. En conservant un aspect stéréotypé, la femme s'est octroyé un pouvoir d'attractivité universel. Elle a ainsi pu monopoliser l'écoute et les faveurs d'un large public.

« Infenfiblement l'amorce du plaifir attire. De celui qui eft légitime à celui qui eft défendu, il n'y a fouvent qu'un pas à faire. »¹⁸¹

L'effraction de l'intimité constitue un interdit plaisant, auquel chacun est libre de succomber. Elle intensifie l'ascendance au voyeurisme du spectateur par la disposition d'une image tentatrice. Ce dernier se détourne ainsi des normes morales conventionnelles. Le modèle féminin représente déjà en soi un appât visuel naturel pour la gent masculine. Sa mise en scène dans une action énigmatique, comme la lecture, renforce la fascination de ces derniers pour cet objet de désir. Un voile de mystère recouvre ainsi l'iconographie de la lectrice. Celui-ci invite l'observateur à dépasser la frontière entre la réalité et l'imaginaire. Il instaure un équilibre de proximité et de distanciation entre la lectrice et le spectateur. Ce processus confère donc à l'image une dimension iconique. De cette manière, la figuration de la lecture féminine acquiert une autonomie existentielle. Elle devient la matérialisation d'un fantasme subjectif. Sa sémiotique varie alors selon sa perception par le spectateur. Tantôt réceptacle d'une sensualité, tantôt symbole d'un libéralisme moral, la lectrice établit une médiation figurative avec son public. Elle représentait un objet de convoitise omniprésent mais, inaccessible. Cette ambiguïté stimulait ainsi l'intérêt pour son illustration. L'identification de ce dernier au personnage peint aspire alors à la réactivation du souvenir de cette expérience sensorielle. La prépondérance de ces images nous confronte ainsi à notre propre perception intérieure de la lecture. Chaque femme est une lectrice au quotidien. Son alphabétisation active en elle la compétence inconsciente de la lecture. De fait, le contact avec autrui nous oblige à déceler ses expressions physiognomoniques. Ces dernières nous guident dans le comportement que nous devons adopter face à cette personne. Nous nous familiarisons ainsi avec l'interprétation d'un langage physique propre à l'être vivant. Cette activité psychique échappe au contrôle psychologique de la conscience. Elle relève de la sensibilité. Lorsqu'elle s'emploie dans un milieu littéraire et figuratif, le recours à l'imagination suffit à donner vie aux passions du spectateur. La figuration de la lectrice offre alors une infinité de possibilités fictives pour ce dernier. Elle génère un fantasme, qui intensifie la force du discours de l'image. La schématisation de la conscience accroît la symbolique de ces représentations laïques de la lectrice. Une aura spirituelle enveloppe ainsi le personnage. Elle accentue le désir

¹⁸¹BOLLIOD DE MERMET Louis, *Essai sur la lecture*, Lyon, chez Pierre Duplain l'aîné, Librairie de l'Académie, 1765, p. 19

de possession de l'œuvre par le public. Par conséquent, ce processus mental garantissait l'autonomie picturale de ce motif iconographique.

L'attrait de ces scènes a engendré l'émergence d'une demande exclusive, à laquelle le peintre s'est conformé. Celui-ci se soumettait aux paramètres définis par le client. Il répondait également aux contraintes imposées par le lieux d'exposition de son œuvre. Les dimensions des ces toiles nous renseignent sur leur lieux d'exposition dans la maison. Ces petits formats, de moindres coûts, caractérisent une production picturale dite de « cabinet ». Leur conception les prédestinait à l'embellissement de salles à fréquentation restreinte. L'absence d'enjeu social autour de ces compositions laissait alors davantage de liberté esthétique à leur créateur. Elle correspondait essentiellement au goût général de la clientèle. Le peintre devait adapter sa production pour assurer sa stabilité économique. Celui-ci privilégiait alors les sujets de genre à la mode. Il confirmait ainsi le positionnement de ces thèmes figuratif au cœur de l'actualité iconographique. En attisant le rapport entre l'offre et la demande, l'artiste préservait l'intérêt du public à l'égard de ces représentations. Il se garantissait l'élargissement de son réseau de commanditaires. L'omniprésence picturale de la lecture féminine pourrait donc expliquer la longévité de l'existence de cette iconographie. Elle admet une dimension commerciale cyclique, qui occasionne l'indépendance de ce thème figuratif après les années 1750. De fait, cette intense reproductibilité permet à la lectrice de s'introduire la lectrice dans la sphère affective de l'artiste. L'imitation de la réalité impose à ce dernier un perfectionnement constant de ses techniques picturales. Cet exercice requière une étude méticuleuse du vivant, que lui fournit son environnement. La scène de genre ouvre alors une fenêtre sur l'intimité du peintre. La toile devient le support d'un hommage à un être cher. Elle commémore leur épouse, leur sœur ou une amie au moyen de l'association de leur image à la symbolique de la lecture. *Madame Nonnotte lisant*¹⁸² caractérise ainsi ces portraits de compagnes d'artistes empruntant ces traits énigmatiques. Confortablement installée, la femme s'abandonne au plaisir solitaire de la lecture d'une brochure aux extrémités cornées. Son allongement corporel accentue la sérénité du sourire esquissé sur ses lèvres. L'éventail fermé assigne une certaine mélancolie à cette lectrice défraîchie. Ses yeux fatigués révèlent l'achèvement des amours volages. Le livre lui procure un refuge plaisant et solitaire. Cette introduction du modèle, sans plan intermédiaire, intensifie la sensation de chaleur, dégagée par les nuances brunes de l'arrière plan. Les contrastes de celles-ci avec les tons bleus et blancs de la robe accentue l'illusion de capture sur le vif d'un moment intime. Il ne s'agit plus de réaliser un portrait honorifique mettant en scène le quotidien. Donatien Nonnotte produit une scène quotidienne, dans lequel son modèle réel évolue. Il sacralise un instant ordinaire du quotidien grâce à la consécration de sa compagne. La présence de la femme valorise autant la lecture, que cette dernière exalte

¹⁸²Cf : Illustration 28

l'esprit de la lectrice. Cette équivalence rend inhérent le lien entre le sexe féminin et cette activité. Les œuvres d'Antoine Vestier, de Jean-Marc Nattier et d'Alexandre Roslin attestent donc de la valeur sentimentale acquise par ces images.

La mobilité de ces derniers a intensifié la diffusion de ce type de représentations en province. L'installation de Donatien Nonnotte à Lyon en 1751 fut déterminante pour la production artistique locale. Il a su adapter son art à un nouveau contexte culturel et social. Les modes et les idées ne dépendaient plus d'intellectuels. Mais, elles étaient du à une élite cultivée bourgeoise et nobiliaire. Celle-ci conservait quelques liens avec les grands centres de Genève et de Paris. Son implication à l'intérieur de cette communauté a alors assuré l'adoption de ces portraits du quotidien. Sa contribution illustre le développement d'une catégorie inédite de portraits. Son approche ludique de la consommation rapide du livre participait donc à l'effusion de cette thématique de l'évasion et du décomplexe féminin. Le mystère alloué à la lectrice garantissait ainsi la survie de ce motif au-delà du cadre de son support matériel. La lecture féminine confirme la capacité des peintres à générer des mythes, à les entretenir et à s'en repaître. Objet de fantasme, la symbolique spirituelle et sociale de la lectrice concède donc une contenance iconique à celle-ci. Son omniprésence esthétique assure son indépendance existentielle. Cette actualité esthétique donne naissance à un personnage écran, qui immortalise le souvenir d'un bonheur domestique fugace.

Conclusion

Souvent très sous-estimé, l'iconographie de la lectrice représente, pourtant, un sujet d'étude particulièrement instructif. Notre réflexion a démontré la valeur, l'omniprésence et le charme de ces représentations. Le double prisme historique et sociologique nous a permis de confirmer le rôle symbolique du livre. Ce dernier devient le garant de l'intelligence féminine. Sa figuration remet ainsi en cause les fondements des préjugés misogynes ancestraux. La chronologie (1700-1789) fut ainsi révélatrice d'un éveil des mentalités. Les nouvelles considérations culturelles ont encouragé l'énonciation d'un discours égalitariste. L'image accorde alors à la femme un lieu d'expression, dans lequel elle est libre de revendiquer son autonomie intellectuelle. Elle s'affranchit alors des normes conventionnelles et des contraintes de sa condition sociale. Ces compositions picturales dévoilent une lecture féminine savamment orchestrée dans sa narration, sa perception, sa réception et sa sémiotique. Elles révèlent également la connivence tacite entre l'artiste et la commanditaire. Leurs intérêts communs ont assuré l'ennoblissement de cette thématique conflictuelle. Dès lors, ces deux protagonistes le positionnement de celle-ci à l'intérieur de l'imaginaire collectif. La symbiose spirituelle et sensorielle avec le spectateur forge le caractère universelle de ce personnage énigmatique. La lectrice acquière ainsi un aura iconique. Elle représente un écran pour les fantasmes de son public. Son existence lui confère une indépendance esthétique. Cette bibliophile nous engage au cœur d'un moralisme visuel, mental et social. Sa défense de la cause féminine admet alors être le socle d'une révolution politique à venir. Malheureusement, la prédominance de ce motif figuratif ne fut pas significatif d'un renouvellement des perceptions modernes. Même si celle-ci atteste d'une mutation des conventions sociales, la production d'images stéréotypées de la lectrice demeure profondément attachée à l'autoritarisme masculin. Leur connotation érotique limite l'ascension sociale des femmes. Cet emprisonnement corrompt la reconnaissance de leurs ambitions par leurs paires. Les filiations spirituelles entre ces dernières n'ont pas suffi à garantir l'acceptation d'une égalité en droit. Elles ont, néanmoins, affirmé une relative amélioration de leur condition sociale.

Nous aurions pu croire que l'héritage de ces représentations aurait eu davantage d'impacts sur notre mémoire culturelle. Mais, notre historiographie occidentale a préservé jalousement la domination masculine. Celle-ci a accentué l'effacement du titre, du génie et du talent de ces illustres lectrices. Nous subissons encore de nos jours, les conséquences de cette orientation générationnelle.

Combien de personnes peuvent exposer précisément la contribution culturelle de Madame Geoffrin, d'Émilie du Châtelet ou de Louise d'Épinay ? L'étranger dans la rue reste ignorant de leurs actions. Ces connaissances restent l'apanage d'une élite érudite. Pourtant, leurs images constituent une part importante de l'Histoire de notre société. Elles faisaient foi de l'aptitude féminine à remplir les mêmes prétentions mentales que les hommes. Une lectrice revêt ainsi l'allure d'un manifeste figuratif. La Révolution française vient mettre un terme à ce phénomène. Ce fait historique a profondément bouleversé les habitudes sociales. La femme devient l'instigatrice de l'instruction d'une future génération de citoyens. Elle jouit d'un libéralisme restreint. L'exécution de la dernière «salonnière», en 1793, a affaibli le discours émancipateur féminin. Cet essoufflement s'accroît progressivement face à la résurgence du rôle domestique de la femme. Les préceptes jacobites ont ainsi occasionné l'amoindrissement des représentations de lectrices. Simultanément, l'engouement du public s'oriente vers un style néo-classique historique. La maturité esthétique de Jacques-Louis David marque l'effervescence de scènes mêlant l'Antiquité à l'actualité politique. Il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour voir ressurgir ce motif iconographique. Celui-ci se surcharge alors en lascivité. Elle s'emplit d'un plaisir sensuel dans une conception romantique et sentimentaliste. Leur production surpasse ainsi celle de leur *alter-ego*. La lecture féminine devient ainsi le symbole d'une jeunesse émancipée. Cette dernière confirme l'autonomie de ce personnage. Cet aboutissement repose essentiellement sur la transmission de maîtres à apprentis du traitement érotique de ces scènes. En préservant cet objet de fantasme, les artistes garantissaient la longévité d'un thème figuratif ordinaire. Cette fascination esthétique pour la lectrice concorde avec le malaise social traversant le XX^e siècle. Chez Edward Hopper et Henri Matisse, ce personnage prend l'expression d'une familiarité, d'un silence ou d'une absence. La lecture féminine conserve encore de nos jours sa dimension iconique. Seulement, son actualisation a considérablement modifié sa fonction initiale. Sa récente apparition télévisuelle relève d'une instrumentalisation publicitaire pour promouvoir le service de vidéos à la demande d'une marque de télécommunication française. Cette mise en scène conforte le rôle d'appât visuel de la lectrice.

Notre démarche s'inscrit dans la lignée de l'étude de Laure Adler et Stephan Bollmann. Elle s'est consacrée à l'approfondissement des enjeux sociaux, dissimulés derrière ce thème figuratif. Nous nous sommes employés à détériorer l'évincement historiographique de la femme. Nous avons confirmé que la lecture féminine ne constitue pas un motif iconographique si anodin. Derrière sa banalité, la lectrice nous

révèle le développement des consciences individuelles au fil des époques. Son incidence mérite une analyse plus méticuleuse de nos recherches. Elle représente une source conséquente d'examens potentiels pour nos successeurs. La spécialisation d'un support textuel ouvrirait notre réflexion sur des problématiques inexplorées. Ce dernier interrogerait le statut ambigu de la femme, en tant qu'auteure et lectrice. Par ailleurs, l'ancrage temporel et géographique constituent des paramètres variables. Leurs modifications pourraient s'avérer fructueux pour notre perception de ce sujet. Ils nous permettraient de mieux définir l'emprise de la lectrice, sur notre imaginaire actuel. Une étude de cas se révélerait également enrichissante. Ces recherches nous confèreraient un nouveau regard sur l'évolution de notre civilisation, en ce qui concerne cette lutte culturelle des genres. Nous pourrions alors déceler les prémices de l'explosion du « féminisme » des années 1960. Cet éclairage améliorerait notre appréhension du processus de légitimation des femmes, comme Marie Curie, Georges Sand ou encore Simone Veil, dans les domaines de la Science, de la Littérature et de la Politique. L'iconographie de la lectrice nous offre donc un sujet complexe et édifiant, par lequel nous pouvons porter une nouvelle approche de notre évolution culturelle et sociale.

Glossaire

Amour : personnage enfantin et ailé, issu de la mythologie grecque et romaine. Ce dernier est plus communément connu sous le nom de Cupidon. Il règne sur les relations affectives des êtres humains et mystiques.

Causa salutis : expression allouée à la Vierge Marie pour attester sa mission d'acquiescement salutaire de l'humanité.

Égalitarisme : doctrine professant l'égalité entre tous les hommes.

Hodighitria : terme d'origine oriental qualifiant la mission de guide spirituel accordé à la Vierge Marie.

Iconographie : étude descriptive des différentes représentations artistiques d'un même sujet, parfois sur divers supports (peinture, sculpture, gravure,...)

Livre d'Heures : recueil liturgique de textes, de prières et de psaumes réglé selon les heures de la journée. Cet ouvrage était le type le plus courant de support livresque destiné aux laïcs, à l'époque médiévale.

Mise en abîme : procédé esthétique simulant une œuvre dans une autre œuvre similaire.

Querelle : opposition vive, échanges de propos hostiles. L'Histoire occidentale s'est vu traversée par de multiples conflits culturels autant politiques, littéraires et artistiques. La plus effective demeure celle des Anciens et des Modernes qui se rapporte spécifiquement à l'époque moderne.

Peinture de genre : notion désignant l'illustration de scènes de la vie quotidienne animée par des personnages anonymes. Apparue à la fin du XVIII^e siècle dans les *Essais de peinture* de Denis Diderot, ce terme qualifie la troisième catégorie picturale dans la hiérarchie esthétique des Beaux-Arts.

Pendant : objet ornemental associé à un autre par leurs similitudes, selon leur participation à un ensemble prédéfini.

Poissard : référence à la flatterie hypocrite des jeunes femmes travaillant à la halle commerciale.

Poissonnade : chanson « populaire » satirique ciblant Madame de Pompadour, née demoiselle Poisson.

Refllet cornéen : introduction d'un reflet dans les yeux du personnage représenté. Ce traitement esthétique permettait de retranscrire la présence psychologique de ce dernier.

Salonnière : appellation élaborée au cours du XIX^e siècle pour nommer les hôtes des salons mondains parisiens du siècle précédent.

Salon du Louvre : manifestation artistique parisienne organisée régulièrement par l'Académie royale de peinture et de sculpture, entre 1663 et 1793. Elle fut communément nommée ainsi en raison de son lieu d'exposition.

Sphère armillaire : ancien instrument d'astronomie modélisant la voie céleste. Cet objet scientifique est aussi connu sous le nom d'astrolabe sphérique.

Sources

- **Imprimées conservés à la BM de Lyon**

La société du XVIIIe siècle

BOLLIOD DE MERMET Louis, *Essai sur la lecture*, Lyon, chez Pierre Duplain l'aîné, Librairie de l'Académie, 1765, 1 vol. (xvj-125[-3bl]p.), in-8
→ fonds anciens, 318637

BERTRAND Elie, *Essai sur l'art de former l'esprit ou premiers élémens de la logique*, Lyon, chez G. Regnault libr.-impr., 1764, 1 vol. (XXXVI-132 [-2bl] p.), in-12
→ fonds anciens, B 509566

CARRIERES Jean-Thomas, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu Madame la marquise de Pompadour*, Paris, chez Jean-Thomas Herissant des Carrières éd., 1765, 1 vol. (XVI-404-LXXII p.), in-8
→ fonds anciens, 371082

DIGUERES Victor de, *Lettres inédites de la reine Marie Leszczinska et de la duchesse de Luynes au Président Hénault*, Paris, H. Champion éditeur, 1886, 1 vol., in-8
→ fonds Coll. Jés. Fontaines 15e-17e, SJ IF 275/4

DROUET DE MAUPERTUY Jean-Baptiste, *Le commerce dangereux entre les deux sexes. Traité moral & historique*, Bruxelles [Lyon], chez Théodore Rodolphe, 1715, 406 p., in-12
→ Coll. Jés. Fontaines, SJM036/2

GONCOURT Edmond et Jules, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, chez Charpentier, nouv. éd., 1907, 1 vol., in-12
→ fonds anciens, 372406

GONCOURT Edmond et Jules, *Madame de Pompadour*, nouv. éd., revue et aug., Paris, Firmin-Didot et Cie, 1888, 1 vol. (402 p.-[59] f. de pl.), in-4
→ fonds anciens 106343

SAINT-AMANT Arthur-Léon, *Les femmes de Versailles : la cours de Louis XV*, Paris, E. Dentu, 1886-1889, 3 vol., in-8 (V-515, 506, 709 p.)
→ Coll. Jés. Fontaines, SJ IF 299/31-33

Le monde de l'Art

DIMIER Louis, *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. G. Van Oest, 1928, 2 vol., in-4
→ fonds Coll. Jés. Fontaines 15e-17e, SJ AK 329/10 et SJAK329/11

DANDRE-BARDON Michel, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. Pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces Beaux-Arts*, Paris, chez Dessaint, 1765, 1 vol.
→ fonds Coll. Jés. Fontaines 15e-17e, SJ AK 313/24

NOLHAC Pierre de, *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, Paris, chez Henri Floury éd. 1925, 1 vol., 287p., in-8
→ fonds Coll. Jés. Fontaines 15e-17e, SJ AK 328/4

VAILLAT Léandre, *La société du XVIII^e siècle et ses peintres*, Paris, chez Perrin, 1912, 1 vol. (IX-272 p.-12 pl.), in-16
→ fonds Coll. Jés. Fontaines 15e-17e, SJ AK 328/18

- **Sources numérisées**

Catalogues et inventaires

Anon., *Bibliothèque de la reine Marie-Antoinette au Petit Trianon, d'après l'inventaire original dressé par ordre de la Convention*, catalogue avec des notes inédites du marquis de Paulmy, mis en ordre et publié par Paul Lacroix, Paris, chez J. Gay, 1863, 1 vol. (XXVIII-128 p.), in-16
→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64811713>>, (décembre 2015)

CAMPARDON Emile, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du XVIII^e siècle. Ouvrage suivi du catalogue des tableaux originaux, des dessins et miniatures vendus après la mort de Mme de Pompadour, du catalogue des objets d'art et de curiosités du Marquis de Marigny, et de documents entièrement inédits sur le théâtre des petits cabinets*, Paris, chez Plon, 1867, 1 vol. (IV-515 p.), in-8
→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6463179g.r=Madame%20de%20Pompadour%20et%20la%20cour%20de%20Louis%20XV%20>>, (novembre 2015)

ENGUERAND Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792) : inventaires des collections de la couronne*, Paris, chez E. Leroux, 1900, 1 vol. (LXIV-682 p.), in-8
→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6340828v.r=Inventaire%20des%20tableaux%20command>>, (novembre 2015)

RAMEAU Louis-Jacques du, *Inventaire des Bâtiments de Sa Majesté à Versailles, fait en l'année 1784 par l'ordre de Monsieur Le Comte d'Angiviller (1730-1809) [...]*, t.2, Versailles, 1784, 2 vol. (43 pl.-6 p., 51 p., papier bleu), in-16
→ Conservé à Paris, INHA, consulté sur: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/4780-inventaire-des-tableaux-du-cabinet-du-ro/?n=3>>, (décembre 2015)

Ouvrages relatifs au genre

Anon., *Le Triomphe du beau-sexe sur les hommes, où l'on fait voir les avantages et les prérogatives qui rendent les femmes supérieures aux hommes, par des preuves incontestables*, Hambourg, chez Vve D. Le Sage, 1719, 1 vol., 123 p., in-8
→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025062c.r=Le%20Triomphe%20du%20beau-sexe%20sur%20les%20hommes>>, (décembre 2015)

BOUSSANELLE Louis de, *Essai sur les femmes*, Amsterdam et Paris, chez Hochereau le Jeune, 1765, 1 vol. (XXV-139 p.), in-12

→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131729f.r=boussanelle%20Essai%20sur%20les%20femmes>>, (décembre 2015)

HELIORODRE DE PARIS R. P., *Discours sur les sujets les plus ordinaires des désordres du monde, ces discours sont partagez en pratiques morales prouvées par l'écriture, les conciles, les Pères et la raison*, Paris, chez Edme Couterot, 1684, 4 vol., [1-1bl.-22-] 644 [-10] p., in-8

→ consulté sur Google Books: <<https://books.google.fr/books>>, (décembre 2015)

LA BOVE Anne d'Aubourg de (comtesse de Miremont), *Traité de l'éducation des femmes, et cours complets d'instruction*, Paris, chez P.-D. Pierres impr., 1779-1789, 7 vol., in-8

→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/services>>, (décembre 2015)

Monsieur de N.C., *Les femmes savantes ou bibliothèque des dames qui traite des Sciences qui conviennent de leurs Etudes, des Livres qu'elles peuvent lire, et L'Histoire de celles qui ont excellé dans les Sciences*, Amsterdam, chez Michel Charles Le Cène, 1718, 348 p., in-12

→ Conservé à la British Library, Londres, consulté sur Google Books : <<https://books.google.fr/>>

PHELYPEAUX Jean-Frédéric (compte de Maurepas), *Recueil Clairambault-Maurepas: chansonnier historique du XVIIIe siècle*, publié avec introd., commentaires, notes et index par Émile Raunié, Paris, chez A. Quantin imprimeur-éditeur, 1879-1884, 10 vol., in-8

→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/services/engine/>>, (décembre 2015)

PUISSIEUX Madeleine de, et PUISSIEUX Philippe-Florent, *La femme n'est pas inférieure à l'homme : traduit de l'anglois*, Londres [Paris], 1750, 140 p., in-12

→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/>>>, (janvier 2016)

RABELAIS François, DOUMIC René (préf), *La vie très horricque du Grand Gargantua*, Paris, Ed. Du monde moderne, Les grands classiques illustrés, 1930, 1 vol., in-16, 337 p.

→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/>>>, (mai 2016)

Correspondance personnelle

Marie-Thérèse (impératrice d'Autriche), *Correspondance secrète entre Marie - Thérèse et le cte de Mercy-Argenteau : avec les lettres de Marie - Thérèse et de Marie - Antoinette .*, publiées et annotées par Alferd d'Ameth, Paris, chez Firmin-Didot, 1874, 3 vol., (LXXII-483, 563, 570 p.) : fac-sim., in-8

→ Conservé à Paris, BnF, consulté sur gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148>>, (novembre 2011)

Bibliographie

- **Outils**

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, 14 vol.

CONLON Pierre-Marie, *Prélude au siècle des Lumières : répertoire chronologique de 1680 à 1715*, Genève, Droz, 1970-1975, 6 vol.

CONLON Pierre-Marie, *Le siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1983-2009, 32 vol.

- **Histoire du livre et de sa pratique**

CHARTIER Roger, et PAIRE Alain (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éd. Payot et Rivages, 1993, 309 p.

CHARTIER Roger, et CAVALLO Guglielmo (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, 2e éd., Paris, Éd. du Seuil, 2001, 587 p.

CHARTIER Roger, *L'Ordre des livres : Lecteurs, Auteurs, Bibliothèques en Europe entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Éd. Alinea, 1992, 118 p.

DARNTON Robert, *Gens de lettres, gens du livres*, trad. Marie-Alyx Revellat, Paris, Éd. Odile Jacob, 1992, 302 p.

LABROSSE Claude, *Lire au XVIII^e siècle, La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, Presses Universitaires, 1985, 280 p.

FERRAND Nathalie, DELON Michel (préf.), *Livre et Lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 382 p.

MANGUEL Alberto, LE BOEUF Christin (trad.), *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998, 428 p.

- **Histoire de la femme**

Historiographie

DERMENJIAN Geneviève (dir.), *La place des femmes dans l'histoire : Une histoire mixte*, Paris, Éd. Belin, 2010, 415 p.

DUBY Georges, et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècle*, t.3, Paris, Éd. Perrin, coll. Tempus, 2002, 672 p.

DUBY Georges, et ARIES Philippe (dir.), *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*, t.3, Paris, Éd. du Seuil, 1995, 635 p.

PERROT Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points Essais, 2006, 245 p.

Les femmes et le savoir

ADLER Laure, et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Éd. Flammarion, 2006, 152 p.

ADLER Laure, et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses*, Paris, Éd. Flammarion, 2011, 136 p.

BADINTER Élisabeth, *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Flammarion, 1983, 489 p.

BERTIERE Simone, *La reine et la favorite, Les reines de France au temps des Bourbons*, Paris, Éd. de Fallois, 2000, 559 p.

BROUARD-ARENS Isabelle (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2003, 719 p.

BROUARD-ARENS Isabelle, et PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, 377 p.

COURCELLES Dominique de, et VAL JULIAN Carmen (dir.), *Des femmes et des livres : France et Espagne, XIV^e-XVII^e siècle*, Paris, École des cartes, 1999, 173 p.

LILTI Antoine, *Le monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Fayard, coll. Nouvelles études historiques, 2005, 568 p.

VIGUERIE Jean de, *Filles des Lumières, femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIII^e siècle*, Bouère (Mayenne), Dominique Martin Morin, 2007, 302 p.

• **Histoire de l'Art**

Généralités

BERNARD Édina, CABANNE Pierre, DURAND Jannic [et.al.], *Histoire de l'Art du Moyen-Âge à nos jours*, nouv. éd., Paris, Larousse, coll. Comprendre Reconnaître, 2010, 947 p.

BOS Abbé du, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Beaux-arts histoire, 1993, 479 p.

CHATELET Albert, *La peinture française : XVIII^e siècle*, nouv. éd. rev. et corr., Genève, Éd. d'Art Albert Skira, coll. Skira Classiques, 1992, 145 p.

DIDEROT Denis, *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Éd. Hermann, coll. savoir : lettres, 1984, 289p.

GAEHTGENS Thomas W. (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 546 p.

GIGANTE Elisabetta, TRADITO Trodaro (trad.), *L'art du portrait : histoire, évolution et technique*, Paris, Éd. Hazan, coll. Guide des arts : Clés et Repères, 2012, 333 p.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, éd. Klincksieck, 2004, 172p.

LEVY Michael, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Flammarion, 1993, 318 p.

MIGNOT Claude, RABREAU Daniel (dir.), *Temps modernes XV^e-XVIII^e siècles*, 3e éd., Paris, Éd. Flammarion, coll. Histoire de l'Art, 2011, 603 p.

Ouvrages spécifiques

BARBE-GALL Françoise, *Comment comprendre les symboles en peinture*, Paris, Éd. du Chêne, 2007, 311 p.

BARED Robert, QUIGNARD Pascal (préf.), *Le livre dans la peinture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, 247 p.

BATTISTINI Mathilde, et IMPELLUSO Lucia (dir.), *Le livre des symboles*, Paris, Hazan, 2012, 504 p.

BIALOSTOCKI Jan, KOPYLOV Chritiane F. (trad.), DUPUIGRENET DESROUSSILLES François (préf.), *Livres de sagesse et livres de vanités : pour une symbolique du livre dans l'Art*, Paris, Éd. des Cendres et Institut d'étude du livre, 1993, 73 p.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'Art, Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'Art ?*, Paris, Éd. La Martinière, 2004, 250 p.

BUSSAGLI Marco, et ZUFFI Stefano, CANAL Denis-Armand (trad.), *Art et érotisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002, 303 p.

CHANGEUX Jean-Pierre, *La lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui*, Paris, Éd. Odile Jacob, 2005, 347 p.

FRIED Micheal, BRUNET Claire (trad.) *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Éd. Gallimard, coll. NRF essais, 1990, 264 p.

GAGNEBIN Murielle (dir.), *Les images parlantes*, Seyssel, Éd. Champs Vallon, coll. L'or d'Atalante, 2005, 244 p.

GONZALEZ Marta Alvarez, et BARTOLENA Simona, *Les femmes dans l'Art*, Paris, Hazan, coll. Guide des arts, 2010, 384 p.

GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. Époques, 2008, 448 p.

GUSTIN GOMEZ Clémentine, *L'avènement du plaisir dans la peinture française, de Le Brun à Watteau*, Saint-Étienne, Éd. Flaton, 2011, 319 p.

LAMIZET Bernard, *L'oeil qui lit, significations des images*, Paris, L'Harmattan, 2013, 227 p.

MARIN Louis, *Études sémiologiques : écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, coll. D'esthétique, 1971, 325 p.

MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2003, 263 p.

NIES Fritz, GRANGE Jacques (trad.), *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 312p.

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, le Léopard d'or, 1989, 291 p.

WALL Anthony, *La place du lecteur, livres et lecteurs dans la peinture française du XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 286 p.

Catalogues d'exposition et monographies d'artistes

BAILEY Colin B. (dir.), *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard, Chefs d'oeuvres de la peinture de genre en France*, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. Références, 2003, 320 p.

FARROULT Guillaume (dir.), *Fragonard amoureux*, catalogue d'exposition au Musée du Luxembourg du 16 septembre 2015 au 24 janvier 2016, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, 287 p.

HUMFREY Peter, STEVANATO Tiziana (trad.), LUCO Mauro (préf.), *Titien: tout l'oeuvre peint*, Gand, Ludion, 2007, 408 p.

HUNTER-STIEBEL Pénélope (dir.), *La volupté du goût, La peinture française au temps de Madame de Pompadour*, Catalogue d'exposition du musée des Beaux-Arts de Tours du 11 octobre 2008 au 12 janvier 2009, Tours, Musée des Beaux-Art, 2008, 215 p.

OLAUSSEON Magnus, et SALMON Xavier (dir.), *Alexandre Roslin 1718-1793, Un portraitiste pour l'Europe*, catalogue d'exposition au château de Versailles du 19 février au 18 mai, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, 222 p.

ROSENBERG Pierre (dir.), *Chardin 1699-1779*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 29 janvier au 30 avril, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979, 427 p.

ROSENBERG Pierre (dir.), *François Boucher 1703-1770*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 18 septembre 1986 au 5 janvier 1987, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, 414 p.

ROSENBERG Pierre (dir.), *Fragonard*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 24 septembre 1987 au 4 janvier 1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987, 633 p.

SALMON Xavier (dir.), *Jean-Marc Nattier 1685-1766*, catalogue d'exposition au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon du 26 octobre 1999 au 30 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 349 p.

SALMON Xavier, et DEBRIE Christine, *Maurice-Quentin de La Tour : prince des pastellistes*, Paris, Simogy éd. d'art, 2000, 239p

SALMON Xavier (dir.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, catalogue d'exposition au Grand Palais du 23 septembre 2015 au 11 janvier 2016, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, 383 p.

• Articles numérisés

NIES Fritz, « La femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique », *Romantisme*, 1985, n°47. Le livre et ses lectures. pp. 97-106, consulté sur : <www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1985_num_15_47_4716> (avril 2016)

BUCHS Arnaud, « Quand le tableau se fait image. Diderot en ses Salons », *Poétique*, 4/2009, n° 160, p. 405-415, consulté sur : <www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-405.htm>, (novembre 2015)

DAYOT Armand, « Les peintres de la femme au XVIIIe siècle », *L'Art et les artistes*, n° 9, 1909, consulté sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5864894n/f63.vertical>>, (novembre 2015)

FABRE Daniel, « Lire au féminin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 11 | 2000, 2007, consulté sur : <<https://clio.revues.org/219>>, (novembre 2015)

LAURENCE Marie, « La scène de genre dans les Salons de Diderot », dans *Labyrinthe*, 3 | 1999, n° 3, 02/2005, consulté sur : <<http://labyrinthe.revues.org/64>>, (novembre 2015)

• Sites internet consultés régulièrement

Base Images d'Art, photothèque universelle d'images d'art : <<http://art.rmngp.fr>>

Base des musées de l'école du Louvre, Paris :
<<http://www.ecoledulouvre.fr/documentation/phototheque/bases-musees>>

Base Joconde, collections des musées de France :
<<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>>

Base Atlas du musée du Louvre, Paris : <<http://cartelfr.louvre.fr>>

Table des matières

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
I- L'OMBRE DE LA FEMME DANS L'HISTOIRE.....	14
1) Une place prédéterminée dans la société.....	14
<i>La crainte du sexe faible.....</i>	<i>15</i>
<i>Le cloisonnement protecteur du foyer.....</i>	<i>18</i>
<i>Le processus d'accès à une Bonne éducation féminine.....</i>	<i>20</i>
2) Une irrésistible échappatoire.....	24
<i>Le débat conflictuel de l'égalité intellectuelle</i>	<i>24</i>
<i>Un nouvel Amusement de la vie privée.....</i>	<i>27</i>
<i>La femme, le livre et la peinture : une relation évidente.....</i>	<i>30</i>
3) Les prémices d'une iconographie picturale.....	33
<i>L'image de la première lectrice.....</i>	<i>34</i>
<i>Quand la Foi glisse vers la sensualité : quelques figures de saintes.....</i>	<i>37</i>
<i>De l'appropriation au détournement d'une représentation.....</i>	<i>39</i>
II- LA REPRÉSENTATION DU SAVOIR FÉMININ	44
1) L'avènement de son reflet sous les mains de Jean-Marc Nattier.....	44
<i>Marie Leszczinska, la morale au travail.....</i>	<i>46</i>
<i>Madame de Geoffrin ou l'illustration des valeurs de la sociabilité.....</i>	<i>51</i>
<i>Émilie du Châtelet, une nouvelle Hypathie d'Alexandrie ?</i>	<i>54</i>
2) L'accomplissement de l'ambition féminine : les portraits de Madame de Pompadour.....	59
<i>Maurice Quentin de La Tour et la personnalisation de l'image.....</i>	<i>59</i>
<i>Séduction et parole à travers le portrait de Munich.....</i>	<i>63</i>
<i>François Boucher et l'ambiguïté sulfureuse entre la lectrice et la liseuse.....</i>	<i>69</i>
3) Le triomphe de la conscience.....	74
<i>L'aspiration au Triomphe du beau sexe.....</i>	<i>75</i>
<i>La mécanique de l'intellect à l'œuvre : l'exemple du portrait de Madame Buron par Jacques-Louis David</i>	<i>78</i>
<i>Des images immortelles de l'intimité.....</i>	<i>81</i>
III- À LA CONQUÊTE DU MONDE.....	85
1) La reconnaissance par l'envoûtement du regard d'autrui.....	85
<i>Le sacre des plaisirs chez Marie-Antoinette</i>	<i>85</i>
<i>La stimulation des sens au sein de la cour royale.....</i>	<i>89</i>
<i>La singularité inattendue de la lecture féminine.....</i>	<i>93</i>
2) Un désir universel de la lecture.....	97
<i>Lorsque l'image de la lectrice se transforme en véritable École de l'Amitié. .</i>	<i>97</i>
<i>La liseuse de Fragonard et la fascination de la tranquillité d'esprit.....</i>	<i>100</i>
<i>Une délicieuse agitation de la conscience</i>	<i>104</i>
3) L'effervescence d'une représentation picturale.....	106
<i>La diffusion du génie féminin en Europe.....</i>	<i>106</i>
<i>La lecture féminine est-elle devenue une mode iconographique ?.....</i>	<i>110</i>
<i>Un objet de fantasme omniprésent dans le quotidien.....</i>	<i>113</i>

CONCLUSION.....117

GLOSSAIRE.....121

SOURCES.....123

BIBLIOGRAPHIE.....127

TABLE DES MATIÈRES.....133

