Le genre de l'art en France autour de 1800

Gender of art in France around 1800

Das Genre in der Kunst Frankreichs um 1800

Il genere dell'arte in Francia verso il 1800

El género del arte en Francia alrededor de 1800

Philippe Bordes

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/3574>

DOI : 10.4000/perspective.3574

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 679-692

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Philippe Bordes, « Le genre de l'art en France autour de 1800 », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 17 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3574> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3574>

Le genre de l'art en France autour de 1800

Gender of art in France around 1800

Das Genre in der Kunst Frankreichs um 1800

Il genere dell'arte in Francia verso il 1800

El género del arte en Francia alrededor de 1800

Philippe Bordes

- 1 À partir du milieu du ^{xx}e siècle, les créations artistiques ayant traduit l'engouement des élites culturelles pour l'imitation de modèles antiques deux siècles plus tôt ont été à nouveau appréciées et collectionnées. Cette redécouverte de peintures, de sculptures, de décors, d'objets d'art et de mobilier, jusqu'alors dépréciés comme de froides dérivations sans originalité, était due à des amateurs et à des marchands, puis à des conservateurs et des historiens d'art amoureux de l'Italie, tels Anthony Clark et Hugh Honour. Pour le domaine français, un universitaire américain, Robert Rosenblum, a joué ce rôle d'éclaireur. La réévaluation du style antiquisant, dont la première phase a culminé en 1972 avec une grande exposition à Londres sous l'égide du Conseil de l'Europe (*The Age of Neo-classicism*, 1972), a coïncidé avec l'émergence des mouvements féministes et gays de résistance au sexisme et à l'homophobie, et par conséquent avec l'élaboration des nouvelles problématiques des *gender studies* en histoire de l'art. Car, avec le recul du temps, il est patent que l'initiative historiographique était elle-même travaillée par ces questions, qui depuis n'ont cessé de prendre de l'importance dans les réflexions méthodologiques. Au moment où à New York de jeunes artistes – Johns, Rauschenberg, Warhol – rompaient avec la masculinité surjouée de la génération des expressionnistes abstraits, l'affirmation d'une sensibilité en décalage avec les normes dominantes du goût participait de la promotion du « néoclassicisme ».
- 2 Consciemment ou non, l'enjeu de cette attitude critique était pour certains historiens non seulement l'attrait de la nouveauté, mais aussi une question d'identité et de liberté. Car l'ombre de Johann Joachim Winckelmann planait sur le « néoclassicisme », comme celle de figures tel Wilhelm von Gloeden sur la fascination des modernes pour

l'Antiquité. La première revue spécialisée en France, fondée en 1954 et soutenue par Jean Cocteau, prit le nom d'*Arcadie*. Étant donné la société dans laquelle ils vivaient, les artistes du XVIII^e siècle n'ont pourtant jamais considéré que l'homoérotisme devait être le motif de la culture antique à privilégier dans leur dialogue à travers le temps avec les anciens Grecs et Romains. Ce thème, lorsqu'il parvenait à se dégager, était traité non sur le mode de l'affirmation, mais sur celui du renoncement et de la répression : l'objet du désir devait être sacrifié. Quant aux historiens d'art, ils ont longtemps refusé d'envisager que leur objet d'étude pouvait avoir un lien quelconque avec la sexualité, et *a fortiori* avec ses manifestations jugées perverses, sinon comme expression incidente du génie artistique (WITTKOWER, 1963). Les rares interprétations suggérant que le penchant des artistes français de la fin du XVIII^e siècle pour le corps masculin traduisait une orientation sexuelle – un ouvrage sur Anne-Louis Girodet doté d'une couverture rose (BERNIER, 1975) ou des articles sur Jacques-Louis David dans la presse gay – sont tellement réductrices et anachroniques qu'il est malaisé de les prendre au sérieux.

- 3 Dans les années 1970, les gays ont développé un imaginaire de virilité afin de se prémunir contre la violence suscitée par la confusion des genres que leur visibilité introduisait dans la société. De même, il semble avoir été nécessaire, pour ancrer le « néoclassicisme » dans l'histoire de l'art institutionnelle, de le laver du soupçon d'être au diapason d'une sensibilité efféminée. Car les artistes et l'académie, influencés par les idées de Winckelmann, avaient placé la beauté masculine au cœur de leur projet de réinterpréter l'antique. Pour gérer le trouble que le corps de l'homme pouvait encore produire dans la société des années 1960 et 1970, les regards des amateurs d'art furent davantage dirigés sur le galbe musclé des guerriers de l'histoire romaine que sur les corps alanguis inspirés par la mythologie grecque. Cette volonté de viriliser le « néoclassicisme » et de l'inscrire du côté du plus fort dans l'ordre des genres est manifeste dans le travail historique lui-même. D'une part, le retour à l'antique était largement présenté par ses historiens comme une réaction masculine à ce qui aurait été son antithèse, un « rococo » féminin. Cette opposition historique avait été théorisée autour de 1800 pour sauver le classicisme au moment où il entraînait en crise. Dans le contexte postrévolutionnaire, il était facile d'emprunter aux critiques du rocaille, tels Cochin et La Font de Saint-Yenne qui l'avaient formulée dès 1740, l'idée selon laquelle les formes dégradées de ce style résultaient d'une trop grande emprise des femmes sur les arts. Grâce au féminisme, la dimension idéologique de cette opposition est aujourd'hui aisée à percevoir : en effet, il serait erroné de réduire le style rocaille à un art du boudoir alors qu'il fut généralement adopté pour la décoration religieuse en Europe, ou de penser que la publication en 1805 de la traduction française de *The Analysis of Beauty* (Londres, 1753) de Hogarth, véritable manifeste des principes du rocaille, ne correspondait à aucune attente réelle du public et des artistes.
- 4 D'autre part, les spécialistes ont systématiquement encouragé l'héroïsation de la figure emblématique du « néoclassicisme » français, Jacques-Louis David. Se comportant comme des scénaristes, ils ont dramatisé sa lutte personnelle contre la bastille académique et surévalué l'influence de ses œuvres sur le cours de la politique dans les années 1780. L'impact du gauchisme des années 1960 et 1970 sur cette manière d'interpréter le passé a pu être souligné (CARRIER, 2003). Le tableau de David, *Les amours de Pâris et Hélène*, peint pour le frère débauché de Louis XVI, que l'artiste situait dans le « genre agréable », recevait nettement moins d'attention parce qu'il était rattaché aux thèmes jugés décadents de l'époque rocaille. Contre l'image du révolutionnaire

entièrement dévoué à sa patrie (CROW, 1985, 1991) apparut celle moins romanesque, et donc moins séduisante, du mondain ambitieux de l'Ancien Régime (BORDES, 1983), puis du courtisan de l'Empire (A. Schnapper, dans *Jacques-Louis David...*, 1989, p. 359-378 ; *Jacques-Louis David...*, 2005). Pendant longtemps, notamment à l'étranger, David capta toute l'attention des historiens, comme si aucun autre artiste français ne paraissait digne, moralement, de figurer à ses côtés.

Diversité des styles et confusion des genres

- 5 Dans le premier chapitre de son livre *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Robert Rosenblum avait démontré le caractère très divers des interprétations du style « néoclassique » (ROSENBLUM, 1967). Parce que les œuvres d'un nombre toujours plus grand d'artistes ont quand même fini par être illustrées et exposées, la multiplicité des options artistiques concurrentes et même contradictoires autour de 1800 est devenue un constat déroutant : la théâtralisation baroque et l'esprit rocaille perdurent, le passé médiéval devient une source d'inspiration, le naturalisme est autant à l'ordre du jour que le *beau idéal*. Une histoire de l'art aussi ouverte a un prix : en rendre les fils moins facile à saisir¹. L'ampleur de la révision que ce constat entraîne n'était pas encore reconnue en 1974-1975 lors de la présentation de l'exposition *De David à Delacroix*, qui portait sur la création picturale en France de 1774 à 1830 (*De David à Delacroix...*, 1974). Avec conviction et énergie, les organisateurs de la manifestation ont effectivement révélé la diversité, jusque là insoupçonnée, de la peinture de cette période. Malgré cela, le nombre de tableaux de David rassemblés soulignait clairement sa prééminence. L'histoire de la peinture française, malgré l'évidence de sa fragmentation, était pensée par rapport à lui. Le but de l'exposition n'était nullement de mettre en doute l'utilité de la notion de « néoclassicisme », mais plutôt de la caler et de lui rajouter une ambition romantique, essentiellement de nature iconographique. Sur ce registre des sujets traités par les peintres, les études de Carol Duncan (DUNCAN, 1973, 1981) – sur la diffusion du thème de la mère heureuse, puis du patriarche déchu – sont allées plus loin, en révélant les enjeux sociaux et politiques qui sous-tendaient les choix iconographiques et en introduisant les problématiques du genre dans l'analyse des représentations.
- 6 L'évolution du regard porté sur *Le serment des Horaces* de David, peint en 1784-1785 à Rome, puis exposé à Paris en 1785 et 1791, témoigne d'une dynamique de l'interprétation, due à l'essor de l'histoire sociale de l'art et en particulier aux interrogations féministes. Dans les années 1960 et 1970, l'exemple patriotique du tableau de David paraissait exprimer les aspirations profondes des Français à la veille de la Révolution. Dans un florilège de savantes études stylistiques et iconographiques, l'attention des spécialistes se focalisait sur le motif du serment des trois frères entre les mains de leur père. La partie significative de la composition paraissait être le seul groupe des hommes, même si chez les historiens la question faisait débat de savoir si les enjeux du tableau à l'époque avaient été politiques ou seulement moraux. Par la suite, les regards se sont enfin portés sur le groupe des deux femmes éplorées, avec la servante couvant les deux enfants, qui constitue à droite un tiers de l'ensemble. Ainsi, pour Antoine Schnapper en 1980 (SCHNAPPER, 1980, p. 77-78) le tableau était une représentation du « conflit entre le devoir et le sentiment ». Cette idée du partage des rôles entre les hommes et les femmes a été fertile pour l'analyse du style (CROW, 1985).

D'un autre point de vue, elle permettait d'aborder le corpus des scènes historiques que R. Rosenblum avait révélé et nommé *exemplum virtutis*, sans avoir à s'interroger sur leur résonance sociale et leur parti pris sexiste². Des féministes ont eu la perspicacité de relever que l'enjeu des rôles dans les représentations n'était pas seulement une glose iconographique, mais un accès à des réalités sociales. Linda Nochlin a pu souligner que cette répartition se fondait sur « *a universal assumption* » [« un présupposé universel »] de l'idéologie dominante à l'époque où David avait peint son tableau : « la division binaire entre l'énergie, la tension et la concentration propres aux mâles, à l'opposé de la résignation, mollesse et abandon des femmes » (NOCHLIN, 1988, p. 4)³. Elle a relevé combien une distinction présentée comme naturelle pouvait masquer une dynamique de domination et de dévalorisation des femmes. Appliquant aux rapports entre les sexes le schéma marxiste de la lutte des classes, les féministes ont réussi à démontrer que les femmes opprimées par l'histoire, tout en paraissant accepter l'ordre social, ne s'étaient pas résignées à leur situation. Le projet féministe ambitionnait de comprendre comment les femmes, en tant qu'artistes et en tant que sujets des représentations, étaient parvenues à affirmer leur identité propre, un effort dont les œuvres d'art, d'une manière ou d'une autre, devaient forcément porter la trace. Si l'on admet que cette trace est l'un des éléments constitutifs des œuvres, l'historien ne peut se permettre de l'ignorer.

- 7 Dans la mesure où, dès les premiers travaux sur le « néoclassicisme », le sentimentalisme dans l'art de la fin du XVIII^e siècle – l'idée d'un héroïsme des larmes – avait sa place, on aurait pu s'attendre à voir les femmes recevoir ici leur dû. Dans son livre de 1968 qui fit date, Hugh Honour consacre un chapitre au culte de la sensibilité (HONOUR, 1968, p. 141-169). Mais il prend soin de l'élever jusqu'au sublime, invoquant comme exemple la vogue des scènes funèbres, susceptibles de combiner ensemble pathos, grandeur et rhétorique, et l'exaltation devant la nature, capable d'inspirer toute la gamme des émotions humaines. Malgré l'évocation de la laiterie à l'antique aménagée dans les années 1780 pour Marie-Antoinette à Rambouillet, l'auteur fait de ce culte essentiellement l'apanage des hommes, comme si la sensibilité des femmes d'alors manquait de dignité. Curieusement, les meilleures études sur le le sujet ignorent la France et traitent principalement de l'Angleterre et de l'Allemagne (BARKER-BENFIELD, 1992 ; BUSCH, 1993). Lorsque la situation française est effectivement traitée, les références littéraires, esthétiques et musicales se substituent aux considérations sur les œuvres et leur réception, limitées le plus souvent à des paraphrases des écrits de Diderot. Il reste à écrire l'histoire des émotions des spectateurs du Salon, depuis la « jeune Princesse » émue devant *La douleur d'Andromaque* de David (1783, Paris, Musée du Louvre [BORDES, 1996, p. 109-110]), jusqu'aux critiques – tous des hommes – qui avouent fondre en larmes devant *Le retour de Marcus Sextus* de Pierre-Narcisse Guérin (1799, Paris, Musée du Louvre [KORCHANE, 2003]). Ces comportements, que les problématiques du genre aident à décrypter, ont un intérêt non seulement du point de vue de la réception des œuvres, mais aussi de leur création, en termes de stratégie d'effet recherché par les artistes.
- 8 De nombreux auteurs de travaux importants sur des femmes peintres de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle n'ont jamais affirmé le souhait d'être qualifiés de féministes. Dans un premier temps, ils ont cherché à attirer l'attention des historiens, jusqu'alors indifférents, sur les réussites de quelques figures de la scène artistique parisienne dans les années 1770 et 1780, comme Anne Vallayer-Coster, Élisabeth Vigée Le Brun et

Adélaïde Labille-Guiard (ROLAND MICHEL, 1970 ; PASSEZ, 1973 ; *Élisabeth Louise Vigée Le Brun...*, 1982 ; BAILLIO, 1996). Ensuite, ces travaux réalisés dans un esprit documentaire ont été plus réceptifs aux problématiques de l'histoire sociale de l'art et n'ont pu totalement ignorer celles du féminisme (OPPENHEIMER, 1996a, 1996b, 1997 ; WALCZAK, 2004 ; *The French Portrait...*, 2005). Margaret Oppenheimer a constitué le répertoire exhaustif des quelque deux cents femmes ayant exposé au Salon entre 1791 et 1814 (OPPENHEIMER, 1996c). Ce repeuplement de l'histoire de l'art a permis de vaincre la réserve des historiens, jusque là enclins à adopter les partis pris du système académique de l'Ancien Régime qui avaient restreint la visibilité des femmes en tant que productrices, consommatrices et commentatrices d'œuvres d'art.

- 9 Ces dernières années, une autre série d'études focalisées sur les carrières des artistes les plus éminentes a mis l'accent sur les problématiques du genre (SHERIFF, 1996 ; *Anne Vallayer-Coster...*, 2002 ; AURICCHIO, 2007). Avec une maîtrise remarquable de la subtilité des enjeux sociaux et professionnels, ces auteurs décrivent les stratégies de réussite des peintres, dictées par les atouts et les contraintes de leur condition féminine, en particulier au moyen de l'autoportrait. Ils insistent aussi sur leur volonté commune d'échapper à la catégorisation péjorative de « femmes artistes » dans laquelle l'histoire de l'art les a pendant longtemps enfermées (PARKER, POLLOCK, 1981). D'autres études consacrées aux conditions de travail des femmes ont détaillé leurs difficultés persistantes à s'établir dans le système des arts de l'époque révolutionnaire (DOY, 1994 ; MIRZOEFF, 1997-1998 ; OPPENHEIMER, 2007). Ainsi, depuis le milieu des années 1990 environ, dans un renversement complet du rapport de forces des années 1970, une recherche sur l'art autour de 1800 en France qui ignore les femmes risque non seulement de paraître incomplète, mais aussi de parti pris (BORDES, 1996).

Une histoire féministe des « hommes artistes »

- 10 Grâce à la vitalité de ce front de la recherche, il est curieux de constater qu'aujourd'hui l'obstacle à une vision d'ensemble de l'histoire de la peinture à la fin de l'Ancien Régime en France n'est plus un défaut de connaissance quant à la nature, les modalités et les spécificités des contributions des femmes. Paradoxalement, il serait plutôt dû au désintérêt des historiens pour les contemporains et rivaux de David, « hommes artistes » que l'autorité exclusive accordée à celui-ci fait apparaître au mieux comme des retardataires et des suiveurs, au pire comme des médiocres n'ayant pu émerger qu'au sein d'un système académique hostile au génie. La prééminence de David est un fait idéologique que l'histoire de l'art depuis un demi-siècle a érigé en absolu historique, sur la base des valeurs du modernisme. Certes, parmi les contemporains du peintre attentifs aux beaux-arts, le plus grand nombre, du moins dans les années 1785-1793, lui reconnaissaient le rôle de « chef de notre école », pour reprendre l'expression employée par André Chénier dans un article de presse en mars 1792. Il est pourtant impensable qu'il ait pu représenter toutes les aspirations de son temps, quand bien même ses ambitions étaient à cette hauteur-là. La réhabilitation de la peinture d'histoire de David depuis le milieu du xx^e siècle s'est faite sur le mode de l'exceptionnalité, en présentant Pierre Peyron comme un précurseur moralement faible et en maintenant dans un purgatoire François-André Vincent et Jean-Baptiste Regnault, les deux chefs d'atelier qui étaient ses principaux rivaux. La dévaluation de ces derniers serait une sorte de nécessité pour les mythographes modernistes : en les

mesurant à l'aune de l'art de David, selon les indices de modernité, de talent, d'ambition, de réussite ou de stratégie, le plus fort des trois est désigné d'avance. Heureusement, toute axiologie normative finit un jour ou l'autre par céder aux avancées de l'historiographie. Dans ce cas particulier, la singularité de chacune des œuvres de David a fini par triompher des tentatives de les faire conformer à l'idée d'un style de référence. En s'inspirant des *queer studies*, qui ont eu le mérite de relativiser le regard porté sur les systèmes de valeur dans la société, on peut dire que ses œuvres ont été « dénaturalisées » (DAVIS, 1998). Les discontinuités d'un tableau à l'autre sont devenues plus visibles et significatives que la cohérence interne de l'ensemble (*Jacques-Louis David...*, 2005). Dès lors, une approche plus équitable de la relation entre les trois chefs d'atelier devrait être possible, en abordant l'art de chacun selon ses propres termes. Parce que le sort historiographique de Vincent et de Regnault ressemble à celui naguère dévolu aux femmes, les *gender studies* suggèrent quelques pistes de réflexion.

- 11 Il convient d'analyser leurs tableaux avec les outils critiques propres au second temps des études féministes, distingué par Whitney Davis (DAVIS, 2003, p. 330). Tandis que la première génération aurait été préoccupée par le genre *dans* la représentation, selon lui la seconde se serait attachée à débusquer le genre *de* la représentation. La première, qui a remarquablement réussi à mettre en valeur les femmes en tant qu'artistes, était en effet surtout attentive à distinguer le féminin du masculin dans les processus de création des œuvres, de leur réception par des publics hétérogènes et enfin de leur appropriation par l'histoire de l'art. En revanche, la seconde génération a découvert ce qui pouvait rapprocher le féminin et le masculin, plus exactement comment ces deux pôles se conjuguent en tous lieux. Dans l'esprit de cette démarche, la marginalisation de Vincent et de Regnault se comprendrait comme une réaction à la place que leur art accorde au sentiment et à la vénusté, deux motifs de l'expérience humaine connotés comme féminins par les contemporains, puis par les historiens du *xx^e* siècle. Que les premiers aient préféré à leurs rêveries sentimentales l'imaginaire viril de David pour se confronter aux incertitudes du présent est un fait historique, déduit de l'analyse des propos des critiques de l'époque. L'attitude des spécialistes, en revanche, est un aveuglement historiographique. Peuvent en témoigner deux tableaux majeurs trop peu commentés, *Le jeune Pyrrhus à la cour de Glaucias* exposé par Vincent au Salon de 1791 et *Les trois Grâces* de Regnault.
- 12 Vincent choisit d'illustrer un récit de Plutarque : comment l'enfant Pyrrhus, l'héritier royal chassé de chez lui, était parvenu à attendrir un monarque voisin, Glaucias, pourtant décidé à lui refuser l'asile par crainte d'un ennemi de la famille du jeune exilé. Réalisé peu après la terrible évocation par David de l'histoire de Brutus l'ancien, le consul romain qui avait sacrifié son affection paternelle à son amour de la patrie, le tableau de Vincent ne pouvait se soustraire au contexte des débats révolutionnaires. Son tableau proposait une alternative à la morale de l'intransigeance que David avait rappelée. Le décor et les attitudes empruntent à Poussin et à David leur rigueur sévère, mais le motif central, un plaidoyer en faveur de la sensibilité, est structuré en scène familiale et consacre la puissance affective de l'enfance. Les vertus domestiques réclament leur dû dans le nouvel espace public de la politique. Vincent, pour bien marquer le vacillement de la résistance de Glaucias, donne à sa femme un pouvoir d'influence sur son époux, inversion des rôles qui renforce la féminisation du roi sensible. Si l'on admet que Vincent s'est inspiré d'une estampe anglaise d'après un tableau sur le même thème par Benjamin West, l'idée se confirme qu'il propose ici une

expérience artistique déterminée par le genre (*gendered*). Car les estampes anglaises massivement importées en France durant les années 1780 s'adressaient à une clientèle féminine, dont Marie-Antoinette qui forma une collection aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France. Jusque dans la facture de Vincent – les couleurs étalées avec un pinceau gras et fluide, tout à l'opposé des fines couches lavées par David avec un pinceau économe et nerveux – s'affirme une conception plus sensuelle de la peinture qui le distingue et qui, cela a été souvent souligné, le rattache au monde de Fragonard.

- 13 L'intérêt des peintres pour le nu féminin autour de 1800, lorsqu'il n'est pas passé sous silence, est présenté comme une singularité iconographique, au regard de l'abondance d'académies masculines (SOLOMON-GODEAU, 1997, p. 69). Ou alors, à l'époque du Directoire et du Consulat, quand les femmes du monde sont parvenues à mobiliser leur capacité de séduction pour contrer leur relégation sociale, les « hommes artistes » auraient peint des nus féminins pour réaffirmer un pouvoir menacé, en leur dictant des règles de beauté et de comportement (LAJER-BURCHARTH, 1999, p. 199). Une autre lecture du phénomène, fondée sur le féminisme de certains « hommes artistes » tels Regnault, Anne-Louis Girodet, Guillaume Guillon Lethière et Charles Meynier, chacun à sa façon en rupture avec l'art de David, mérite cependant d'être envisagée. Un plus grand nombre de nus féminins a été peint et sculpté durant ces années qu'il est généralement admis. De plus, le fait que ces sujets – les Grâces, Danaé, Psyché, Lédä, Vénus, allégories diverses ou simples baigneuses – n'ont pas été conçus pour le regard des femmes, n'oblige pas à en conclure qu'ils furent réalisés contre elles pour les remettre au pas. Ainsi que l'a fort justement remarqué Sylvain Bellenger, en 1798 Girodet réinterprète l'histoire de Danaé en lui donnant une dignité que ses illustres prédécesseurs ne lui avaient jamais accordée (*Girodet...*, 2005, p. 256-260). Représentée debout et non couchée, s'admirant dans un miroir tourné pour sa seule délectation, elle s'offre au regard des parvenus qui la possédaient sans le moindre mouvement de honte ou de coquetterie. Son aisance naturelle et confiante est également celle des Grâces de Regnault, tableau-manifeste qui fait l'éloge d'une tendre « sororité », en écho au motif de la fraternité qui obsédait David et ses élèves. Les modèles mis à nu sont vidés de leur identité, mais leurs visages et leurs coiffures, qui font de ces divinités des belles du jour, les ancrent pleinement dans leur temps. À l'image de la pose soigneusement agencée du groupe, Regnault trouve un équilibre subtil entre réel et idéal, entre Rubens et Canova. Certes, il s'agit d'une rêverie, mais elle est chargée d'un espoir d'harmonie sociale.

Quelques directions nouvelles

- 14 Pour autoriser de telles interprétations de l'art autour de 1800, il faut nuancer les perceptions historiques ayant fondé les propositions féministes des années 1980, qui érigent comme un absolu la répression des femmes. Il faudrait en particulier reconsidérer l'idée du lien entre leur expulsion de la vie politique par le gouvernement jacobin sous la Première République, pleine de conséquences, et la mise à l'écart des figures féminines des peintures historiques et mythologiques. Abigail Solomon-Godeau (SOLOMON-GODEAU, 1997) et Mechthild Fend (FEND, 2003) ont rassemblé un important corpus de tableaux de l'époque, où l'on voit le corps masculin – éphèbe, androgyne ou seulement accablé de langueur – prendre en charge les fonctions expressives (et quelquefois narratives dans des scènes mythologiques) traditionnellement dévolues au

corps féminin⁴. Ayant pris forme sous la Révolution, ce phénomène s'inscrit initialement dans une forte convergence ponctuelle entre des visées esthétiques et un imaginaire politique, qui rapproche *Le sommeil d'Endymion* de Girodet et *Bara* de David. Avec l'œuvre de son élève en tête, David ébauche *Bara* en pleine Terreur, pour traduire la vision pédophile de la vertu républicaine qu'avait imaginée Robespierre, au désespoir d'avoir échoué à faire conformer les citoyens français adultes à son idéal de société. Au début des années 1990, de nombreux chercheurs ont dialogué autour de ce ralliement de nombreux « hommes artistes » au canon éphébique ou androgyne après Thermidor, dans un contexte de confusion politique et de reconstruction identitaire (POTTS, 1990 ; CROW, 1991 ; LAJER-BURCHARTH, 1991 ; OCKMAN, 1993 ; SOLOMON-GODEAU, 1993). Leurs interprétations sont divergentes : pour Solomon-Godeau, cette intégration du féminin dans le masculin signait la victoire politique des hommes sur les femmes ; selon Lajer-Burcharth, cela témoignerait plutôt d'une subjectivité masculine traumatisée par les épreuves de la Terreur ; enfin, suivant Satish Padiyar, qui vient de reformuler les termes du débat (PADYAR, 2007), cet investissement, du moins de la part de David dans *Léonidas*, tableau commencé vers 1799-1800 et achevé en 1814, aurait été un moyen détourné de continuer à œuvrer au projet révolutionnaire de liberté. S. Padiyar, comme il l'avoue, se déplace « de manière libre et critique entre les *queer studies*, les *gay studies*, le marxisme, le féminisme et la psychanalyse »⁵, et ose, dans un véritable passage à l'acte dont on imagine les risques, privilégier les régimes de sexualité à ceux du genre. Il y parvient notamment au moyen d'une lecture lumineuse du phénomène de l'anacréontisme fort en vogue autour de 1800, qui se fonde sur une analyse serrée des problèmes philologiques, moraux et esthétiques posés aux traducteurs d'un passage du texte classique qui heurtait de front l'ordre hétérosexuel. Au lieu d'être compris comme le signe négatif d'une trahison des idées de Winckelmann, un embourgeoisement décoratif du classicisme davidien après la Révolution sous la pression des nouvelles valeurs commerciales et donc implicitement du goût corrompu des consommatrices (*Le beau idéal...*, 1989, p. 126-138), l'exploration de l'imaginaire anacréontique aurait été selon S. Padiyar une force positive de libération.

- 15 Dans cette voie d'une lecture plus ouverte des horizons d'attente de la société post-thermidorienne, se placent les analyses de l'univers de la mode, à laquelle la presse donne alors une résonance nouvelle. Cet art de vivre ne réduit pas simplement les femmes à un rôle d'objet de séduction ; la conscience de leur capacité de séduire au moyen de leur corps et de leurs atours les rendait plus confiantes en société (GRIMALDO GRIGSBY, 1998 ; LAJER-BURCHARTH, 1999, p. 190-191 ; BELNAP JENSEN, 2006). Ainsi que David l'a intuitivement compris en choisissant de consacrer les années 1795-1799 à peindre *L'intervention des Sabines* (Paris, Musée du Louvre), les femmes avaient un rôle essentiel à jouer dans l'effort de réconciliation sociale à l'ordre du jour après la Terreur. À constater leur nombre parmi les exposants, leur empressement à saisir les nouvelles occasions offertes pour se faire connaître est patent. Le tournant du siècle apparaît comme un moment exceptionnel d'espoir de parité professionnelle entre les femmes et les hommes en termes d'ambition et de maîtrise. Cela se réalise dans l'art du portrait : parmi les toiles rassemblées à San Diego (*Portraiture in Paris Around 1800...*, 2003), la distinction entre les tableaux peints par les femmes et par les hommes n'était pas sensible. Deux tableaux par des femmes, provenant de musées américains, avaient d'ailleurs été acquis dans les années 1950 comme des œuvres de David. *A contrario*, on peut penser que cela ne fait que confirmer la puissance de la norme masculine à

laquelle les « femmes artistes » ont dû se rallier. L'étude récente de la carrière d'Angélique Mongez, qui travaillait dans l'entourage de David, le suggère : elle ne put s'affirmer comme peintre d'histoire et obtenir des commandes qu'avec l'aide du maître et en adoptant sa manière (FIELDS DENTON, 1998).

- 16 La détermination des femmes est restée forte, malgré l'hostilité d'une partie de la presse envers leur présence au Salon et malgré leur exclusion du concours pour le Prix de Rome et des classes de l'Institut national. Tony Halliday (HALLIDAY, 1999) a noté une intolérance grandissante sous l'Empire envers la participation des « femmes artistes » au Salon : elles sont pourtant cinquante à exposer en 1808 et deux ans plus tard, soixante-dix. Qu'elles se soient le plus souvent distinguées dans l'art du portrait n'est pas une raison de les dévaloriser : Halliday a démontré qu'après la Révolution les peintres et les critiques ont reconnu à ce genre un prestige artistique qu'il n'avait pas sous l'Ancien Régime. La professionnalisation des femmes durant la période allant du Directoire à l'Empire, à un moment de refondation sociale et politique en France, n'a pas laissé les « hommes artistes » indifférents : le cas le mieux documenté est l'interaction entre David et ses élèves féminins auxquelles il donnait des leçons particulières et qui ont été parfois ses collaboratrices et ses inspiratrices (VIDAL, 2003).
- 17 La critique généralement adressée aux approches féministes, qui en particulier inspirent tant de réserves en France, est l'intérêt sélectif et donc réducteur de la démarche, qui paraît exclure des aspects importants du travail d'interprétation de l'œuvre d'art. Étant donné les avancées de la recherche évoquées ici, le paradoxe méthodologique est de constater qu'une analyse ne convainc plus aujourd'hui lorsqu'elle ignore la réalité culturelle du genre. Il faut, bien sûr, que celle-ci soit saisissable, ce qui n'est pas toujours le cas : des généralités sur les conditions des sexes ne suffisent pas. Mais une recherche ne convainc pas non plus lorsque cette réalité est adoptée comme la clé essentielle pour l'interprétation des œuvres. Pour cette raison, parmi les travaux sur le genre de l'art en France autour de 1800, ceux qui lient les questions de classe et de race à leur analyse sont particulièrement suggestifs (GRIMALDO GRIGSBY, 2002 ; LAFONT, 2005). Ainsi que James Smalls (SMALLS, 2004) l'a rappelé dans une étude fine du *Portrait d'une négresse* de Marie-Guillielmine Benoist, ce rapprochement des problématiques est justifié par les termes mêmes des exhortations à l'époque en faveur de l'intégration des femmes à la vie politique. Il invoque les enjeux de pouvoir, de manipulation et de désir – interracial et potentiellement homoérotique – ayant façonné la représentation de la « négresse ». Son propos donne corps à une circulation des regards : d'une part lors de la réalisation du portrait entre les deux femmes, entre l'artiste blanche issue d'une famille active dans la vie politique et son modèle noir dont elle ne divulgue pas le nom ; d'autre part lors de l'exposition du tableau au Salon, entre le spectateur et les deux femmes, selon l'idée que l'artiste est aussi présente dans son œuvre. De telles explorations de la subjectivité des artistes et des spectateurs peuvent sembler vaines, tant paraissent vertigineuses et romanesques les perspectives qu'elles dessinent. Pour convaincre, elles exigent en effet une clarté absolue des discours, parfois difficilement compatible avec la complexité et l'indétermination qui caractérisent les problèmes soulevés. Mais les résultats sont bien là. Au moment où les études sur le genre de l'art prennent enfin leur essor en France, ces résultats offrent

des perspectives nouvelles pour repenser l'histoire de l'art en France entre 1780 et 1820. Parmi les clés explicatives avancées pour comprendre ce moment d'imbrication entre « néoclassicisme » et romantisme, ou entre passé et modernité dans le domaine de la création – que ce soit le primat du politique (BORDES, 1983 ; CROW, 1985), celui d'un winckelmannisme normatif (*Le beau idéal...*, 1989) et plus généralement de l'esthétique (LEBENSZTEJN, 1990, p. 350-359), ou encore la mise à l'épreuve de la subjectivité des artistes (LAJER-BURCHARTH, 1999) – aucune aujourd'hui ne paraît rendre pleinement justice à la diversité des expériences vécues, des options offertes et des initiatives entreprises.

BIBLIOGRAPHIE

- *The Age of Neo-classicism*, 1972 : *The Age of Neo-classicism*, (cat. expo., Londres, The Royal Academy/The Victoria & Albert Museum, 1972), Londres, 1972.
- *Anne Vallayer-Coster...*, 2002 : *Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette*, Eik Khang, Marianne Roland Michel éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/Dallas, Museum of Art/New York, The Frick Collection, 2002-2003), Dallas/New Haven, 2002.
- AURICCHIO, 2007 : Laura Auricchio, « Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 *Self-Portrait with Two Students* », dans *The Art Bulletin*, mars 2007, p. 45-62.
- BAILLIO, 1996 : Joseph Baillio, « Vie et œuvre de Marie Victoire Lemoine (1754-1820) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1996, p. 125-164.
- BARKER-BENFIELD, 1992 : G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago, 1992.
- *Le beau idéal...*, 1989 : *Le beau idéal ou l'art du concept*, Régis Michel éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1989), Paris, 1989.
- BELNAP JENSEN, 2006 : Heather Belnap Jensen, « The *Journal des Dames et des Modes* : Fashioning Women in the Arts, c. 1800-1815 », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 5/1, printemps 2006 (édition électronique : www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/jens.shtml).
- BERNIER, 1975 : Georges Bernier, *Anne-Louis Girodet (1767-1824) Prix de Rome 1789*, Paris, 1975.
- BORDES, 1983 : Philippe Bordes, *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps*, Paris, 1983.
- BORDES, 1996 : Philippe Bordes, « Consolidating the Canon », dans *Oxford Art Journal*, 2, 1996, p. 107-114.
- BUSCH, 1993 : Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munich, 1993.

- CARRIER, 2003 : David Carrier, « The Political Art of Jacques-Louis David and his Modern-Day American Successors », dans *Art History*, 26/5, 2003, p. 730-751.
- CROW, 1985 : Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/Londres, 1985 ; trad. fr. : *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- CROW, 1991 : Thomas Crow, « Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David », dans Bernadette Fort éd., *Fictions of the French Revolution*, Chicago, 1991, p. 55-83.
- CROW, 1995 : Thomas Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven/Londres, 1995 ; trad. fr. : *L'Atelier de David. Emulation et Révolution*, Paris, 1997.
- DAVIS, 1998 : Whitney Davis, « 'Homosexualism', Gay and Lesbian Studies, and Queer Theory in Art History », dans Mark Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey éd., *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge/New York, 1998, p. 115-142.
- DAVIS, 2003 : Whitney Davis, « Gender », dans Robert S. Nelson, Richard Shiff éd., *Critical Terms for Art History* (1996) Chicago, 2003, p. 330-344.
- De David à Delacroix..., 1974 : De David à Delacroix. *La peinture française de 1774 à 1830*, Pierre Rosenberg, Isabelle Julia éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Detroit, Institute of Art/New York, The Metropolitan Museum, 1974-1975), Paris, 1974.
- DOY, 1994 : Gen Doy, « Women and the bourgeois Revolution of 1789 : artists, mothers and makers of (art) history », dans Gill Perry, Michael Rossington éd., *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester/New York, 1994, p. 184-203 (repris dans Gen Doy, *Seeing and Consciousness. Women, Class and Representation*, Oxford/Washington, 1995, p. 27-53).
- DUNCAN, 1973 : Carol Duncan, « Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art », dans *The Art Bulletin*, décembre 1973, p. 570-583 (repris dans Norma Broude, Mary D. Garrard éd., *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York, 1982, p. 200-219).
- DUNCAN, 1981 : Carol Duncan, « Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art », dans *Art History*, 4/2, 1981, p. 186-202.
- Élisabeth Louise Vigée Le Brun..., 1982 : Élisabeth Louise Vigée Le Brun, 1755-1842, Joseph Baillio éd., (cat. expo., Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1982), Fort Worth, 1982.
- FEND, 2003 : Mechthild Fend, *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin, 2003.
- FIELDS DENTON, 1998 : Margaret Fields Denton, « A Woman's Place : The Gendering of Genres in Post-Revolutionary French Painting », dans *Art History*, 21/2, 1998, p. 219-246.
- *The French Portrait...*, 2005 : *The French Portrait ; Revolution to Restoration*, Margaret Oppenheimer éd., (cat. expo., Northampton, Smith College Museum of Art, 2005), Northampton, 2005.
- *Girodet...*, 2005 : *Girodet 1767-1824*, Sylvain Bellenger éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/Chicago, The Art Institute/New York, The Metropolitan Museum/Montréal, Musée des beaux-arts, 2005-2007), Paris, 2005.

- GRIMALDO GRIGSBY, 1998 : Darcy Grimaldo Grigsby, « Nudity à la grecque in 1799 », dans *The Art Bulletin*, juin 1998, p. 311-335.
- GRIMALDO GRIGSBY, 2002 : Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven/Londres, 2002.
- HALLIDAY, 1999 : Tony Halliday, *Facing the Public. Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester/New York, 1999.
- HONOUR, 1968 : Hugh Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth, 1968 ; trad. fr. : *Le néo-classicisme*, Paris, 1998.
- *L'invention du sentiment...*, 2002 : *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme*, Frédéric Dassas, Dominique de Font-Réault, Barthélémy Jobert éd., (cat. expo., Paris, Musée de la musique, 2002), Paris, 2002.
- *Jacques-Louis David...*, 1989 : *Jacques-Louis David 1748-1825*, Antoine Schnapper, Arlette Sérullaz éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/Versailles, Musée national du château, 1989-1990), Paris, 1989.
- *Jacques-Louis David...*, 2005 : *Jacques-Louis David. Empire to Exile*, Philippe Bordes éd., (cat. expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum/Williamstown, Clark Art Institute, 2005), New Haven/Londres/Williamstown, 2005.
- KORCHANE, 2003 : Mehdi Korchane, « La réception des passions ou le sentiment du spectateur autour de 1800 ; Guérin et son public », dans Frédéric Dassas, Barthélémy Jobert éd., *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment (Les cahiers du Musée de la musique, n° 4)*, Paris, 2003, p. 122-130.
- LAFONT, 2005 : Anne Lafont, *Girodet*, Paris, 2005.
- LAJER-BURCHARTH, 1991 : Ewa Lajer-Burcharth, « David's Sabine Women : Body, Gender, and Republican Culture under the Directory », dans *Art History*, 14/3, 1991, p. 397-430.
- LAJER-BURCHARTH, 1999 : Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven/Londres, 1999.
- LEBENSZTEJN, 1990 : Jean-Claude Lebensztein, *L'art de la tâche. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, 1990.
- MIRZOEFF, 1997-1998 : Nicholas Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93 », dans *Eighteenth-Century Studies*, 31/2, 1997-1998, p. 153-174.
- NOCHLIN, 1988 : Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, 1988 ; trad. fr. : *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, 1993.

- OCKMAN, 1993 : Carol Ockman, « Profiling Homoeroticism : Ingres's *Achilles Receiving the Ambassadors of Agamemnon* », dans *The Art Bulletin*, juin 1993, p. 259-274.
- OPPENHEIMER, 1996a : Margaret Oppenheimer, « Nisa Villiers, née Lemoine (1774-1821) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1996, p. 165-180.
- OPPENHEIMER, 1996b : Margaret Oppenheimer, « Three Newly Identified Paintings by Marie-Guillelmine Benoist », dans *Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, p. 143-150.
- OPPENHEIMER, 1996c : Margaret Oppenheimer, *Women Artists in Paris, 1791-1814*, Ph.D. New York University, 1996 (UMI Microform 9621824).
- OPPENHEIMER, 1997 : Margaret Oppenheimer, « Four 'Davids', a 'Regnault', and a 'Girodet' reattributed. Female artists at the Paris Salon », dans *Apollo*, juin 1997, p. 38-44.
- OPPENHEIMER, 2007 : Margaret Oppenheimer, « 'The Charming Spectacle of a Cadaver' : Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815 », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 6/1, printemps 2007 (édition électronique : www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/oppe.shtml).
- PADIYAR, 2007 : Satish Padiyar, *Chains. David, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, University Park, 2007.
- PARKER, POLLOCK, 1981 : Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, 1981.
- PASSEZ, 1973 : Anne-Marie Passez, *Adélaïde Labille-Guiard, 1749-1803*, Paris, 1973.
- *Portraiture in Paris Around 1800...*, 2003 : *Portraiture in Paris Around 1800*. Cooper Penrose by Jacques-Louis David, Philippe Bordes éd., (cat. expo., San Diego, Timken Museum of Art, 2003-2004), San Diego, 2003.
- POTTS, 1990 : Alex Potts, « Beautiful Bodies and Dying Heroes : Images of Ideal Manhood in the French Revolution », dans *History Workshop Journal*, 30, automne 1990, p. 1-21.
- ROLAND MICHEL, 1970 : Marianne Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster, 1744-1818*, Paris, 1970.
- ROSENBLUM, 1967 : Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton, 1967 ; trad. fr. : *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, Paris, 1989.
- SCHNAPPER, 1980 : Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Fribourg, 1980.
- SHERIFF, 1996 : Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Élisabeth Vigée Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, 1996.
- SMALLS, 2004 : James Smalls, « Slavery is a Woman : 'Race', Gender, and Visuality in Marie Benoist's *Portrait d'une négresse* », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 3/1, printemps 2004 (édition électronique : www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/smal.shtml).
- SOLOMON-GODEAU, 1993 : Abigail Solomon-Godeau, « Male Trouble : A Crisis in Representation », dans *Art History*, 16/2, 1993, p. 286-312.

– SOLOMON-GODEAU, 1997 : Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, Londres, 1997.

– VIDAL, 2003 : Mary Vidal, « The 'Other Atelier': Jacques-Louis David's Female Students », dans Melissa Hyde, Jennifer Milam éd., *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot, 2003, p. 237-262.

– WALCZAK, 2004 : Gerrit Walczak, *Élisabeth Vigée-Lebrun. Eine Künstlerin in der Emigration 1789-1802*, Munich/Berlin, 2004.

– WITTKOWER, 1963 : Rudolph et Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists : A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, 1963 ; trad. fr. : *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, 1991.

NOTES

1. Le problème, plus aigu encore en histoire de l'architecture, posé par le terme « néoclassique » est évoqué par Jean-Philippe Garric, « Architecture, naissance de la période contemporaine », dans *Perspective*, 2007-3, p. 463-467. Voir aussi les remarques sur ce problème de définition par Mark Ledbury, « Vingt ans de recherches sur la peinture française » (1775-1825) », dans *Perspective*, 2006-3, p. 380-383.

2. En 2002 encore, le même constat est fait, toujours sans conséquence, dans un travail collectif privilégiant les analyses iconographiques et esthétiques et écartant les lectures sociales et *a fortiori* féministes : « La vertu [au XVIII^e siècle], au théâtre comme en peinture, a deux visages. Masculine, elle est fidèle à son devoir au-delà des attachements personnels. Féminine, elle se dévoue à son rôle de mère et d'épouse, fidèle au-delà de la mort ou des combats » (Dominique de Font-Réaulx, « Défis et impasses de la représentation du sentiment », dans *L'invention du sentiment...*, 2002, p. 49).

3. « [...] the binary division here between male energy, tension, and concentration as opposed to female resignation, flaccidity, and relaxation ». L. Nochlin précise (p. XV) que son essai avait été rédigé à partir de 1979. Les récalcitrants à ce féminisme-là, qui exige d'adhérer à la notion marxiste d'idéologie, s'en tiennent à une vision formaliste du réel : à propos des *Horaces* et de *Brutus*, « il s'agit sans doute moins, pour David comme pour ses contemporains, de dévaloriser la sphère féminine que de la définir en opposition au monde masculin » (*L'invention du sentiment...*, 2002, p. 80, non signé).

4. A. Solomon-Godeau signale sa dette envers M. Fend, dont le livre est cependant postérieur (SOLOMON-GODEAU, 1997, p. 14).

5. « [...] freely, and critically, between queer studies, gay studies, Marxism, feminism, and psychoanalysis » (PADIYAR, 2007, p. 7).

RÉSUMÉS

Les problématiques du genre aident à comprendre le goût pour le « néoclassicisme » durant la seconde moitié du XVIII^e siècle en France et aussi les raisons de la réhabilitation du style par des historiens de l'art à partir du milieu du XX^e siècle. Ceux-ci se sont inscrits dans la lignée de la vision de l'Antiquité que Winckelmann avait initiée, au moment où se formaient des mouvements gay et féministes de résistance à l'homophobie et au sexisme. Ce contexte particulier a entraîné une survalorisation historiographique de la figure de David, au détriment de ses contemporains, Vincent et Regnault. Implicitement, il était reproché à ces derniers une iconographie sentimentale à l'opposé de l'idéologie masculine associée avec l'art de David, qui allait incarner l'esprit républicain. On pourrait dire qu'ils ont été dénigrés comme on pu l'être pendant longtemps les « femmes artistes ». À partir des années 1970, des féministes ont contesté l'attitude traditionnelle des historiens d'art qui avaient tendance à les enfermer dans cette catégorie à part. De nombreux travaux ont contribué à restaurer la renommée de plusieurs femmes éminentes parmi les peintres et à sortir de l'ombre les quelque deux cents femmes ayant exposé au Salon entre 1791 et 1814. Grâce à cela, ce qui manque à présent pour avoir une vision d'ensemble est une analyse positive de l'art de Vincent et de Regnault, fondée sur l'éloge de valeurs sociales connotées comme féminines. Cette approche révèle une confusion des genres à l'image de la diversité des styles de l'époque, que l'histoire de l'art a peiné à reconnaître. Ces avancées de la recherche ont pour conséquence un paradoxe méthodologique : l'analyse des œuvres ne convainc plus aujourd'hui, ni lorsqu'elle ignore la réalité culturelle du genre, ni lorsque cette réalité est adoptée comme la clé essentielle de l'interprétation.

Questions of gender help to understand both the taste for neoclassicism in the second half of the 18th century and the reasons for renewed art historical interest in the style during the second half of the 20th century. Historians took up the vision of antiquity that Winckelmann had initiated, just as gay and feminist movements against homophobia and sexism were emerging. This particular context led to historiographical overemphasis on the figure of David, to the detriment of two of his contemporaries, Vincent et Regnault. Unavowedly, they were ostracized for the sentimental iconography of their paintings, far removed from the masculinist ideology associated with David's art, which was seen to incarnate the republican spirit. It can be said that they were criticized with the same arguments invoked against "women artists". Starting in the 1970s, feminists contested the traditional attitude which relegated them to this distinct category. A great number of studies have contributed to reestablish the fame of several eminent women among the painters and to draw attention to the two hundred or so who exhibited at the Salon between 1791 and 1814. This dynamic research underlines the present lack of a proper analysis of the art of Vincent and Regnault, based on a positive appreciation of social values connoted as feminine. This approach reveals a gender confusion corresponding to the diversity of styles coexisting in the period, which art history long refused to acknowledge. The consequence of thirty years of research is a methodological paradox : analysis of works of art fails to convince when the cultural reality of gender is ignored, and when that reality is adopted as the essential key to interpretation.

Geschlechtsbezogene Fragestellungen tragen dazu bei, den in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aufkommenden Geschmack am Neoklassizismus zu verstehen, sowie die Gründe der Rehabilitierung dieses Stils durch die Kunsthistoriker seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Letztere haben sich in die traditionelle, von Winckelmann eingeführte Sichtweise der Antike eingereiht, und das zu einem Zeitpunkt, an dem aufkommende schwule und feministische Bewegungen gegen Homophobie und Sexismus vorgingen. Diese besonderen Umstände haben zu

einer Überbewertung in der Kunstgeschichtsschreibung der Figur des David geführt, auf Kosten seiner Zeitgenossen Vincent und Regnault. Implizit hat man den zwei Letztgenannten eine sentimentale Bildsprache vorgeworfen im Gegensatz zu einer maskulinen, mit der Kunst Davids assoziierten Ideologie, die den republikanischen Geist verkörperte. Man könnte sagen, daß sie genauso herabgewürdigt wurden wie etwa langezeit ihre weiblichen Kolleginnen. Seit den siebziger Jahren haben Feministinnen die traditionelle Einstellung der Kunsthistoriker stetig kritisiert, die versucht haben, sie in diese gesonderte Kategorie einzuschließen. Äußerst zahlreich waren die Arbeiten, die den Ruf von mehreren herausragenden Malerinnen wiederhergestellt und die die circa zweihundert Teilnehmerinnen des Salons von 1791 und 1814 wieder in den Vordergrund gerückt haben. Dementsprechend fehlt heute im Hinblick einer gesamtheitlichen Sichtweise eine positive Analyse der Kunst Vincents und Regnaults, die auf das Hochhalten der weiblich konnotierten sozialen Werte zurückführen würde. Dieser Ansatz legt eine gewisse Verwirrung der Geschlechter frei, die der stilistischen Vielseitigkeit der Epoche entspricht, auch wenn die Kunstgeschichte diese nur schwer anerkennen wollte. Diese Fortschritte der Forschung bergen jedoch einen methodischen Widerspruch in sich: Die Werkanalyse überzeugt heute nicht mehr, sofern sie die kulturelle Realität der Geschlechter ignoriert, doch überzeugt sie auch nicht, sofern diese Realität als hauptsächlicher Schlüssel der Interpretation angenommen wird.

Le problematiche di genere aiutano a comprendere il gusto per il "neoclassicismo" nella seconda metà del XVIII secolo in Francia e le ragioni della riabilitazione di questo stile da parte degli storici dell'arte a partire dalla metà del XX secolo. Questi ultimi hanno ereditato la visione dell'antichità che Winckelmann aveva inaugurato nel momento in cui si formavano i movimenti gay e femministi che resistevano all'omofobia e al sessismo. Questo contesto particolare ha portato a un'eccessiva valorizzazione storiografica della figura di David, a discapito dei suoi contemporanei Vincent e Regnault. A questi ultimi veniva implicitamente contestata un'iconografia sentimentale opposta all'ideologia mascolina associata all'arte di David, la quale andava invece ad incarnare lo spirito repubblicano. Si potrebbe dire che quegli artisti sono stati denigrati come lo sono state a lungo le "artiste donne". Dal 1970 le femministe hanno contestato l'attitudine tradizionale degli storici dell'arte a confinarle in questa categoria a parte. Un gran numero di studi ha contribuito a restituire notorietà ad alcune pittrici eminenti e a far uscire dall'ombra le circa duecento artiste che avevano esposto al Salone del 1791 e del 1814. Per questo, ciò che manca oggi, per avere una visione d'insieme, è un'analisi positiva dell'arte di Vincent e Regnault, fondata sull'elogio di quei valori sociali connotati come femminili. Questo approccio rivela una confusione dei generi che rispecchia lo stentato riconoscimento, da parte della storia dell'arte, della diversità degli stili dell'epoca. Questi progressi della ricerca hanno come conseguenza un paradosso metodologico: l'analisi delle opere che ignora la realtà culturale del genere oggi non convince più, ma non convince neanche quella che adotta questa realtà come chiave essenziale dell'interpretazione.

La problemática del género ayuda a entender el gusto por el « neo-clasicismo » durante la segunda mitad del siglo XVIII en Francia y también las razones de la rehabilitación del estilo por historiadores de arte a partir del medio del siglo XX. Estos últimos siguen la línea de la visión de la antigüedad que Winckelmann había iniciado, en el momento en que se formaban movimientos gay y feministas de resistencia a la homofobia y al sexismo. Este contexto particular implicó una sobrevaloración historiográfica de la figura de David, en detrimento de sus contemporáneos, Vincent y Regnault. Implícitamente, a estos últimos se les reprochaba una iconografía sentimental al contrario de la ideología masculina asociada con el arte de David, que iba a personificar el espíritu republicano. Se podría decir que se menospreciaron como pudieron serlo durante mucho tiempo las « mujeres artistas ». A partir de los años setenta, unas feministas impugnaron la actitud tradicional de los historiadores de arte que tendían a encerrarlas en esta

categoría separada. Muy numerosos trabajos contribuyeron a restaurar el renombre de varias mujeres insignes entre los pintores y a sacar de la sombra los aproximadamente doscientos que expusieron en el Salón de 1791 y el de 1814. Gracias a eso, lo que falta ahora para tener una visión global es un análisis positivo del arte de Vincent y de Regnault, fundado sobre el elogio de valores sociales implicados como femeninos. Este enfoque revela una confusión de los géneros a la imagen de la diversidad de los estilos de la época, que le costó reconocer a la historia del arte. Estas proyecciones de la investigación tienen por consecuencia una paradoja metodológica: el análisis de las obras no convence hoy ya cuando ignora la realidad cultural de la clase, pero no convence tampoco cuando esta realidad se adopta como la clave esencial de la interpretación.

INDEX

Mots-clés : gender studies, Antiquité, néoclassicisme, style antiquisant, historiographie

Keywords : gender studies, neoclassicism, Antique style, historiography

Index géographique : France

Index chronologique : 1700, 1800

AUTEURS

PHILIPPE BORDES

Il a été le premier directeur du Musée de la Révolution française à Vizille près de Grenoble, de 1984 à 1996. Il a été élu professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Lyon 2 en 2001. Il a été commissaire de l'exposition *Cooper Penrose by Jacques-Louis David : Portraiture in Paris around 1800*, organisée en 2003 par le Timken Museum of Art de San Diego, et en 2005 de *Jacques-Louis David: Empire to Exile*, organisée par le J. Paul Getty Museum de Los Angeles et le Clark Art Institute de Williamstown. Depuis octobre 2007, il dirige le Département des études et de la recherche de l'INHA.