

Faculté de philosophie, arts et lettres

Marguerite Gérard et la subversion du regard face à l'héritage de Fragonard

Autrice: SEVERINO, Giulia Promoteur: DEKONINCK, Ralph

Lectrices : HEERING, Caroline et FALQUE, Ingrid

Année académique : 2025-2026 (Août)

Histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée :
iconologie et étude des cultures visuelles

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Severino Giulia

Date : 05-08-26

Signature de l'étudiante :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Severino', written over a large, loopy circular flourish.

Remerciements

C'est avec émotion que ce mémoire clôture mes cinq années d'études en Histoire de l'Art au sein de la faculté philosophie, arts et lettres. Cinq années d'apprentissage, de découvertes, mais également de doutes qui ont forgé l'adulte que je suis devenue. Je souhaite adresser mes sincères remerciements à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à ce travail.

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Ralph Dekoninck pour son suivi attentif durant ces deux années de master. Malgré la distance, il a toujours fait preuve d'une grande disponibilité et d'une écoute attentive. Ses conseils et remarques ont été une aide précieuse dans l'élaboration de ce mémoire. Je souhaite, par ailleurs, exprimer ma gratitude au corps professoral d'histoire de l'art, dont la bienveillance, l'accessibilité et l'attention portée aux étudiants m'ont été particulièrement précieuses.

Je souhaite ensuite adresser un immense merci à mon fiancé, Nathan. Son soutien tout au long de mon parcours universitaire, et plus encore durant la rédaction de ce mémoire, a été inestimable. Merci d'avoir écouté mes inquiétudes, mes réflexions parfois interminables et d'avoir cherché à comprendre un domaine qui n'était pas le tien.

J'adresse aussi une pensée particulière à mes amis. À ceux qui partagent ma vie depuis les années secondaires – Siolane, Jade, Constance, Laura et Thibaut – avec qui j'ai grandi, évolué et construit tant de souvenirs. Je suis fière des chemins que nous avons chacun empruntés et de vous compter encore à mes côtés. Merci également aux belles rencontres, faites au cours de mes études. Je pense notamment aux « parasites de Venise » avec qui j'ai partagé un voyage mémorable. Odile, Camille et Lara, merci pour les innombrables fous rires qui ont rythmé ces années. C'était une chance de pouvoir compter sur vous. Lola, Zoé et Lisa, vous avez transformé mon Erasmus en l'une des plus belles expériences de ma vie.

Enfin, mes remerciements les plus profonds s'adressent à mes parents. Merci de m'avoir fait confiance, sans jamais me mettre la moindre pression. Merci de m'avoir donné la liberté de suivre une voie guidée par la curiosité devenue une passion. Une mention particulière à ma maman, qui m'a accompagnée dans d'innombrables musées, toujours avec enthousiasme.

À toutes ces personnes, merci d'avoir, chacune à votre manière, contribué à faire de ces années universitaires une aventure aussi riche qu'inoubliable.

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION.....	4
CHAPITRE 1 - DE FRAGONARD À GÉRARD, LE TOURNANT DES ANNÉES 1780	11
1.1 MARGUERITE GÉRARD ET LES ARTISTES FEMMES.....	13
1.2 FRAGONARD ET LE ROCOCO	17
1.3 UNE RUPTURE DE STYLE ET DE TEMPS.....	20
CHAPITRE 2 - LA GRAMMAIRE DU REGARD : DU MALE GAZE AU FEMALE GAZE	22
2.1 LE MALE GAZE	23
2.1.1 <i>Les Hasards heureux de l'Escarpolette, Jean-Honoré Fragonard</i>	23
2.1.2 <i>La Danse, Marguerite Gérard</i>	29
2.1.3 <i>Avant le bal masqué, Marguerite Gérard</i>	31
2.2 LE FEMALE GAZE	33
2.2.1 <i>Théorie du female gaze</i>	33
2.2.2 <i>Le Bouquet, Marguerite Gérard</i>	36
2.2.3 <i>La Liseuse, Marguerite Gérard</i>	38
CHAPITRE 3 - NÉGOCIER LE CORPS ET L'ESPACE SOCIAL : BOUDOIR ET SORORITÉ	43
3.1 BOUDOIR ET JEUNESSE.....	44
3.1.1 <i>Sous le pinceau de Fragonard</i>	44
3.1.2 <i>La réalité de l'enfance au XVIIIe</i>	47
3.1.3 <i>La « femme-enfant »</i>	49
3.2 RELATIONS AMOUREUSES ET CONSENTEMENT.....	58
3.2.1 <i>Peintures d'homme destinées aux hommes</i>	58
3.2.2 <i>Peintures d'homme destinées aux femmes</i>	66
3.3 SORORITÉ ET GYNÉCÉE	69
CONCLUSION.....	80
BIBLIOGRAPHIE	84
SOURCES PRIMAIRES.....	84
SOURCES SECONDAIRES.....	84
ANNEXES	89
TABLE ET SOURCES DES ILLUSTRATIONS.....	102

Introduction

Certaines œuvres du XVIII^e siècle, appartenant à la catégorie des scènes de genre, furent souvent associées à de simples badinages et intrigues romantiques avec, parfois, une touche d'érotisme. Toutefois, cela reste, en grande partie, la perception d'hommes sur des peintures faites par et pour le sexe masculin. Une grande figure demeure absente du débat, alors qu'elle est au cœur de ces représentations : la femme. Afin d'y remédier, le présent mémoire propose d'analyser l'existence et l'applicabilité des concepts de *male gaze* et de *female gaze* au sein de la peinture de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Cette recherche se focalise plus particulièrement sur l'œuvre de Marguerite Gérard, en comparaison avec celle de Jean-Honoré Fragonard. Si ce dernier incarne une tradition masculine relevant du *male gaze*, Marguerite Gérard semble subvertir ces pratiques et ainsi créer un *female gaze* avant l'heure. À travers l'étude de l'intimité, ce travail interroge la façon dont des scènes de genre témoignent de l'autonomie intellectuelle ou encore de la solidarité féminine.

En premier lieu, ce travail engage une confrontation inédite entre Marguerite Gérard et son mentor, Jean-Honoré Fragonard. L'historiographie traditionnelle s'est longuement attardée sur l'analyse stylistique et les liens de parenté artistiques entre les deux peintres. En effet, l'ouvrage de Jacques Thuillier, un historien de l'art, explore la dualité créatrice de Jean-Honoré Fragonard, artiste dont il définit l'œuvre par une libération du plaisir de peindre et une transition audacieuse entre l'esthétique de Boucher et le lyrisme romantique. L'auteur souligne l'ambiguïté fondamentale du peintre, capable de naviguer entre la polissonnerie érotique du « style boudoir » et un sentiment visionnaire de la nature qui confine au rêve. Bien que ses toiles capturent souvent des scènes libertines peuplées de jeunes figures idéalisées, Thuillier considère que son pinceau conserve une forme de santé et d'innocence en privilégiant la suggestion poétique sur la réalité crue. En définitive, le texte présente Fragonard comme le peintre de l'amour par excellence, dont le génie réside dans sa capacité à unifier les désirs charnels et les élans passionnés au sein d'un univers pictural affranchi de la morale traditionnelle¹.

¹ J. THUILLIER, *Fragonard : étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1967.

La démarche de ce mémoire est en lien avec les *Cultural Studies*. Celles-ci se développent en 1964 à l'Université de Birmingham avec la création du *Centre for Contemporary Cultural Studies*. Elles sont fondées par Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Thompson et s'intéressent aux sous-cultures, aux milieux immigrés et aux pratiques quotidiennes ; elles considèrent les classes populaires comme des consommateurs actifs et producteurs de nouvelles valeurs ; et combinent les théories textuelles et sociales dans une perspective de changement social. Vers 1980, les *Cultural Studies* sont enrichies par la *French Theory* et connaissent une exportation massive avec les *Subaltern Studies* en Inde et les *Estudios Culturales* en Amérique latine. Les thèmes de la mondialisation, des migrations et de la transnationalité deviennent centraux. En d'autres termes, les *Cultural Studies* sont un champ de recherche pluridisciplinaire qui mobilise des approches multiples (anthropologie, sociologie, histoire, histoire de l'art, études de genre) pour analyser les phénomènes culturels dans leur contexte social et politique². Toutefois, les théories sur le *gaze* appartiennent à une discipline qui se focalise sur les genres et les sexualités : les *Gender Studies*. Elles ont émergé aux Etats-Unis dans les années 1970 et ont un lien étroit avec les revendications politiques et féministes de l'époque³. Si certains considèrent les *Gender Studies* comme une composante des *Cultural Studies*, d'autres pensent que l'étude des *Cultural Studies* mènera naturellement à l'application des *Gender Studies*. Celles-ci se définissent par un travail conceptuel de dénaturalisation et d'historicisation de la différence sexuelle, s'opposant aux visions conservatrices qui utiliseraient le genre de manière purement biologique ou normative⁴. Ces disciplines contemporaines seront ainsi mobilisées afin de dépasser la simple étude de la « facture » et d'interroger la structure profonde de la représentation.

Pour entrer dans cette nouvelle dimension, il s'agit de s'intéresser à la représentation et à la réception des corps féminins dans l'art. C'est pourquoi je me suis intéressée aux écrits portant sur le *male gaze* et le *female gaze*. L'essai fondateur de Laura Mulvey *The Visual Pleasure and Narrative Cinema* a donc été sollicité. Laura Mulvey, critique de cinéma et réalisatrice britannique, a publié son essai sur le cinéma en 1975 dans la revue britannique de cinéma *Screen*. En s'appuyant sur la psychanalyse, elle met en lumière la manière dont le

² S. VAN DAMME, « Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 51-4bis, 2004/5, p. 48-58, [[Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs | Cairn.info](#)], (05-08-26).

³ P. LACHENAL, *Définition. Etudes de genre n. f. pl. Question de genre : comprendre pour dépasser les idées reçues*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2016, p. 9-10.

⁴ M-H/S BOURCIER, E. MERCIER, « Gender, sexuality and media: political, identity and disciplinary issues in the Francophone university », *Communiqué*, 14, 2015 p. 71-80, [[Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone](#)], (05-08-26).

cinéma hollywoodien classique renforce les structures de la société patriarcale. Elle soutient que le plaisir visuel est divisé selon une polarité de genre, où l'homme occupe le rôle de l'observateur actif tandis que la femme est réduite à un objet passif dont l'apparence est codée pour être regardée. Ce mécanisme, qu'elle nomme *male gaze* (regard masculin), s'appuie sur le voyeurisme et le narcissisme pour transformer la figure féminine en un spectacle érotique qui apaise les angoisses inconscientes de l'homme. En analysant des œuvres de réalisateurs comme Hitchcock, Mulvey appelle finalement à une destruction du plaisir cinématographique traditionnel afin de libérer le langage visuel des chaînes de l'oppression masculine⁵.

Toutefois, dans le but d'intégrer ces idées dans un contexte moins contemporain et plus en lien avec la peinture, j'ai également pris appui sur *Ways of Seeing* de John Berger de 1972. L'écrivain et critique d'art explore comment la perception visuelle façonne notre compréhension du monde, de l'histoire et des rapports sociaux. L'auteur soutient que l'invention de la reproduction mécanique, comme la photographie, a brisé l'autorité unique de l'œuvre d'art originale en la rendant omniprésente et malléable. Cette transformation révèle une mystification culturelle où les institutions utilisent l'art pour justifier des hiérarchies sociales, alors que l'image pourrait servir de langage commun pour se réappropriier le passé. Enfin, l'ouvrage analyse la dualité de la présence féminine, affirmant que, dans une société patriarcale, une femme est contrainte de s'observer elle-même comme un objet de vision, transformant son identité en un spectacle permanent destiné au regard masculin⁶.

Afin de compléter ces écrits, j'ai également utilisé l'ouvrage de la critique d'art Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, de 1980. Cet ouvrage propose une intervention féministe rigoureuse au sein de l'histoire de l'art traditionnelle. Il constitue une intervention majeure, visant à transformer l'histoire de l'art via le prisme du matérialisme historique féministe. L'autrice postule que l'intégration des femmes dans les récits académiques ne doit pas être un simple ajout biographique, mais une remise en question radicale des structures de pouvoir et de la construction sociale de la différence sexuelle. Griselda Pollock analyse comment les institutions et les discours de l'art ont historiquement utilisé la féminité comme un stéréotype négatif, pour consolider le mythe du « génie » masculin et universel. En s'appuyant sur la psychanalyse et l'analyse du discours, elle explore les espaces de la féminité et les régimes de représentation qui dictent la manière dont les femmes produisent et consomment la culture à travers des études de cas en allant de

⁵ L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, vol 16, n°3, 1975, p. 6-15.

⁶ J. BERGER, *Ways of seeing*, Londres, Penguin Books, 1972.

l'impressionnisme aux pratiques contemporaines. Son projet vise ultimement à déconstruire le canon phallocentrique, afin de comprendre comment les rapports de force de classe, de race et de genre façonnent l'histoire visuelle de notre société. Elle définit ainsi l'art non pas comme un objet esthétique autonome, mais comme une pratique sociale où la féminité est souvent façonnée par le regard dominant⁷.

Carol Zemel propose un compte rendu critique du texte de Griselda Pollock. Elle y délaisse la simple réhabilitation des femmes artistes pour privilégier une approche théorique interdisciplinaire, examinant comment les structures du langage et de la vision fabriquent des catégories de différences sexuelles à travers l'étude de thèmes, tels que l'impressionnisme et la représentation du corps féminin. En définitive, le texte souligne que ce projet ambitieux vise à transformer notre compréhension du présent en remettant en question les codes patriarcaux qui régissent la production et la consommation des images⁸.

Dans une critique académique pour le *Woman's Art Journal*, Karen-edis Barzman analyse deux anthologies majeures de Griselda Pollock et Laura Mulvey. L'auteure explore comment ces deux figures de proue utilisent le matérialisme historique et la psychanalyse pour déconstruire les préjugés masculins inhérents à l'histoire de l'art et au cinéma. Barzman souligne l'importance d'un changement de paradigme qui refuse de voir le génie artistique comme un attribut exclusivement masculin, tout en examinant comment les femmes ont été transformées en simples signes ou en objets de désir. L'objectif du texte est d'évaluer l'efficacité de ces théories féministes face au postmodernisme qui remet en question l'idée d'un spectateur passif et universel. En fin de compte, l'article invite à une lecture rigoureuse de ces œuvres, les considérant comme des outils essentiels, bien que complexes pour comprendre la production culturelle et les rapports de genre. En appliquant ces théories à des œuvres plus anciennes, Griselda Pollock a démontré qu'une analyse féministe peut éclairer de manière pertinente les rapports de pouvoir et de genre au sein de la peinture ancienne. Ce mémoire s'inscrit dans cette lignée⁹.

⁷ G. POLLOCK, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*, réimpr., Londres et New York, Routledge Classics, 200.

⁸ C. ZEMEL, « Reviewed Work(s) : *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the History of Art* by Griselda Pollock », *The Art Bulletin*, vol. 72, n°2, 1990, p.336-341, [<https://www.jstor.org/stable/3045740>], (05-08-26).

⁹ K. E. -D. BARZMAN, « Reviewed Work : *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the History of Art* by Griselda Pollock ; *Visual and Other Pleasures* by Laura Mulvey », *Woman's Art Journal*, vol. 12, n°1, 1991, p.71-80, [<https://www.jstor.org/stable/1358188>], (05-08-26).

Etant donné que la dimension sexuelle de ces œuvres m'intriguait également, je me suis tournée vers les écrits de Mary D. Sheriff, une historienne de l'art américaine spécialisée dans l'art français du XVIIIe et les études du genre. Dans *Fragonard : art et eroticism* de 1990, elle s'intéresse à la façon dont Jean-Honoré Fragonard utilise l'artifice théâtral et la composition décorative pour transformer la peinture en une expérience sensorielle complexe qui sert à susciter des fantasmes érotiques chez le spectateur. À travers l'examen de chefs-d'œuvre, le texte démontre que Fragonard emploie une négligence calculée pour suggérer des récits invisibles et renforcer l'attrait des figures féminines. En situant ces œuvres dans leur contexte historique, Sheriff souligne la tension entre la peinture académique et les espaces privés, révélant comment l'art rococo joue constamment sur la frontière entre l'illusion et la réalité¹⁰. Afin d'avoir une vision plus globale, j'ai également lu *Une approche subversive : la dimension érotique dans la peinture* de Mary D. Sheriff, où elle explore comment la peinture du XVIIIe siècle exerçait une influence profonde sur les comportements sociaux à travers une dimension érotique subversive. Contrairement à notre définition moderne centrée sur la sexualité, le concept d'érotisme de l'époque se manifestait par la galanterie, un mélange de courtoisie et de séduction capable de corrompre subtilement la pudeur féminine. L'autrice souligne que les moralistes craignaient que ces images enflamment l'imagination des femmes, les détournant de leur rôle social pour les mener vers la débauche. En démasquant ces mécanismes, le texte démontre comment l'art servait de vecteur idéologique pour maintenir les normes de genre et l'oppression au sein de la société française classique¹¹.

L'intérêt de cette étude réside dans la redécouverte actuelle de Marguerite Gérard. J'ai découvert cette artiste grâce à l'exposition de la Galerie Hubert Duchemin *Jean-Honoré Fragonard Marguerite Gérard, Une révélation, des propositions* et, plus particulièrement, la partie *Sept tableaux : réflexions sur le parcours singulier de Marguerite Gérard dans l'atelier de Fragonard*. Elle est aujourd'hui réhabilitée en tant que figure majeure de la peinture de genre française. L'auteur détaille comment elle a su transformer son apprentissage en une carrière autonome et lucrative, développant un style personnel caractérisé par une maîtrise virtuose des étoffes et une inspiration puisée chez les maîtres hollandais. À travers l'analyse de plusieurs tableaux, le document met en lumière la collaboration complexe entre le maître et l'élève, tout en soulignant l'évolution technique de Gérard vers une esthétique plus fine et néoclassique.

¹⁰ M.D. SHERIFF, *Fragonard: Art and Eroticism*, University of Chicago Press, 1990.

¹¹ M.D. SHERIFF, « Une approche subversive: la dimension érotique dans la peinture du XVIIIe », *Histoire de l'art. Art et érotisme*, n°66, trad. de l'anglais par. A.-L. BRISAC, 2010, p. 27-38, [<https://doi.org/10.3406/hista.2010.3309>],(05-08-26).

Finalement, la source démontre que l'artiste a su naviguer avec habileté sur le marché de l'art de son temps, s'imposant par ses innovations iconographiques et sa capacité à capturer la sensibilité de la vie moderne¹². Pour retracer son parcours, je me suis en outre basé sur le premier ouvrage entièrement consacré à Marguerite Gérard : *Marguerite Gérard 1761-1837* de Carole Blumenfeld. Elle retrace la vie de cette artiste qui s'est détournée de la carrière de ses prédécesseuses académiciennes, Elisabeth Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard. Carole Blumenfeld met à notre disposition un catalogue d'œuvre raisonné agrémenté de nombreux commentaires. Elle aborde également grandement les questions d'attributions particulièrement sensibles, en raison de sa collaboration avec Fragonard¹³. Ce mémoire s'inscrit à cet effort de réhabilitation, mais dépasse la simple question de la facture pour interroger le regard au sein des œuvres de Marguerite Gérard.

Une question centrale a guidé ma réflexion tout au long de la préparation et de la rédaction de ce mémoire : est-il pertinent de mobiliser les notions de *male gaze* et de *female gaze* pour étudier cette période, ce médium et, plus particulièrement, l'œuvre de Marguerite Gérard ? Ces concepts ayant été élaborés et diffusés dans le champ des études cinématographiques, leur transposition à la peinture admet l'existence d'un regard dans la représentation picturale, ce qui semble évident. Toutefois, l'hypothèse d'un *female gaze* ne peut être envisagée que si l'artiste parvient à s'émanciper des conventions visuelles dominantes de son époque. Dans le cas de Marguerite Gérard, il s'agit donc d'examiner ce qu'elle met en place pour se distinguer des modèles hérités de la tradition picturale.

Mon premier chapitre sera dédié à l'analyse de l'évolution sociale et artistique en France entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. J'y évoquerai la carrière de Marguerite Gérard, une artiste qui a su s'imposer dans un milieu masculin en développant un style propre, souvent inspiré de la minutie hollandaise, ainsi que celle de Jean-Honoré Fragonard. J'explorerai également le passage de l'esthétique rococo de Fragonard vers une peinture de genre plus subtile. Parallèlement, l'émancipation progressive des femmes artistes qui, malgré les barrières institutionnelles, ont investi les Salons et le marché de l'art pour acquérir une autonomie financière sera soulignée.

¹² A. DU CLOSEL, *Réflexions sur le parcours singulier de Marguerite Gérard (Grasse 1761 – 1837 Paris) dans l'atelier de Fragonard*, Catalogue d'exposition, Galerie Hubert Duchemin, Paris, 25 – 31 mars 2025.

¹³ C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019.

Le second chapitre explorera l'évolution des représentations féminines dans la peinture du XVIIIe à travers l'opposition théorique entre le *male gaze* et le *female gaze*. Pour cela, je structurerai mon analyse en comparant les œuvres de Jean-Honoré Fragonard, qui objectifient la femme, aux créations de Marguerite Gérard. Celle-ci adopte les codes du *male gaze*, avant de s'en distancier pour instaurer une subjectivité nouvelle. J'analyserai ainsi par quels moyens Marguerite Gérard subvertit ce regard.

Enfin, le troisième chapitre examinera les différentes mises en scènes de l'intimité féminine chez Jean-Honoré Fragonard et Marguerite Gérard, révélant à la fois les logiques de pouvoir du regard masculin et l'affirmation progressive d'une subjectivité féminine. À cela, j'évoquerai comment l'utilisation de l'érotisation chez Fragonard amène à la représentation de ce que je nomme la « femme-enfant ». À l'inverse, Marguerite Gérard subvertit ces codes, en investissant l'espace domestique pour y célébrer la sororité. En explorant les réalités historiques du viol, de la pédophilie et de la condition maternelle au XVIIIe, je mettrai en lumière la capacité de l'art à fonctionner à la fois comme un outil d'objectification¹⁴ patriarcale et comme un espace de résistance et de dignité pour les femmes.

¹⁴ Action de traiter ou considérer un être humain comme un simple objet dénué de conscience, de sentiments, de valeur.

Chapitre 1 - De Fragonard à Gérard, le tournant des années 1780

Les deux artistes de ce mémoire ont été actifs·actives entre la deuxième moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e, soit une période qui connaît de grands bouleversements tant sociaux qu'intellectuels. En effet, la monarchie du XVIII^e se trouve dans l'incapacité de choisir entre le passé, mesuré et compris, et l'avenir, dont rien n'est connu et où tout reste à construire. Le régime étant en crise, personne ne savait ce qu'il allait en émerger. Daniel Roche considère alors que la monarchie est « malade ». De plus, l'un des plus grands phénomènes de l'époque s'introduit dans les conflits entre le roi et le Parlement : l'opinion publique. La nature des débats est ainsi transformée par les brochures, dépliants et autres qui transmettaient les informations aux « petites gens ». Un nouveau dialogue se développe entre les lecteurs, dont le nombre n'eut cesse de croître, et les auteurs, dont la plupart demeuraient anonymes. L'émergence d'idées novatrices façonne une société nouvelle avec ses individus et s'accompagne d'une culture populaire, développant sa propre mémoire et culture politique. Les pratiques ancestrales sont ainsi remises en question pour laisser place à des possibilités naissantes¹⁵.

Une tendance nouvelle s'inscrit durant le siècle des Lumières : l'expérience individuelle¹⁶. On observe l'émergence d'une certaine sensibilité, propre à chaque individu. Le sentiment devient la norme, même dans le milieu artistique. Durant l'Ancien Régime, la communauté prévalait dans une société régie par une série de traditions, de coutumes et de pratiques qui les liaient. En raison de la religion, mais également à cause d'une société, qui ne laissait pas place à la liberté et l'égalité. L'émergence progressive du concept de *societas* (association d'individus) qui vient remplacer le concept d'*universitas* (les hommes ne sont que des parties), explique l'arrivée d'une nouvelle conception de l'homme¹⁷. La société des Lumières découvre que les dieux ne maîtrisent pas le destin des hommes, notamment grâce aux nouvelles croyances dans le progrès et la science qui encouragent les pensées innovantes¹⁸.

¹⁵ D. ROCHE, *La France des lumières*, Paris, Fayard, 1993, p 486-487.

¹⁶ G. GLORIEUX, *L'art du XVIII^e siècle*, Rennes, Presse universitaires de Rennes, p.43.

¹⁷ D. ROCHE, *op. cit.* p. 521.

¹⁸ *Ibid.*, p.487.

Cet éveil de soi-même et ce sentiment d'indépendance sont également dus à la place laissée par le retrait de Dieu, dans une société où le bonheur se manifeste de façon impérieuse. Les penseurs de l'époque ont voulu comprendre l'homme, pour rendre la vie plus heureuse. Ce sentiment va entrer dans le quotidien des hommes du XVIIIe, sans que la philosophie de l'époque n'opère aucune révolution idéologique¹⁹. Ce bonheur et cette explosion de sentiments ont la particularité d'être laïques, sans jamais obéir à des intentions profanatrices. Il est défini comme un bonheur « naturel », et c'est ainsi que la phrase de Diderot, illustrant l'époque, doit être comprise : « c'est le comble de la folie que de se proposer la ruine des passions »²⁰. Le bonheur « naturel » relève les « joies du manger et du boire ; le libertinage n'a pas d'autre sens »²¹.

¹⁹ S. GOYARD-FABRE, *La philosophie des lumières en France*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 214-215.

²⁰ *Ibid.*, p.224.

²¹ *Ibid.*

1.1 Marguerite Gérard et les artistes femmes

Au milieu des années 1780, le public parisien découvre une jeune artiste qui représente les tensions autour de la femme et de la culture : Marguerite Gérard²². Celle-ci, née à Grasse, rejoint sa sœur, Marie-Anne, femme de Fragonard, à Paris après la mort de sa mère. C'est dans l'atelier du grand maître que son âme d'artiste se développe. Elle apprend le goût et la technique de la peinture auprès de Fragonard, au sommet de la gloire²³. Elle resta dans la maisonnée des Fragonard jusqu'à la mort de sa sœur en 1823 et assumait, pendant ce temps, une grande partie des responsabilités : la garde des enfants et de sa sœur malade, les tâches ménagères et la gestion financière de la famille. En effet, après que la famille se trouva contrainte de quitter son logement au Louvre, les Fragonard lui versèrent une allocation annuelle pour le logement et la pension dans leur nouveau domicile. Ceux-ci lui permirent de contracter de nombreux emprunts et de léguer une certaine fortune aux membres de sa famille²⁴.

Sa peinture s'ancre dans la continuité de Fragonard en représentant la vie quotidienne de la noblesse et des grands bourgeois. Toutefois, si elle traite des sentiments, elle ne s'adonne pas à la représentation des passions²⁵. L'antiquité n'est pas présente dans son corpus, au contraire, elle représente des personnages aux teints porcelaine, dans des intérieurs vieux de quelques siècles, où elle prête une grande attention aux détails²⁶. Elle occupe une certaine place dans le paysage français des années 1780-1820, mais sera oubliée après son décès et peu présente dans les collections publiques. Pendant longtemps, elle a été réduite à simple élève de Fragonard²⁷. En effet, les critiques ne la prennent pas au sérieux : tandis que Portalis évoque une « intimité un peu niaise »²⁸, Naquet, lui, affirme qu'elle « serait indubitablement demeurée obscure si elle n'avait pas été alliée à un artiste glorieux »²⁹. En réalité, Marguerite Gérard est l'une de celles qui a le mieux réussi parmi toutes les artistes de sa génération³⁰, en atteste l'exposition de ses œuvres aux Salons aux alentours des années 1800, ainsi que les prix

²² C. BLUMENFELD, *Parfums d'interdit. L'audace sous le pinceau de Jean-Honoré Fragonard, Marguerite Gérard et leurs pairs*, Grasse, Musée Fragonard, 2018, p.30.

²³ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p. 8.

²⁴ H-B, JENSEN, « Modern Motherhood and Female Sociability in the Art of Marguerite Gérard », *Reconciling Art and Mothering*, 2012, p.17.

²⁵ A. ZANELA, *Trois femmes peintres dans le siècle de Fragonard*, Catalogue d'exposition, Musée de la Parfumerie Fragonard, Grasse, 18 avril – 18 octobre 1998, p.15.

²⁶ *Ibid.*, p.25.

²⁷ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p. 8.

²⁸ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p.9.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ M. LACAS, *Peintres femmes : La naissance d'un combat 1780-1830*, Catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 3 mars – 4 juillet 2021, p. 95.

respectables de ses œuvres à la manière des « *fijnschilders* ». Marguerite Gérard a même reçu une médaille d'or au Salon de 1804³¹. Cela témoigne du succès critique et de l'estime dont son œuvre bénéficiait.

Le statut et les possibilités de la femme artiste, à cette époque, sont assez débattus, ce débat entre Abbé de Fontenay et Antoine Renou en est la preuve. En 1785, Abbé de Fontenay, journaliste et amateur d'art, s'adresse aux parents des dizaines de jeunes filles, voulant se lancer dans une carrière artistique, pour signaler que « l'incapacité physiologique des femmes à être de grandes artistes et le risque pour leur honorabilité devaient détourner les parents de la tentation égoïste de céder à cette mode absurde de faire de leurs filles des peintres d'histoire »³². Le secrétaire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture répond à cela en confirmant que « rien dans leur conception, n'empêche les femmes d'exceller en peinture et que les pays se doivent de les considérer comme des aspirantes artistiques dignes d'intérêt, car « le talent n'a point de sexe »³³. Les dires de l'Abbé de Fontenay ne trouvèrent pas vraiment d'écho puisqu'en 1785, le nombre d'œuvres de femmes augmente dans les livrets d'exposition, confirmant la multiplication de filles placées dans des ateliers parisiens prestigieux par leurs parents.

En 1799, s'il est acquis que les femmes peuvent être de grandes artistes, certains pensent que tous les domaines ne sont pas à leur portée, comme la peinture d'histoire. Genre le plus prestigieux, il requiert un apprentissage long et exigeant passant notamment par le dessin du corps nu. Beaucoup considéraient que, pour des raisons psychiques, morales et sociales, cette pratique devait rester réservée aux hommes³⁴. Au-delà des ateliers privés, traditionnellement dédiés à l'étude du nu masculin, l'émergence des cours d'anatomie pittoresque, à la mixité inédite, constitue une évolution notable. Sous l'égide des autorités publiques, ces enseignements d'avant-garde ont offert aux élèves, hommes et femmes confondus, une immersion dans les connaissances anatomiques du temps, décryptant muscles et squelettes grâce à l'analyse de gravures et de modèles, vivants ou défunts. Si la longévité exacte de ces lieux est incertaine, leur persistance est avérée jusqu'aux années 1820. Ils ont permis à des femmes, y compris étrangères aux dynasties d'artistes, de s'approprier des ressources pédagogiques jusqu'alors exclusivement masculines. De fait, dès la restauration, l'origine modeste des artistes femmes se fait de moins en moins rare. Pour un bon nombre de parents, une carrière de peintre était un moyen sûr et honorable pour leurs filles de gagner leur vie. Les

³¹ H-B, JENSEN, *art. cit.* p.17.

³² M. LACAS, *op. cit.* p. 33

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

femmes pouvaient ainsi être financièrement autonomes et, selon leur talent, gagner une petite renommée³⁵.

Ce phénomène prend ses racines vers les années 1780, où il se limitait encore aux privilégiées de la société et au monde restreint des amateurs d'art. Durant les dernières années de l'Ancien Régime, plusieurs événements mirent en évidence des jeunes femmes artistes. Tout d'abord, Jean-Louis David critiqua l'Académie Royale pour ses méthodes et fit de son atelier un lieu populaire de refus des conventions esthétiques. Ensuite, en 1783, Elisabeth Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard furent reçues le même jour à l'académie. Pour finir, les élèves issues des ateliers féminins participèrent aux « expositions de la Jeunesse », qui eurent un grand succès. C'est ainsi que le nombre de femmes exposant aux Salons du Louvre explose à partir de 1791. Elles rivalisent d'ailleurs avec les hommes pour remporter des prix et se distinguent dans tous les genres, même celui de la peinture d'histoire³⁶.

Les femmes artistes constituent une force majeure du marché de l'art, en particulier dans le genre du portrait, le plus rémunérateur de l'époque, ce qui impose désormais de compter sur leur présence dans le milieu. Pour faire reconnaître leur travail, elles ont mené ce qu'un spécialiste qualifie « d'offensive capitale », en investissant une grande variété de genres. Au sein de cette stratégie de visibilité, les autoportraits et les représentations de consœurs occupent une place prépondérante, jouant un rôle décisif dans la construction et la diffusion publique de leur double identité de femmes et d'artistes³⁷. Cependant, après la Révolution et la reconstitution de l'Académie Royale, les femmes n'étaient plus admises aux Salons³⁸. Une femme pouvait tout de même être une artiste professionnelle et indépendante, sans exposer publiquement. Toutefois, il fallait pour cela jouer de ses relations, comme l'a fait Marguerite Gérard³⁹. Comme vu ci-dessus, et contrairement aux idées reçues, de nombreuses artistes féminines étaient reconnues et appréciées par le public. Elles ont pendant longtemps été invisibilisées par l'histoire de l'art et perçues comme « minoritaires ». Au cours des années 1780, la haute société, ainsi que la classe moyenne, s'éprennent de l'éducation artistique et des arts, ce qui entraîne un élargissement du cercle d'amateurs, ainsi que l'ouverture d'ateliers « demoiselles ». Le milieu artistique se transforme ainsi entre les dernières décennies du XVIIIe et la monarchie de Juillet, notamment avec l'instauration du statut d'artiste libre en 1777 et

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ *Ibid.*, p.85.

³⁸ *Ibid.*, p.86.

³⁹ *Ibid.*, p.92.

l'ouverture du Salon en 1791, qui consacrent Paris comme capitale européenne des arts. Cela a permis l'éclosion d'une peinture féminine professionnelle, dont le nombre devient significatif au regard de celui des hommes⁴⁰.

Concernant Marguerite Gérard, de récentes études démontrent que les préjugés des frères Goncourt étaient faux. De fait, ceux-ci la qualifient de discrète, limitée par les contraintes des femmes de son époque et lui prêtent une liaison avec son beau-frère. Toutefois, Marguerite Gérard, réduite à simple élève de Fragonard, fut en réalité son alliée et l'une des artistes les plus fortunées et en vue de son temps. De plus, d'après Blumenfeld, elle aurait mis en place certaines stratégies afin de conforter sa réputation, telles qu'adopter des formats standardisés et de diffuser des gravures de ses compositions⁴¹ afin d'asseoir sa réputation et d'amasser une impressionnante fortune. Elle confie également ses œuvres à deux des plus grands marchands de l'art des années 1780 : Jean Dubois et Goury de Champgrand⁴². Malgré ses collaborations avec Fragonard, elle a su développer son propre style dans un goût hollandais inspiré par Ter Borch et Mieris. Cela se traduit par les décors, la finesse des étoffes et des visages⁴³. Elle exécute également une série de portraits d'artistes sur des supports de bois. À travers ceux-ci, elle aspire à ce que son style devienne reconnaissable, afin de se faire un nom et de le promouvoir. Elle n'hésitait pas à recourir à des spéculateurs pour faire monter ses prix et sa cote⁴⁴. Ses scènes de genre, qui plaisaient aux critiques de son vivant, s'adaptaient au contexte politique et aux exigences du marché, modifiant sans cesse le rendu des physionomies⁴⁵.

Marguerite Gérard s'avère donc être une peintre de talent qui a su développer son propre style, en s'éloignant de celui de son maître. Elle avait beaucoup de succès, mais était surtout une femme d'affaires qui comprenait parfaitement le marché de l'art afin d'en tirer le plus d'avantages possibles. C'est ainsi qu'elle a pu devenir une des peintres les plus riches de son temps.

⁴⁰ *Ibid.*, p.17.

⁴¹ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p.11.

⁴² M. LACAS, *op. cit.*, p. 95.

⁴³ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p.11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

1.2 Fragonard et le Rococo

Jean-Honoré Fragonard naît à Grasse en 1732. Six ans plus tard, sa famille s'installe à Paris, où se déroulera la majorité de sa carrière. Il montre très vite un penchant pour l'art, et travaille avec Jean-Baptiste Chardin et Boucher, desquels il acquiert le style. Chardin se démarque par des œuvres qui captent l'instant présent en représentant quelques personnages dans des intérieurs domestiques, de banales scènes de la vie quotidienne. Toutefois, il est grandement influencé par les tableaux hollandais du XVIIIe, très populaires à Paris⁴⁶. Boucher, lui, compose sans respecter les règles de la peinture d'histoire. De fait, ses tableaux transforment un récit mythologique en banalité, où la valeur érotique domine⁴⁷. Grâce à son tableau *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (fig.1), Fragonard est admis à l'Académie en 1765. Malgré la renommée du genre, il n'aspire pas à la peinture d'histoire. De fait, il a du mal à réaliser les commandes officielles et préfère peindre pour des mécènes ou pour lui-même. En dépit de ses hésitations entre plusieurs genres, c'est le goût des riches mécènes de la cour de Louis XV qui orientera son art vers des scènes d'amour et de volupté.

Marguerite Gérard se détache du style de Fragonard, le rococo. Comme nous l'avons vu, le XVIIIe rime avec recherche du bonheur et expérience individuelle. L'individu est réellement au centre des préoccupations, notamment grâce aux philosophes des Lumières prônant la liberté⁴⁸. Cette tendance trouve son équivalent dans l'art, qui refuse l'esthétique du siècle précédent, pour favoriser cette nouveauté nommée « rocaille ». Cette originalité se développe durant les dernières années du règne de Louis XIV et s'épanouit sous la Régence, pour atteindre son apogée lors de la première moitié du règne de Louis XV. La Régence désigne une période de régence de 1715, mort de Louis XIV, à 1723, majorité de Louis XV (13 ans et 1 jour). Le pouvoir est alors confié à Philippe, duc d'Orléans, et partagé avec les parlementaires. Cette période est synonyme d'un véritable progressisme, mais la crédibilité de l'Etat y est affaiblie. En effet, « la Régence connaît une brusque libération des mœurs, une « movida », durant laquelle l'affairisme s'accompagne d'une course effrénée du plaisir »⁴⁹. Un mot sera d'ailleurs utilisé pour exprimer les débauches du régent : roué, faisant ainsi référence au supplice de la roue sous l'Ancien Régime. À la suite des guerres de religion, la société s'ouvre aux divergences d'opinions et l'histoire n'est plus vouée à se répéter : la morale devient laïque,

⁴⁶ G. GLORIEUX, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁹ M. DELON, *Le XVIIIème Libertin : de Marivaux à Sade*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012, p.10

le bonheur surpasse le salut comme valeur suprême et la virginité ainsi que la continence deviennent des principes dépassés. Le libertinage se glisse ainsi dans la société et relève de « tout ce qui échappe à l'ordre dominant » et pourrait se résumer à une citation latine : *intus ut libet, foris ut moris est* (« à l'intérieur comme il te plaît, à l'extérieur selon la coutume »)⁵⁰. En plus de disposer de ses images, le libertinage se manifeste dans certains lieux (boudoir, folie, ermitage) qui ont nourri l'imaginaire des hommes du XIXe. Est ainsi né un mythe du XVIIIe : élégant et futile, joyeux et superficiel, brillant et libertin, dont nous avons hérité. Bien qu'elle ne soit pas fausse, cette idée du XVIIIe reste très réductrice et relève surtout du règne de Louis XV, suivant la Régence⁵¹. L'entrée de Philippe d'Orléans, duc de Chartres et d'Orléans, futur Philippe Egalité à son poste de Régent dans les années 1780 marque ainsi un changement. Celui-ci, qui prit toutes les occasions pour attirer l'attention, utilisa les arts comme une des branches de l'armée. Que ses actes fassent l'objet d'éloges ou de critiques, il est certain qu'ils s'inscrivirent dans le cadre d'une grande stratégie de questionnement sur les fondements de la monarchie absolue via la pression sur l'opinion⁵².

Le rococo, qui prend sa source dans un répertoire ornemental innovant, affecte toute la production artistique : mobilier, art décoratif, architecture, sculpture et peinture⁵³. Ses caractéristiques principales sont la prééminence de l'ornement⁵⁴, la recherche de l'instant⁵⁵ et l'horreur du vide⁵⁶. Ce style « rocaille » est porté par l'émergence d'un nouveau public d'amateurs : la bourgeoisie financière. En effet, au XVIIIe siècle, cette nouvelle classe sociale se distingue des commanditaires traditionnels, souverains et Eglise, en participant activement aux marchés de l'art et au débat artistique, notamment pour asseoir leur position sociale récemment conquise et concurrencer le mécénat royal. De plus, la presse périodique et la multiplication d'expositions offrent des espaces publics et critiques en France et en Angleterre, où l'on remarque que cette nouvelle affinité de bourgeois s'oppose au goût officiel que prônent les institutions académiques et monarchiques⁵⁷.

Le médium qui nous intéresse ici, la peinture, connaît également une révolution durant la première moitié du XVIIIe siècle, avec la multiplication de sujets modestes, face à la peinture

⁵⁰ *Ibid.*, p.11.

⁵¹ G. GLORIEUX, *op. cit.*, p.6-7.

⁵² C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p.23.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43-44.

d'histoire. En effet, les genres mineurs triomphent avec un renouvellement des sujets. C'est une réelle métamorphose des peintures de genre qui s'opère sous forme de fêtes galantes, de scènes intimes de la vie quotidienne et de satires sociales. Le sujet des fêtes galantes a été inventé sous le pinceau d'Antoine Watteau dans les années 1710, via la représentation de couples élégants déambulant dans des décors somptueux. Celui-ci dépeint, avec douceur et finesse, les étapes de l'amour : hésitations, avancées et déceptions⁵⁸. Les deux caractéristiques qui définissent la fête galante sont la retenue dans l'expression des passions et l'approche moderne du sentiment amoureux. À la différence des peintres classiques, Watteau ne fait pas appel aux héros ou aux dieux pour exprimer l'amour⁵⁹. Ces nouveaux sujets, qui célèbrent le libertinage, témoignent de l'émergence d'une certaine sensualité en accord avec le contexte français de l'époque. Pour rappel, cette période est marquée par la Régence, qui succède au règne de Louis XIV et s'accompagne d'une liberté retrouvée, nommée libertinage : « La morosité cède la place à la fête, à la frénésie et à la quête de luxe et de plaisir »⁶⁰. Le Régent incarne pleinement cette évolution par son goût pour des mœurs plus libres. Les paroles d'une chanson populaire en témoignent : « Sous la Régence, on fait tout sauf pénitence »⁶¹. Les peintures abordées dans ce mémoire sont alignées avec ce temps et traduisent, selon les codes de l'époque, cette recherche de plaisir. On trouve ainsi une certaine sensualité dans la peinture de genre, mais également dans la peinture religieuse et mythologique⁶².

Cette culture visuelle minimise les abus en présentant, sous les termes de « badinage » ou de « séduction », des comportements marqués par la contrainte et la violence. En réalité, les images chatoyantes de fêtes galantes masquaient souvent des rapports de force, contrairement à Hogarth, graveur et peintre anglais, qui mettait en lumière cette réalité via les scènes explicitement déséquilibrées entre hommes et femmes. Les images produites sous la Régence ont ainsi créé un imaginaire banalisant les violences et renforçant les stéréotypes genrés liés au désir sexuel. La femme est ainsi constamment tenue pour responsable de cette charge érotique, alors qu'elle subit la domination masculine et vit dans la peur de voir sa réputation détruite par une liaison, parfois non consentie et jugée inappropriée⁶³.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁹ G. GLORIEUX, *op.cit*, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ F. SALAÛN (dir.), *Liberté sexuelle au XVIIIe. Anthologie*, Paris, Payot et Rivages, 2023, p.9, (Petite Bibliothèque).

1.3 Une rupture de style et de temps

Le Chat emmailloté de 1778 serait le premier témoignage de Marguerite Gérard. Gravure d'après un dessin de Fragonard, il s'agirait d'une collaboration entre les deux artistes, même s'il est difficile de déterminer la part de chacun dans sa réalisation⁶⁴. Par la suite, l'artiste va développer son propre style avec l'estampe *Au génie de Franklin*⁶⁵. Les scènes de genre de Marguerite Gérard comme *Fanfan jouant avec Monsieur Polichinelle*, *l'Enfant chéri*, *le Premier Pas de l'enfance*, traduisant un certain style « hollandisant », relèvent d'une tendresse maternelle. Elles auraient été réalisées dans l'atelier de Fragonard durant les années 80 et seraient le fruit d'une collaboration entre maître et élève, en témoigne l'utilisation de leurs deux noms sous d'autres œuvres, confortant l'idée d'une complicité artistique. Cette théorie, promue par Pierre Rosenberg et Carole Blumenfeld est réfutée par Sally Wells-Robertson⁶⁶.

Moins étudiée que celle qui les a précédées, la peinture de genre de la fin du XVIIIe siècle n'est pas vue comme engagée, mais comme des « boudoirs voluptueux, [des] toilettes attrayantes » selon les termes des Goncourt⁶⁷. En effet, déliée des évocations sociales des années 1780, la quatrième génération de peinture de genre (Michel Garnier, Marguerite Gérard, Jean Frédéric Schall, Louis Roland Trinquesse ou Louis Léopold Boilly) n'a été que trop facilement rattachée à Greuze, Fragonard ou Baudouin. Elle s'en distingue toutefois par de fines allusions provoquant un double sens, entre innocence et sensualité. Sans jamais illustrer des couples en pleine intimité, une série de détails symboliques insuffle à la scène une tension suggestive, laissant deviner ce qui va se profiler. Simon Schama qualifie cette tendance de « knowing smile of doubleentendre », soit le sourire complice du double-entendre du spectateur. Ces symboles se révèlent être des clés de lecture de la perception que les artistes avaient de la vie amoureuse et, à travers elle, de la place de la femme. Cette génération d'artistes serait également adepte du *fijnschilderen*, « peindre fin », et de la retenue des figures hollandaises⁶⁸. En combinant ces deux points, nous trouvons un des sujets de prédilection des peintres de la génération de Marguerite Gérard, les dissociant du Paris contemporain : une sociabilité perversie, toutefois atténuée par l'utilisation du répertoire hollandais⁶⁹. Fin du XVIIIe siècle, les artistes jouissent véritablement de cette liberté attribuée par cette subjectivité

⁶⁴ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁷ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p.9.

⁶⁸ *Ibid.*, p.10.

⁶⁹ *Ibid.*, p.29.

et donnent à voir des scènes a priori innocentes, en cachant l'indécence dans le décor où l'homme seul est rarissime⁷⁰.

Un point important de la scène de genre française des années 1780-1790 est la lenteur. Comme le rappelle Michel Delon, en citant *Point de lendemain* de Dominique Vivant Denon : « Trop ardent, on est moins délicat. On court à la jouissance en confondant les délices qui la précèdent »⁷¹. Il souligne ainsi que l'alternative ne se réduit pas à une opposition entre libertinage et sentimentalisme : la lenteur peut être gage de sensualité et pleinement érotique. Cette attention portée au temps se ressent dans la mise en scène du désir. Par exemple, dix ans après l'*Instant désiré* (fig. 2) de Jean-Honoré Fragonard, où les protagonistes consomment leur amour, Marguerite Gérard choisit, dans la *Leçon de luth* (fig. 3), une autre temporalité. Les deux personnages se découvrent dans un entre-deux : il n'y a pas d'accomplissement ; toutefois, l'espace est suspendu et le désir se construit. Même si les deux clés suspendues à la serrure insinuent que les dés sont jetés, le déroulement dépend de la jeune femme. C'est elle qui décide du rythme⁷². Ces peintures renvoient à l'imaginaire de la peinture libertine. Néanmoins, elles ne doivent pas être comprises comme des témoignages de la vie mondaine. De fait, elles ne décrivent pas la vie des salons, mais élaborent une véritable « anthropologie sociale » où séduire permet de briller socialement et d'exercer une forme de pouvoir, tout en donnant l'illusion d'un plaisir partagé⁷³.

⁷⁰ *Ibid.*, p.30.

⁷¹ *Ibid.*, p.50

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 53.

Chapitre 2 - La grammaire du regard : du male gaze au female gaze

Dans ce chapitre, je propose une analyse de la mutation des représentations de la femme à travers l'étude de deux concepts théoriques : le *male gaze* et le *female gaze*. Il convient dès lors d'analyser la manière dont ces concepts offrent une lecture renouvelée de certaines œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles. À cette fin, le chapitre s'articule en deux parties.

La première partie met en évidence des représentations rattachées au *male gaze*, que j'explicite par la mobilisation de *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey, de *Ways of Seeing* de John Berger ainsi que de *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art* de Griselda Pollock. À partir de ces cadres théoriques, j'analyserai *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig.4) de Jean-Honoré Fragonard, ainsi que deux œuvres de Marguerite Gérard, *La Danse* (fig.6) et *Avant le bal masqué* (fig.7), qui indiquent la persistance de ce dispositif visuel.

La seconde partie est centrée exclusivement sur des œuvres de Marguerite Gérard, afin d'interroger l'émergence d'une autre forme de regard : le *female gaze*, tel qu'il est envisagé dans les travaux de Griselda Pollock. À travers des peintures comme *Le Bouquet* (fig.8) ou *La Liseuse* (fig.9), j'examinerai comment ces représentations proposent une reconfiguration du regard porté sur les femmes.

2.1 Le *male gaze*

2.1.1 *Les Hasards heureux de l'Escarpolette*, Jean-Honoré Fragonard

Fragonard peint *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig. 4) deux ans après *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (fig.1), lui valant une place à l'Académie royale de peinture et de sculpture. On remarque ainsi l'orientation qu'il choisit pour sa peinture : un sujet galant, loin de la peinture officielle, qui ne prétend à aucune portée morale ou intellectuelle. Selon Charles Collé, le commanditaire serait un amateur libertin, possiblement le Baron de Saint-Julien. Celui-ci aurait demandé à Gabriel-François Doyen de représenter « Madame sur une escarpolette, qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant, et mieux si vous égayez davantage votre tableau »⁷⁴. Doyen aurait refusé cette demande audacieuse et suggéré le nom de Fragonard, qui accepta la commande. L'artiste aurait tout de même remplacé l'évêque par un mari cocu, craignant les représailles. Quelles que soient les réelles circonstances de la commande, il est évident que ce tableau a été pensé pour un espace privé. Ainsi, à l'écart du regard du public, l'artiste pouvait travailler avec davantage de liberté.

Pour satisfaire le commanditaire, Fragonard plaça dans un écrin de verdure, une jeune femme se balançant sur une escarpolette. Le mouvement donné par un homme, au fond à droite, permet à un second homme, caché dans les hautes herbes à gauche, d'admirer les jambes de la jeune femme, sans qu'elle puisse s'en rendre compte. Par une mise en scène simple et efficace, la jeune femme est mise en avant, malgré une composition dense : éclairage, position centrale, la couleur rose de sa robe qui contraste avec le vert du tableau. L'artiste offre également une représentation de la nature propre à son style : la végétation envahit la composition avec une opposition frappante entre le premier plan, bien défini, et l'arrière-plan vaporeux. La végétation de Fragonard est réellement vivante, elle participe à la scène : la branche à gauche semble se pencher pour observer la scène, à l'image du voyeur allongé. En outre, les statues contribuent à cette animation avec deux *putti* à droite qui regardent la scène, tandis qu'à gauche, un amour impose le silence pour décrocher sa flèche⁷⁵.

⁷⁴ C. COLLE, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1868, p.165 – 166.

⁷⁵ G. GLORIEUX, *op. cit.*, p. 257-258.

Cette lecture de l'œuvre permet de se tourner vers le point essentiel de mon mémoire : le regard. Laura Mulvey explique que, dans le cinéma, le spectateur s'identifie au regard de la caméra, qui, elle-même, prolonge celui du héros masculin et prend du plaisir à regarder les femmes comme des objets. À travers les films, nous apprenons donc collectivement à prendre du plaisir à travers l'objectification du corps féminin. Elle utilise comme cadre d'analyse la psychanalyse et notamment la scopophilie que Freud explique comme « le plaisir du voyeur ». Toutefois, Laura Mulvey y ajoute une spécificité : la « scopophilie narcissique », terme qu'elle décrit comme une scopophilie qui se concentre sur l'aspect humain : le visage, le corps, la relation entre la forme humaine et son environnement⁷⁶.

Le cinéma mainstream exprime l'érotisme à travers une certaine manière de filmer, de raconter, de regarder, qui vient directement de la culture patriarcale, où l'actif est masculin et le passif est féminin. Les femmes sont ainsi regardées et exposées, et leurs apparences codées afin d'engendrer un fort impact visuel et érotique. Certes, la présence féminine est un élément indispensable dans les films narratifs classiques, mais l'intrigue de ceux-ci va suspendre le déroulement de l'action lors des moments de contemplation érotique. Le regard masculin projette ainsi son fantasme sur la silhouette féminine, pendant que le spectateur apprend à prendre du plaisir par l'objectification du corps féminin⁷⁷. Cela passe par toute une grammaire cinématographique : des gros plans sur les fesses, les seins, la caméra qui remonte le corps de la femme. Le corps féminin est ainsi fragmenté, détruisant l'illusion de profondeur exigée par le récit. On a une impression de platitude, la femme devient une icône, sans réalisme. Ce sont ces gestes de cinéastes qui nous indiquent que l'on doit prendre du plaisir à regarder les corps de cette façon. Contrairement à la femme qui va être une icône dans les films, la figure masculine, elle, est actrice. De fait, sa représentation est celle qu'on reconnaît dans le miroir, dans lequel le sujet a intériorisé sa propre représentation de cette existence imaginaire. Le protagoniste masculin est libre de dominer la scène dans laquelle il articule le regard et crée l'action. Le sexe ou les pectoraux d'un homme (considérés comme érotiques) n'est jamais filmé, alors que pour les femmes, c'est le cas à maintes reprises. Les femmes ne sont pas filmées de la même manière, car elles n'ont pas la même valeur : elles sont filmées pour être regardées, tandis que les hommes sont filmés pour agir⁷⁸.

⁷⁶ V. TUAILLON, *Male Gaze, ce que voient les hommes*, Interview avec Iris Brey, *Les Couilles sur la table*, 2019, [en ligne], (191) *Male gaze, ce que voient les hommes (1/2)* - YouTube.

⁷⁷ L. MULVEY, *op. cit.*, p.6-15.

⁷⁸ V. TUAILLON, *op. cit.*

Il est important de souligner que ces images ne sont jamais neutres : elles construisent un imaginaire qui laisse des traces durables et participent à la formation de fantasmes. Si Laura Mulvey fonde son concept de *male gaze* sur la production cinématographique, il convient de rappeler qu'au XVIII^e siècle, la peinture constituait presque l'unique source de diffusion d'images, avec les gravures. Elle jouait donc un rôle déterminant dans la fabrication d'un regard et dans la manière dont la société percevait le corps féminin. C'est dans cette perspective que je me suis tournée vers la peinture rococo, afin d'interroger la place accordée à la femme et la représentation de son corps. Comme nous l'avons vu ci-dessus, ce style se caractérise par une mise en scène de mœurs plus légères, sans recourir à des prétextes mythologiques ou historiques. Cette tendance apparaît de manière particulièrement marquée chez Fragonard, dont les œuvres, souvent produites sur commande, révèlent un ancrage fort dans le « quotidien » et témoignent d'un imaginaire érotisé profondément inscrit dans le réel.

Toutefois, la théorie de Mulvey analyse les images du cinéma qui sont donc mobiles, en trois dimensions, cadrées par une caméra et transformées par le montage. La peinture ne dispose pas de ces mécanismes : elle est fixe et en deux dimensions. Si le *male gaze* peut être mobilisé pour analyser des images de ce type, il doit alors être repensé selon les spécificités du médium pictural. C'est précisément la raison pour laquelle *Ways of Seeing* de John Berger sera mobilisé dans ce mémoire. Berger montre que le regard masculin, le *male gaze*, s'enracine dans une tradition plus ancienne : celle de la peinture occidentale. Selon lui, la femme n'est pas représentée comme un sujet, mais comme un spectacle, et ce, depuis la Renaissance : « Men act and women appear »⁷⁹. Dans les tableaux, la nudité de la femme n'est jamais naturelle, elle est construite pour un spectateur masculin implicite. Cela se traduit par les poses, les miroirs, les gestes offrant le corps féminin à être symboliquement possédé. L'art a ainsi élaboré des codes visuels que le cinéma ne fera que prolonger⁸⁰.

Dans *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Griselda Pollock se réapproprie la psychanalyse de Freud, en faisant évoluer la « scopophilie narcissique » de Laura Mulvey vers une « scopophilie fétichiste ». En effet, elle pense que le *male gaze* ne représente pas la femme comme un sujet, mais comme un objet fétichisé, un spectacle destiné à être regardé. La beauté physique de l'image féminine est ainsi construite pour satisfaire seule la pulsion érotique du regard évacuant toute subjectivité réelle de la

⁷⁹ J. BERGER, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 45-64.

femme⁸¹. Elle va plus loin, en prouvant que l'image de la femme dans la peinture masculine fonctionne comme un « signe » destiné à apaiser les anxiétés psychosociales masculines, notamment la menace de la castration. La femme est alors figée dans des rôles de muse ou de modèle renforçant la polarité artiste/ sujet. Elle note également que les peintres masculins avaient la liberté de représenter les espaces publics de divertissement commercial, renforçant ainsi leur position de voyeurs dominants⁸².

Pour revenir à la peinture, j'analyserai ici la manière dont l'homme et la femme sont représentés, afin de montrer en quoi cette composition relève du *male gaze*. L'homme, dans les buissons, apparaît comme le véritable moteur de la scène : les « *heureux hasards* » renvoient, avant tout, à ce qui s'offre à sa vue et à l'occasion que la scène lui permet d'observer : la femme qui, ignorant sa présence, « laisse » apparaître son entrejambe. Le tableau se construit à partir de la réalité de l'homme. En d'autres termes, la vision masculine est prédominante puisqu'elle détermine autant la narration que la composition. C'est ainsi que, comme l'a théorisé Laura Mulvey pour le cinéma, le regard du protagoniste masculin prolonge celui du spectateur qui profite ainsi de la femme. La scène est organisée pour satisfaire son désir, et non celui du couple ou de la femme. Si le parti-pris de la peinture avait été celui de la femme, le titre aurait été différent : « *Les plaisirs de la balançoire* », pour exprimer sa réalité qui, à cet instant, n'est que plaisir et liberté, ou « *Le regard volé* », afin de dénoncer l'acte commis par l'homme. Ce qui est également intéressant dans cette peinture est le fait que le spectateur s'avère être littéralement l'extension de l'action de l'homme dans les buissons, qui est décrite par le titre. En effet, celui-ci regarde sous la robe à l'insu de celui qui pousse la balançoire et de celle qui s'y trouve. Parallèlement, les spectateurs tirent aussi du plaisir de cette vision, mais cette fois-ci tous les personnages de la peinture l'ignorent. Ils se retrouvent dans la même position que la femme sur la balançoire qui ne voit pas l'homme caché dans les buissons.

La formule de John Berger, « Men act and women appear »⁸³, trouve ici une illustration particulièrement explicite. En effet, la scène met en place une division nette des fonctions : tandis qu'un premier homme agit en mettant la balançoire en mouvement, un second, dissimulé dans les buissons, adopte une position d'observation et de contrôle, la figure féminine se trouve, quant à elle, placée au centre de la composition, exposée à la lumière. Berger explique que la femme n'est pas peinte pour elle-même, mais bien pour être vue par un spectateur implicite,

⁸¹ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 203.

⁸² K. E. -D. BARZMAN, *art. cit.*, p. 36-37.

⁸³ J. BERGER, *op. cit.*, p. 47.

qui est masculin. Fragonard représente précisément ce schéma : la composition est réalisée dans le but de flatter le regard masculin, celui de l'amant caché et donc celui du spectateur réel. De plus, la légende raconte que la scène aurait été justement décrite par un commanditaire masculin et destinée à être regardée dans un intérieur privé, renforçant ainsi la portée de la vision masculine et plaçant le spectateur dans la position de l'amant caché, perspective désirante et contrôlante. Ce « regard masculin » de l'époque s'inscrit dans un contexte social où les œuvres sont conçues, commandées et consommées en grande majorité par un public d'hommes. Par la suite, j'évoquerai une série commandée par une femme afin d'analyser les différences de traitement qui en découlent.

Enfin, cet homme, caché dans les buissons, s'inscrit très clairement dans le rôle théorisé par Griselda Pollock, qu'elle nomme « flâneur ». Plus spécifiquement associé au XIX^e siècle, le flâneur se définit par sa liberté de circuler dans l'espace pour observer sans être vu, jouissant d'un « regard souverain ». En d'autres termes, il consomme les sites et les personnes par un regard « convoiteux et érotique », ne considérant pas la femme dans son entièreté, mais se focalisant sur des parties de son corps⁸⁴. En plaçant l'amant de la sorte, Fragonard préfigure le flâneur de Griselda Pollock, en ce qu'il s'approprie visuellement l'espace et le corps féminin, transformant une interaction privée en un spectacle érotisé, conçu pour le plaisir d'un observateur masculin.

La femme, quant à elle, est présentée comme objet de contemplation. Sa posture mêle grâce, frivolité et naïveté : elle joue et rit de manière insouciant, comme une enfant, ses jambes sont projetées vers l'avant et sa robe, prête à se soulever. L'intérêt ne se porte pas sur elle, mais sur ses jambes et son entrejambe. Comme l'explique Laura Mulvey, le corps de la femme est fragmenté pour en exposer des « morceaux », destinés à son érotisation. Berger confirme ce mécanisme : pour lui, le nu féminin n'est pas naturel, il est fabriqué pour être vu. De fait, « être nue » n'est pas la même chose qu'« être représentée nue », puisque la seconde relève d'une construction destinée à un regard masculin. Ici, la posture de la jeune femme répond à cette logique de corps offert. Berger ajoute que les femmes ne participent que rarement à l'action, elles sont uniquement présentes pour être jugées⁸⁵. Fragonard n'attribue aucun rôle narratif à la femme, elle n'existe qu'en tant qu'image plaisante. Celle-ci, ignorant qu'elle est observée, remplit un autre point important de la théorie de Laura Mulvey : la scopophilie. Il est déjà

⁸⁴ G. POLLOCK, *op. cit.*, p.94.

⁸⁵ J. BERGER, *op. cit.*, p. 54-59.

possible de la retrouver dans plusieurs peintures de l'époque, comme dans *La Toilette* (fig.5) de Boucher, où le regard du portrait masculin accroché au mur se pose, par-dessus le paravent, sur des femmes, dans leur intimité, qui se préparent. La femme devient ainsi un spectacle érotique, malgré elle. Elle n'a pas d'autre rôle que d'être vue, elle ne sert pas à la narration : la femme est désirée, mais son désir à elle n'existe pas. L'asymétrie est fondamentale : l'homme incarne l'action et le désir, tandis que la femme est réduite à une surface de projection. Berger explique que les femmes dans l'art ne se contentent pas « d'être vues », elles apprennent à « se voir être vues »⁸⁶. La jeune femme sur la balançoire joue le rôle de « celle qui doit paraître séduisante », même si elle ignore la présence du voyeur. Cette disposition, à « être vue », est un véritable code culturel que Berger retrouve dans toute la tradition picturale européenne. Cet événement est présenté comme un hasard, alors que « la situation, si elle est heureuse, ne doit rien au hasard ! C'est d'ailleurs ce qui fait le piquant du sujet »⁸⁷ : il est mis en scène pour le regard masculin.

Certains points de la composition sont réfléchis pour diriger le regard du spectateur vers cette femme qui s'envole, imitant ainsi l'action de l'homme à gauche. Par exemple, l'opposition entre l'homme et la femme se renforce par le choix de l'éclairage : la femme est dans la lumière et l'homme dans l'ombre, engendrant ainsi une « hiérarchie du visible » qui met en scène l'idée que ce qui est féminin est montré et contrôlé par ce qui est masculin, demeurant dans l'obscurité. On peut y voir une sorte de métaphore du patriarcat, tel qu'il est théorisé de nos jours, soit une forme d'organisation sociale, juridique et culturelle dans laquelle le pouvoir et l'autorité sont détenus par les hommes⁸⁸. L'esthétique rococo, avec ses couleurs douces, dissimule la violence du voyeurisme et la représente sous forme de jeu. La scène se présente même comme « amoureuse », par la représentation d'un amour voulant tirer sa flèche et masque d'autant plus l'agression réelle commise par l'homme. Par ces différentes observations, la peinture apparaît comme une réelle mise en scène du plaisir masculin, révélant une iconographie libertine. Le corps de la femme est seulement utilisé pour concrétiser cet érotisme, il n'a pas d'autre but que d'être vu et d'être désiré par un homme ou par le spectateur, qui lui-même prolonge le regard masculin. La scène de Fragonard s'inscrit totalement dans l'imaginaire libertin qui, sous couvert

⁸⁶ J. BERGER, *op. cit.*, p. 46-47.

⁸⁷ G. GLORIEUX, *op. cit.*, p. 257.

⁸⁸ LAROUSSE, « Patriarcat » dans *Larousse*, s.d, [Définitions : patriarcat - Dictionnaire de français Larousse], (29-05-26).

de séduction, propose des rapports de forces via des stratégies masculines pour exploiter la femme et, ainsi, affirmer sa domination.

2.1.2 *La Danse*, Marguerite Gérard

Comme dans de nombreux cas à l'époque et, encore aujourd'hui, le corps féminin apparaît comme un spectacle. Certaines peintures de Marguerite Gérard n'échappent pas à la règle. *La Danse* (fig. 6) peut être citée comme exemple. La scène prend place dans un pavillon dont les baies sont ouvertes sur un parc. À gauche, une jeune fille en robe blanche, tient sa jupe dans ses mains et exécute un pas de danse. Un maître-à-danser lui indique la mesure à suivre avec un archet à violon. Derrière eux, sont placés une dizaine de personnages et deux petits chiens. Le sujet s'apparente aux scènes galantes de Watteau, témoignant la nostalgie d'un passé disparu⁸⁹. Une grande caractéristique de sa technique se retrouve ici : le rendu des effets de lumière sur les tissus satinés. De fait, la protagoniste est largement mise en valeur grâce à l'éclat que renvoie sa robe en soie. La sensualité de l'œuvre est conférée par le travail des plis sur ses manches, du corsage et de sa jupe⁹⁰.

L'œuvre *La Danse* (fig. 6) de Marguerite Gérard relève du *male gaze* par ses choix iconologiques et stylistiques. De fait, la protagoniste est largement mise en évidence grâce à l'éclat que renvoie sa robe en soie, ce qui la place au centre de la structure. De plus, le travail minutieux des plis de sa robe transforme le vêtement et le corps de la femme en une surface de délectation esthétique et érotique. Dans son ouvrage, Griselda Pollock souligne que les images de femmes sont souvent conçues pour paraître « flawless », sans faille, afin que l'homme face à la différence sexuelle, puisse éviter de perception de son propre « manque » ou angoisse de castration⁹¹. En d'autres termes, dans le cadre théorique utilisé par Griselda Pollock, la découverte visuelle de la différence sexuelle est interprétée par le sujet masculin comme l'absence d'un organe (le phallus) sur le féminin. Cette « absence » est vécue comme une menace : si ce corps est « incomplet », cela signifie que le propre corps de l'homme pourrait aussi l'être. C'est ce qu'on appelle l'angoisse de castration⁹². Pour contrer cette angoisse, la représentation artistique transforme le corps de la femme en un objet de beauté totale. En créant une image « flawless », soit lisse, saturé de détails et sans aucune imperfection, l'artiste crée un

⁸⁹ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁹¹ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 167.

⁹² *Ibid.*, p. 191.

écran qui cache « le manque » supposé du corps féminin⁹³. L'image parfaite devient un fétiche, un objet substitut qui complète ce qui manque et rassure le spectateur masculin⁹⁴. Dans *La Danse* (fig.6), le rendu technique méticuleux de Gérard crée une image totale et saturée. Cette beauté visuelle agit comme mécanisme de défense fétichiste qui « épingle » la femme à la surface du tableau, transformant le danger en un objet de délectation pur et rassurant.

Ensuite, le moment représenté n'est pas anodin : la jeune fille exécute un pas de danse devant une dizaine de personnages. Celle-ci occupe purement une fonction passive de représentation, qui rejoint le principe de scopophilie. D'après cette analyse, on ne peut nier que la composition rentre dans la tradition picturale occidentale que dénonce John Berger, celle où la femme est transformée en un objet de vision construit pour un spectateur masculin implicite. Griselda Pollock explique également que, dans les systèmes de représentation patriarcaux, la femme fonctionne comme un signe, dont le signifié n'est pas « la femme » en tant que personne, mais l'établissement et le maintien de la culture et de l'ordre social masculin⁹⁵. *La Danse* (fig6) ne représente pas une fille pour sa subjectivité propre, mais comme un signe de l'harmonie sociale. Elle est l'élément qui valide le statut des sectes internes et, ainsi, celui du spectateur réel.

Les théories de Griselda Pollock s'inscrivent dans la lignée de Laura Mulvey et John Berger, lorsqu'elle affirme que le *male gaze* repose sur une polarité où l'homme est actif et la femme passive. Toutefois, un point crucial qu'elle amène dans *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art* est l'idée que le *male gaze* est maintenu par l'absence d'un regard féminin qui viendrait perturber la scène⁹⁶. Dans *La Danse* (fig.6), la jeune fille a les yeux baissés sur son pas. Elle ne possède pas son propre regard. Cette absence de regard de la part du sujet féminin, est ce qui permet au spectateur masculin de jouir de l'image en toute impunité, sans être confronté au consentement ou à la présence d'un sujet conscient. Ainsi, bien que Marguerite Gérard soit une artiste femme, elle utilise des codes où la femme n'a pas d'autres rôles que d'être vue comme destinée à satisfaire le désir de contemplation du spectateur.

⁹³ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁴ *Ibid.*, p.193.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁹⁶ *Ibid.*, p.122.

2.1.3 *Avant le bal masqué*, Marguerite Gérard

Pendant la période révolutionnaire, Marguerite Gérard illustre les préparatifs d'une soirée costumée dans *Avant le bal masqué* (fig. 7)⁹⁷. Au centre du salon ovale, une jeune femme est placée dans une robe diaphane transparente à doublure de soie rose. Les boiseries rappellent les riches intérieurs parisiens de l'Ancien Régime. La figure féminine s'observe dans le miroir en tenant un pan de sa jupe. Deux personnes s'incrument dans la scène et dans la pièce de la jeune femme. Celle-ci ne semble toutefois pas dérangée par leur intrusion. Des auteurs ont attribué à l'artiste une inspiration de la *Comedia dell'arte* pour les trois personnages. En effet, l'homme sous le masque barbu ; qui se penche derrière la porte, évoque Pantalone, un « marchand vénitien, homme simple, et de bonne foi, mais toujours amoureux et qui est à la dupe ou d'un rival, d'un fils, d'un valet ou d'une servante »⁹⁸. On lui prête souvent la luxure, la cupidité, ainsi que d'autres vices. L'autre homme, avec un chapeau et un costume blanc, apparaît dans l'embrasement de la porte. Celui-ci rappellerait le personnage ignorant et naïf de Pierrot. Richard Rand propose de voir dans la figure féminine, Colombine, l'amie de Pierrot⁹⁹. Il est possible que Marguerite Gérard se soit également inspirée de textes contemporains et libertins, où les dames s'amuse des confusions que provoquent les déguisements.

Selon les théories de Berger, placer une femme qui s'observe dans un miroir est une manière d'amener la femme à être en connivence avec le spectateur : elle se traite elle-même comme un objet de vision ou de spectacle. En effet, Berger explique que, dans cette situation, la femme est divisée en deux : l'observateur et l'observée. Dans ce schéma, l'observateur en elle est masculin, tandis que l'observée est féminine. La figure féminine rejoint alors les spectateurs et transforme son corps en objet de délectation visuelle. Souvent, le fait que la femme soit absorbée par son propre reflet dans le miroir sert à justifier le désir voyeuriste masculin. Comme si le prétendu « narcissisme féminin » légitimerait le regard intrusif du spectateur mâle¹⁰⁰. Ici, cela se confirme avec la présence des deux hommes qui s'invitent dans la pièce où la jeune femme se prépare, assiégeant littéralement l'intimité de celle-ci. Le fait qu'elle ne semble pas dérangée par cette intrusion, renforce son statut d'icône offerte au regard. Alors que l'analyse de Berger se concentre sur le narcissisme comme objet de vision, Griselda Pollock utilise Lacan pour aller plus loin. Elle affirme que la femme, s'observant dans le miroir, peut être lue comme

⁹⁷A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁸*Ibid.*, p. 59

⁹⁹*Ibid.*

¹⁰⁰J. BERGER, *op. cit.*, p. 54-60.

une recherche de l'ordre imaginaire, un stade où l'individu cherche, dans son reflet, une image de soi parfaite et complète¹⁰¹. Griselda Pollock explique que le recours à l'image permanente, soit le reflet, sert de « satisfaction hallucinatoire du désir primaire »¹⁰². En se contemplant, la protagoniste ne se contente pas de « se voir être vue », elle se pétrifie en un objet¹⁰³. Que cela soit selon la théorie de Berger ou de Pollock, la femme n'a, encore une fois, pas de véritable rôle narratif actif, elle existe avant tout en tant qu'image plaisante destinée à être jugée et appréciée par les personnages masculins, et donc, par extension, par le spectateur.

Ces analyses mettent en lumière la persistance du *male gaze* dans la peinture du XVIII^e siècle. *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig. 4) illustre parfaitement cette scopophilie. C'est la vision masculine qui détermine la narration et la composition, transformant la femme en un spectacle érotisé pour un spectateur masculin implicite, qui voit son plaisir privilégié. Marguerite Gérard n'échappe pas à ces codes dominants. Dans ses œuvres comme *La Danse* (fig. 6) ou *Avant le bal masqué* (fig. 7), elle traite, elle aussi, le corps féminin comme un spectacle esthétique via le rendu des étoffes et la mise en scène du miroir. Même dans l'intimité du boudoir, la femme demeure offerte, plutôt qu'un sujet ayant sa propre expérience. C'est sur ce constat de l'omniprésence du regard masculin que se dessine la nécessité d'une rupture vers une subjectivité nouvelle.

¹⁰¹ G. POLLOCK, *op. cit.*, p.200.

¹⁰² *Ibid.*, p. 201.

¹⁰³ *Ibid.*

2.2 Le *female gaze*

2.2.1 Théorie du *female gaze*

Les théories du *gaze* ont pris de l'ampleur avec le cinéma. Le *female gaze* réagit au *male gaze*, mais n'est pas son opposé. Contrairement à l'opinion populaire, il ne s'agit pas d'objectifier le corps des hommes (comme le *male gaze* le fait pour les femmes) et il peut être produit quel que soit le genre du réalisateur. Le *female gaze* se base sur une action essentielle : ressentir. Il s'intéresse à l'expérience vécue, et ne cherche pas à ce que le spectateur s'identifie, mais plutôt qu'il ressente avec le personnage. Dans le contexte du *female gaze*, l'œuvre d'art est conçue spécifiquement pour être partagée. Il s'agit d'une mise en commun d'expériences, où il est essentiel de ne rien prendre à l'insu de la spectatrice ni de l'artiste, évitant toute forme de domination. Cette approche instaure une nouvelle grammaire visuelle, qui fait en sorte que la spectatrice se sente incluse et non dominée par le film¹⁰⁴.

Est-il possible d'évoquer le *female gaze* dans l'histoire de l'art ? Camille Morino affirme dans *Osez le nu : le nu représenté par les artistes femmes* que l'on doit l'inclure. Pour elle, le *female gaze* est la manière dont les femmes se réapproprient le regard sur le corps. Quand les contraintes sont trop fortes, le corps n'est pas forcément différent du regard des hommes. Toutefois, dès qu'elles s'assouplissent, on remarque que les femmes portent un regard différent, lié à leur genre, sur le corps, soit l'apparition d'un *female gaze*, qui se manifesterait par des détails et des styles¹⁰⁵. Pour rappel, les points fondamentaux du *male gaze* sont la femme-objet, le fétichisme et la masculinisation du spectateur.

Dans son ouvrage *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Griselda Pollock développe le concept de *female gaze*, qu'elle ne considère pas comme une simple expression biologique de la vision des femmes, mais comme une position critique et une pratique de subversion face au régime dominant du « regard masculin ». Son analyse démarre par une critique du regard masculin, qualifié de « scopophilie fétichiste ». Comme expliqué, il transforme le corps féminin en un objet de plaisir visuel destiné aux spectateurs masculins¹⁰⁶. Griselda Pollock explique ainsi que la modernité artistique s'est souvent construite « sur le

¹⁰⁴ V. TUAILLON, *Female gaze, ce que vivent les femmes (2/2)*, Interview avec Iris Brey, *Les Couilles sur la table*, 2019, [en ligne], [Female gaze, ce que vivent les femmes \(2/2\)](#).

¹⁰⁵ C. MORINEAU, « Le nu peint par des femmes : le "female gaze" existe depuis toujours » dans *Le Point Culture*, France Culture, 04/03/2025, [[Le nu peint par des femmes : le "female gaze" existe depuis toujours | France Culture](#)].

¹⁰⁶ K. E. -D. BARZMAN, *art. cit.*, p. 37.

corps des femmes », réduits à des signes d'échange sexuel et social, comme dans *Olympia* de Manet¹⁰⁷.

Pour instaurer un véritable *female gaze*, il ne suffit donc pas de modifier les sujets représentés, il faut transformer la structure même de la représentation. Cette démarche repose sur plusieurs axes essentiels. Tout d'abord, la femme doit devenir le sujet de son propre regard. Elle ne doit plus apparaître comme une « icône muette » offerte à la vue, mais comme une observatrice active. Griselda Pollock illustre cette idée à travers l'œuvre de Mary Cassatt, *At the Français, a sketch*, où la protagoniste utilise des jumelles d'opéra. Ce dispositif lui permet d'échapper à l'objectivation puisqu'elle possède son propre regard et inverse ainsi la hiérarchie habituelle. Bien qu'un homme l'observe en arrière-plan, elle ne lui rend pas son regard et demeure concentrée sur son propre plaisir visuel¹⁰⁸. Elle devient alors le sujet de son regard, plutôt que l'objet de celui d'un autre.

Le *female gaze* implique également une réarticulation des « espaces de la féminité ». Ceux-ci, tels que les salons ou jardins privés, ne sont pas seulement des lieux physiques, mais aussi des positionnements sociaux et psychiques¹⁰⁹. Contrairement au regard masculin et au flâneur, qui exige une distance afin de maîtriser l'objet observé, des artistes comme Berthe Morisot et Mary Cassatt privilégient la proximité et la compression spatiale¹¹⁰. En rompant avec la perspective géométrique traditionnelle, elles transforment l'espace pictural en un « lieu de relations » intersubjectives, où le regard porté sur l'autre est celui d'une personne « égale et semblable »¹¹¹.

Par ailleurs, Griselda Pollock souligne que, dans la culture patriarcale, la spectatrice est souvent contrainte soit d'adopter le point de vue masculin, appelé un « travestissement spectatorial », soit de s'identifier de manière masochiste à l'objet représenté. Le *female gaze* cherche alors à créer une nouvelle position pour la spectatrice. Il tente de situer le regard en dehors du désir et transforme la peinture en un espace de relations, plutôt qu'en un simple objet de consommation¹¹². Cette démarche passe aussi par un acte de « dépropriation » des codes dominants. Le *female gaze* refuse le mode réaliste traditionnel qui naturalise les hiérarchies de genre et adopte une pratique critique fétichisée, au profit de systèmes de signes hétérogènes

¹⁰⁷ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 124.

¹¹² K. E. -D. BARZMAN, *art. cit.*, p. 39.

capables de redonner une voix à la subjectivité féminine, comme dans le travail de Mary Kelly¹¹³.

Enfin, le *female gaze* remet en cause les oppositions binaires telles que « vierge/ prostituée » ou « dame/ femme déchue », qui structurent le regard masculin, souvent bourgeois. Griselda Pollock rappelle également que les espaces de la féminité sont traversés par les rapports de classe. Les artistes femmes représentent fréquemment les relations entre femmes bourgeoises et employées, comme les servantes ou les nourrices, sans pour autant soumettre à ces dernières un regard voyeuriste. Elles proposent ainsi une représentation de la féminité qui n'est plus pensée comme une essence unique, mais comme un processus de différenciation multiple¹¹⁴.

Pour résumer, le *female gaze* de Griselda Pollock ne constitue pas simplement l'inverse du regard masculin dominant. Il correspond à une reconstruction de la subjectivité féminine et à une stratégie de résistance permettant aux femmes de devenir productrices de sens. La peinture cesse alors d'être un simple objet de consommation visuelle pour devenir un espace de transformation des rapports de pouvoir.

¹¹³ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 227-235.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 111-125.

2.2.2 *Le Bouquet*, Marguerite Gérard

Marguerite Gérard ne représente jamais l'indécence de manière explicite, elle utilise des détails techniques pour suggérer la sensualité. C'est le cas pour *Le Bouquet* (fig.8) qui, en apparence, ne relèverait que d'une simple galanterie innocente. Toutefois, l'érotisme et la sensualité sont évoqués à travers la sublimation du corps de la jeune femme par le costume. Son visage est à peine visible, grâce au rose de ses joues. Son corps, lui, au centre de la composition, est mis en avant d'une part par un corsage au lacet très détaillé et, d'autre part, par la lumière tombant sur ses hanches. Le caractère érotique de la scène se cristallise surtout autour du lacet. De fait, celui-ci épouse la courbe du dos de la jeune femme et se plie minutieusement sous la poitrine, qu'il met en valeur, puis suit le mouvement gracieux de son bras gauche, soulignant la sensualité du moment. La tension présente dans la scène est un indice de cette sensualité dissimulée. Les deux mains de la jeune femme au fond, posées sur la protagoniste, pourraient être révélatrices du frémissement, dû à l'arrivée de l'inconnu. Toutefois, la robe carmin et le manteau hollandais évoquent plutôt le statut d'une femme avertie. Cet homme tend à la jeune femme une rose, et non un bouquet, soit une offrande amoureuse traditionnelle plus directe et personnelle. L'immixtion du jeune homme dans la pièce est mise en scène par le chat angora et le chien épagneul¹¹⁵.

La présence du chien et du chat n'est pas anodine. Ils ne sont pas que de simples ornements et agissent comme des substituts de l'homme dans l'intimité féminine, témoignant de scènes auxquelles le galant n'a pas encore accès¹¹⁶. Ces animaux soulignent, d'après Carole Blumenfeld, la tentation de la bonne société qui peine à respecter la vertu. C'est pourquoi elle fait un parallèle avec Mieris l'Ancien, qui, dans *Scène de désir*, peignait des chiens s'accouplant, pour expliciter la nature sexuelle de l'échange. Chez Gérard, c'est plus subtil, mais elle laisse entendre que l'intimité est « assiégée » par le désir masculin¹¹⁷.

Le Bouquet (fig.8) constitue un bon exemple de la façon dont une artiste femme peut s'approprier les codes de la peinture galante pour proposer un *female gaze*, centré sur l'expérience vécue et le ressenti. Un point divergeant de Fragonard est la sensualité. Celle-ci est suggérée par la sublimation du costume. Cette attention permet d'exprimer une certaine sensualité, sans tomber dans l'indécence explicite. Rejoignant les analyses de Griselda Pollock, Gérard représente un espace de loisir privé, non pas comme un lieu d'enfermement, mais

¹¹⁵ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.37.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

comme un lieu de vie privée, terrain de recherche de l'intimité féminine. Son traitement de l'intrusion masculine s'éloigne de celui qu'elle avait adopté dans *Avant le bal masqué* (fig. 7). De fait, le jeune homme, qui entre pour offrir une rose, est mis en scène à travers des substituts animaux soulignant que l'intimité féminine est assiégée par le désir de l'homme. De plus, la réaction des femmes semble évoquer une surprise déroutante : leurs troubles témoignent au spectateur que cette situation n'est pas bienveillante et qu'elles ne souhaitent pas être dans cette position d'objets observés. Gérard conçoit également cette œuvre de manière à ce qu'elle ne participe pas à la satisfaction d'un regard voyeur masculin dissimulé. La jeune femme reste le sujet central mis en avant par la lumière tombant sur ses hanches, mais elle n'est pas une icône passive. Elle est actrice d'une relation amoureuse dont elle maîtrise les codes.

2.2.3 *La Liseuse*, Marguerite Gérard

En plus d'utiliser la technique pour insuffler à sa peinture de l'érotisme, elle met en scène des jeunes femmes en activités intellectuelles qui « échauffent les esprits ». C'est le cas de *La Liseuse* (fig. 9) qui fut présenté sous le seul nom de « Mademoiselle Gérard » dans la vente de Goury de Champgrand en mars 1787. Si l'expert ne voyait qu'une scène banale, où une jeune femme tenait « une brochure dans laquelle elle paroît lire quelque chose d'intéressant, qu'elle fait écouter à sa fille »¹¹⁸, un connaisseur averti aurait été interpellé par le costume russe inscrit sur la notice et la plume noire, qui décèleraient une signification sexuelle. De plus, il est de tradition que les maîtres hollandais représentent des livres pieux dans leurs peintures, ce à quoi Marguerite Gérard intervertit intentionnellement avec une « brochure »¹¹⁹.

Celle-ci est un point essentiel de la peinture. À cette époque, même s'il existe une littérature mettant en scène l'esprit féminin (*Avis d'une mère à son fils et sa fille : enjeux d'une solide instruction* de 1728, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* de 1779, *Adèle et Théodore* de 1782, *Conversation d'Emilie* de 1783), une autre semble prévenir contre le danger des romans ou des séductions. En effet, en 1738, Jean-Baptiste de Boyer d'Argens voyait une similitude entre le genre du roman et la femme : « Les femmes, surtout, aiment beaucoup les livres, qui saisissent leur attention par quelques aventures extraordinaires. Le sublime, le grand, le beau, les amusent moins, que le merveilleux & l'extraordinaire. Aussi voit-on qu'elles aiment beaucoup plus la lecture des romans, que des livres d'histoire »¹²⁰. Quarante ans plus tard, d'Holbach affirmait que : « Des femmes dont la tête n'est remplie que de frivolités, d'images déshonnêtes, d'amusements pernicieux, deviendront-elles des compagnes sédentaires, des mères économes et réglées, des amies assidues et sincères, capables de consoler et de conseiller des époux ? »¹²¹. Ces ouvrages s'adressaient aux femmes pour les convaincre des dangers des récits amoureux. Ils sont considérés comme un véritable poison, pour la femme, qui pourrait s'y perdre, mais également pour la société, inquiète de cette pratique capable de perturber l'ordre établi. Marguerite Gérard s'en est donné à cœur joie d'aborder cette thématique, plutôt que celle de femmes des lettres, sans doute pour le piquant qu'elle apporte¹²².

¹¹⁸ *Ibid.*, p.30.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p.33.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

Dans *La Liseuse* (fig. 9), la lectrice, qui prend la place du maître de maison, porte un costume russe (ou hollandais), ce qui la distingue de la jeune fille en face en tenue blanche française avec une rose. Selon Carole Blumenfeld, la tunique couleur blanche sous-entend que sa propriétaire serait à même de résister aux incitations de sa consœur. Celles-ci sont à trouver dans ce qu'elle lui lit : une brochure. Si la littérature et la peinture érotiques célèbrent le moment, et que l'esthétique libertine privilégie les développements de l'amour, le roman symbolise à lui tout seul l'initiation, car il échauffe les esprits. Sa présence lui informe ainsi des débuts de l'aventure¹²³.

En ce qui concerne le *female gaze* dans cette peinture, il se manifeste par la rupture radicale avec l'objectification du corps féminin, pour se concentrer sur la subjectivité et l'autonomie intellectuelle de la femme. La protagoniste est, en effet, représentée comme le sujet actif de sa propre expérience : elle est absorbée par une activité intellectuelle, qui la place comme « observatrice active », et non comme figure érotisée. De plus, la lectrice prend symboliquement la place du maître de maison. Cette mise en scène participe à la « reconstruction de la subjectivité » évoquée par Griselda Pollock, où la femme devient une productrice de sens à part entière au sein de son propre espace privé. *La Liseuse* (fig. 9) ne porte pas sur le corps érotique (contrairement aux œuvres de Fragonard, comme *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig. 4)), mais aborde la transmission. La femme partage sa lecture avec une jeune fille, créant un espace de sociabilité et de solidarité féminine. En résumé, Marguerite Gérard transforme une scène de genre banale en réappropriation du regard, où la femme définit elle-même les termes de son plaisir et de sa connaissance.

Griselda Pollock évoque également qu'une figure féminine qui connaît le plaisir sexuel est la plus sévèrement réprimée dans la représentation du *male gaze*, car elle ne remplit plus l'une ou l'autre de ces fonctions sociales ou fantasmatiques (à savoir sa capacité procréative et son statut d'objet fétichisé). Elle explique alors que, pour contrer cette répression, l'artiste féministe doit intervenir sans tomber dans le piège de la fétichisation. En prenant l'exemple d'*Interim*, Griselda Pollock montre comment Mary Kelly ne montre pas directement le corps vieillissant, afin qu'il ne soit pas transformé en « spectacle ». L'artiste utilise à la place des vêtements comme indices de la présence du corps. L'enjeu ici est de réinstaller la femme d'âge mûr comme un sujet désirant dans la représentation, dont elle est historiquement exclue¹²⁴. Cet exemple date

¹²³ *Ibid.*, p.33.

¹²⁴ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 256-257.

toutefois de 1984 et est bien loin de la réalité et de la possibilité du XVIIIe. Cependant, Marguerite Gérard représente, tout de même, une femme avertie, possédant une connaissance sexuelle et intellectuelle autonome qu'elle transmet. En plus de rendre une visibilité à ses femmes, Marguerite Gérard propose une femme qui n'est plus un « corps muet », mais une productrice de sens qui définit elle-même les termes de son plaisir. Son désir n'est pas exposé pour être consommé, mais est intériorisé et orienté vers l'éducation sentimentale qu'elle transmet. Là où le *male gaze* réprime la femme qui connaît le plaisir, car elle n'est plus un être vulnérable pouvant être manipulé, Gérard utilise la figure de la lectrice pour représenter une femme qui se réapproprie sa propre image et son propre savoir, devenant ainsi un sujet désirant et pensant.

L'analyse de l'intimité chez Marguerite Gérard révèle une rupture fondamentale avec l'héritage de Fragonard. Contrairement au regard masculin traditionnel, qui présentait la femme comme un objet érotique, Gérard met en scène une intimité assiégée par le désir masculin avec une protagoniste actrice de la narration. Par l'usage de substituts ou la mise en valeur de détails vestimentaires, l'artiste ne propose plus un érotisme voyeuriste, mais une tension suggestive. Celle-ci se double d'une dimension intellectuelle puissante : Gérard remplace les livres pieux par les « brochures » évoquant une femme qui s'initie seule. La femme devient active et prend même la place du maître de maison. De cette manière, Marguerite Gérard parvient à un véritable *female gaze*, où l'œuvre n'est plus un spectacle destiné à satisfaire un voyeur masculin, mais un partage d'expériences vécues avec une femme productrice de sens au sein de son propre espace.

Conclusion

Dans un premier temps, l'analyse des postures des personnages des *Hasards Heureux de l'Escarpolette* (fig.4) a débouché sur le développement des théories du *male gaze*, concept fondamental de l'analyse féministe des images, initialement théorisé par Laura Mulvey. Ce *gaze* repose sur une structure patriarcale où la vision est divisée en deux pôles : l'actif masculin et le passif féminin. L'homme est ainsi le protagoniste qui crée l'action et qui articule le regard qui va se prolonger vers le spectateur. La femme sera alors reléguée au rang d'icône destinée à être regardée. Si Mulvey explique le plaisir du regard par la « scopophilie narcissique », Griselda Pollock développe ce point en expliquant que le corps féminin est construit comme un objet fétichisé. Elle parle alors de « scopophilie fétichiste ». Les images issues du *male gaze* éduquent le spectateur à prendre du plaisir dans l'objectification de la femme. Ce traitement particulier peut être illustré dans des œuvres d'artistes femmes telles que *La Danse* (fig. 6) et *Avant le bal masqué* (fig.7) de Marguerite Gérard. Pour les trois peintures nommées, la femme est au centre de la composition, tous les regards se posent sur elle, mais elle ne partage aucune expérience. Elle est présente pour être vue et être belle.

Dans un second temps, le chapitre s'est tourné vers une des réactions au *male gaze* : le *female gaze*. Afin de savoir repérer ce regard dans les peintures de Marguerite Gérard, les théories du *female gaze* ont été exposées. Pour instituer un *female gaze*, les figures féminines doivent, premièrement, devenir le sujet de leur propre regard. Deuxièmement, les artistes femmes doivent représenter des espaces de la féminité (loisirs privés, salle de dessin, chambre), non pas comme des lieux d'enfermement, mais comme des lieux de travail et de vie privée qu'elles objectivent selon leurs propres perspectives¹²⁵. Troisièmement, l'art doit être « personnel », reflétant le monde intérieur qui entre en dialogue avec le monde extérieur, légitimant ainsi la place de la subjectivité féminine dans l'histoire de l'art¹²⁶. Enfin, Griselda Pollock soutient que les peintures de femmes ne doivent pas seulement refléter des conditions sociales, mais donner naissance à une nouvelle féminité, en refusant les positions de pouvoir offensantes¹²⁷. Si elle considère que le *male gaze* est un mécanisme de pouvoir qui réduit la femme à une image muette, le *female gaze* est alors un acte de résistance qui réinstalle la femme comme une productrice de sens de sa propre vision. Les artistes femmes « n'ajoutent » pas

¹²⁵ K. E. -D. BARZMAN, *art. cit.*, p. 36.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁷ *Ibid.*, 37.

simplement leur vision, mais doivent transformer la structure même de la représentation¹²⁸. En d'autres termes, le *female gaze* en peinture, comme au cinéma, n'est pas le simple inverse du regard dominant, mais une reconstruction de la subjectivité permettant aux femmes de devenir des productrices de sens à part entière. Ces interprétations s'incarnent dans les œuvres de Marguerite Gérard telles que *Le Bouquet* (fig.8) et *La Liseuse* (fig. 9).

Dans *Le Bouquet* (fig.8), le *female gaze* s'exprime par la sublimation du costume pour suggérer la sensualité. C'est le corsage qui donne tout le caractère sexuel de la scène en épousant les courbes de la femme. Cela s'oppose au regard masculin qui tend davantage vers l'indécence explicite. La femme n'est pas là pour satisfaire le regard masculin, mais est dépeinte comme actrice de la relation. L'indice le plus parlant, selon moi, est la réaction des protagonistes face à l'irruption d'un homme dans leur lieu de vie privée. Le trouble témoigne clairement aux spectateurs que l'homme n'est pas le bienvenu et que les femmes refusent d'être de simples objets observés. La présence du chat angora et du chien épagneul, agissant comme substituts de l'homme, approuve cette théorie. Concernant *La Liseuse* (fig.9), le *female gaze* s'exprime avant tout par la représentation de l'autonomie intellectuelle de la femme. En effet, cette dernière lit une brochure et remplace le maître de maison, en transmettant à sa consœur divers enseignements. Elle dépasse le simple corps muet pour s'inscrire pleinement dans le corps d'un sujet désirant et pensant. Les brochures et le costume russe indiquent qu'il s'agit d'une femme avertie. Son désir n'est pas exposé pour être consommé par un voyeur, mais est intériorisé et orienté vers cette éducation.

¹²⁸ G. POLLOCK, *op. cit.*, p.19.

Chapitre 3 - Négocier le corps et l'espace social : boudoir et sororité

Ce troisième et dernier chapitre s'intéresse à la manière dont l'intimité est investie dans les œuvres de Fragonard et de Marguerite Gérard, en l'articulant à un ensemble de thèmes en lien avec le corps de la femme, notamment la pédophilie, le viol et la maternité. Les outils théoriques explicités plus tôt, à savoir le *male* et le *female gaze* seront évidemment réinvestis dans ce chapitre.

Dans un premier temps, il s'agit d'analyser les représentations proposées par Fragonard, en particulier dans les scènes de boudoir telles que *La Chemise enlevée* (fig. 10), *Le Feu aux poudres* (fig.11) et *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit* (fig.12). Ces peintures, souvent très érotiques, sont fréquemment associées à la jeunesse, par les individus que l'artiste représente. Elles permettent ainsi d'interroger la réalité de l'enfance au XVIII^e siècle, et particulièrement la question du viol des mineurs et de la pédophilie dans la mesure où ces œuvres lient jeunesse et érotisme. Cette analyse s'inscrit dans une réflexion plus large sur la notion de ce que j'appelle la « *femme-enfant* », soit la tendance à infantiliser la femme dans la peinture, phénomène mis en relation avec la théorie du *male gaze* et la place accordée aux femmes dans la société.

Le chapitre aborde ensuite les représentations des relations amoureuses et du consentement, à travers les peintures de Fragonard. Destinées à un regard masculin, certaines œuvres telles que *Le Verrou* (fig.13) semblent figurer des scènes marquées par une ambiguïté quant au consentement, ce qui conduit à interroger les conceptions et les représentations du viol au XVIII^e siècle. D'autres œuvres en revanche, s'adressant davantage à un public féminin (la série *Les progrès de l'amour*), représentent l'amour et les relations affectives dans des environnements perçus comme plus protecteurs, propices aux échanges et à une forme de sécurité.

Enfin, l'étude des œuvres de Marguerite Gérard permet de mettre en évidence une autre approche de l'intimité, centrée sur des espaces de sociabilité féminine. Ses représentations de groupe de femmes autour de la maternité s'inscrivent dans une réalité de la maternité aux XVIII^e et XIX^e siècles, et ouvrent une réflexion sur les formes de solidarité féminine, ou « sororité », au sein d'espaces de gynécée.

3.1 Boudoir et jeunesse

3.1.1 Sous le pinceau de Fragonard

À la suite de Boucher, Fragonard se fit l'interprète des peintures de boudoir, dont l'un des exemples les plus réussis est *La Chemise enlevée* (fig.10). Il y eut des débats concernant la datation : Wildenstein situait ce tableau et son pendant entre 1765 et 1772, et Rosenberg, lui, le plaça en 1765, précédant le retour de Fragonard d'Italie et à une période durant laquelle il devait peindre des « polissonneries » pour gagner sa vie. Toutefois, le tableau ne fut présenté qu'en 1860 au public et fit sensation. On salua la légèreté de l'exécution sur un sujet pourtant osé : « les tons chair sur ce fond blanc mat sont d'une tonalité que peu de peintres, Velázquez, Rembrandt, Titien... ont osé utiliser. Au-dessus, à l'écart des rideaux roses du lit, un Cupidon malin s'envole avec son butin, tournant la tête pour admirer une dernière fois l'une des femmes les plus séduisantes du harem de Fragonard » (Burger, 1860) ; ou encore « La scène est vivante, mais elle est voilée par les couleurs oniriques qui l'enveloppent » (Paul de Saint-Victor, 1860).

La Chemise enlevée (fig.10) aurait un pendant : *Le Feu aux poudres* (fig.11). Toutefois, en y prêtant plus d'attention, les tableaux ne seraient pas destinés à être complémentaires. En effet, les couleurs, l'exécution, et même l'esprit sont différents : alors que *La Chemise enlevée* (fig.10) est une scène matinale d'un réveil en douceur dans la lumière naturelle du soleil, *Le Feu aux poudres* (fig.11) représente une scène nocturne d'un sommeil agité et éclairé artificiellement par la lumière des bougies. De plus, les couleurs douces (gris et jaune) et l'approche discrète d'un sujet si audacieux plaident en faveur d'une réalisation de *La Chemise enlevée* (fig.10), postérieure à celle du *Feu aux poudres* (fig.11), qui est plus énergique, sombre et suggestive¹²⁹.

Une autre œuvre qui ravit les critiques du XIXe, bien après sa production (1768), est *La Jeune fille faisant danser son chien sur son lit* (fig.12), aussi appelée *La Gimblette*. Une gimblette est en réalité un petit gâteau sec en forme d'anneau. Ce nom lui a été attribué en raison du biscuit que tend la jeune fille à son chien dans d'autres versions¹³⁰. Ce motif a été repris dans des gravures, notamment celle de Betony qui était connue sous le nom de *La Caroline*, faisant allusion aux femmes soupçonnées d'un certain vice. Cette gravure fit

¹²⁹ P. ROSENBERG, *Fragonard*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 162-163.

¹³⁰ P. JEAN-RICHARD, M. ROLAND-MICHEL et P. ROSENBERG, *Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806*, Catalogue d'expositions, Galerie nationales du Grand Palais, Paris, 24 septembre 1987 – 4 janvier 1988 p. 30.

tellement scandale qu'on demanda aux libraires de ne pas la mettre « à l'étalage ». *La Jeune fille faisant danser son chien sur son lit* (fig.12), si elle n'est pas réellement érotique, est une des œuvres les plus osées de l'art français du XVIIIe. Toutefois, comme signalé plus haut, elle enchantait les critiques du XIXe et spécialement les Goncourt : « Sa coiffe est tombée, ses yeux sont gais et pleins de jeunesse, elle a un large sourire aux lèvres et se moque bien de ce que révèle sa chemise de nuit relevée ; avec ses pieds, cette adolescente soulève dans les airs un petit caniche qui a le visage d'un avocat perruqué... C'est La Gimblette, une séductrice érotique, très fraîche et très française »¹³¹.

Cette réception favorable s'explique notamment par la tendance qu'a Fragonard à associer sensualité et jeunesse. Les figures féminines qu'il représente sont des jeunes filles découvrant l'univers des sentiments encore spontanés, maladroits et innocents. Même dans les scènes les plus audacieuses, le décor est léger, proche du jeu et de l'enfance. Dans cette logique, la jeunesse est une période qui échappe aux règles et, à l'inverse, la corruption apparaît en même temps que les premières rides. Toutefois, on verra par la suite que cette approche est loin de la réalité subie par les jeunes filles. On remarque également que les figures de Fragonard ne sont pas réalistes : visages lisses, beauté parfaite, absence de marques de l'âge¹³².

Encore une fois, dans ces œuvres, le corps féminin des jeunes filles se fait le lieu des projections de fantasmes de l'homme, soit du *male gaze*. On observe ce qui a déjà été explicité auparavant : la nudité est un spectacle. Les jeunes filles ne racontent rien, elles sont présentes pour être vues, regardées et appréciées, en témoignent les critiques élogieuses. Les hommes du XIXe semblaient grandement apprécier la scène, à savoir, pour les trois peintures, une jeune fille dénudée dans son intimité. Ce plaisir s'inscrit dans un plaisir voyeuriste et rappelle la scopophilie, point important de la théorie de Laura Mulvey dans le *male gaze*. L'esthétique mise en avant dans ces tableaux, relève du « beau désordre » qui sera plus amplement explicité avec le *Verrou* (fig.13) : l'innocence d'une tenue, d'un geste, d'un décor « mal placé », par inadvertance, qui renvoie à un idéal érotique.

¹³¹ P. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 234.

¹³² J. THUILLIER, *op. cit.*, p.111.

Cela apparaît d'autant plus clairement lorsqu'on compare le traitement de ce thème de la « gimblette » chez Marguerite Gérard. En effet, vers 1810, l'artiste représenta une jeune femme vêtue d'une robe en velours turquoise, une guitare à la main, présentant une gimblette à un petit chien dressé sur ses pattes arrière¹³³. Celle-ci se détache du modèle de Fragonard, pour proposer une vision plus intellectuelle de la féminité. Contrairement à la figure dénudée de Fragonard, la protagoniste est vêtue à la mode de l'époque. L'expression du corps ne passe plus par la nudité, mais par le jeu musical et l'interaction avec le chien. La scène ouvre ici une réflexion sur la place de la femme dans la vie intellectuelle et l'éducation grâce à la jeune fille qui concilie loisirs avec une certaine autorité domestique. Un détail crucial différencie les deux œuvres : chez Gérard, une autre figure féminine observe la scène au fond à gauche. Cette présence transforme l'œuvre en un espace de sociabilité féminine, qui sera abordé plus tard, loin du voyeurisme solitaire de Fragonard. En conclusion, là où il utilise le motif de la gimblette pour proposer une jeune fille au regard masculin, Marguerite Gérard s'approprie le sujet pour reconstruire la subjectivité féminine. Elle transforme une « polissonnerie » en une scène de genre noble, où la femme définit son plaisir, entourée d'autres femmes.

Le plus marquant est que les personnages représentés dans ses trois peintures (*La Chemise enlevée* (fig.10), *Le Feu aux poudres* (fig.11) et *La Jeune fille faisant danser son chien sur son lit* (fig.12)) sont en réalité de très jeunes filles. On peut se questionner sur les raisons pour lesquelles la représentation érotisée d'une jeune fille n'offusque pas, alors qu'une œuvre comme *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig. 4), au sujet pourtant très tendancieux, mais sans aucune nudité, n'a trouvé preneur que dans la personne de Fragonard. De plus, dans les théories mobilisées, on remarque que ce qui renvoie au monde de l'enfance est sujet au plaisir : l'innocence, le jeu, la jeunesse, le décor. L'enfance devient une mise en scène permettant de rendre le désir acceptable et légitime pour le regard masculin. Alors que, dans la réalité du XVIIIe siècle, les jeunes filles sont punies par la loi malgré le fait qu'elles sont victimes de viol, pour des comportements jugés « libertins ».

¹³³ A. DU CLOSEL, *op. cit.*, p. 66.

3.1.2 La réalité de l'enfance au XVIIIe

Si, à la fin du siècle, la fréquence des plaintes pour viol sur enfants augmente, marquant un réel changement et le début d'une sensibilité aux violences sexuelles¹³⁴, le doute subsiste toujours quant au comportement des jeunes victimes. La défense de l'accusé reste inchangée, continuant de plaider en faveur d'un libertinage possible des enfants. Les doutes vont être alors de plus en plus explicites et théorisés, en raison de l'accroissement des procès et de la croyance en la débauche, qui va être plus commentée. En témoigne un procès où le procureur, qui condamne à trois ans de galère un homme pour avoir violé une enfant de 10 ans, s'interroge également sur l'ignorance de la jeune fille. Il dresse la liste de ses actes libertins : elle aurait bu « trois coups de ratafiat », se serait assise d'elle-même sur les genoux de son agresseur et aurait « déboutonné sa culotte ». Il s'attarde sur ses paroles, des expressions jugées trop « singulières » pour une enfant. Cette attention, portée à ses faits et gestes, la conduisit à un enfermement, qui atteste de l'existence de sanctions infligées à des enfants pour des comportements qualifiés de « libertins » à la fin du XVIIIe siècle¹³⁵.

D'après Jennifer Milam, dans *Stories For Children, Histories of Childhood*, la représentation des enfants aux XVIIIe et XIXe siècles, notamment chez Fragonard, ne repose pas sur une sexualisation explicite, mais sur une fascination pour la « pure sensation », la liberté et la nostalgie des plaisirs de l'enfance ressentie par les adultes. Elle affirme que les théories de Rousseau, développées au milieu du XVIIIe siècle, ont permis de lier la capacité créative de l'enfant à des souvenirs heureux. L'enfance est ainsi définie comme une période de bonheur insouciant et d'expression spontanée. Rousseau décrit l'enfant comme un être avant tout sensible, incapable de raisonner comme un adulte et vivant dans le moment présent. Pour l'adulte, l'enfant est une voie d'accès à des sentiments de joie et de liberté que le monde adulte tenterait d'étouffer. Ainsi, Milam pense que l'attrait des artistes pour ces sujets relève de la stimulation des sens et de l'évocation des souvenirs agréables, propres à l'enfance, plutôt que d'une dimension sexuelle. Elle insiste aussi sur le fait que considérer ces peintures comme de simples documents historiques sur la condition des enfants pose problème : elles relèvent surtout d'un regard adulte sur l'enfance, témoignant d'une certaine nostalgie de cette période¹³⁶.

¹³⁴ G. VIGARELLO, *Histoire du viol : XVI – XXe siècle*, Paris, Seuil, 1998, p.100.

¹³⁵ *Ibid.*, p.104.

¹³⁶ J. MILAM. « The Art of Imagining Childhood in the Eighteenth Century », *Stories For Children, Histories of Childhood*, v.2, 2007, p. 139-169, [*Stories For Children, Histories of Childhood. Volume II - The Art of Imagining Childhood in the Eighteenth Century - Presses universitaires François-Rabelais*], (05-08-26).

Si Milam écarte toute lecture sexualisée de l'enfance, c'est principalement parce que son analyse se fonde sur des œuvres comme *L'Éducation fait tout* ou encore sur *La Petite espiègle*, qui ne contiennent, effectivement, aucune allusion sexuelle, ni détails tendancieux. Sa théorie apparaît donc cohérente, au regard des exemples du même type. Cependant, il serait inconcevable de nier l'atmosphère particulièrement érotisée dans les œuvres analysées ci-dessus. *La Chemise enlevée* (fig. 10) est une mise en scène du dévoilement, où le geste de l'adulte frôle la vulnérabilité de l'enfant, transformant l'intimité en spectacle. De même, *Le Feu aux poudres* (fig.11) et *La Jeune fille faisant danser son chien sur son lit* (fig.12) ne font pas que capturer un jeu innocent, ils relèvent d'une véritable dynamique de pouvoir et de séduction où l'enfant est placé dans une posture qui frôle la « provocation ». Ainsi, l'enfant n'est pas qu'un idéal de nostalgie, il peut être aussi miroir des fantasmes adultes, que la morale refoule, mais que l'art exhibe. Les œuvres de Fragonard oscillent entre liberté enfantine et suggestion d'un désir qu'il ne faut pas ignorer.

L'histoire de la pédophilie d'Ambroise-Rendu ne commence qu'à partir du XIX^e siècle, où elle démontre que la première moitié de ce siècle révèle un déni systémique de la violence sexuelle contre les enfants. À la suite de la promulgation du Code pénal de 1810, l'infraction sexuelle contre les mineurs reste floue et mal appliquée. Théoriquement, une aggravation de quinze ans des peines pour viols et attentats à la pudeur commis sur mineurs est prévue par le code. Toutefois, il ne définit pas la spécificité de ce crime, ignorant une violence qui ne serait pas exclusivement physique. Le droit pénal de l'époque se heurte à une absence de consensus sur la définition même du viol, conçu strictement comme une pénétration vaginale par le pénis. Cette définition restrictive, couplée à l'absence de distinction claire entre viol et attentat à la pudeur, permet aux accusés de bénéficier d'un doute systématique. Les statistiques de la période 1810-1832 témoignent de cette impunité : les affaires traitées sont rares (130 par an sur 1350 crimes) et les acquittements fréquents (presque un cas sur deux)¹³⁷. L'indifférence s'explique ainsi par plusieurs facteurs : la prévalence de la pauvreté rurale qui expose les enfants orphelins à l'exploitation et à la cruauté, la suspicion sociale pesant sur la parole féminine (même celle d'une enfant), et une volonté des jurés de soustraire les accusés à des peines jugées excessives. L'historien observe alors que le système pénal échoue à concilier deux entités inconciliables : le sexe et l'enfant. Il n'existe cependant pas de sources témoignant de cette réalité au XVIII^e siècle. Il est intéressant de s'interroger sur ce « silence » de l'histoire de la pédophilie avant le XIX^e siècle, siècle au cours duquel l'expression *pedophilia erotica* fut forgée par le sexologue

¹³⁷ A-C. AMBROISE-RENDU, *Histoire de la pédophilie XIX^e – XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 9.

Richard von Krafft-Ebing et désignait l'attirance sexuelle chronique envers des jeunes impubères ou à peine pubères¹³⁸.

3.1.3 La « femme-enfant »

Les peintures de Fragonard, qui ont été étudiées jusqu'ici, révèlent un point commun qui est loin d'être anodin : l'infantilisation de la femme. En effet, Fragonard ne représente jamais de vieilles femmes ; ces personnages féminins sont systématiquement jeunes, voire parfois des enfants, même lorsque l'œuvre a une connotation des plus explicites. Les scènes sont, par ailleurs, souvent assimilées au lexique du jeu. Cette sélection exclusive de la jeunesse et de l'enfance, pour des scènes à caractère sexuel, accentue l'objectification et la vulnérabilité. L'enjeu de cette représentation « enfantine » chez Fragonard dépasse la simple esthétique, pour toucher aux structures mêmes du pouvoir et de la domination masculine du XVIII^e siècle.

Cela passe en premier lieu par une naturalisation de la dépendance et de la soumission. En d'autres termes, en assimilant la femme à l'enfance, Fragonard légitime sa subordination et normalise sa position. Ainsi, un rapport de force qui, à la base, semblait « arbitraire », devient une « évidence » biologique indiscutable. Historiquement, l'enfance n'est pas seulement définie par l'âge, mais par le statut de dépendance marqué par l'impuissance et la soumission. Dans les contextes légaux du XVIII^e et du XIX^e siècles, les enfants n'avaient aucune qualité propre, mis à part la taille, qui les distinguait des autres « dépendants adultes », catégorie dans laquelle les femmes étaient systématiquement regroupées¹³⁹. Dans *L'Éducation*, Jean-Jacques Rousseau explique que l'enfance est définie par l'absence de faculté intellectuelle supérieure. Il la décrit comme une période de « pur esprit sensitif » ou de « sommeil de la raison ». À sa naissance et jusqu'à ses douze ans, âge de la raison, l'individu est perçu comme « stupide » et dépourvu de tout jugement, il ne reçoit que des images et non des idées. Ses premières sensations sont « purement affectives ». Autrement dit, il ne connaît que le plaisir et la douleur, sans pouvoir y attacher de raisonnement¹⁴⁰. En projetant visuellement les traits de l'enfance sur les femmes, le regard masculin les enferme dans ce statut permanent de « mineur » social, justifiant leur mise sous tutelle par ceux qui détiennent l'autorité et l'autonomie¹⁴¹.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 15-20.

¹³⁹ L. M. AUSTIN, « Children of Childhood : Nostalgia and the Romantic Legacy », *Studies in Romanticism*, vol. 42, n°1, 2003, p 77-78, [<https://www.jstor.org/stable/25601604>], (05-08-26).

¹⁴⁰ J.-J. ROUSSEAU, *Emile, ou, De l'éducation*, Paris, Classiques Frères, 1961.

¹⁴¹ L. M. AUSTIN, *art. cit.*, p. 88-89.

Le *male gaze* transforme cette faiblesse en un idéal esthétique désirable, rendant la subordination « belle ». Noémie Renard explique dans *L'impuissance comme idéal de beauté des femmes*, qui s'appuie directement sur le travail de Susan Bordo *Unbearable Weight*, que les hommes sont statistiquement plus attirés par les visages présentant des caractères néoténiques. Ces traits se caractérisent par un front bombé, des grands yeux, un petit nez et des lèvres charnues, soit des indices évoquant inconsciemment la naïveté, la docilité et l'absence de menace. Noémie Renard informe également que les personnes possédant ces caractéristiques sont statistiquement perçues comme plus soumises, plus faibles et moins intelligentes. En présentant donc les femmes comme des êtres qui, par leur apparence, demandent à être protégées et dirigées, cette beauté enfantine légitime leur mise sous tutelle¹⁴². Valoriser ces traits chez la femme adulte revient à dépouiller la femme de son autorité naturelle d'adulte, pour la figer dans un état de dépendance, bénéfique au *male gaze*. De plus, Noémie Renard insiste sur le fait que cette préférence esthétique de la vulnérabilité, devient une condition de l'attrait sexuel. Une femme est alors considérée comme « belle » lorsqu'elle paraît physiquement et psychologiquement incapable de s'opposer à la volonté masculine, soit lorsqu'elle est semblable à un enfant. L'érotisation de la vulnérabilité passe donc par la valorisation des traits enfantins, qui rappellent la virginité de l'enfance, effaçant ainsi les signes de maturité sexuelle et de désir¹⁴³.

De plus, la représentation des femmes dans des postures passives ou infantiles crée une « régularité » observée, qui est prise pour une loi de la nature. En effet, à force d'observer des femmes en position de soumission, cette situation finit par être perçue comme leur nature propre. La subordination, alors perçue comme biologique, rend tout effort pour la modifier infondé, illogique. En allant plus loin, on remarque que le *male gaze* amène ainsi les femmes elles-mêmes à se penser « naturellement » en accord avec ce rôle d'objet, comme une partie de leur identité¹⁴⁴. L'infantilisation, par les images notamment, est un outil politique puissant : elle

¹⁴² R. GHIGI, « Le corps féminin entre sciences et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite », *Travail, Genre et Société*, n°12, novembre 2004, p. 64-73, [[Le corps féminin entre science et culpabilisation | Cairn.info](#)], (05-08-26).

¹⁴³ N. RENARD, « L'impuissance comme idéal de beauté des femmes », *Antisexisme.net*, 2016-2017, [[L'impuissance comme idéal de beauté des femmes – Introduction – Sexisme et Sciences humaines – Féminisme](#)], (05-08-26).

¹⁴⁴ M. -A.AIM et S. LELAURAIN, « Penser le rapport aux corps dans une perspective féministe », *Psychologie du corps et de l'apparence. L'image corporelle dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 119, [[Psychologie du corps et de l'apparence - Penser le rapport aux corps dans une perspective féministe - Presses universitaires de Provence](#)], (05-08-26).

prive la femme de sa maturité intellectuelle et sociale pour ne lui laisser que sa fonction biologique en justifiant l'autorité masculine comme une protection « naturelle ».

Ce glissement vers la biologie s'appuie sur un dualisme sexué philosophique qui associe l'homme à l'esprit, à la culture et à la raison, tandis que la femme et l'enfant sont relégués du côté du corps, de la nature et de l'instinct¹⁴⁵. Puisque l'enfant est, comme vu ci-dessus, dépourvu de jugement, assimiler la femme à celui-ci permet ainsi de conclure qu'elle est, par nature, inapte à l'autonomie. La théorie de Noémie Renard, selon laquelle le corps féminin est jugé « stupide » et justifie sa domination par l'homme, se manifeste clairement dans l'art. Par exemple, chez Courbet, la femme est représentée comme une entité « naturelle, tribale, instinctuelle », s'opposant frontalement à l'homme décrit comme « raisonnable, logique et créateur ». La femme n'est plus un sujet pensant, mais une surface destinée à générer des sensations chez le spectateur masculin¹⁴⁶.

En réduisant visuellement la femme à un éternel enfant, comme le fait Fragonard, le *male gaze* légitime son exclusion de la sphère publique. L'infantilisation, passant par des traits néoténiques et l'ignorance, suggère que la femme, comme l'enfant, est incapable d'autonomie et d'autodétermination. Noémie Renard explique alors que « puisque la raison est le frein de la force et que la femme en serait dépourvue, elle doit être enrégimentée par les normes masculines pour avoir un sens »¹⁴⁷. Pour résumer, assimiler la femme à la nature et à l'instinct permet de présenter la subordination, non pas comme un rapport de force social, mais comme une nécessité biologique. Dans l'art, l'infantilisation est un acte de dépossession intellectuelle : c'est lui retirer son statut de sujet pensant pour le figer dans un état passif, justifiant la monopolisation du pouvoir par l'homme dans la société¹⁴⁸.

Dans un second temps, cette métamorphose passe par une érotisation de l'ignorance et de la vulnérabilité. Autrement dit, les artistes, comme Fragonard, auraient la volonté de maintenir le sujet dans une ignorance délibérée, afin qu'il soit disponible et sans défense face au regard et à l'autorité. La sexualité est alors un savoir exclusivement possédé par l'observateur, garantissant ainsi son pouvoir. Au XVIIIe siècle, Jean-Jacques Rousseau préconise de retarder le plus possible l'éveil des sens. En effet, il soutient qu'en tenant l'enfant éloigné des lectures,

¹⁴⁵ N. RENARD, *op. cit.*

¹⁴⁶ M. CARANI, « la femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle », *Recherches féministes*, vol. 7, n°2, 1994, p. 61, [<https://id.erudit.org/iderudit/057792ar>], (05-08-26).

¹⁴⁷ N. RENARD, *op. cit.*

¹⁴⁸ M. -A.AIM et S. LELAURAIN, *art. cit.*, p. 118-119.

de la compagnie d'autrui et des oisivetés des villes, cette créature de « pure sensation » préservera « l'ignorance des désirs et la pureté des sens » jusqu'à l'âge de vingt ans. Dans ce contexte, la pureté n'est pas une vertu morale acquise par choix, mais une absence de connaissance : elle définit un être qui ne possède pas encore les « idées », mais seulement des « images » passives du monde¹⁴⁹. Cette pureté enfantine projetée sur la femme devient alors un idéal esthétique qui ne menace pas le spectateur. De fait, si la femme est maintenue dans l'ignorance de son propre corps et de son plaisir, elle ne peut devenir un sujet désirant. Or, selon Noémie Renard, le désir féminin autonome est souvent perçu comme menaçant dans la culture patriarcale. Fragonard utilise cette ignorance pour représenter la femme dans une position de passivité séductrice : elle est là pour être vue, sans que son propre regard, sa propre volonté ne viennent interrompre le plaisir du voyeur.

La méconnaissance de la femme garantit, d'une part, une asymétrie du pouvoir fondamentale. Tandis que le spectateur possède un savoir sur la scène, sa portée érotique et l'excitation qu'elle produit, l'objet représenté, à savoir la femme, l'ignore. Cette différence renforce le sentiment de contrôle du masculin sur le féminin¹⁵⁰. En réduisant la femme à une figure de « pure sensation » dépourvue de raison, comme l'enfant du XVIIIe siècle, l'art de Fragonard l'assimile à une matière brute et stupide, sans volonté, qui ne fait que répondre à des stimulations extérieures provenant des hommes. Selon Noémie Renard, il est ainsi enseigné aux femmes que leur valeur réside dans le fait de « faire plaisir » plutôt que « de se faire plaisir ». Cette abnégation se présente comme un instinct naturel alors qu'en réalité, elle est le résultat d'un apprentissage de la soumission par l'ignorance. En d'autres termes, maintenir la femme dans l'ignorance de sa sexualité n'est pas un acte de protection, mais une stratégie de dépossession. De plus, la pureté, comme critère de beauté, garantit que la femme reste une icône passive. D'autre part, cette méconnaissance amuse le spectateur qui perçoit une robe relevée ou un décolleté comme un « accident » alors que la scène est minutieusement orchestrée pour offrir le corps féminin comme spectacle. Par exemple, *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig.4) joue sur le fait que la femme ignore être observée afin de permettre au spectateur masculin de jouir de la scène en toute impunité, sans avoir à affronter le regard ou le consentement d'un sujet conscient.

¹⁴⁹ L. M. AUSTIN, *art. cit.*, p. 80-86.

¹⁵⁰ M. CARANI, *art. cit.*, p. 61.

Enfin, cette infantilisation transforme le corps féminin en « poupée » ou automate. En effet, réduire la femme à un objet malléable répond à un besoin de contrôle social. Les visages aux traits enfantins et un corps de poupée signalent l'absence de menace physique et intellectuelle et renforcent le sentiment de puissance du spectateur masculin. En présentant cette passivité comme la « nature » de la femme, l'art du XVIII^e siècle légitime la hiérarchie des sexes. La mise sous tutelle de la femme devient alors aussi évidente que le soin apporté à un enfant. La représentation enfantine chez Fragonard n'est pas qu'un simple hasard esthétique, mais un dispositif disciplinaire qui transforme la femme en un spectacle visuel pur, privant le sujet de son droit à la parole, au savoir et au consentement¹⁵¹. Morgan Jan explique cela par le principe du « mannequin » qui renvoie à une « conception marionnettiste de l'humanité » et à une « humiliation du vivant ». Dans cette optique, la femme n'est plus un sujet, mais un support passif, une « icône porte-manteau » destinée à mettre en valeur des parures.

Toutefois, l'évolution de la mode féminine durant le XVIII^e siècle se caractérise par une quête de liberté et de confort, se traduisant par plus de simplicité. En effet, à la fin du règne de Louis XIV, le « grand habit », soit un uniforme rigide marqué par un corps baleiné très serré, s'impose comme la règle à Versailles¹⁵². Cependant, entre 1700 et 1715, l'avènement d'une sociabilité nouvelle apporte, avec elle, un vêtement inédit : la robe volante. Si elle est initialement réservée à l'intimité et portée dans des boudoirs, elle s'invite progressivement dans la sphère publique et dans les salons parisiens, au grand dam de l'ancienne génération, qui n'y voit qu'un déshabillé indécent. Cette robe, reconnaissable à son dos ample, froncé d'une épaule à l'autre, devient l'emblème d'une élite en quête de liberté et de souplesse¹⁵³. Les peintres ne représentent pas cette robe par unique souci d'être à la mode, mais plutôt comme information sur les jeux de la scène, qu'ils soient comiques ou galants. Ainsi, la robe volante fonctionne presque comme une « didascalie visuelle »¹⁵⁴.

Antoine Watteau, créateur du genre des fêtes galantes, va révolutionner la représentation du costume. Il puise ses idées dans le vestiaire de l'Opéra, du théâtre de la Foire ou encore des bals pour créer un vocabulaire pictural et poétique, où les personnages portent la robe volante stylisée par de nombreux plis dans le dos, d'ailleurs appelés « plis Watteau » par la suite¹⁵⁵. C'est ainsi qu'en 1740, la robe volante évolue pour devenir la robe à la française. Elle se

¹⁵¹ M. CARANI, *art. cit.*, p.61.

¹⁵² A. COLLANGE, *A la mode : l'art de paraître au 18^e*, Gand, Snoeck, 2021 p. 194.

¹⁵³ M. DELPIERRE, *Se vêtir du XVIII^e*, Paris, Biro, 1996, p. 22-23.

¹⁵⁴ A. COLLANGE, *op. cit.*, p. 207.

¹⁵⁵ M. DELPIERRE, *op. cit.*, p. 28.

caractérise par des plis dans le dos que l'on retrouve dans les peintures de Watteau, un corsage ajusté au buste, des manches s'arrêtant aux coudes ornées d'engageantes (volants de dentelle) et d'un buste qui s'ouvre sur une pièce d'estomac triangulaire souvent richement ornée¹⁵⁶. Madame de Pompadour, qui prône une « élégance de bon goût », fait de cette robe sa protégée, qui devient la parfaite expression du style Louis XV¹⁵⁷.

Dès 1750, les idées de Jean-Jacques Rousseau, préconisant un retour à la nature, s'infiltrèrent dans la garde-robe de l'élite, en proposant des tenues simplifiées. Celles-ci s'inspirent grandement des divertissements privés, comme le Théâtre de Petits Cabinets de la marquise de Pompadour, où les membres de la cour se livraient à la mise en scène de bergers et de paysannes. Cette dernière se fera d'ailleurs représenter par Carle van Loo en « belle jardinière », avec tous les attributs ruraux : chapeau de paille et tablier, mais surtout avec un corset plus souple que le corps baleiné rigide imposé par l'étiquette de la cour. C'est ainsi que les nobles de la cour commencent à se faire représenter déguisés en « vendangeurs » ou « montagnards », notamment sous les coups de pinceau de Jean-François Drouais. L'idéal rural devient alors un véritable code de distinction sociale¹⁵⁸.

Entre 1770 et 1795, la mode féminine est en quête de simplicité et de confort. Cette tendance va, à son tour, influencer la peinture, avec le vêtement comme outil de l'exploration de l'intime et de la pureté. Dans la ville, la robe à la polonaise vient marquer une rupture avec l'encombrement des décennies précédentes, en privilégiant l'aisance. Elle se compose de deux choses : un jupon rond et court se dégageant à la cheville et une robe en forme de manteau relevée en trois pans (queue et ailes) par des jeux de coulisses. Son succès est en grande partie dû à l'abandon du panier au profit d'une tournure, aussi appelée un « cu », soit un rembourrage de toile piquée placé sur les reins pour accentuer la cambrure dérivée de la « criarde » à la fin du règne de Louis XIV¹⁵⁹. Courant 1780, la reine Marie-Antoinette se fait représenter par Elisabeth Vigée Le Brun dans une robe en chemise, aussi « gaulle », soit une mousseline blanche droite et resserrée à la taille par un ruban. Ce portrait scandalisa en raison de sa ressemblance avec la lingerie de l'époque, mais imposa à la ville le confort et la simplicité. Cette nouveauté se traduit par la disparition du panier et de la robe à la française et par la popularisation de la redingote, du pierrot ou du caraco à l'anglaise. L'utilisation de plus en plus

¹⁵⁶ M. DELPIERRE, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁸ A. COLLANGE, *op. cit.*, p. 207-208.

¹⁵⁹ M. DELPIERRE, *op. cit.*, p. 30-33.

courante du linge de corps (chemise et caraco) donne naissance en fin de siècle, à un portrait du « négligé » cultivant un « snobisme de la simplicité coûteuse »¹⁶⁰.

C'est là que réside l'enjeu fondamental : ce passage vers la simplicité n'est pas une véritable émancipation, mais un déplacement du contrôle. En effet, cette quête du « naturel » et du « négligé » sert paradoxalement à figer la femme dans un état d'impuissance enfantine. En devenant plus « naturelle » et moins entravée, la femme est perçue comme plus inoffensive et plus accessible. Fragonard excelle dans l'esthétique du « beau désordre », et il a largement nourri l'imaginaire érotique lié au portrait en « négligé ». Ces scènes de genre mettent en avant le linge de corps (chemises, caracos), plutôt que les étoffes lourdes. Ses peintures offrent au regard un répertoire de chemises « pudiquement ou lascivement entrouvertes » ou « troussées ». Cette esthétique illustre la célèbre formule des frères Goncourt : « c'est le siècle où la nudité prend l'air du déshabillé »¹⁶¹. De plus, cet enjeu d'infantilisation devient frappant lorsqu'on observe ce qui se passe pour les vêtements des enfants. Sous l'influence des théories de Rousseau, le XVIII^e siècle voit naître une véritable révolution du vestiaire enfantin, marquée par la fin de l'embaumement au profit de la liberté de mouvement. L'enfant est désormais vêtu de vêtements souples, fluides et de couleur blanche, symbole de candeur et d'un monde plus pur¹⁶². Au regard des peintures de Fragonard, on ne peut qu'observer la similitude avec les habits couvrant ces très jeunes filles.

Jacques Thuillier exprime dans son étude biographique que Fragonard ne sait pas vieillir les femmes alors que, sous couvert d'orientalisme, il représente des vieillards barbus¹⁶³. Cette remarque sur la préférence de Fragonard pour les jeunes femmes peut trouver un sens dans l'ouvrage de Griselda Pollock. Elle voit la répression du corps vieillissant comme relevant d'un régime de représentation patriarcale où la définition de la femme est limitée à sa capacité procréative et à son statut d'objet fétichisé « à regarder ». Ne correspondant plus aux critères qui suscitent le désir masculin, la femme d'âge mûr est exclue de ce système. Autrement dit, puisqu'elles ne remplissent plus les fonctions sociales que le patriarcat leur a attribuées, la figure féminine qui connaît le plaisir sexuel est la plus sévèrement réprimée, tandis que celle d'âge mûr occupe la seconde place dans cette hiérarchie de l'effacement. « Être une femme n'est qu'un bref moment de la vie »¹⁶⁴ qui se résume à la jeunesse érotique et exclut la femme

¹⁶⁰ A. COLLANGE, *op. cit.*, p. 236.

¹⁶¹ A. COLLANGE, *op. cit.*, p. 236.

¹⁶² *Ibid.*, p. 280.

¹⁶³ J. THUILLIER, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶⁴ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 255-256

vieillissante du champ de la visibilité. Cette entrée dans l'âge mûr fait subir à la femme une aliénation par rapport à sa propre image, puisqu'elle ne se reconnaît plus dans les représentations qui ne valorisent que la jeunesse¹⁶⁵. L'appartenance de certaines œuvres de Gérard telles que, *La Liseuse* (fig.9) qui, pour rappel, représente une femme lisant une brochure (ouvrage à connotation sexuelle) résonne d'autant plus. En allant plus loin dans la réflexion, la jeunesse peut être distinguée de la vieillesse par l'absence de poils. À propos de cela, John Berger pense que l'omission quasi systématique de poils sur le corps féminin n'est pas un simple détail esthétique, mais un dispositif de pouvoir. Les poils étant symboliquement associés à la sexualité et à la passion, leur élimination permet de minimiser la passion propre de la femme représentée. La peinture s'assure ainsi que le spectateur-propriétaire conserve le monopole de la passion devant l'œuvre. De cette manière, la femme est réduite à un objet destiné à « nourrir un appétit » masculin¹⁶⁶. Des études plus récentes ont montré que l'absence de représentation de femme d'un certain âge repose sur un postulat patriarcal qui lie l'utilité d'une femme, comme objet de désir passif, à sa jeunesse, la rendant caduque avec l'avènement de la maturité. Tout signe de maturité sexuelle est construit pour être perçu comme dégoûtant, car il signale un corps qui échappe à la discipline du corps infantin. Le refus de la maturité est une stratégie de dépossession : en privant la femme de son droit de vieillir, on tente, en réalité, de lui interdire l'accès à la raison et à l'indépendance, la condamnant à n'être qu'un spectacle suborné, inoffensif et malléable¹⁶⁷. Ces travaux sont toutefois fondés sur des cas récents et restent dépourvus de l'analyse du statut de la femme âgée au XVIIIe siècle.

En explorant la question de l'infantilisation des figures féminines chez Fragonard, j'ai constaté une nette concordance avec l'esthétique moderne de « Lolita ». En effet, celle-ci repose également sur la sexualisation de l'enfance et l'érotisation de la vulnérabilité féminine sous le regard masculin. Pour rappel, le terme « Lolita » désigne une figure qui a évolué d'un personnage littéraire vers un phénomène de mode et de société, caractérisé par la sexualité de l'enfance et l'érotisation de la jeune fille. À l'origine, il s'agit d'un personnage créé par Vladimir Nabokov, dans son roman éponyme publié en 1955. La « Lolita » est une fillette victime, que le récit présente de manière ambiguë comme une tentatrice aux yeux d'un homme mûr. Nabokov utilise ce terme pour désigner ces jeunes filles fatales qui possèderaient, selon le regard masculin, un charisme érotique précoce. Toutefois, cela relève clairement de la pédophilie. À partir des années 1990, la Lolita devient, en France, un véritable phénomène de

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ J. BERGER, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁷ R. GHIGI, *art. cit.*, p. 64.

mode pour les jeunes filles avec une esthétique qui joue sur un double registre : celui de l'enfance avec des robes pastel, des motifs enfantins, des peluches et celui de l'érotisme adulte avec du maquillage, des poses lascives et des vêtements courts¹⁶⁸. On parle même d'une « génération Lolita », qui désigne des préadolescentes, souvent entre sept et douze ans, adoptant des éléments du vestiaire féminin adulte (string, piercing, talons)¹⁶⁹. Des personnalités publiques comme Britney Spears ou Alizé popularisent cette image de la « petite fille » qui exprime des désirs d'adulte¹⁷⁰. Les deux esthétiques se retrouvent sur des plans fondamentaux. En effet, les deux modèles reposent sur l'attrait pour des visages enfantins. Ces caractéristiques signalent inconsciemment la naïveté et l'absence de menace, rendant la femme « belle » parce qu'elle paraît inoffensive et soumise¹⁷¹. Ensuite, ils jouent sur l'ignorance et l'innocence. Chez Fragonard, cela se traduit par des personnages féminins qui semblent inconscients de leur propre sexualité, créant une vulnérabilité exposée au plaisir visuel masculin. L'esthétique Lolita entretient une ambiguïté qui vise à prolonger l'innocence, tout en poussant les individus vers des canons esthétiques adultes¹⁷². Cela renforce le pouvoir du spectateur-voyeur qui possède un savoir érotique que la jeune fille n'a pas. Le dernier point commun relève de la réification avec des jeunes filles souvent représentées comme une sorte de figure niaise ou passive dépourvue de volonté propre et destinée à être manipulée, habillée et observée. Je considère tout de même que, bien que comparables, ces figures s'inscrivent dans des réalités historiques différentes avec leurs propres enjeux. Il est juste assez curieux de constater que des pratiques patriarcales utilisées au XVIII^e siècle pour soumettre la femme, trouvent des échos encore trois siècles plus tard. Cela fait réfléchir aux avancées humanistes et égalitaires de notre ère ainsi qu'à la nécessité du féminisme au XXI^e siècle.

¹⁶⁸ P. LIOTARD et S. JAMAIN-SAMSON, « la « Lolita » et la « sex bomb », figures de socialisation des jeunes filles. L'hypersexualisation en question », *Sociologie et sociétés*, vol. 43, n°1, 2011, p. 45-55, [<https://id.erudit.org/iderudit/1003531ar>], (05-08-26).

¹⁶⁹ A. MARDON, « la génération Lolita. Stratégies de contrôle et de contournement », *Réseaux*, n°168-169, 2011/4, p. 111-132, [<https://doi.org/10.3917/res.168.0111>], (03-06-26).

¹⁷⁰ P. LIOTARD et S. JAMAIN-SAMSON, *art. cit.*, p. 52-56.

¹⁷¹ N. RENARD, *op. cit.*

¹⁷² P. LIOTARD et S. JAMAIN-SAMSON, *art. cit.*, p. 52.

3.2 Relations amoureuses et consentement

3.2.1 Peintures d'homme destinées aux hommes

Vers 1760, Fragonard reprend, en plusieurs versions, une saynète libertine de Baudouin dessinée au lavis d'encre et à la pierre noire représentant un couple dans une chambre en désordre : l'homme empoigne la femme d'une main solide et ferme le verrou de la pièce. Le marquis de Véri commanda cette scène à Fragonard qu'on nomma *Le Verrou* (fig. 13)¹⁷³. Si cette peinture est une dérivée de Baudouin, on remarque que Fragonard épure la scène en retirant tous les accessoires à la mode de l'époque qui l'auraient encombrée. L'image perd certes en détails anecdotiques et en dimension satirique, mais gagne en force et en densité symbolique. L'unique faste de la pièce repose sur le lit à baldaquin, qui, pour Daniel Arasse, a une importance toute particulière puisque « le désordre indique le reste du sujet ». Fragonard concentre la lumière sur le couple et le rattache presque naturellement au lit via un faisceau lumineux. Les gestes souples et fluides expriment l'élan de l'étreinte et les derniers signes de résistance. Grâce à ce dépouillement et à sa maîtrise de la pantomime, l'artiste fige la scène comme une véritable icône libertine¹⁷⁴.

Il est important de savoir, qu'à cette époque, le substantif « sexualité » n'existait pas encore, pourtant les relations sexuelles étaient évoquées via le point de vue médical, religieux (union des époux dans le mariage) et la perspective du plaisir, notamment avec les comédies de Dancourt¹⁷⁵. « L'art de vivre libertin » s'appuie sur des conventions et ressemble à un art militaire : au moment de son projet, le libertin choisit sa proie, selon sa place parmi les autres « séducteurs ». Dans certaines situations, le libertin se voit dans l'obligation d'agir, même si sa proie ne lui plaît pas, sous peine de baisser de rang dans la « hiérarchie des libertins »¹⁷⁶. Au XVIIIe siècle, la domination masculine est ainsi profondément ancrée dans la culture : les hommes jouissent d'une liberté sexuelle, dont les excès sont protégés par l'éloge de la virilité, tandis que les femmes sont soumises et leur désir perçu comme incontrôlable se lie à la nymphomanie. Cette « nature féminine », reprenant le mythe chrétien de la tentation d'Adam par Ève, participe à soutenir la soumission de la femme qui, en plus d'être tournée vers la luxure, est vouée à obéir à un homme.

¹⁷³ G. FAROULT, *L'amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIIIe*, Paris, Cohen et Cohen, 2020, p. 412.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 420.

¹⁷⁵ F. SALAÛN (dir.), *op. cit.*, p.7.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

Le terme « érotique » entra dans le Dictionnaire de l'Académie française en 1762 et, contrairement à aujourd'hui, se rapportait à l'amour. Il était utilisé en médecine, désignant « la mélancolie déclenchée par un amour non partagé », et en poésie pour « un cœur qui, sous l'effet d'une émotion tendre, s'exprimait mélodieusement ». Tandis que « galanterie » reflétait une manière de séduire dans le but de corrompre les femmes. Même dans le domaine des arts, les acteurs « *galants* » tenaient un comportement de séduction suggérant des relations sexuelles, considérées comme malfaisantes pour les femmes. Si « l'obscène » portait sans aucun doute atteinte à la pudeur, « érotique » et « galant », eux, relevaient d'attitudes trompeuses, pouvant corrompre la pudeur féminine. En effet, un intérêt grandissant pour la pudeur se fit sentir en France, au point de la définir comme vertu cardinale. Pour Rousseau, la « pudeur » est nécessaire, loin d'être un simple préjugé. Dans ce cadre, les femmes devaient exprimer une honte, sans même la ressentir véritablement¹⁷⁷. Les intellectuels jugeaient que les femmes devaient s'éloigner de tout ce qui pouvait les « exciter », telles que les histoires d'amour, sous peine de représailles, que les manuels de savoir-vivre mettaient en scène. Par exemple, *L'ami des filles* raconte l'histoire d'Olympe qui, via ses amis, découvre un roman et se laisse emporter par l'histoire. Son désir de lire l'amène à confondre sexe et amour. Poussée par cette confusion, elle se donne au premier homme qu'elle rencontre et finit sa vie en victime de la prostitution. Les images érotiques étaient censées produire un effet comparable¹⁷⁸.

Pour en revenir à la peinture, en 1777, l'un de ses dessins serait passé en vente avec un pendant, *L'Armoire* (fig.14). Il en existe plusieurs exemplaires, qui ont également été présentés en pendants avec d'autres versions du *Verrou* (fig.13). S'inscrivant également dans le répertoire de Baudouin, elle s'intègre dans un contexte plus rustique où les couples se font surprendre par des parents furieux. Selon la description des Goncourt, *L'Armoire* (fig. 14) représenterait : « un père et une mère irrités ; le père avec un gourdin à la main contre le jeune homme surpris, et tout penaud, risquant un pied hors du bahut rustique auprès duquel une fille de campagne pleure niaisement dans son tablier ; drame de village que regarde, au-delà du grand lit de ferme, par une porte entrouverte, une bande de marmots curieux »¹⁷⁹. En prêtant attention aux détails, on remarque que le couvre-chef du jeune homme, servant à masquer le désordre de sa braguette, n'est tenu par aucune de ses mains et suppose, ainsi, son érection, ne laissant aucun doute sur l'activité des deux amoureux. Le grand lit à baldaquin occupe la majorité de l'espace dans les

¹⁷⁷ M.D. SHERIFF, *art. cit.*, p.29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.30.

¹⁷⁹ G. FAROULT, *op. cit.*, p. 412.

deux compositions, *le Verrou* (fig.13) et *l'Armoire* (fig. 14), qui semblent répondre à deux variations sur les aléas du plaisir « à la ville » et « à la campagne », tant les catégories sociales y sont bien différenciées¹⁸⁰. En 1792, une estampe nommée *Le Contrat* (fig.15) reprend une œuvre que Fragonard et Marguerite Gérard avaient exécutées ensemble en 1785. Une gravure mettait en scène les trois estampes (*L'Armoire*, *Le Verrou* et *Le Contrat*), disposées l'une à côté de l'autre, expriment une véritable narration, qui trouve sa conclusion moralisante dans *Le Contrat* (fig.15), où la signature du mariage réconcilie les élans amoureux. On pourrait y voir une structure comparable à « trois chapitres d'un roman » : la transgression dans *Le Verrou* (fig.13), la découverte/ le sermon dans *L'Armoire* (fig.14) et la réconciliation dans *Le Contrat* (fig.15)¹⁸¹.

Cependant, le véritable pendant du *Verrou* (fig.13) est *L'Adoration des bergers* (fig.16), également commandée par le marquis de Véri en 1775. Fragonard exécuta cette œuvre dans le style de Rembrandt¹⁸². La confrontation entre une scène d'adoration divine et une scène de séduction sexuelle surprit et scandalisa les commentateurs contemporains, certains y décelant un geste volontairement irréligieux. Ce pendant troubla profondément le public de l'époque : Fragonard mettait sur le même plan l'hostie chrétienne, en la personne de l'Enfant Jésus, et la victime d'un sacrifice charnel, relançant ainsi une métaphore provocatrice déjà présente dans la littérature libertine des cercles athées. Cette juxtaposition rappelle un passage connu de *Thérèse Philosophe*, où les regards des personnages balancent entre désir et conscience de l'acte sacrilège. Plus tard, à la fin du siècle, Sade prolongera cette poétique de l'outrage sexuel et criminel aux symboles sacrés jusqu'à ses manifestations les plus extrêmes.

La scène se déroulant dans la peinture *le Verrou* (fig.13) est résolument profane et dispose de plusieurs allusions sexuelles. Comme il apparaît dans l'extrait d'un des textes libertins les plus lus du XVIII^e siècle, *L'Académie des Dames*, le loquet est une métaphore du sexe masculin : « A peine commencions-nous à respirer [au petit matin], Oronte et moi, que nous entendîmes ouvrir la porte, ma mère et Angélique entrèrent vite dans la chambre et la fermèrent avec le verrou. Octavie : elles ne le mirent pas si bien à la porte, qu'Oronte l'avait mis à votre etc. N'est-il pas vrai ? »¹⁸³. On peut voir des signes de la consommation sexuelle à travers la représentation de la cruche renversée près de la table, le bouquet jeté à terre, la rose

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p.423.

¹⁸² *Ibid.*, p. 411.

¹⁸³ *Ibid.*, p.419.

dans le lit, la pomme et la tenture rouge. Daniel Arasse a également écrit sur la question des « indices » sexuels laissés par Fragonard. Selon lui, le lit-baldaquin est indispensable à la compréhension de l'action : les oreillers se forment pour faire surgir une poitrine féminine, les plis de la draperie du fond font, eux, référence au sexe féminin, la chute de rideau, qu'on imagine remontée vers le haut, illustrerait l'érection de l'homme collé au sexe de la femme et, enfin, la dissolution du loquet face à la quantité de draperie rouge « active sans doute un fantasme misogyne primaire parcourant la littérature licencieuse depuis le Grand Siècle, celui de la disparition du vit du tréfonds d'un vagin démesuré »¹⁸⁴. La fin du XVIIIe siècle montre un intérêt pour les images cachées de sexes, transformées en portraits comiques ou blasons obscènes. Si Fragonard n'est pas aussi explicite dans sa représentation, *le Verrou* (fig.13) traduit néanmoins un jeu subtil de suggestion et de dissimulation qui s'inscrit dans cette tradition. De plus, cette icône libertine est confirmée par la réutilisation de la composition d'Antoine Borel pour l'édition de 1782 du roman d'André-Robert Andréa de Nerciat, *Félicia* (fig.17). La scène est toutefois plus obscène puisqu'elle représente le viol de Madame Dupré par un chevalier en état d'ébriété. L'inspiration de Fragonard se ressent au travers de la prépondérance du baldaquin et de l'élan des personnages, mais Borel illustre ici l'étape après *le Verrou* (fig.13)¹⁸⁵.

Chez Fragonard, les intérieurs représentent souvent un « beau désordre » : une pièce non rangée, mais toujours agréable visuellement, sous-entendant les activités qui s'y passaient. Ce désordre est constitué d'objets à l'interprétation tendancieuse, comme dans *le Verrou* (fig.13), mais aussi de figures féminines, alors, elles-mêmes, fréquemment assimilées au statut d'« objet ». De cette manière, le plaisir du spectateur à admirer la figure féminine était augmenté grâce à la contemplation de ce désordre organisé. Ce « beau désordre » est inscrit dans une logique de négligence érotisée où l'indécence, suggérée par la position du corps et du vêtement sur la femme, serait produite par un manque d'attention. Cette esthétique est très présente dans la littérature du XVIIIe, où les femmes sont dévêtues comme par inadvertance. Au-delà de plaire au spectateur, ce décor négligé, analogue à l'apparence désordonnée érotique, contribue à éveiller l'imagination et les désirs du spectateur. Mary Sheriff insiste sur le fait que le désordre est avant tout artistique puisque chaque objet, en plus d'avoir une signification sexuelle, participe pleinement à la dynamique du tableau par leur position. Ainsi, dans *le Verrou* (fig.13), le désordre incite le spectateur à imaginer l'avant et l'après de ce qui est représenté¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, 420.

¹⁸⁶ M.D. SHERIFF, *Fragonard: Art and Eroticism*, University of Chicago Press, 1990, p. 129-130.

Notons que la période de représentation du *Verrou* (fig.13) connaît un profond bouleversement en matière de manifestation des comportements amoureux et, avec la publication de *La Nouvelle Héloïse* et les écrits des philosophes, l'éthique libertine est remise en cause, portant préjudice aux dessins ambigus de Baudouin. Il serait ainsi possible de penser que la toile de Fragonard soit, en réalité, une remise en question des rites de la société libertine, du désir et de son acceptation. Jennifer Milam insiste sur le fait que le trouble que procure ce tableau relève de la sensualité « ludique », où le consentement de la jeune fille n'est pas totalement résolu¹⁸⁷. Le viol est lié à des questions et à des réflexions autour du consentement, de la volonté et de l'autonomie. Encore aujourd'hui, au XXI^e siècle, l'accusation de viol fait systématiquement l'objet de doutes concernant le réel consentement de la victime. Tout soupçon sur la « faiblesse » de la victime suffit à faire douter de ce qu'elle a vécu. Ce doute, permanent, varie selon les époques et révèle une forme d'oppression pesant sur les femmes¹⁸⁸ (grande majorité des victimes).

Sous l'Ancien Régime, le viol est compris parmi les brutalités quotidiennes, à une époque où les violences sont souvent réglées financièrement ou laissées impunies¹⁸⁹. Il est toutefois rangé dans les « crimes de cœur », et non dans ceux « de sang ». Ce classement le rend, ainsi, plus proche d'un péché, que d'une véritable agression physique : il est perçu comme une « jouissance illicite », et non comme une blessure, minimisant la violence de l'acte. De plus, le déshonneur est attribué à la victime. En effet, son traumatisme est transformé en souillure, insistant plus sur la marque indélébile laissée sur le corps féminin et la perte de virginité, que sur la honte du violeur et la réparation de la victime¹⁹⁰. D'ailleurs, la jeune femme est mise en garde quant à la perte de sa virginité avant le mariage et à l'obtention de la réputation de femme facile/ libertine¹⁹¹. La victime est pointée du doigt et jugée pour le reste de sa vie, tandis que le violeur, lui, s'en sort presque indemne. Si le viol est très peu dénoncé, les condamnations se font encore plus rares : on ne relève qu'un unique cas de condamnation sur sept plaintes étudiées dans le livre *Histoire du viol : XVI – XX^e* de l'historien Vigarello. Cela s'explique en partie par l'idée dominante de l'époque, utilisée pour discréditer les victimes, selon laquelle une femme « résolue » peut toujours se défendre, le viol par un homme seul serait physiquement impossible. En d'autres termes, s'il y a eu pénétration, c'est que la femme le

¹⁸⁷ G. FAROULT, *op. cit.*, p.420.

¹⁸⁸ G. VIGARELLO, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁹¹ F. SALAÜN (dir.), *op. cit.*, p. 15.

voulait forcément, sinon l'acte aurait été impossible. Cette théorie est confirmée par Voltaire, qui assure que la physique du corps rend le viol improbable et, donc, que les tribunaux ne doivent pas juger de tels cas. Rousseau affirme également que la nature féminine est assez forte pour résister si elle le veut, théorisant par là un « faux abandon » féminin, principe selon lequel la femme feint la résistance. De surcroît, les récits montrent souvent des personnages féminins qui arrivent à « résister » à l'homme, renforçant ainsi l'idée qu'elles peuvent se défendre et le mythe que les femmes violées sont en réalité complices de la relation sexuelle¹⁹². Tout cela crée un cadre mental où les violences masculines apparaissent comme normales, innocentant presque directement le violeur, laissant les femmes dans une société brutale dont elles sont les cibles.

À partir de 1770, la société devient plus sensible aux violences en général. C'est le début d'un réexamen des violences sexuelles, avec, parfois, la dénonciation d'impunité¹⁹³. Toutefois, il ne s'agit que des cas les plus « odieux » (abus de seigneurs, viols d'enfants) et non des cas de viol dans leur ensemble¹⁹⁴. La vision du viol évolue donc durant le milieu du siècle, et avec elle, sa représentation. En témoigne l'ouvrage de Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *Paysan et paysanne perversis*, illustré par Louis Binet (fig. 18), dans lequel le personnage principal viole Madame Parangon : « Employer la violence... ah Dieu !... et je l'ai employée avec qui... Et quelle est la victime de ce forfait horrible ? Ce que je respecte le plus au monde ! Je consommait cet exécrable triomphe sur une femme épuisée, mourante... »¹⁹⁵. Binet (fig.18) reprend la composition de Borel (fig.17), elle-même héritée du *Verrou* (fig.13), mais transforme la chorégraphie autrefois gracieuse, en une posture désormais tendue, bien que partiellement voilée, qui trahit, à travers les gestes et les expressions faciales (mêlant excitation et terreur), la violence de l'acte sexuel¹⁹⁶. Parallèlement à cette révolution, le dernier tiers du XVIIIe siècle voit émerger la figure du libertin prédateur. Vigarello montre qu'à partir des années 1760, les gazettes et récits judiciaires mettent en scène le « genre social » du libertin noble, riche et puissant abusant de sa position pour soumettre les femmes à des relations sexuelles non consenties. C'est la première fois qu'on associe, de manière claire, violence sexuelle et domination masculine¹⁹⁷. On remarque alors qu'on passe d'une période (l'Ancien Régime) où la brutalité était banalisée et presque intégrée à la séduction, à une prise de conscience du

¹⁹² G. VIGARELLO, *op. cit.*, p. 54-57.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁵ G. FAROULT, *op. cit.*, p. 422.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ G. VIGARELLO, *op. cit.*, p.89.

« libertin » comme prédateur dangereux dont la dimension a longtemps été dissimulée dans les scénographies libertines.

Le Verrou (fig.13) occupe une position ambivalente. Peint en 1777, il appartient encore pleinement au répertoire libertin : son esthétique repose sur une scène douce, brouillant ce qui se passe réellement, relevant de la contrainte et du non-consentement. Toutefois, au vu de l'idéologie de l'époque, elle ne peut pas être interprétée comme un viol au sens moderne. *Le Verrou* (fig.13) met en scène le faux refus de la femme dans les rapports sexuels. Cependant, il apparaît précisément lorsque les codes commencent à être revus et au moment où la société devient plus sensible à la violence, notamment avec la figure du « libertin prédateur ». Le tableau conserve l'esthétique galante du rococo, mais annonce également les représentations violentes de la fin du XVIII^e siècle. *Le Verrou* (fig.13) ne représente pas un viol à proprement parler, puisque le viol n'existait pas réellement, et donc ne choque pas les spectateurs (encore aujourd'hui, puisque sa réception n'a pas été liée à celle d'une scène violente), mais la reprise de sa composition dans des ouvrages pour illustrer des scènes très explicites n'est pas anodine.

La toile ne semble pas constituer « une remise en question des rites de la société libertine, du désir et de son acceptation » comme l'affirme Jennifer Milam dans son analyse de 2007. De fait, elle s'inscrit dans la continuité des saynètes galantes de Baudouin. Fragonard ne fait que reprendre les scènes, sans esprit critique. La naissance du tableau n'est pas due à une volonté de dénonciation des pratiques libertines. De plus, en replaçant l'œuvre dans son contexte, on remarque que les transformations dans la perception des viols n'en sont qu'à leur début. Il n'y a aucun indice quant à la démarche de Fragonard de réévaluer les mœurs de l'époque. Bien au contraire, l'ensemble de son œuvre représente presque systématiquement le corps de la femme comme un objet de désir pour le regard masculin. Seul le titre du tableau indiquant l'enfermement peut pencher en faveur d'un Fragonard « féministe ». Toutefois, celui-ci a été donné à posteriori, réduisant les probabilités. Si le propre du tableau était de dénoncer des codes sociaux et esthétiques violents, il aurait été différent : le point de vue aurait été celui de la femme. Pour cela, l'œuvre aurait dû rompre avec la douceur conventionnelle pour révéler la brutalité de la situation. D'abord, l'éclairage aurait dû cesser d'être doux et chaud, comme elle l'est dans des peintures d'amour telles que *l'Instant désiré* (fig. 2), pour adopter des tonalités plus froides. Cette lumière glaciale aurait servi à révéler la réalité crue et désagréable de la scène, créant une atmosphère bien plus pesante. Ensuite, le désordre n'aurait pas dû être un « beau désordre » romantique. Il aurait fallu représenter un véritable chaos, qui témoignerait de la violence physique, retirant ainsi toute poésie à la scène. De même, la posture des

personnages n'aurait pas dû être élégante ou dansante, suggérant une complicité gracieuse. Elle aurait dû être saccadée, crispée et violente, traduisant la résistance physique et la panique d'une personne, qui subit la violence. Enfin, le visage de la femme aurait dû être mis en avant : son expression montre une crispation évidente et une certaine détresse. Loin d'être effacé ou occulté comme dans la peinture réelle, ce visage aurait dû occuper le centre de la composition, rendant toute indifférence impossible et imposant la reconnaissance de la réalité de ce viol, déguisé en jeu galant. La tension du tableau est le reflet d'une culture d'une époque où le consentement féminin n'est pas nécessaire, puisque les théories affirment que les femmes sont des êtres naturellement enclins aux rapports sexuels¹⁹⁸.

Comme pour *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig.4), Fragonard structure la scène pour le regard masculin. En effet, dans *Le Verrou* (fig.13), la femme est suspendue aux gestes de l'homme dans une posture de soumission, tandis que l'homme incarne le contrôle et l'action. Cela prouve ce qu'avance Berger lorsqu'il annonce que l'art occidental tend à représenter la femme comme objet du regard soumis au plaisir de celui qui la regarde. On note une hiérarchie visuelle dans laquelle le dépouillement de la place, le faisceau lumineux concentré sur le couple et le lit-baldaquin dirigent l'attention du spectateur sur la femme soumise. Cela rappelle les principes de Mulvey dans le cinéma, où tout tourne autour du regard masculin. *Le Verrou* (fig.13), à qui certains attribuent un caractère ludique, fonctionne comme exemple précoce de *male gaze* : la femme est montrée pour être vue, et le spectateur est invité à adopter la perspective masculine qui domine et désire.

¹⁹⁸ F. SALAÜN (dir.), *op. cit.*, p.14-15.

3.2.2 Peintures d'homme destinées aux femmes

La série *Les progrès de l'amour*, de 1772, est réalisée pour la comtesse Du Barry, favorite du roi Louis XV, et fait partie des commandes les plus importantes dans la carrière de Fragonard. Malheureusement, une fois en place, elles déplurent à la comtesse qui les renvoya au peintre. La série est nommée *Les progrès de l'amour* a posteriori. En effet, on trouve dans un inventaire établi en 1772 à Louveciennes : « quatre grands tableaux tenant lieu de tenture représentant les quatre âges de l'amour par Fragonard »¹⁹⁹. Toutefois, cela ne renvoie à aucune convention établie.

La signification de ces quatre toiles (*La Poursuite de l'amour* (fig.19), *La Rencontre* (fig.20), *L'Amant couronné* (fig.21), *La Lettre d'Amour* (fig.22)) fait débat. L'article de Pidansat de Mairobert évoque la série dans *Les Mémoires secrets* : « quatre grands tableaux de Sieur Fragonard, et qui roulent sur des amours de bergers et semblent allégoriquement aux aventures de la maîtresse du lieu »²⁰⁰. Il évoque ainsi des « amours bergers » qui s'accordent assez bien avec le décor pastoral et renvoient au code de la galanterie. Il est possible que Fragonard se soit inspiré de Rousseau. Cependant, le peintre ne fait pas preuve d'autant d'audace que le philosophe qui attribue à Julie l'initiative du baiser volé à Saint-Preux, bouleversant les codes des comportements amoureux de l'époque. En effet, c'est à l'homme d'agir et de décider des contacts physiques. Fragonard dépeint des comportements bien plus conventionnels. Si Rosenberg et Sheriff plaident pour une lecture non-narrative de l'ensemble, Willibald Sauerländer, lui, suggère une lecture progressive et cohérente et fonde son analyse sur l'identification des statues allégoriques présentes sur chacune des toiles²⁰¹.

Son article fondateur permet ainsi de prêter une certaine morale derrière la série : le dépassement de l'impulsivité sensuelle pour un raffinement des comportements amoureux. Les deux premiers tableaux évoqueraient des situations brusques qui ne sont pas en accord avec les codes de la galanterie ; les deux suivants adoptent une forme de sérénité : le couple est accordé et la femme ne porte plus de teintes virginales, supposant que l'amour a été consommé. Dans *La Poursuite de l'amour* (fig.19), le prétendant se précipite vers la jeune fille dans un mouvement soudain afin de lui offrir une rose. Celle-ci, au centre de la composition, renvoie à une certaine pudicité par les éclats argentés de ses voiles. Les marques de satyres sur le vase en

¹⁹⁹ G. FAROULT, *op. cit.*, p. 437.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 438.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 437-439.

pierre renvoient à l'indécence des désirs du jeune homme et, dans la fontaine, des amours retiennent un dauphin, symbole de l'instinct amoureux, évoquant la modération de cette énergie amoureuse. Une plus grande complicité se fait sentir dans *La Rencontre* (fig.20), en raison de l'âge plus avancé des protagonistes. La jeune femme, plus autonome, n'est plus en présence de compagnons. Un intrus semble mettre en arrêt leur rendez-vous, suggérant une intrigue libertine. La statue de Vénus prive Cupidon de son carquois et fait ainsi preuve d'éducation sentimentale : modération du désir brutal et respect de l'autorité parentale. La statue d'un amour endormi dans *L'Amant couronné* (fig.21) est à comprendre comme l'aboutissement du sentiment mutuel. De fait, on y voit les deux amants échanger dans un cadre idyllique. La femme est, selon les codes de la galanterie, en situation de prééminence et, voulant montrer qu'elle choisit son amant, elle le couronne de fleurs. L'homme la considère avec respect et l'enlace d'une guirlande matérialisant le lien qui les unit. Selon Sauerlander, il s'agit là de la représentation de l'harmonie amoureuse, reprenant les symboles de la pastorale galante. Toutefois, Fragonard s'autorise une touche sexuelle en plaçant Cupidon, carquois vidé, qui s'endort, signifiant que l'amour a été consommé²⁰². Enfin, *La Lettre d'Amour* (fig.22) présente un cadre plus sage avec les amoureux tendrement enlacés dans un jardin parsemé de symboles explicitant leur union : une statue allégorique de l'amitié offre son cœur, un chien est présent, signe de la fidélité, et les feuillages forment des cœurs derrière eux. Cette dernière peinture de la série évoque l'étape ultime de l'union qui dépasse la passion et où l'amour et l'amitié ne font qu'un²⁰³.

Ces œuvres sont intéressantes à décrypter dans le cadre de mon mémoire, car il s'agit d'un commanditaire femme. De plus, contrairement à celles présentées jusqu'à présent, le contexte est celui de la société, et non pas celui de l'intimité féminine. De fait, Fragonard place les scènes amoureuses hors des espaces intimes, pour les inscrire dans un parc, lieu semi-public et soumis au regard social. Cela permet d'observer la manière dont il représente le corps féminin dans ce contexte particulier, et de la confronter à ses représentations du corps dans la sphère de l'intimité. Dans la série, le *male gaze* n'est pas aussi violent que ce à quoi Fragonard a pu nous habituer. En effet, la nudité est inexistante (enfantine ou adulte), pas de violence (sauf peut-être dans *La Poursuite de l'amour* (fig.19), où l'amant se jette sur la demoiselle, mais comme ce sont des enfants, on peut y voir une forme de jeu et d'ignorance des codes sociaux) ni de voyeurisme. La femme reste tout de même le centre du spectacle, par son corps qui est souvent

²⁰² *Ibid.*, p 440.

²⁰³ *Ibid.*, p 445.

baigné dans la lumière et dans des positions agréables au regard du spectateur, vérifiant ainsi la théorie de Berger : la femme est un spectacle. D'ailleurs, comme le spectateur, le jeune homme observe la jeune femme dans tous ses mouvements, parfois en la touchant, montrant qu'elle lui appartient.

Nous remarquons donc que, selon les lieux représentés et le sexe du commanditaire (puisque ici, il s'agit d'une femme), Fragonard ne réserve pas le même sort à ses personnages féminins. Quand la peinture est destinée à un public masculin, la femme, parfois très jeune, est clairement objectifiée, victime de violences non reconnues par l'époque et dénudée. En revanche, quand les œuvres sont destinées à une femme, les personnages masculins sont doux, s'inscrivent dans une quête amoureuse et la figure féminine se conforme aux normes sociales, avec quelques statues moralisatrices. Ces images offrent aux spectateurs masculins un cadre qui légitime la contemplation du corps féminin. Les gestes et les situations sont présentés comme innocents, légers ou charmants, alors qu'ils sont explicitement chargés d'une forte dimension sexuelle. Cette mise en scène permet de minimiser la violence et normaliser des comportements qui, dans la réalité, conduisent pourtant à la condamnation des femmes, parfois très jeunes, accusées de libertinage alors qu'elles sont victimes de violences sexuelles. À l'inverse, les œuvres destinées à un public féminin, en l'occurrence, ici *Les progrès de l'amour* (fig.19 – 22), montrent des scènes idéalisées, fondées sur l'harmonie et la douceur. Les figures masculines y apparaissent attentionnées et bienveillantes, et les relations amoureuses sont présentées comme équilibrées et rassurantes. Ces images contribuent à donner l'illusion d'une société juste et ordonnée, en contradiction avec la réalité des rapports de domination entre les sexes au XVIII^e siècle.

L'œuvre de Fragonard, avec ses peintures de boudoir et son « beau désordre », enferme la figure féminine dans un idéal d'une jeunesse érotisée et passive. L'innocence feinte sert de paravent à une scopophilie masculine. Cette vision occulte la réalité brutale des rapports de force de l'époque, où les jeunes filles étaient souvent tenues responsables de violences qu'elles subissaient.

3.3 Sororité et gynécée

Si les artistes firent preuve de prudence pendant quelques années en retirant les hommes des scènes de genre, les femmes artistes, elles, eurent plus d'audace. Marguerite Gérard, par exemple, montrait le gynécée comme un véritable terrain de recherche en ironisant sur les risques que courraient les hommes face à cette image fantasmée et scandaleuse de l'homosexualité féminine, très répandue dans la littérature calomnieuse de la fin de l'Ancien Régime²⁰⁴.

La prépondérance de femmes, généralement en communauté et dans leur intimité, est une caractéristique des peintures de Gérard. Après sa tendance à représenter des peintures de genre au milieu du XVIIIe siècle, Marguerite Gérard s'adonne, durant les années 1780-1790, au *topos* de la sociabilité féminine dans le domaine maternel²⁰⁵. Récemment, les réflexions sur l'imagerie maternelle de Gérard ont montré qu'elle prônait un modèle de mère moderne, loin de celui de l'Ancien Régime. Elle s'éloigne des idées de Rousseau, pour proposer des femmes bourgeoises dans un contexte urbain profitant de l'aide et de la compagnie de servantes, compagnes, connaissances pour élever les enfants. Cette tâche passe ainsi de la sphère familiale à la sphère communautaire. Cela permet, d'une part, à la mère de conserver son statut de « mère heureuse » et, d'autre part, de donner une place aux femmes sans enfant dans l'espace de la maternité²⁰⁶.

Wells-Robertson penche pour une œuvre non-autobiographique de Marguerite Gérard et Sally Robinson rejoint cette idée, d'une certaine manière, en contestant l'interprétation des critiques (révélateur des « désirs maternels contrariés » de l'artiste). Heather Belnap Jensen évoque la possibilité que les choix thématiques de Gérard soient liés à ses expériences personnelles. En effet, elle propose « de prendre le risque d'interpréter ces représentations de compagnons idéaux dans les peintures de mères de Gérard comme des autoportraits d'une certaine manière, et de reconnaître la position unique de l'artiste au sein de la famille Fragonard comme contribuant à son imagerie maternelle et en particulier aux « autres femmes » sur lesquelles la mère s'appuie »²⁰⁷. Au-delà de la possible connexion intime entre ses œuvres et la vie de Marguerite Gérard, il convient de souligner leur succès, comme en témoignent les éloges critiques et les récompenses financières qu'elles ont générées²⁰⁸. En effet, son œuvre *Une*

²⁰⁴ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p.57.

²⁰⁵ H-B. JENSEN, *art. cit.*, p.18.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.15.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.18.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.16.

femme allaitant regardée par son amant a reçu le plus grand éloge au Salon de 1802 et le *Journal des Débats* parle d'un « je ne sais quoi de qualité féminine » et d'une « délicatesse de pinceau » exceptionnelle, plaçant Gérard au premier rang des artistes de son temps²⁰⁹. Heather Belnap Jensen pense alors qu'il est possible de considérer que ses peintures maternelles étaient de bonnes représentations de la nouvelle mère moderne²¹⁰. Toutefois, nous verrons que la réalité de la maternité dément cette théorie.

Les mères de Marguerite Gérard sont entourées de figures féminines. Dans la tradition hollandaise du XVIIIe siècle, ces femmes correspondaient à des employées. Toutefois, Marguerite Gérard inclut un nouveau type de femme : l'amie de la mère. De fait, dans la grande majorité des peintures consacrées à l'allaitement, une mère de substitution aide à la tâche comme dans *La Mère allaitante* (fig. 23) ou encore *Mère allaitant son enfant*. Les critiques ont néanmoins renommé cette œuvre *Une mère de famille regardant une nourrice allaiter son enfant* témoignant de l'importance de cette nouvelle catégorie²¹¹. Gérard fait évoluer les représentations de ces femmes. Il est notamment possible de voir que, dans ses œuvres de la maturité telles que *L'Elan de la nature* (fig. 24), Gérard a trouvé un moyen d'« effacer la distance sociale entre ses divers protagonistes ». En effet, si ces œuvres plus anciennes, telles que *Le premier pas*, distinguaient les personnages par la sophistication de leur toilette, Marguerite Gérard évolue par la suite vers une « approche égalitaire de l'apparence ». En ne singularisant plus les personnages par des vêtements plus luxueux ou complexes que les autres, elle crée une uniformité visuelle au sein du groupe de femmes. Dans ces scènes, les femmes, qu'elles soient mères, amies ou servantes, sont intégrées dans une sorte de « collection informe de costumes ». Ce choix sert de prétexte pour explorer de nouvelles formes d'intimités au sein du monde privé des femmes. L'attention du spectateur est ainsi posée sur les liens affectifs et l'expérience partagée. Cette approche égalitaire intervient à un moment où les femmes sont de plus exclues du monde de la politique²¹².

L'œuvre de Gérard invite le spectateur à redécouvrir la sociabilité féminine comme un pilier essentiel de la vie domestique bourgeoise. C'est un « pré-féminisme » qui peut être évoqué avec la maternité de substitution qui constitue, sans doute, un des aspects les plus fascinants de l'œuvre de Marguerite Gérard. À travers ses toiles, l'artiste avance que la sororité est au cœur

²⁰⁹ C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 114.

²¹⁰ H-B. JENSEN, *art. cit.*, p.16.

²¹¹ *Ibid.*, p.19.

²¹² C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 112.

d'une vision moderne de la maternité, redéfinissant ainsi les fondements de cette institution. D'ailleurs, dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, Julie implore son amie de partir vivre avec elle pour partager l'éducation de l'enfant dans un gynécée²¹³. En effet, Julie déclare qu'elle doit « avoir une amie, une mère qui soit aussi folle de mes enfants et des siens que je le suis... nos cœurs ne sont qu'un »²¹⁴. La peintre s'en est sûrement inspirée, même si, à l'inverse des personnages de Rousseau qui s'isolent à la campagne, les femmes de Gérard, elles, mettent en avant leurs liens avec le monde extérieur²¹⁵. Ce havre bienveillant de femmes et d'enfants impose une vision positive de la maternité²¹⁶. Il est également possible que l'influence du roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, proposant une idylle matriarcale qui se passe de la figure paternelle, ait grandement inspiré l'artiste pour ses œuvres²¹⁷. Marguerite Gérard souhaite ainsi dépasser l'illustration domestique pour mettre en peinture une utopie sociale où la distinction entre « mon enfant » et « ton enfant » s'efface au profit du groupe. Si ces représentations sont souvent idéalisées, Marguerite Gérard était consciente des tensions qui pouvaient exister entre la mère et ces femmes, prenant souvent la forme d'une rivalité autour de l'affection de l'enfant. En témoigne le titre d'une œuvre perdue de 1806, *Un enfant que sa nourrice présente à sa mère, qu'il ne reconnaît pas*²¹⁸.

Les mères modernes que Marguerite Gérard décide de représenter, sont celles qui maintiennent un lien avec la sphère publique²¹⁹. En effet, contrairement aux idéologies de l'époque, l'artiste dévoile la mère comme une figure mondaine et domestique qui s'apparenterait à la place de la maternité dans le nouvel ordre social de la France postrévolutionnaire²²⁰. Les tableaux que Gérard peint de ses mères, suggèrent que la présence d'aide permettait aux femmes bourgeoises de se consacrer à des activités sortant des soins maternels. Cela est visible dans des œuvres, telles que *Jeune femme interrompue par ses enfants* et *La lecture de la lettre* où des enfants sont maîtrisés par les servantes, afin de ne pas déranger l'activité de leur mère²²¹. Lorsque la mère est occupée par l'enfant, Marguerite Gérard place régulièrement des « secrétaires » (bureaux) ou de luths retournés dans le décor, indiquant que celle-ci n'a pas oublié ses propres intérêts ou talents²²². *La Jeune mère érudite* (fig. 25) présente

²¹³ H-B. JENSEN, *art. cit.*, p.20.

²¹⁴ J.-J., ROUSSEAU, *Emile, ou, De l'éducation*, Paris, Classiques Frères, 1961, p.244.

²¹⁵ H-B. JENSEN, *art. cit.*, p.20.

²¹⁶ *Ibid.*, p.22.

²¹⁷ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁸ H-B. JENSEN, *art. cit.*, p.19.

²¹⁹ *Ibid.*, p.15.

²²⁰ *Ibid.*, p.16.

²²¹ *Ibid.*, p.24.

²²² C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 106.

une mère élégante, cultivée et pensive. Son doigt indique un passage dans un grand recueil, tandis que son autre main tient une plume indiquant qu'elle s'apprête à reprendre le fil de sa réflexion. Autour d'elle, trois femmes d'âges et de statuts différents se concentrent sur l'enfant, laissant la mère se consacrer à son rôle d'auteure. Cette œuvre se distingue par une approche novatrice : Marguerite Gérard dépeint la possibilité de concilier responsabilités maternelles, vie intellectuelle et engagement civique. Selon cette représentation, cette harmonie est rendue possible uniquement grâce au réseau de solidarité féminine. L'œuvre propose une vision renouvelée de la maternité, où un entourage solide permet à la femme d'assumer pleinement son rôle de mère attentive, d'amie et de membre de la société. Tout en restant attachée aux valeurs familiales sans s'y enfermer²²³.

Ces représentations de la maternité symbolisent l'audace professionnelle de Marguerite Gérard. En effet, le point de vue de Gérard était jugé « déroutant » pour son époque : elle évitait le thème classique de la mère allaitant par devoir (très à la mode dans le sillage de Greuze) pour proposer une image où l'allaitement est un choix de partage et d'amitié²²⁴. Elle a ainsi dû braver la pression politique et sociale pour être la première à peindre des nourrices dans des intérieurs opulents et élégants dès les années 1780. Elle a « contourné les bêtes noires du corps médical » en montrant que ces femmes vivaient sous le même toit que la mère et créaient une intimité partagée. Le *Journal des bâtiments civils* critiquait l'artiste en s'étonnant qu'une « jeune femme comme [Gérard] peigne autant d'enfants » et certains critiques n'hésitaient pas à verser des « insinuations salaces » sur sa vie privée à cause de choix de sujets. L'artiste a toutefois réussi à représenter l'amitié entre la mère et sa servante/ amie comme la « fondation solide sur laquelle l'enfant peut s'épanouir », remplaçant ainsi la figure paternelle routinière absente et ce durant le début du XIXe siècle²²⁵.

Toutefois, si cette dernière a su moderniser les représentations de la maternité pour créer de véritable « hymnes à l'affection maternelle »²²⁶, l'œuvre de Gérard qui bénéficie du titre de « version idéalisée de la famille française »²²⁷ est *Une jeune femme baisant son enfant* où l'on retrouve les codes du *male gaze*. Plusieurs indices quant aux physiques agréables de la mère sont dispersés dans la scène. La beauté de la mère est liée à ses qualités de génitrice mais aussi à sa « sensualité d'épouse », suggérée par des symboles comme les colombes (attributs de

²²³ H-B. JENSEN, *art. cit.*, p.24.

²²⁴ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 113.

²²⁵ *Ibid.*, p. 118.

²²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²²⁷ *Ibid.*, p. 120.

Vénus) ou le chat. Le petit chien se tenant sur ses pattes arrière ferait écho au « décolleté révélateur » de la femme, possédant un « pouvoir de séduction pour son mari », présent dans la pièce en arrière-plan. Cette « ode positive aux vertus de la mère » montre tout de même une femme intéressée par les arts : la présence d'une feuille de musique avec des annotations manuscrites témoignent du raffinement et du talent artistique de la mère. Ce changement de traitement peut s'expliquer par le fait que ce manifeste de la famille idéale est destiné à un commanditaire, Jean-Frédéric Perrégaux. Pour Carole Blumenfeld, Marguerite Gérard, qui aurait réintégré la figure masculine pour cette raison, lui aurait donné une posture protectrice et discrète qui laisse toute la lumière à la mère et à l'enfant²²⁸.

Mais qu'en est-il de la réalité de ses représentations ? Ces œuvres dépeignent-elles des mères modernes, passées ou idéales ? Aux XVIIe et XVIIIe siècles, être mère se résume à mettre un enfant au monde. Son éducation et ses soins ne sont, dès la naissance de l'enfant, pas du ressort de la mère, mais relégués à des nourrices en retrait de la société²²⁹. L'exemple de la mère de la Princesse de Clèves, qui s'isole pour élever sa fille et ne revient qu'au moment de la marier, est l'exemple parfait de l'exception qui confirme la règle. En effet, vivre en société, paraître, soutenir des conversations et faire preuve de culture sont des conditions essentielles pour « exister » à cette époque. De plus, le père soutiendrait cet abandon, afin que sa femme puisse reporter son attention sur celui-ci. Il n'y avait aucune gloire à être mère, et encore moins à s'occuper de l'éducation de son enfant. À partir du XVIIIe siècle, ce phénomène de mise en nourrice, initialement réservé aux femmes de l'aristocratie, s'étend à toutes les classes de la société. Les femmes en bas de l'échelle sociale découvrent ainsi un moyen de gagner leur vie sans s'occuper de leur enfant. Toutefois, cet effet de mode n'est pas dû à des raisons économiques, puisque même les femmes qui auraient les moyens financiers et le temps de s'y consacrer, remettent leur progéniture à des nourrices. Ces facteurs permettent ainsi de légitimer cette définition *a minima* de la mère, qui, si elle profite à l'émancipation féminine, cause de grands dégâts aux enfants²³⁰.

En effet, vers la fin des Lumières, la mortalité infantile inquiète les démographes, qui parlent même de « dénatalité ». Sont alors pointées du doigt les techniques d'éloignement des enfants, qui se retrouvent dans des conditions d'hygiène déplorables et nourris avec le lait maternel des nourrices, partagé entre différents enfants. Les moralistes invoquent alors les

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ P. MENISSIER, *Être mère. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 70.

²³⁰ *Ibid.*, p. 71.

mères qui, par une prise de conscience de leur rôle maternel, pourraient résoudre cette crise. Les ouvrages de Rousseau - qui a lui-même abandonné ses enfants - dont *Emile (L'Education)* apparaissent à ce moment, démontrant aux femmes que leur vocation naturelle est celle de la maternité. Les premières pages sont consacrées à leur rôle et à leur devoir de mère. Ainsi, elle est chargée « de garder son enfant auprès d'elle, d'allaiter, car rien n'est meilleur au bon développement de l'enfant que le lait maternel, de lui prodiguer des soins où l'hygiène et la tendresse se mêlent : bains quotidiens, fin de l'embaillotage »²³¹. On passe alors d'une définition où donner la vie à un enfant suffit à être considérée comme mère, à une définition où cela n'est rien, si on ne s'en occupe pas. Cela relève d'un grand changement, puisque les femmes autrefois épanouies dans la vie sociale voient leurs accomplissements, désormais, limités à la maternité. Ce phénomène touche, à son tour, toutes les sphères de la société. En commençant par les lectrices de Rousseau, les aristocrates, puis par les femmes de la bourgeoisie qui trouvent une gratification sans précédent au sein de leur foyer et enfin les femmes obligées de travailler, ne pouvant donc pas se consacrer entièrement à leur enfant²³². Si on pensait que la Révolution française avait été synonyme d'émancipation de la femme, l'émergence de ce nouveau modèle de maternité contredit ce mythe. Alors que les femmes jouissaient auparavant d'une liberté dans leur rôle maternel, la glorification exclusive de la femme en tant que mère, dont les activités personnelles sont sacrifiées, a instauré une essentialisation du rôle maternel qui a perduré jusqu'au milieu du XXe siècle²³³.

Les représentations de la maternité dans les œuvres de Marguerite Gérard émergent alors que se fait jour une prise de conscience du rôle des mères, en phase avec l'idéal rousseauiste. Toutefois, comme nous l'avons vu, Gérard représente des femmes accompagnées d'un soutien féminin permettant ainsi de s'adonner à leurs propres activités intellectuelles, soit une représentation qui s'éloigne de ce qu'on attend de la femme à cette époque. Cependant, elle ne dépeint pas non plus la réalité des XVII-XVIIIe siècles, à savoir l'enfant laissé dès sa naissance à des nourrices, sans que la mère ne se présente durant son éducation. Il est alors possible de s'interroger sur ce que les œuvres de Marguerite Gérard donnent à voir. Elle propose un modèle qui profiterait autant à la mère qu'à l'enfant, soit un mixte des deux modes de fonctionnement. Afin de légitimer son nouveau modèle social, Marguerite Gérard utilise la respectabilité de la peinture hollandaise. Peindre une Parisienne moderne en train de s'occuper de son enfant tout

²³¹ *Ibid.*, p. 73.

²³² *Ibid.*, p. 74.

²³³ *Ibid.*, p. 75.

en lisant ou en recevant des amies aurait pu passer pour de la mise en scène superficielle ou de la « laxité ». C'est pourquoi, elle décide d'utiliser les costumes et décors inspirés de l'Âge d'Or hollandais, soit le XVII^e siècle, afin de créer une distance temporelle. De cette manière, l'esthétique ancienne et respectable, associée à la vertu domestique des Hollandais, permet de protéger ses personnages et donc de représenter une mère moderne et urbaine, sans qu'elle soit immédiatement associée à l'image négative de la « Parisienne légère » de son époque. En effet, bien qu'elle s'inspire des intérieurs hollandais, son traitement des tâches maternelles diffère de celle des maîtres comme Pieter de Hooch : chez les Hollandais, l'enfant servait de « prétexte pour mettre en valeur les vertus de la mère », qui était avant tout représentée dans son rôle domestique et éducatif ; Gérard, elle, crée un environnement apaisant gracieux où l'affection maternelle qui se traduit par le plaisir et la douceur où la femme reste invariablement la protagoniste principale²³⁴. Elle montre à la société que l'enfant peut être en sécurité, même si la mère vaque à ses occupations, à condition qu'elle soit entourée d'une équipe de femmes prêtes à prendre le relais. Marguerite Gérard n'a pas la prétention de dépeindre la réalité de son époque, mais a la volonté de montrer une alternative bénéfique à tous, où enfant et mère sont comblés sans que l'un n'empêche l'autre de vivre. Évidemment, cela ne serait possible que pour une infime partie de la population : l'aristocratie et la bourgeoisie. La classe la plus basse ne pourrait pas se permettre d'avoir une nourrice « privée ».

Ces œuvres sont l'exemple parfait de la représentation des espaces de féminité comme des lieux de travail et de vie privée et non comme des lieux d'enfermement ou de voyeurisme pour le plaisir masculin. En effet, dans son ouvrage *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Griselda Pollock, qui prend comme exemple deux artistes femmes (Berthe Morisot et Mary Cassatt), constate qu'elles redéfinissent la position du spectateur. Elle remarque que pour contrer le regard masculin, qui s'appuie sur la perspective géométrique établissant une distance et transformant la femme en un objet de consommation visuelle, les artistes femmes utilisent la proximité et la compression. Cette réduction de l'espace empêche ainsi le spectateur de traiter la figure féminine comme un simple élément de décor ou un objet fétichisé. La proximité forcée dans la peinture impose un regard qui est celui d'un égal, d'un semblable. Le spectateur n'est plus un voyeur caché, un flâneur, mais une partie intégrante de la scène. Griselda Pollock démontre qu'afin de perturber ce *male gaze*, les artistes femmes utilisent un espace expérientiel basé sur le toucher et la texture forçant la confrontation et la conversation de la figure peinte avec des têtes détournées ou une concentration intense sur une

²³⁴ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 109-110.

tâche et nient la familiarité facile de la domination voyeuriste du spectateur. C'est pourquoi elles investissent la sphère privée de signification dépassant la simple domesticité. En d'autres termes, elles créent un espace où la femme n'est pas « épinglée à la surface », comme un objet de désir, mais représentée comme le sujet de sa propre activité et de son propre regard. Griselda Pollock ne qualifie pas la proximité spatiale dans ces œuvres de « confinement » social, mais d'une stratégie de résistance visuelle qui transforme la vision en un espace de rencontre s'éloignant de l'utilité érotique que lui a donnée le *male gaze*²³⁵. Même si les exemples choisis par Griselda Pollock, pour appuyer son propos, sont plus récents que les œuvres de Marguerite Gérard, les principes explicités sont tout de même présents. *La Jeune mère érudite* (fig. 25) représente une mère en activité, dans un espace qui lui est dédié et non une jeune femme dans un boudoir contemplée de tous. La femme est au premier plan dans une maison, concentrée sur sa tâche sans porter attention à ce qui se passe autour. De cette manière, Marguerite Gérard valide deux des techniques exposées par Griselda Pollock : utiliser la proximité et forcer la confrontation et la conversation en mettant un point d'attention sur le fait que la femme soit bien sujet et pas objet. De plus, Carole Blumenfeld assume que Gérard ne peint pas l'enfant comme un « enfant roi », mais comme un « enfant chéri » : il est décrit comme un « accessoire pour chasser l'ennui »²³⁶. Cela confirme l'idée que la mère reste le sujet principal de l'œuvre et ne sacrifie pas son identité propre à sa progéniture.

Un point essentiel qui définit le *female gaze* est le fait de ressentir avec le personnage, plutôt que simplement l'observer. L'œuvre *La Jeune mère érudite* (fig. 25) se veut conçue pour être un partage d'expérience, évitant toute forme de domination. Dans ces scènes de sociabilité, le spectateur n'est pas un voyeur (comme chez Fragonard), mais un témoin invité à comprendre la complexité de la vie d'une femme qui concilie plusieurs rôles. Ce qui ressort de ces œuvres, c'est la sociabilité féminine qui témoigne d'une « nouvelle féminité », refusant les positions de pouvoir offensantes. Contrairement aux modèles de l'époque qui isolaient la mère (chez Rousseau notamment), Gérard montre qu'il est possible de concilier vie intellectuelle et maternité, à condition d'être soutenu par un réseau de solidarité féminine comme dans *La Jeune mère érudite* (fig. 25) où trois femmes d'âges et de statuts différents s'occupent de l'enfant. Cela permet à la mère de se consacrer à son engagement intellectuel et civique. La mère n'est pas exposée pour être jugée sur sa beauté ; elle est le sujet de son propre regard et de sa propre

²³⁵ G. POLLOCK, *op. cit.*, p. 86-91.

²³⁶ C. BLUMENFELD, *op. cit.*, p.110.

pensée, intégrée dans une communauté protectrice qui valide son statut de femme érudite. En montrant ces mères comme des figures mondaines et cultivées qui maintiennent un lien avec la sphère publique, Gérard utilise le *female gaze* pour légitimer la place des femmes dans le nouvel ordre social postrévolutionnaire. La sociabilité féminine devient alors un outil de subversion des pratiques sociales traditionnelles. Elle démontre que la femme peut être à la fois une mère attentive et un membre actif de la société grâce à l'implication d'autres femmes, redéfinissant ainsi les fondements mêmes de l'institution maternelle. Pour Carole Blumenfeld, ces œuvres portent un véritable message politique. Elles invitent le spectateur à placer sa « confiance en cette mère » qui, malgré ses choix personnels, parvient à offrir à son enfant un environnement épanouissant. Cette image de la mère devient un symbole de la France restaurée de sa splendeur après les tourments révolutionnaires²³⁷.

²³⁷ *Ibid.*, p. 122.

Conclusion

Ce chapitre met ainsi en lumière une rupture fondamentale dans la manière d'exposer le corps et l'espace social féminin à la fin du XVIII^e siècle et marque le passage d'une intimité subie à une intimité choisie.

D'un côté, l'espace intime chez Fragonard se définit par une sexualisation presque systématique et, en définitive, négative pour la condition féminine. Il construit, à travers ces peintures de boudoir, un imaginaire où la femme est un objet désiré. Encore une fois, la scopophilie et l'esthétique du « beau désordre » fragmentent le corps féminin pour contenter un regard masculin implicite. Cette mise en scène est problématique, car elle masque, sous le couvert du badinage, une réalité brutale de violences et de rapports de force. La femme est dans certaines œuvres maintenue dans une posture de soumission et de « faux refus », renforçant le cadre mental où le consentement féminin disparaît au profit de la domination masculine.

Ce chapitre démontre également que Jean-Honoré Fragonard utilise à de nombreuses reprises l'infantilisation des figures féminines, créant une contradiction entre l'innocence représentée et la dureté de la réalité historique. Cette stratégie vise à naturaliser la subordination des femmes. La légitimation de la mise sous tutelle, grâce à l'assimilation de la femme à un enfant, justifie l'exclusion de la femme de la sphère publique et son besoin d'être dirigée par un homme. La vulnérabilité, soit l'incapacité physique et psychologique, devient ainsi synonyme de beauté. Ce mécanisme trouve un écho direct dans l'esthétique contemporaine de la « Lolita ».

Le Verrou (fig.13), comme bien d'autres œuvres, normalise la domination masculine et l'objectification des femmes. En effet, tandis que l'homme incarne l'action et le contrôle, la femme ne figure que parmi les objets de l'esthétique du « beau désordre ». La culture de l'époque contribue à banaliser cette représentation de la violence, notamment à travers l'adhésion à l'idée du « faux refus », défendue entre autres par Rousseau. Toutefois, Fragonard adoucit son propos lorsque le public est féminin, tout en continuant de placer la femme comme spectacle. Cela relève d'une grande hypocrisie, puisque les femmes sont maintenues dans une fausse représentation de la réalité où les hommes sont doux, aimants et non-violents.

De l'autre côté, ce chapitre met en lumière la redéfinition de la place de la femme dans la société au travers des représentations de Marguerite Gérard. Elle introduit la « mère moderne », un modèle de maternité qui rompt avec les extrêmes de son temps (l'abandon des enfants et l'isolement des mères). *La Jeune mère érudite* (fig. 25) montre qu'une femme peut concilier ses responsabilités maternelles, sa vie intellectuelle et son engagement civique. Cette harmonie n'est possible que grâce au gynécée investi comme lieu communautaire féminin.

De plus, le gynécée devient un véritable terrain de recherche et d'intimité féminine, où le plaisir masculin du voyeurisme n'a aucunement sa place. En effet, Marguerite Gérard mobilise les théories du *female gaze* dans ses œuvres évoquant la maternité. La femme n'est plus « épinglée à la surface », comme un objet de désir, et est représentée comme le sujet de sa propre activité. Ensuite, en utilisant la proximité et la compression spatiale, Gérard réduit la distance nécessaire au voyeurisme. Le spectateur n'est plus un « flâneur » caché, mais un témoin invité à partager une expérience d'égal à égal. Enfin, l'œuvre est conçue pour un partage d'expérience, forçant le spectateur à reconnaître la complexité de la vie d'une femme, plutôt que de simplement consommer sa beauté innocente.

Conclusion

Mon intention était d'interroger la représentation du corps féminin dans la peinture du XVIIIe et début du XIXe siècles, en confrontant les œuvres d'un artiste homme, Fragonard, à celles d'une artiste femme, Marguerite Gérard. L'objectif était de vérifier si une distinction entre un *male gaze* et un *female gaze* avait été établie à cette époque, en recourant à des codes définis postérieurement. Je souhaitais également confronter ces œuvres à la réalité des mœurs de l'époque afin de mieux comprendre comment leurs approches respectives se distinguaient.

Jean-Honoré Fragonard s'inscrit clairement dans le *male gaze*. Pour rappel, Mulvey le décrit, dans le cinéma, comme l'objectification du corps de la femme via la caméra, qui prolonge le regard du héros masculin, auquel le spectateur s'identifie et, en définitive, apprend à prendre du plaisir en regardant les femmes comme des objets. Cette objectification passe, notamment, par la fragmentation du corps, représentant la femme comme une simple icône et non plus comme une personne. En d'autres termes, l'actif est masculin tandis que le passif est féminin. Cela s'accorde avec la célèbre phrase de Berger « men act and women appear »²³⁸ décrivant ce qui se passe dans la peinture depuis la Renaissance. Ce dernier penche pour un *male gaze* qui s'enracine dans la tradition occidentale. Griselda Pollock estime que la femme est représentée comme un objet fétichisé et uniquement destiné à être regardée. *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* (fig.4) relève très clairement du *male gaze*. En effet, la peinture est construite à partir de la réalité de l'homme. Son regard, posé sur les jambes de la femme qui ne le voit pas, prolonge celui du spectateur, qui profite également de la femme. La femme n'est alors qu'un objet, qu'un corps offert. L'intérêt qu'on lui porte ne repose pas sur elle, mais sur son entre-jambe et la joie de le faire en toute impunité.

Par la suite, j'ai analysé plusieurs œuvres boudoirs de Fragonard. Celles-ci relèvent des mêmes codes explicités plus tôt pour s'ancrer dans un *male gaze*. Le point important qui a été abordé dans ce mémoire est que les femmes représentées sont très jeunes, voire parfois des enfants. Il était donc intéressant de mettre cette observation en parallèle avec la situation de l'époque concernant les enfants et la sexualité. La fin du XVIIIe siècle est plus sensible aux plaintes pour viol sur enfants, même si le doute se porte toujours sur la victime et son possible libertinage. On remarque également que l'histoire de la pédophilie ne commence qu'au XIXe siècle, avec la promulgation du Code Pénal de 1810. Toutefois, les jugements restent mal

²³⁸ J. BERGER, *op. cit.*, p. 47.

appliqués et les infractions sur mineurs mal définies. Une sorte de flou se pose autour de ces questions, témoignant du malaise qui entoure l'association de la sexualité à l'enfance. Pourtant, les peintures de boudoirs de Fragonard ont été appréciées par le public notamment parce qu'elles représentaient des très jeunes femmes. De plus, Fragonard ne peint jamais de vieilles femmes. Cette récurrence est voulue pour légitimer la subordination de la femme que le *male gaze* rend belle via, notamment, la représentation de visages néoténiques. Cette représentation constante des femmes comme objets les conduit à interioriser cette vision, les amenant à se considérer « naturellement » dans ce rôle. Cela s'appuie sur un dualisme qui associe l'homme à l'esprit, à la culture et à la raison, et la femme au corps, à la nature et à l'instinct. L'exclusion de la raison permet et sert de support à la création de corps féminins dociles. Ensuite, cette infantilisation du corps féminin passe par l'érotisation de l'ignorance et de la vulnérabilité afin de pouvoir les manipuler. La sexualité devient un savoir possédé par l'observateur et une garantie de son pouvoir. En représentant les femmes comme des enfants, on leur interdit de vieillir afin de ne pas leur donner accès à la raison, les condamnant à n'être qu'un spectacle. Encore aujourd'hui, l'exclusion de la raison sert de support à la création de « corps docile ». En étant privées de leur rationalité dans les représentations, comme dans celles de Fragonard, les femmes sont encouragées à se percevoir elles-mêmes comme des objets²³⁹. Elles intègrent, en effet, ce regard extérieur et s'imposent alors une sorte d'autodiscipline permanente, qui les oblige à surveiller leur poids, leur posture et leur apparence. Noémie Renard explique que cela consomme leur énergie mentale et les empêche de s'aventurer dans des domaines intellectuels ou artistiques. L'abnégation enseignée aux femmes, via le sourire social et la répression de leurs désirs, comme forme d'instinct naturel, masque le fait qu'il s'agit, en réalité, d'un apprentissage de la soumission. Cette anxiété de l'apparence et cette quête de pureté factice détournent la femme de ses propres sensations sexuelles, en assurant qu'elle reste un instrument au service du plaisir d'autrui, plutôt qu'un sujet conscient de son propre plaisir²⁴⁰.

À travers l'œuvre du *Verrou* (fig. 13), j'ai voulu évoquer un point qui me semble essentiel lorsque le corps de la femme est abordé : le consentement. Pour rappel, l'origine de cette œuvre est à trouver dans des saynètes libertines de Baudoin et elle connaît une postérité grâce aux illustrations de Borel (fig.17) et de Binet (fig. 18) pour des romans qui explicitent le viol d'une femme. Les codes du *male gaze* demeurent toujours : la femme est présente uniquement pour être vue et est soumise à l'homme qui contrôle l'action. La pièce, en désordre,

²³⁹ M. -A.AIM et S. LELAURAIN, *art. cit.*, p. 115-119.

²⁴⁰ N. RENARD, *op. cit.*

regorge d'indices quant au caractère sexuel de l'œuvre. Mary Sheriff théorise un « beau désordre », soit une pièce non rangée, mais tout de même agréable visuellement, qui sous-entend la nature sexuelle de la scène. La femme se voit alors aussi assignée à la catégorie d'objet, dont il est possible de tirer certaines interprétations tendancieuses. Pour en revenir au consentement, la période du *Verrou* (fig.13) correspond à une période de bouleversements dans les comportements amoureux où l'éthique libertine est remise en cause. Durant l'Ancien Régime, le viol est une brutalité quotidienne parmi tant d'autres, qui ne sont que rarement punies. Le déshonneur est toutefois laissé aux victimes, puisqu'on pense que le viol est physiquement impossible. Vers 1770, la société devient plus sensible aux violences, mais uniquement pour les cas les plus odieux.

Un point soulevé durant ce mémoire est la différence de traitement du *male gaze* de Fragonard lorsqu'il s'agit d'œuvres adressées à une femme. De fait, si toutes les œuvres citées auparavant sont destinées à un public masculin, on remarque que, dans la série *Les progrès de l'amour* commandée par la comtesse Du Barry, la scène est plus portée sur la relation amoureuse entre les deux individus, qui semblent égaux. L'adoucissement des comportements de l'homme et des représentations suggérées de la femme amène à se demander si Fragonard, conscient de la brutalité de ses œuvres, aurait délibérément changé sa manière de raconter. D'ailleurs, on retrouve ce traitement particulier du *male gaze* dans les premières œuvres présentées de Marguerite Gérard. Si la femme y est effectivement un spectacle, elle n'est ni nue, ni placée dans des positions explicitement sexuelles, et n'est pas systématiquement très jeune. Cette approche initiale conserve certains codes du regard masculin tout en introduisant une distance qui la différencie de l'objectification pure.

Si Marguerite Gérard fait parfois preuve de *male gaze*, de nombreuses autres œuvres s'inscrivent dans un *female gaze*. Pour rappel, le *female gaze* n'est pas le simple opposé du *male gaze*, il veut que le spectateur ressente avec le personnage et s'intéresse à l'expérience vécue. Griselda Pollock va plus loin en affirmant que le *female gaze* est un moyen de subversion face au régime dominant. Pour cela, il est nécessaire de transformer la structure de la représentation : la femme doit être le sujet de son propre regard, les espaces de la féminité doivent être réarticulés et il doit y avoir une remise en cause des oppositions binaires. Dans *Le Bouquet* (fig.8), Marguerite Gérard transmet une certaine sensualité au travers des détails de la peinture afin d'éviter toute indécence. La femme est donc mise en avant par la lumière qui tombe sur ses hanches, mais elle n'est pas réduite à son corps. Au contraire, elle est maîtresse de l'environnement. Celui-ci est d'ailleurs abordé comme un lieu de vie privée, en témoigne la

réaction des dames à la vue du jeune homme. *La Liseuse* (fig.9) met en scène un partage entre deux femmes. L'une d'entre elles est en train de lire une brochure, ouvrage déconseillé aux femmes, car il pouvait leur être néfaste. En d'autres termes, Gérard représente une femme avertie au sujet de la sexualité, ce qui est réprimé par le *male gaze*. Le désir de la femme n'est pas utilisé à son insu, mais orienté vers l'éducation sentimentale. La femme avertie prend alors la place du maître de maison. La rupture avec l'objectification du corps est radicale puisque la femme fait preuve d'autonomie intellectuelle.

Une partie importante de l'œuvre de Marguerite Gérard est la représentation de la sororité dans des gynécées, soit un collectif de femmes se soutenant pendant la maternité. La sociabilité féminine y est ainsi perçue comme le pilier de la vie domestique. Les théories du *female gaze* y sont bien appliquées : le spectateur ressent avec le personnage, il n'est plus qu'un voyeur, mais un témoin qui partage l'expérience ; et la femme est le sujet de sa propre activité. Les mères que Marguerite Gérard représente sont des femmes qui continuent de garder un lien avec la sphère publique. Par exemple, dans *La Jeune mère érudite* (fig. 25), alors que la mère est concentrée sur une activité intellectuelle, d'autres femmes s'occupent de son enfant. Néanmoins, les recherches sur la maternité ont révélé que Marguerite Gérard ne reflétait ni la réalité de son époque, ni celle des siècles antérieurs. Elle semble donner un exemple d'une maternité parfaite, tant pour la mère que pour l'enfant.

Ce mémoire tend vers la vérification de la possible existence d'un *male gaze*, mais surtout d'un *female gaze* au XVIIIe et au début XIXe siècles. En effet, les observations témoignent de l'émergence « précoce » d'un *female gaze*, soit une nouvelle subjectivité où la femme n'est plus un objet à regarder, mais un sujet ayant sa propre expérience. En montrant des femmes lisant, écrivant ou enseignant, Gérard affirme qu'elles sont des êtres pensants. Elle utilise son art pour rendre visible la femme comme sujet et imaginer un avenir où elles ne seraient pas réduites à leur rôle de mère. En somme, l'œuvre de Marguerite Gérard démontre que le *female gaze* n'est pas une invention moderne, même s'il a été théorisé récemment. On peut alors s'interroger sur l'émergence de la pratique. Est-ce que les artistes femmes de cette époque, comme Marguerite Gérard, possédaient une conscience des inégalités de genre et des mécanismes de l'objectification qui les conduiraient vers ce *female gaze*, ou leur démarche était-elle purement instinctive face à ces représentations néfastes ?

Bibliographie

Sources primaires

C. COLLE, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Paris, Librairie de Firmin Didot, Frères, Fils et Cie, 1868.

D. DIDEROT, *Salon de 1767 : Salon de 1769 : beaux-arts III*, Paris, Hermann, 1990.

J-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, réimpr. de l'éd de Paris 1770, Genève, Slatkine, 1982.

C. LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015.

P. MARIVAUX, *La vie de Marianne suivie du Paysan parvenu*, v. 1-2, Paris, Garnier, 1865.

J.-J., ROUSSEAU, *Emile, ou, De l'éducation*, Paris, Classiques Frères, 1961.

Sources secondaires

J-C. ABRAMOVICI, P. FRANTZ, J. GOULEMOT, *Diderot : Salons*, Paris, Atlande, 2007.

A-C. AMBROISE-RENDU, *Histoire de la pédophilie XIXe – XXIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

D. ARASSE, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Education du Regard, 2017.

J. BERGER, *Ways of seeing*, Londres, Penguin Books, 1972.

C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019.

C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard Artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard*, Catalogue d'exposition, Musée Cognacq-Jay, Paris, 10 septembre – 6 décembre 2009.

C. BLUMENFELD, *Parfums d'interdit. L'audace sous le pinceau de Jean-Honoré Fragonard, Marguerite Gérard et leurs pairs*, Grasse, Musée Fragonard, 2018.

A. COLLANGE, *A la mode : l'art de paraître au 18^e*, Gand, Snoeck, 2021.

M. DELON, *Le XVIII^{ème} Libertin : de Marivaux à Sade*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.

M. DELPIERRE, *Se vêtir du XVIIIe*, Paris, Biro, 1996.

G. DERMANJIAN, J. GUILHAUMOU, M. LAPIED, *Femmes entre ombres et lumière : recherche sur la visibilité sociale (XVIe – XXe siècle)*, Paris, Publisud, 2000.

A. DU CLOSEL, *Réflexions sur le parcours singulier de Marguerite Gérard (Grasse 1761 – 1837 Paris) dans l’atelier de Fragonard*, Catalogue d’exposition, Galerie Hubert Duchemin, Paris, 25 – 31 mars 2025.

G. FAROULT, *L’amour peintre. L’imagerie érotique en France au XVIIIe*, Paris, Cohen et Cohen, 2020.

G. GLORIEUX, *L’art du XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

S. GOYARD-FABRE, *La philosophie des lumières en France*, Paris, Klincksieck, 1972.

P. JEAN-RICHARD, M. ROLAND-MICHEL et P. ROSENBERG, *Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806*, Catalogue d’expositions, Galerie nationales du Grand Palais, Paris, 24 septembre 1987 – 4 janvier 1988.

H-B, JENSEN, « Modern Motherhood and Female Sociability in the Art of Marguerite Gérard », *Reconciling Art and Mothering*, 2012, p. 16-25.

M. KOZUL, *Le corps érotique au XVIIIe siècle : amour, péché, maladie*, Oxford, Voltaire foundation, 2011.

M. LACAS, *Peintres femmes : La naissance d’un combat 1780-1830*, Paris, Réunion des musées nationaux, Catalogue d’exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 3 mars – 4 juillet 2021.

P. LACHENAL, *Définition. Etudes de genre n. f. pl. Question de genre : comprendre pour dépasser les idées reçues*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2016.

P. MENISSIER, *Être mère. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2016.

L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol 16, n°3, 1975, p. 6-15.

C. OLLAGNIER, *Petites maisons : du refuge libertin au pavillon d’habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2016.

G. POLLOCK, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, réimpr., Londres et New York, Routledge Classics, 2003.

D. ROCHE, *La France des lumières*, Paris, Fayard, 1993.

F. RODARI, *Fragonard, l'instant désiré*, Paris, Herscher, 1994.

J.-J. ROUSSEAU, *Emile ou De l'éducation*, éd. par F. RICHARD et P. RICHARD, Paris, Classiques Garnier, 2023 (Classiques jaunes. Série Littérature francophones, 381).

P. ROSENBERG, *Fragonard*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1988.

F. SALAÜN (dir.), *Liberté sexuelle au XVIIIe. Anthologie*, Paris, Payot et Rivages, 2023, (Petite Bibliothèque).

M.D. SHERIFF, *Fragonard: Art and Eroticism*, University of Chicago Press, 1990.

S. SOFIO, *Artiste femmes : la parenthèse enchantée, XVIIIe – XIXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 2023.

J. THUILLIER, *Fragonard : étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1967.

G. VIGARELLO, *Histoire du viol, XVI – XX siècle*, Paris, Seuil, 1998.

A. ZANELA, *Trois femmes peintres dans le siècle de Fragonard*, Catalogue d'exposition, Musée de la Parfumerie Fragonard, Grasse, 18 avril – 18 octobre 1998.

Sources électroniques

M.-A. AIM et S. LELAURAIN, « Penser le rapport aux corps dans une perspective féministe », *Psychologie du corps et de l'apparence. L'image corporelle dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 113-130, [Psychologie du corps et de l'apparence - Penser le rapport aux corps dans une perspective féministe - Presses universitaires de Provence], (05-08-26).

L. M. AUSTIN, « Children of Childhood : Nostalgia and the Romantic Legacy », dans *Studies in Romanticism*, vol. 42, n°1, 2003, p. 75-98, [<https://www.jstor.org/stable/25601604>], (05-08-26).

M-H/S BOURCIER, E. MERCIER, « Gender, sexuality and media: political, identity and disciplinary issues in the Francophone university », *Communiqué*, 14, 2015 p. 71-80, [<https://doi.org/10.4000/communiquer.1805>], (05-08-26).

K. E. -D. BARZMAN, « Reviewed Work : *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art* by Griselda Pollock ; *Visual and Other Pleasures* by Laura Mulvey », *Woman's Art Journal*, vol. 12, n°1, 1991, p.36-41 [<https://www.jstor.org/stable/1358188>], (05-08-26).

M. CARANI, « la femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle », *Recherches féministes*, vol. 7, n°2, 1994, p.57-80, [<https://id.erudit.org/iderudit/057792ar>], (05-08-26).

R. GHIGI, « Le corps féminin entre sciences et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite », *Travail, Genre et Société*, n°12, novembre 2004, p. 55-75, [[Le corps féminin entre science et culpabilisation | Cairn.info](#)], (05-08-26).

S. LEES, « Marguerite Gérard's *Portrait of a Man and Woman in an Interior* : Portraiture, Landscape, and Social Networks », *Woman's Art Journal*, vol. 42, n°1, 2021, p. 19-26, [<https://www.jstor.org/stable/27097054>], (05-08-26).

P. LIOTARD et S. JAMAIN-SAMSON, « la « Lolita » et la « sex bomb », figures de socialisation des jeunes filles. L'hypersexualisation en question », *Sociologie et sociétés*, vol. 43, n°1, 2011, p. 45-71, [<https://id.erudit.org/iderudit/1003531ar>], (05-08-26).

A. MARDON, « la génération Lolita. Stratégies de contrôle et de contournement », *Réseaux*, n°168-169, 2011/4-5, p. 111-132, [<https://doi.org/10.3917/res.168.0111>], (03-06-26).

J. MILAM. « The Art of Imagining Childhood in the Eighteenth Century », *Stories For Children, Histories of Childhood*, v.2, 2007, p. 139-169, [[Stories For Children, Histories of Childhood. Volume II - The Art of Imagining Childhood in the Eighteenth Century - Presses universitaires François-Rabelais](#)], (05-08-26).

N. RENARD, « l'impuissance comme idéal de beauté des femmes », *Antisexisme.net*, 2016-2017, [[L'impuissance comme idéale beauté des femmes – Introduction – Sexisme et Sciences humaines – Féminisme](#)], (05-08-26).

M.D. SHERIFF, « Une approche subversive: la dimension érotique dans la peinture du XVIIIe », *Histoire de l'art. Art et érotisme*, n°66, trad. de l'anglais par. A.-L BRISAC, 2010, p. 27-38, [<https://doi.org/10.3406/hista.2010.3309>] (05-08-26).

S. VAN DAMME, « Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 51-4bis, 2004/5, p. 48-58, [[Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs | Cairn.info](#)], (05-08-26).

C. ZEMEL, « Reviewed Work(s) : *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art* Griselda Pollock », *The Art Bulletin*, vol. 72, n°2, 1990, p.336-341, [<https://www.jstor.org/stable/3045740>], (05-08-26).

Sources audiovisuelles

C. MORINEAU, « Le nu peint par des femmes : le "female gaze" existe depuis toujours » dans *Le Point Culture*, France Culture, 04/03/2025, [[Le nu peint par des femmes : le "female gaze" existe depuis toujours | France Culture](#)].

V. TUAILLON, *Female gaze, ce que vivent les femmes (2/2)*, Interview avec Iris Brey, *Les Couilles sur la table*, 2019, [en ligne], [Female gaze, ce que vivent les femmes \(2/2\)](#).

V. TUAILLON, *Male Gaze, ce que voient les hommes*, Interview avec Iris Brey, *Les Couilles sur la table*, 2019, [en ligne], (191) [Male gaze, ce que voient les hommes \(1/2\) - YouTube](#).



FIG. 1 : J. FRAGONARD, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, vers 1765, huile sur toile, 309 x 400, Musée du Louvre, Paris.



FIG. 2 : J.-H. FRAGONARD, *Instant désiré*, huile sur toile, 50 x 61, Paris, Musée du Luxembourg.



FIG. 3 : M. GERARD, *La leçon de luth*, 1783-1784, huile sur toile, 64 x 54, Collection privée, Grande Bretagne.

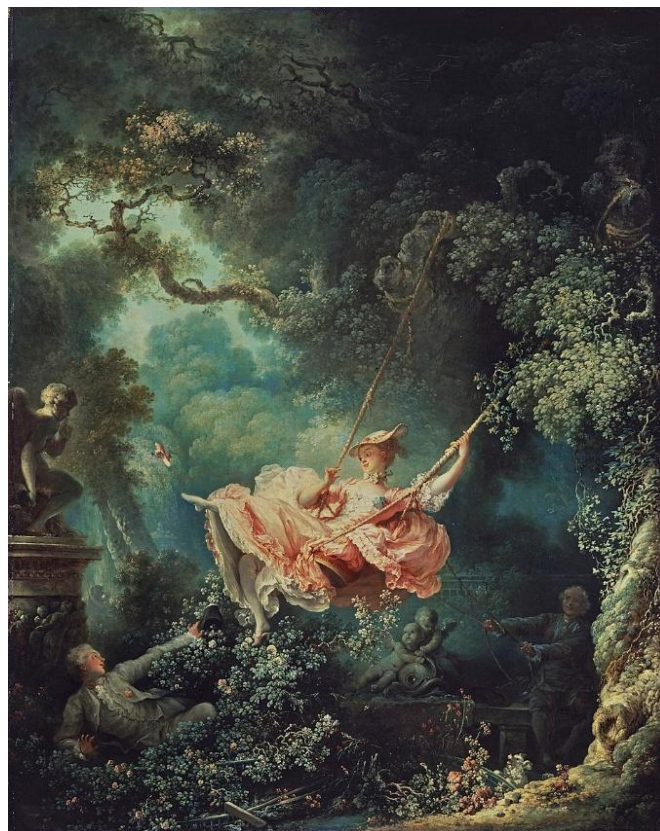


FIG. 4 : J. FRAGONARD, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, huile sur toile, 81x 65, Wallace Collection, Londres.



FIG. 5 : F. BOUCHER, *La Toilette*, 1742, huile sur toile, 52,5 x 66,5, Musée National Thyssen-Bornemisza, Madrid.



FIG. 6 : M. GERARD, *La Danse*, 1788-1789, huile sur toile, 23 x 17, Collection privée, Paris.



FIG. 7 : M. GERARD avec la participation de J. FRAGONARD ?, *Avant le bal masqué*, 1788-1789, huile sur toile, 29,6 x 23,8 cm, Collection privée, New York.



FIG. 8 : M. GERARD, *Le Bouquet*, vers 1783, huile sur toile, 54 x 46, Collection privée.



FIG. 9: J-H, FRAGONARD et M. GERARD, *La Liseuse*, 1783-1784, huile sur toile, 64, 8 x 53, 8, The Fitzwilliam museum, Cambridge.



FIG. 10 : J. FRAGONARD, *La Chemise enlevée*, 1761-1762, huile sur toile, 35 x 42,5, Musée du Louvre, Paris.



FIG. 11 : J. FRAGONARD, *Le Feu aux poudres*, avant 1778, huile sur toile, 37 x 45, Musée du Louvre, Paris.



FIG. 12 :J. FRAGONARD, *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit*, vers 1768, huile sur toile, 89 x 70, Alte Pinakothek, Munich.



FIG. 13: J. FRAGONARD, *Le Verrou*, avant 1784, huile sur toile, 73x 93, Musée du Louvre, Paris.

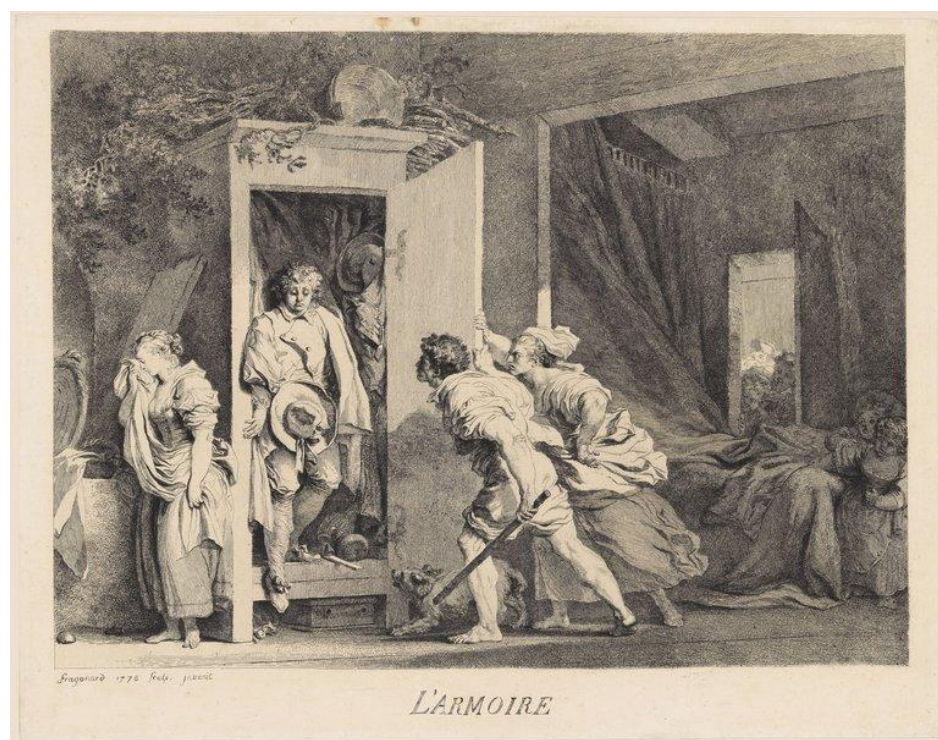


FIG. 14 : J. FRAGONARD, *L'Armoire*, 1778, épreuve de 2^e état, 39,4 x 34,2, Musée du Louvre, Paris.



FIG. 15 : J. FRAGONARD, M. GERARD, *Le Contrat*, s.d., épreuve 1^{er} état, The Met, New York.



FIG. 16 : J. FRAGONARD, *L'Adoration des bergers*, 1775, huile sur toile, 73 x 93, Musée du Louvre, Paris.



FIG. 17 : A. BOREL, *Illustration du livre « Félicia » d'André-Robert Andréa de Nerciat*, 1782.



FIG. 18 ; L. BINET, *L'attentat*, 1776. Eau-forte et gravure sur cuivre, s.t, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



FIG. 19 : J. FRAGONARD, *La Poursuite de l'amour*, 1770-1773, huile sur toile, 318x215 cm, Frick Collection, New York.



FIG. 20 : J. FRAGONARD, *La Rencontre*, 1771-72, Huile sur toile, 318 × 244, The Frick Collection, New York.



FIG. 21 : J. FRAGONARD, *L'Amant couronné*, 1771-72, Huile sur toile, 318 × 243, The Frick Collection, New York.



FIG. 22 : J. FRAGONARD, *La Lettre d'Amour*, 1771-72, Huile sur toile, 317 × 217, The Frick Collection, New York.

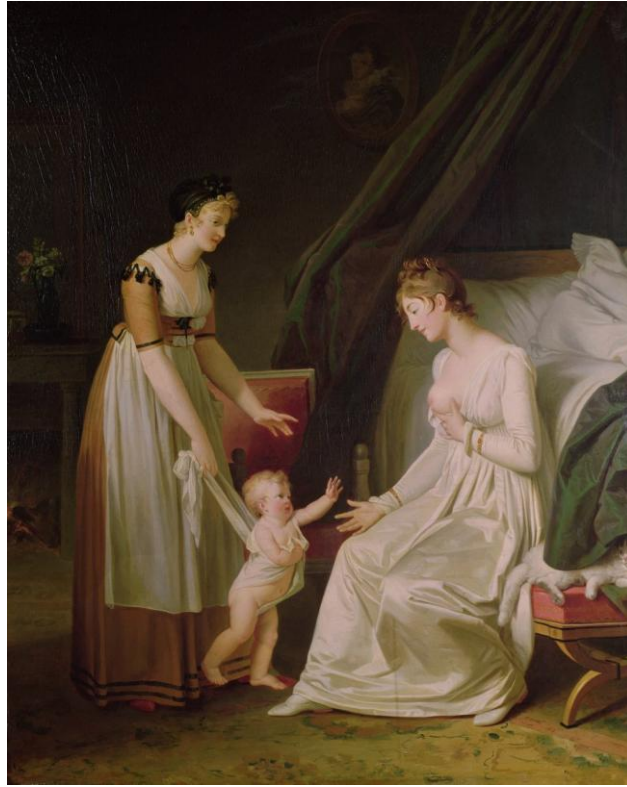


FIG. 23 : M. GERARD, *La Mère allaitante*, 1804, huile sur toile, 60,5 x 50, Clark Art Institute, Massachusetts.



FIG. 24 : M. GERARD, *L'Elan de la nature*, 1796, huile sur toile, 45 x 55, Hermitage Museum, St Petersburg.

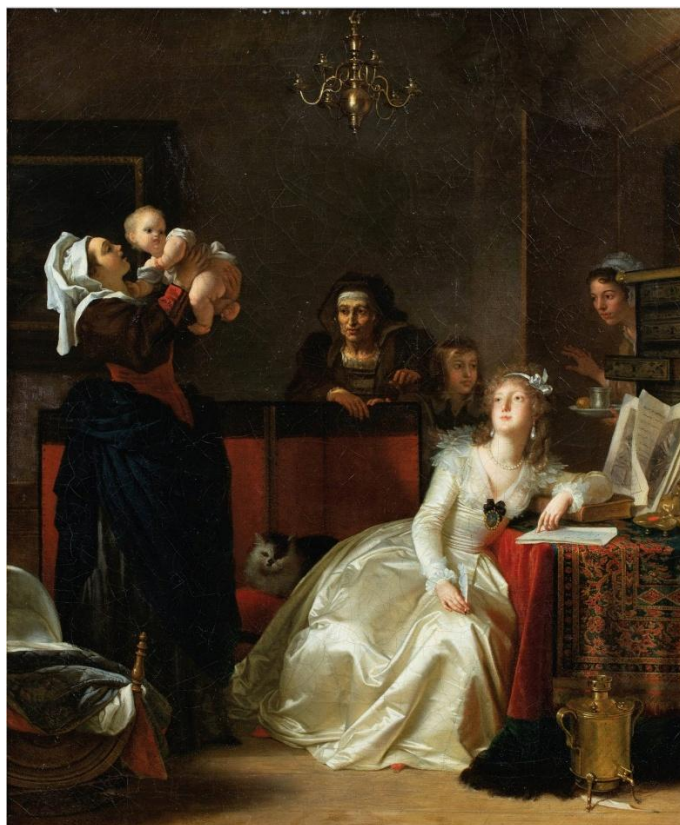


FIG. 25 : M. GERARD, *La Jeune mère érudite*, 1785-1790, huile sur toile, 55 x 45, Collection privée, Londres.

Table et sources des illustrations

FIG. 1 : J. FRAGONARD, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, vers 1765, huile sur toile, 309 x 400, Musée du Louvre, Paris, p. 17, 23.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* » dans *Wikipédia*, 27 juin 2026, [[Coresus se sacrifiant pour sauver Callirhoé - Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 2 : J.-H. FRAGONARD, *Instant désiré*, huile sur toile, 50 x 61, Paris, Musée du Luxembourg, p. 21, 64.

Extrait de : F. RODARI, *Fragonard, l'instant désiré*, Paris, Herscher, 1994, ill. p. 56.

FIG. 3 : M. GERARD, *La leçon de luth*, 1783-1784, huile sur toile, 64 x 54, Collection privée, Grande Bretagne, p. 21.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 37.

FIG. 4 : J. FRAGONARD, *Les Hasards heureux de l'Escarpolette*, 1767, huile sur toile, 81x 65, Wallace Collection, Londres, p.22, 23, 32, 39, 46, 52, 65, 80.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* », dans *Wikipédia*, 2 juin 2026, [[Les Hasards heureux de l'escarpolette — Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 5 : F. BOUCHER, *La Toilette*, 1742, huile sur toile, 52,5 x 66,5, Musée National Thyssen-Bornemisza, Madrid, p. 27.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *Boucher toilette 1742.jpg* » dans *Wikipédia*, 7 février 2017, [[Fichier:La toilette, by François Boucher.jpg — Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 6 : M. GERARD, *La Danse*, 1788-1789, huile sur toile, 23 x 17, Collection privée, Paris, p. 22, 29, 30, 32, 41.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard Artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard*, Catalogue d'exposition, Musée Cognacq-Jay, Paris, 10 septembre – 6 décembre 2009, ill. p. 49.

FIG. 7 : M. GERARD avec la participation de J. FRAGONARD ?, *Avant le bal masqué*, 1788-1789, huile sur toile, 29,6 x 23,8 cm, Collection privée, New York, p. 22, 31, 32, 37, 41.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 50.

FIG. 8 : M. GERARD, *Le Bouquet*, vers 1783, huile sur toile, 54 x 46, Collection privée, p. 22, 36, 42, 82.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 52.

FIG. 9: J-H, F et M. GERARD, *La Liseuse*, 1783-1784, huile sur toile, The Fitzwilliam museum, Cambridge, p. 22, 38, 39, 42, 56, 82.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 43.

FIG. 10 : J. FRAGONARD, *La Chemise enlevée*, 1761-1762, huile sur toile, 35 x 42,5, Musée du Louvre, Paris, p. 43,44, 46, 48.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, « *La Chemise enlevée – Jean-Honoré Fragonard – Musée du Louvre Peintures MI 1057.jpg* », dans *Wikipédia*, 20 mars 2025, [[File:La Chemise enlevée - Jean-Honoré Fragonard - Musée du Louvre Peintures MI 1057.jpg - Wikimedia Commons](#)] (14-07-26).

FIG. 11 : J. FRAGONARD, *Le Feu aux poudres*, avant 1778, huile sur toile, 37 x 45, Musée du Louvre, Paris, p. 43, 44, 46, 48.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, « *Fragonard le feu aux poudres.jpg* » dans *Wikipédia*, 18 mars 2026, [[File:Fragonard le feu aux poudres.jpg - Wikimedia Commons](#)], (14-07-26).

FIG. 12 : J. FRAGONARD, *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit*, vers 1768, huile sur toile, 89 x 70, Alte Pinakothek, Munich, p. 43-46, 48.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, « *Jeune fille et son chien*, Jean-Honoré Fragonard, HUW 35, Alte Pinakothek Munich.jpg » dans *Wikipédia*, 20 mars 2026, [[File:Jeune fille et son chien, Jean-Honoré Fragonard, HUW 35, Alte Pinakothek Munich.jpg - Wikimedia Commons](#)], (14-07-26).

FIG. 13: J. FRAGONARD, *Le Verrou*, avant 1784, huile sur toile, 73x 93, Musée du Louvre, Paris, p. 43, 45, 58-61, 64, 65, 78, 81, 82.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, « Jean-Honoré Fragonard 009.jpg » dans *Wikipédia*, 1 avril 2026, [[File:Jean-Honoré Fragonard 009.jpg - Wikimedia Commons](#)], (14-07-26).

FIG. 14 : J. FRAGONARD, *L'Armoire*, 1778, épreuve de 2^e état, 39,4 x 34,2, Musée du Louvre, Paris, p. 59, 60.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, « *L'armoire – 1778 – Jean-Honoré Fragonard*.jpg » dans *Wikipédia*, 4 avril 2025, [[File:L'Armoire - 1778 - Jean-Honoré Fragonard.jpg - Wikimedia Commons](#)], (14-07-26).

FIG. 15 : J. FRAGONARD, M. GERARD, *Le Contrat*, s.d., épreuve 1^{er} état, The Met, New York, p. 60.

Extrait de : THE MET COLLECTION, « *Le Contrat* » dans *The Met*, 2026, [[After Jean Honoré Fragonard - Le Contrat - The Metropolitan Museum of Art](#)], (14-07-26).

FIG. 16 : J. FRAGONARD, *L'Adoration des bergers*, 1775, huile sur toile, 73 x 93, Musée du Louvre, Paris, p. 60.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, « *Fragonard 1775 adoration des bergers Louvre.jpg* » dans *Wikipédia*, 12 juillet 2026, [[File:Fragonard 1775 adoration des bergers Louvre.jpg - Wikimedia Commons](#)], (14-07-26).

FIG. 17 : A. BOREL, *Illustration du livre « Félicia » d'André-Robert Andréa de Nerciat*, 1782, p. 61, 63, 81.

Extrait de : CAMILLE SOURGET LIBRAIRE, « *Félicia ou mes Fredaines*, Orné de Figure en taille-douce » dans *Camille Sourget Libraire*, 2026, [[NERCIAT, Andréa de. Félicia ou mes Fredaines.](#)], (14-07-26).

FIG. 18 : L. BINET, *L'attentat*, 1776. Eau-forte et gravure sur cuivre, s.t, Paris, Bibliothèque Nationale de France, p. 62, 81.

Extrait de : UT PICTURA 18, « *L'attentat – Binet* » dans *Paysan perversi*, dans *Esprit 1782*, s.d., [[L'attentat \(Paysan perversi, Esprit 1782, fig33\) - Binet | Utpictura18](#)], (14-07-26).

FIG. 19 : J. FRAGONARD, *La Poursuite de l'amour*, 1770-1773, huile sur toile, 318x215 cm, Frick Collection, New York, p. 66-67.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *The Progress of Love – The Pursuit – Fragonard 1771-72.jpg* » dans *Wikipédia*, 30 janvier 2012, [[Fichier:The Progress of Love - The Pursuit - Fragonard 1771-72.jpg — Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 20 : J. FRAGONARD, *La Rencontre*, 1771-72, Huile sur toile, 318 × 244, The Frick Collection, New York, p. 66, 67.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *La Rencontre (Fragonard)* » dans *Wikipédia*, 15 juin 2024, [[La Rencontre \(Fragonard\) — Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 21 : J. FRAGONARD, *L'Amant couronné*, 1771-72, Huile sur toile, 318 × 243, The Frick Collection, New York, p. 66-67.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *The Progress of Love – The Lover Crowned – Fragonard 1771-72.jpg* » dans *Wikipédia*, 30 janvier 2012, [[Fichier:The Progress of Love - The Lover Crowned - Fragonard 1771-72.jpg — Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 22 : J. FRAGONARD, *La Lettre d'Amour*, 1771-72, Huile sur toile, 317 × 217, The Frick Collection, New York, p. 66-67.

Extrait de : WIKIPEDIA, « *The Progress of Love – Love Letters – Fragonard 1771-72.jpg* » dans *Wikipédia*, 30 janvier 2012, [[Fichier:The Progress of Love - Love Letters - Fragonard 1771-72.jpg — Wikipédia](#)], (14-07-26).

FIG. 23 : M. GERARD, *La Mère allaitante*, 1804, huile sur toile, 60,5 x 50, Clark Art Institute, Massachusetts, p. 70.

Extrait de : WIKIPEDIA COMMONS, «*The Breastfeeding Mother.jpg*» dans *Wikipédia*, 4 avril 2026, [[File:The Breastfeeding Mother.jpg - Wikimedia Commons](#)], (14-07-26).

FIG. 24 : M. GERARD, *L'Elan de la nature*, 1796, huile sur toile, 45 x 55, Hermitage Museum, St Petersburg, p. 70.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 110.

FIG. 25 : M. GERARD, *La Jeune mère érudite*, 1785-1790, huile sur toile, 55 x 45, Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston, p. 71, 76, 77, 79, 83.

Extrait de : C. BLUMENFELD, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 109

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial