

I n t r o d u c t i o n

En France, comme ailleurs en Europe au XVIII^e siècle, si les peintres se sont curieusement intéressés à un acte culturel en pleine mutation, la lecture, sans doute étaient-ils loin de penser que l'élucidation de cet acte mènerait le regard des gens curieux vers le cœur du projet des Lumières. Car, bientôt emblématiques des formes que prendrait la recherche scientifique en même temps qu'ils conféraient forme visuelle à l'individu moderne en train de naître¹, les nouveaux modes de lecture de leur siècle permettaient aussi aux artistes d'explorer de nouveaux champs de la vie quotidienne. Plutôt que comme une opération effectuée sur un objet inerte, la lecture allait sous leurs pinceaux apparaître comme un acte dynamique se déployant dans presque toutes les sphères de la vie sociale. Pour en saisir et révéler la subtilité, les artistes l'étudièrent dans ses nuances changeantes, peignant chaque fois un acte unique, jamais tout à fait comme les autres.

Le présent livre explore une hypothèse : beaucoup plus nombreuses et variées que ce qu'on a cru jusqu'ici, les représentations de la lecture élaborées par les artistes de langue française du XVIII^e siècle participent bien davantage au développement de la pensée des Lumières que ne le reconnaissent la plupart des études existantes. Cette recherche a trouvé ses racines dans la découverte, *a priori* anodine, de nombreux portraits, peints durant le Siècle des Lumières, montrant une personne en train de lire; il s'est vu raffermi par le désir de constituer un échantillon représentatif de ce qui commençait à ressembler à un véritable mouvement artistique engageant la plupart des écoles et des artistes. Si de très nombreux lecteurs peints ou dessinés se trouvent dans les grands musées qui possèdent une collection d'art européen, d'autres se cachent coquettement dans des endroits plus obscurs. Force a été pour nous de comprendre qu'un simple échantillon ne saurait prendre une forme définitive : de multiples fois, le fait même de chercher

• 1 – Ce que René HUYGHE analyse sous la rubrique de l'« intimité de la vie » (*L'Art et l'homme*, vol. III, Paris, Larousse, 1961, p. 173-178).

avec patience et assiduité un autre lecteur encore semblait en faire apparaître de nouveaux dont on n'avait pas jusque-là soupçonné l'existence. Il fallut alors se résoudre à admettre qu'il ne serait jamais possible de les trouver tous et toutes; trop d'églises resteront toujours à visiter, trop de collections actuelles et anciennes à parcourir, trop de greniers à fouiller pour leurs trésors, trop d'allusions en notes infrapaginales à suivre, trop d'œuvres peintes déclarées perdues et qu'on retrouve pourtant un jour. Dans l'abandon d'un vain rêve d'exhaustivité, car en époussetant un vieux catalogue de vente non encore consulté, parfois trouvé au hasard dans une librairie parisienne ou new-yorkaise, ou ayant eu le bonheur de visiter un petit musée moins connu, on n'en finit pas de voir apparaître des liseuses et liseurs du XVIII^e siècle, comme à l'improviste.

Dans la peinture et la sculpture, la tapisserie, la gravure ou le dessin, des lecteurs (liseurs) et lectrices (liseuses) se logent par milliers au sein des images que les artistes du XVIII^e siècle français ont livrées à la postérité. Chez les grands artistes des Lumières comme chez les simples artisans, les faiseurs d'images religieuses ou profanes multiplient les représentations de personnes en train de lire. Toutes les écoles importantes du Siècle des Lumières étudient à leur façon les lecteurs de l'époque. Ensemble au début du siècle, ces lecteurs se sont peu à peu isolés dans un coin de l'image au fur et à mesure que le siècle avançait. Depuis les moines anachorètes dans la nature sauvage et les liseuses solitaires d'une demeure privée, jusqu'à l'aristocrate en tenue d'apparat; de l'enfant apprenant à déchiffrer l'alphabet devant ses parents ravis, aux groupes rassemblés lors d'une soirée pour écouter déclamer le dernier roman de Rousseau, le Siècle des Lumières ne compte plus les personnages peints ou dessinés qui lisent un livre, une lettre ou une partition de musique.

L'étendue du phénomène artistique en question n'étonnera qu'un moment. Nés en une période charnière de notre culture occidentale, les artistes se sont très normalement penchés sur les nouvelles façons de lire, sur la montée de la lecture et sur sa répartition dans presque toutes les couches de la population. Il n'est pas surprenant que, par exemple dans l'église Saint-Médard à Paris – église connue pour ses épisodes de lectures miraculeuses² où je me doutais que devaient se trouver plusieurs œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles –, trois tableaux dépeignent un personnage tenant un livre ouvert, dont une toile de Charles-Dominique-Joseph Eisen montrant sainte Geneviève en train de lire un énorme livre tout en veillant sur son troupeau d'agneaux³. Peu surprenante aussi, au musée des Beaux-Arts de

• 2 – Au sujet des miracles de l'église Saint-Médard, voir entre autres Christine GOUZI, *Jean Restout (1692-1768). Peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 68-74 et 355-359, ainsi que Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 273-278.

• 3 – Charles-Dominique-Joseph Eisen, *Sainte Geneviève lisant et gardant ses moutons*, vers 1765, huile sur toile, Paris, église Saint-Médard, 180 × 115 cm.

La Rochelle, connu pour ses œuvres du XVIII^e siècle, en haut d'un grand et bel escalier, la découverte d'une toile de François-Louis Brossard de Beaulieu que je n'avais jusqu'alors pu voir dans aucun catalogue, montrant une femme d'un certain âge, une magnifique brochure ouverte à la main⁴.

Presque toute collection particulière, tout musée des beaux-arts, toute institution religieuse possédant une collection du XVIII^e siècle français contient des images de lecteurs et de lectrices. En nous promenant pendant plusieurs années dans divers lieux de culture consacrés à la France des Lumières – en France, en Allemagne et en Belgique, en Australie, en Grande-Bretagne et en Italie, aux États-Unis ou au Canada –, en consultant de nombreux catalogues de vente des grandes et petites maisons d'enchères, en visitant musées, hôtels particuliers, églises et châteaux, en multipliant les recherches en bibliothèques et en librairies, nous avons découvert presque 8 000 images de lecteurs et de lectrices, peints ou dessinés, du siècle français des Lumières⁵. Mais combien de lecteurs n'avons-nous pas encore trouvés? Sans doute encore des milliers, sans doute même plus que de répertoriés.

Un tel foisonnement ne saurait être le fruit d'un hasard; parions qu'un corpus d'une telle envergure contredit plusieurs préjugés communément partagés à propos

• 4 – François-Louis Brossard de Beaulieu, *Portrait de femme*, 1796, huile sur toile, La Rochelle, musée des Beaux-Arts, 66 × 50,5 cm (voir plus loin illustration 16, chapitre 1).

• 5 – En appendice, on trouvera le corpus que nous avons constitué (« Annexe iconographique »). Se penchant sur la période commençant en 1695 (au moment où Pierre Mignard peint M^{me} de Maintenon, un livre ouvert à la main) jusqu'à l'année 1805 (au moment où Jacques-Louis David peint Pie VII tenant un livre), cet appendice contient des tableaux, dessins et gravures qui montrent la lecture soit comme sujet principal d'un portrait soit comme faisant partie d'un tableau d'histoire ou d'une scène de genre. Ne nous trompons pas sur le but de cette liste : il ne s'agit pas de donner un catalogue parfaitement exhaustif, organisé selon les artistes ou les écoles que nous avons pu répertorier. Nous craignons même qu'il n'y ait encore quelques erreurs d'attribution et nous regrettons que toutes les données iconographiques n'aient pas pu être trouvées (des données non vérifiées sont livrées entre parenthèses carrées). Avouons pourtant qu'il est parfois moins nécessaire, pour comprendre l'importance des représentations de la lecture au XVIII^e siècle, de savoir si tel ou tel tableau a été peint par tel maître ou par tel imitateur, ou d'utiliser cet appendice pour vérifier la véracité de certaines attributions controversées, que de placer cette représentation dans le cadre plus vaste de l'esthétique visuelle de la lecture pratiquée durant le Siècle des Lumières. Il importe aussi de voir à quel point certains artistes ont été copiés bien plus souvent que d'autres (par exemple *Le Jeune Élève* de François-Hubert Drouais versus *La Liseuse* de Jean-Honoré Fragonard, aujourd'hui à Washington). Le vaste ensemble de peintres anonymes rassemblés donne une bonne visibilité à des œuvres qui sont, comme on le sait, difficilement classables. Le nombre élevé d'œuvres anonymes montre à quel point les grands maîtres ne travaillaient pas de façon isolée. Notre annexe fournit assez d'informations pour permettre, à ceux qui le désirent, de trouver des œuvres que nous ne reproduisons pas dans ce livre ou du moins d'en découvrir une description verbale. Nous renverrons de multiples fois à ce corpus pour documenter l'évolution de la lecture au XVIII^e siècle, pour tirer des conclusions sur la fréquence relative de certaines modes esthétiques, et pour suivre la façon dont les représentations de la lecture fournies par les artistes permettent de comprendre les changements spectaculaires s'effectuant dans les pratiques de lecture.

de la lecture au XVIII^e siècle. Un regard informé, dépourvu des vieux partis pris, engage, par exemple, à ne dire ni de Fragonard ni de Greuze qu'ils montrent plus souvent des personnes en train de lire une lettre que de personnes lisant un livre. Un tel corpus permet de comprendre quels artistes s'attachent avec le plus grand enthousiasme à l'acte de lire et à ses nouvelles pratiques. Nous croyons qu'il permet d'ores et déjà de placer le phénomène social et artistique de la lecture au centre du projet des Lumières, ou plus au centre que ce n'a été dit être le cas jusqu'ici.

Plusieurs lignes de questionnement parcourent les chapitres du livre qui s'ouvre :

- 1) l'absence étonnante de visibilité accordée à l'acte de lecture par les gens de lettres, y compris dans leurs commentaires sur la peinture et le dessin ;
- 2) les surprenants pouvoirs dont dispose l'art visuel pour commenter la lecture, parfois de façon plus pertinente que ce que le langage verbal parvient à faire ;
- 3) les énormes changements durant tout le siècle dans les habitudes de lecture ;
- 4) la spécificité propre à l'art français de l'époque dans ses façons de représenter la lecture ;
- 5) les liens tissés par la peinture entre la sociabilité encouragée par les pratiques de lecture solitaire et la curiosité de l'individu prônée par le projet des Lumières.

Pour des raisons heuristiques, nous accorderons maintenant à chacune de ces lignes d'enquête l'espace d'un court développement.

Que la littérature parle peu de lecture

Il paraît d'autant plus nécessaire de souligner la multiplicité des peintures de la lecture que les amateurs et commentateurs du XVIII^e siècle ne font pas grand état de l'acte de lire. Le constat nous a longtemps surpris : alors que, d'un côté, dans l'esthétique naissante du XVIII^e siècle, rares sont les passages dans la littérature qui décrivent explicitement la façon physique dont une personne lit (encore moins nombreux étant les textes entièrement voués à ce phénomène⁶), les peintres, de leur côté, soulignent plusieurs milliers de fois à quel point la lecture occupe une place considérable dans la vie intellectuelle, sociale et privée des gens de leur époque⁷. On pourrait même dire que cet intérêt manifeste pour la lecture, activité

• 6 – Comme le constate Alexandre WENGER, « les essais théoriques sur la lecture [au XVIII^e siècle] sont d'autant plus précieux qu'ils sont rares » (*La Fibre littéraire. Le Discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2007, p. 29).

• 7 – Dans notre étude, nous nous éloignons donc du point de vue défendu naguère par Claude LABROSSE pour qui, si les « tableaux de Fragonard, de Van Loo ou de Greuze peuvent montrer des personnages en train de lire, ils ne nous apprennent rien sur l'acte de lecture » (*Lire au XVIII^e siècle*. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 11). Au contraire, pour nous, les peintres du Siècle des Lumières montrent mieux les subtilités de cet acte que les

centrale dans la vie sociale des gens lettrés, participe au mouvement esthétique né du rapprochement du Salon et de la rue ainsi que Thomas Crow le décrit⁸. Comme aveugles à ce qui touche de trop près, les gens de lettres n'en disaient mot. Diderot, par exemple, semble déployer tout un art à inventer de nouvelles façons de *ne pas* parler des nombreux portraits de son époque qui montraient une personne en train de lire un livre⁹. Voltaire ne semble pas non plus attacher d'importance au livre que son amie M^{me} d'Épinay tient fièrement dans le portrait qu'a peint d'elle Jean-Étienne Liotard en 1759 (voir illustration 1). L'artiste a pourtant dû concevoir qu'un livre attirant l'attention de M^{me} d'Épinay devrait aussi attirer la nôtre¹⁰. Même s'il est vrai que ce livre n'a jamais eu d'autre existence que celle de livre montré, il n'en constitue pas moins une invitation assez claire, et amicale, à entrer dans le monde philosophique de M^{me} d'Épinay. Ce livre ouvert ne pourrait-il servir d'introduction à la pensée d'une des femmes philosophes les plus importantes de son siècle? L'introduction, notons-le, est effectuée non par un écrivain, pas même par un autre philosophe, mais par un peintre.

Presque invisibles dans la littérature et la philosophie, comme le furent d'ailleurs les lectrices dans l'histoire¹¹, les lecteurs et les lectrices des Lumières conquier-

travaux de n'importe quel autre groupe de personnes cultivées. Dans un article important, William Beatty Warner souligne d'abord « la fascination spéciale » déployée par les peintres du xvii^e et du xviii^e siècle pour « les images de lectrices en train de lire » (p. 408) pour ensuite explorer la dimension érotique d'un grand nombre de tableaux qui peignent cet acte (William Beatty Warner, « Staging Readers Reading », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 12, n° 2-3, 2000, p. 390-416).

• 8 – Thomas CROW, *La Peinture & son public à Paris au xviii^e siècle*, trad. André Jacquesson, Paris, Macula, 2000, p. 116-119. Voir également à ce propos Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 46-49, et Antoine LILTI, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au xviii^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 50-55.

• 9 – Voir Anthony WALL, « Lectures manquées », *Diderot Studies*, n° 32, 2012, p. 189-250.

• 10 – Jean-Étienne Liotard, *Portrait de Louise d'Épinay*, 1759, pastel sur parchemin, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 68 × 54 cm. Voltaire note le doigt au menton ainsi que les yeux étincellants, mais pas un mot n'est dit du livre qui montre une page de ce qui semblerait bien être un ouvrage important (le *Dialogue X* que peint Liotard n'existe pourtant pas) : « Je merci [*sic*], écrit Voltaire, à deux genoux la philosophe qui met son doigt sur son menton, et qui a un petit air penché que lui a fait Liotard; son âme est aussi belle que ses yeux » (*Voltaire's Correspondence*, vol. 41, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et musée Voltaire, p. 104). Ces remarques voltaïriennes sont soulignées par Elise GOODMAN, *The Portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the Femme savante*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 94.

• 11 – Voir à ce propos Nathalie FERRAND, « À celles qui ne lisent pas. La fiction de la lectrice dans le roman au xviii^e siècle », Isabelle BROUARD-ARENDIS (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 445-446. Ferrand cite dans son étude Jacqueline PEARSON, *Women's Reading in Britain 1750-1835. A Dangerous Recreation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. On note dans la peinture du xviii^e siècle non seulement un nombre de plus en plus important d'images de femmes qui lisent mais aussi, surtout dans la seconde moitié du siècle, un plus grand nombre de jeunes lecteurs, parfois de très jeunes. Voir à ce propos

ront une visibilité dans la peinture et le dessin¹². Peint dans ses fins détails et nuances, l'acte de lecture interroge diversement la place occupée par les artistes sur la scène « intellectuelle » en France. Voilà qui constituera le cœur des propos de ce livre car la réflexion sur l'art du XVIII^e siècle n'est pas toujours plus attentive à la croissance de la lecture dans la peinture des Lumières que ne l'étaient les gens de lettres de l'époque¹³. Certes, on évoque aujourd'hui, mais seulement en passant, l'idée selon laquelle « [l]e thème de la lecture était fréquent dans la peinture de genre française du XVIII^e siècle qui l'avait emprunté à la tradition hollandaise du XVII^e siècle¹⁴ ». Si nous ne cherchons pas à retracer les lignes de force liant l'art français du XVIII^e siècle à la peinture hollandaise du XVII^e siècle (voire à celle de l'Italie du XVI^e siècle), nous ne tentons pas non plus de faire croire que le Siècle des Lumières aurait inventé la représentation artistique de la lecture. Notre centre d'intérêt réside moins dans la filiation historique du thème de la lecture au sein de l'Europe que dans le développement de la lecture comme un des moteurs de l'esthétique visuelle, et ce dans l'espace culturel de l'Europe francophone du XVIII^e siècle. Pour ces raisons, on ne saurait se limiter à un petit nombre d'œuvres.

Fritz NIES, *Bahn und Bett und Blütenduft. Eine Reise durch die Welt der Leserbilder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, p. 50-54.

• 12 – Il est curieux de constater, encore avec N. Ferrand, que les romans des Lumières qui sembleraient, de prime abord, les plus susceptibles de détailler l'acte de lire s'avèrent plus prolixes par les gravures qu'ils contiennent que bavards par les mots du texte. Ferrand examine, entre autres exemples, le roman clandestin *Thérèse philosophe* : frappe ainsi une scène de mortification de mademoiselle Éradice, où le texte du roman se contente de parler, de manière laconique, d'un « livre devant elle », alors que la gravure illustrative place le livre au centre. Comme le dit Ferrand, le roman pornographique semble, « dès les premières pages », programmé « comme un ensemble de tableaux » (N. FERRAND, *Livres vus, livres lus : une traversée du roman illustré des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 104). Les planches dont se sert l'*Encyclopédie* montrent pareillement des détails techniques difficilement explicables dans le langage des mots. Voir à ce dernier propos Sylviane ALBERTAN-COPPOLA (dir.), *La Philosophie en images*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

• 13 – L'exception la plus heureuse à cette tendance se trouve dans les études de Pierre Rosenberg, en particulier dans ses nombreux travaux portant sur Fragonard. Ne se contentant pas de déclarer le thème de la lecture « fort à la mode au XVIII^e siècle », Rosenberg souligne de manière nuancée la place qu'occupe la lecture dans un grand nombre de compositions laissées par l'artiste de Grasse, remarquant les façons dont cet artiste hors pair « s'attache à étudier le comportement de chacun [des lecteurs et des auditeurs] selon son âge, sa condition sociale » (P. ROSENBERG, *Fragonard*, exposition Paris, Grand-Palais et New York, Metropolitan Museum of Art, 1987-1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987, p. 541).

• 14 – Notice de John Collins dans *Au Temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, Colin BAILEY (dir.), Yale University Press, 2003, notice n° 86 portant sur *La Liseuse* de Washington peint par Fragonard (p. 286). Pour parler de la lecture dans l'immense œuvre de Fragonard, l'auteur se contente de citer le titre de trois dessins de l'artiste (qui en a produit presque trois cents qui seraient pertinents) et, pour parler de la lecture dans les 54 Salons royaux du XVIII^e siècle tenus au Louvre, le même auteur donne quatre titres (dont deux d'œuvres disparues).

Dans trop de cas, le critique d'aujourd'hui ne parle de l'acte de lire que parce la toile commentée en comporte un, non parce que le contexte socio-historique l'exigerait. *La Liseuse* de Fragonard (National Gallery of Art, Washington), par exemple, a fait l'objet de bien des observations, mais on n'y parle de lecture que parce qu'il est difficile d'éviter d'en parler en ce cas particulier¹⁵. Pourtant, s'agissant de *La Sultane lisant* de Jean-Étienne Liotard, l'auteur d'une notice rappelle justement que « le thème de la lecture apparaît souvent dans la peinture plus raffinée du milieu du XVIII^e siècle et se trouve dans une grande variété de représentations peintes par Greuze, Chardin et Carle Vanloo entre autres¹⁶ ». Alors, nous relevons la suggestion et prétendons montrer que la lecture est présente dans *tout le siècle* et pas seulement dans la peinture raffinée de son milieu. Le présent livre trouve sa justification dans l'absence d'ouvrages qui parlent à la fois du XVIII^e siècle, de la lecture et de la peinture. Même dans le magnifique panorama de l'*Histoire de la lecture* fourni par Alberto Manguel¹⁷, le XVIII^e siècle occupe, regrettamment pour nous, trop peu d'espace. Dans les travaux si pertinents de Roger Chartier et de son école sur la lecture au Siècle des Lumières, la peinture est loin de constituer le premier centre d'intérêt des chercheurs¹⁸. Dans un livre récent, revêtant une importance considérable pour nos recherches sur la lecture dans la peinture occidentale¹⁹, l'auteur pourtant érudit ne parle presque pas du XVIII^e siècle. On cherchera vainement un travail plus long qu'un article sur la représentation picturale de la lecture de livres au XVIII^e siècle.

De façon significative, la littérature spécialisée d'aujourd'hui à propos de la lecture tient des propos généraux qui dispensent de mesurer la variété des actes de

-
- 15 – Jean-Honoré Fragonard, *La Liseuse*, vers 1771-1773, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art, 81 × 65 cm (voir illustration 206, chapitre vi). Dans le très beau catalogue de 2009 des tableaux français appartenant à la National Gallery of Art (*French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century*, Washington, The National Gallery of Art, 2009), ouvrage dirigé par le regretté Philip CONISBEE, on trouve une notice de six pages sur *La Liseuse* de Fragonard, qui contient malheureusement de nombreuses erreurs à propos de la lecture.
 - 16 – *Important Old Master Paintings*, catalogue du 25 janvier 2002, Christie's, New York, vente 1009, p. 86, n° 64. Notre traduction de la phrase suivante : « *The theme of reading often appears in advanced painting of the middle of the eighteenth century, and can be found in a variety of pictures by Greuze, Chardin, and Carle Vanloo among others.* »
 - 17 – Alberto MANGUEL, *A History of Reading*, New York, Vintage, 1996 (*Une Histoire de la lecture*, trad. Christine Leboeuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000). Plus récemment : *A Reader on Reading*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2010.
 - 18 – Nous pensons notamment aux ouvrages fondamentaux que sont 1) *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987 ; 2) *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2005 ; et 3) *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (X^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard/Seuil, 2005.
 - 19 – Gareth STEWART, *The Look of Reading. Book, Painting, Text*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

lecture au long du Siècle des Lumières. Or, nous croyons essentiel, par exemple, d'insister sur ce que montrent les peintres : des personnes en train de lire et des personnes *se montrant* en train de lire. Pour beaucoup de commentateurs, la lecture fait tout simplement partie des actes, typiques et stylisés, qu'on trouve dans la peinture de genre. En tant que telle, la lecture ne représenterait, du point de vue historique ou esthétique, rien de plus significatif que d'autres actes quotidiens ; parmi ceux-ci, broder, coudre, regarder un portrait en miniature ou se regarder dans un miroir. Omniprésente dans *La Place du spectateur* de Michael Fried qui, à juste titre, fit date dans les études de l'art du XVIII^e siècle français²⁰, cette façon de voir la lecture comme n'importe quel autre acte d'absorbement, est contredite par les si nombreux tableaux à lecture du XVIII^e siècle qui soulignent la spécificité de cet acte particulier et où de nombreux sujets peints nous regardent cependant directement dans les yeux par-dessus leurs livres. Peut-être ainsi n'est-ce pas l'activité de lire en tant que telle qui fait l'absorbement mais seulement certaines pratiques de cette activité. Jean-Baptiste Maillat ou Jacques-André-Joseph Aved par exemple juxtaposent broderie et lecture pour donner à cette dernière la place esthétique de choix²¹. Considérant un siècle où, pour savoir qui doit occuper les premières loges de la scène intellectuelle française, les peintres rivalisent de plus en plus avec les hommes de lettres (qu'on appelait à l'époque des « philosophes »), on s'étonnera de ce que, au XXI^e siècle débutant, les spécialistes réservent encore à la lecture une si petite place. Et surprendra encore que, tandis qu'écrivains et philosophes ne savaient pas, avec leur plume, apprécier l'importance croissante de la lecture dans les activités quotidiennes, les peintres et graveurs, avec leur pinceau ou leur stylet, en aient engagé des analyses variées et détaillées. La lecture peinte apparaît déjà bien plus qu'un simple accessoire dans une scène de genre, en ce qu'elle donne lieu à d'amples commentaires littéraires et philosophiques. Un exemple pourra l'assurer.

-
- 20 – Michael FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1987 (*La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, Paris, 1990). La fragilité conceptuelle de la notion d'absorbement peut se voir, entre autres, lorsque Fried se met à souligner une écoute absorbante qu'il discerne dans un tableau de Joseph-Marie Vien (édition française, p. 118) alors que le personnage s'est endormi. Le fonctionnement du sens de l'ouïe a ceci de particulier qu'elle oblige l'écouteur à « sortir » de lui-même, du fait que les mots ou les sons qu'il cherche à capter viennent d'ailleurs. On dira la même chose des mots d'un livre qu'un auteur donne à son lecteur.
 - 21 – Voir par exemple *La Brodeuse* de Jean-Baptiste Mallet (vers 1780, aquarelle gouachée sur papier, Paris, musée Cognacq-Jay, 28,9 × 21,5 cm) dans lequel le personnage central tient un livre ouvert tandis qu'il s'entretient avec une amie. Voir aussi le *Portrait de Madame Crozat* de Jacques-André-Joseph Aved (1741, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre, 138 × 100 cm) qui montre un livre ouvert que la brodeuse semble ne pas vouloir sacrifier à son ouvrage.

Ce que la lecture peinte permet de dire de la lecture

Pensons un instant à un petit tableau, parfois attribué à un suiveur de Nicolas-Bernard Lépicié. Une jeune fille dessine sur une feuille elle-même posée sur une grande planche que l'on peut voir comme manuscrite (voir illustration 2). Ici, l'écriture est réduite au statut de buvard. À regarder de près ce tableau, on ne peut pas ne pas « entendre » un commentaire, discret mais efficace, sur le pouvoir de l'art pictural aussi capable de proposer des observations sur la vie de tous les jours que le sont la philosophie, l'écriture intime, la littérature romanesque ou même les documents historiques. En recouvrant un manuscrit d'un dessin, cette composition signale en effet, non sans une certaine impertinence, que le visuel est capable de supplanter le texte écrit²². Cet artiste de l'entourage de Lépicié, si ce n'est Lépicié lui-même, conférait en tout cas au dessin une dignité égale à celle normalement accordée à d'autres activités spirituelles (la littérature, la philosophie).

Dans nos « tableaux à lecture » figurant dans l'iconographie cataloguée en fin de volume, nous avons inclus une cinquantaine de personnages tenant un portefeuille, car les artistes font voir que l'exercice de penser par les images et de garder ses propres ébauches dans un portefeuille équivaut à celui consistant à réfléchir avec des mots et à produire des livres. Le traitement visuel peut conférer au livre et au portefeuille la même texture sensuelle; le rapprochement est d'autant plus séduisant que maints artistes peignent un de leurs confrères en train de lire un livre, comme par exemple Jean-Baptiste-Siméon Chardin qui peint son ami Jacques-André-Joseph Aved en philosophe (ou peut-être aussi en alchimiste) complètement absorbé par sa lecture. Un exemple encore plus subtil est fourni par le portrait que peint, pour le Salon de 1759, Alexandre Roslin de sa femme, elle-même un peintre accompli (spécimen important du sous-genre dont nous parlerons à la toute fin de ce livre; voir illustration 3). Appelé dans le Livret de 1759 *Une Femme méditant sur l'étude du dessin*, ce portrait fait se côtoyer deux études, d'un texte et d'une image, peut-être à l'avantage de celle-ci et aux dépens de celui-là, en présentant une intéressante ambiguïté visuelle entre carnet de dessins et manuscrit ou même livre.

Dans le beau pastel représentant le dessinateur Aignan-Thomas Desfriches, exposé par Jean-Baptiste Perroneau au Salon de 1751 (voir illustration 4), le portefeuille (un peu petit à vrai dire) de dessins que tient l'artiste ressemble à un livre. C'est que, de toute évidence, *peindre* serait déjà *une façon d'écrire* et le fait même de tenir un portefeuille de dessins, devenu trop petit pour les besoins d'un portrait en gros plan, équivaudrait, sur le plan iconologique, au fait pictural de tenir un livre.

• 22 – *The René Fribourg Collection: II (Catalogue of 18th and 19th Century Paintings)*, Sotheby's, Londres, 26 juin 1963, p. 46, n° 104. Le catalogue indique qu'il s'agit d'un manuscrit médiéval.

L'artiste bordelais Pierre Lacour engage un pas de plus en direction d'un art du portrait capable de commenter les activités littéraires de la vie quotidienne. Cet artiste pousse le pouvoir du métalangage à un deuxième degré : dans un autoportrait signé par lui en 1778, Lacour se montre en train de peindre un portrait de famille et celui-ci est déjà « en mention », c'est-à-dire cité visuellement dans le tableau. Le deuxième portrait, ici mis en abyme, représente une femme en train de lire (voir illustration 5). Lieu commun faisant partie des préjugés séculaires sur les artistes-peintres, la prétendue inculture des artistes ne trouve-t-elle pas ici un fort démenti? On sait que, pendant très longtemps, les artistes furent considérés comme de simples artisans, voire des techniciens sans culture, le plus souvent comme des gens illettrés. À la question de savoir pourquoi les artistes du XVIII^e siècle se peindraient souvent les uns les autres en train de lire, on trouve ici un début de réponse²³. Remarquons en outre le nombre non négligeable d'autoportraits « lisants » ayant été exécutés plus ou moins à la même période. Au fur et à mesure que la peinture devient plus consciente d'elle-même et de sa réalité sociale, l'art raffine son pouvoir de produire des commentaires visuels sur la littérature et sur la philosophie. Les artistes en quête de reconnaissance intellectuelle seront entourés par certains grands collectionneurs – des hommes d'une grande culture –

• 23 – L'ambiguïté des propos suivants concernant l'analphabétisme des artistes du XVIII^e siècle est tout à fait typique : « Si l'on excepte Raoux et Charles-Antoine Coypel, que sa grande situation officielle mettait fort au-dessus de ses confrères et qui fut le premier des peintres hommes du monde, des peintres gens d'esprit, la plupart des artistes du commencement du XVIII^e siècle étaient donc très ignorants : Carle Van Loo, au dire de Diderot, ne savait pas lire. Et pourtant l'art que ces ignorants nous ont laissé paraît aujourd'hui le plus intelligent, le plus intellectuel qui soit. C'est que dans ce monde affiné, policé, et comme décanté en plusieurs expériences successives, la culture pénètre à ce point la société, que ceux qui y vivent devinent ce qu'il faut savoir et laissent le reste aux pédants » (Louis DUMONT-WILDEN, *Le Portrait en France*, Bruxelles, G. van Oest & Cie, 1909, p. 61). Edgar Munhall tient souvent à souligner le niveau de culture générale d'un Greuze : « *The association Greuze was making of doves with lovers has a long tradition, going back to antiquity. Ovid and Martial had often employed dove imagery in their amorous poetry. In the Christian tradition, the dove came to represent the Holy Spirit. St. Cyprian and St. Augustine associated the bird's gentleness with ideal human behavior. Evidence of the dove-lover tradition abounds in paintings, illuminated manuscripts, sculpture, and even furniture mounts. It was crystallized in the classic artists' book of reference, Cesare Ripa's Iconologia (1603), in which the imagery prescribed for both Purity and Simplicity is precisely what Greuze depicted here: "a young girl, dressed in white, with a dove in her hand."* ("Giovanetta, vestita di bianco, con una Colomba in mano." C. Ripa, *Iconologia*, New York, 1970, pp. 421, 455). *Though generally assumed to have been a rube, Greuze was probably as sophisticated intellectually as any of his contemporaries. His early biographer Mme de Valoris, after all, stated that "He was educated, knew several languages."* (Quoted in MUNHALL, 1976, p. 198). » Propos d'Edgar Munhall, préparés pour la galerie Caroline Imbert (Zurich), sur la *Jeune Fille à la colombe* de Jean-Baptiste Greuze, vendue en 2005, aujourd'hui au musée de la Chartreuse de Douai (<http://www.caroline-imberty.com/DesktopDefault.aspx?tabid=5&tabindex=4&objectid=201760&categoryid=6477&page=0&keyword=>) – site consulté le 4 février 2012.

tels Jean de Julienne, Laurent Grimod de La Reynière, Jean-Joseph de Laborde ou Ange-Laurent de La Live de Jully. Bien évidemment, la littérature et la philosophie resteront pour toujours les principales sources d'inspiration de la peinture, mais la peinture française du XVIII^e siècle devient consciente de ses propres pouvoirs et rend visible que les sources écrites constituent des sous-textes qu'elle se doit d'adapter et de transformer selon sa propre texture. S'il est exagéré de penser que la peinture et ses belles images surpassent la littérature durant les dernières années de l'Ancien Régime en France, on acceptera que l'art visuel acquière une nouvelle crédibilité comme forme de pensée spécifique.

Que les façons de lire évoluent

L'histoire matérielle de la culture du Siècle des Lumières apprend, entre autres choses, que les habitudes de lecture changent de manière importante au cours du siècle. Les chercheurs de l'école de Roger Chartier ont bien décrit le passage crucial depuis un vieux type de lecture, dit « intensif », vers un nouveau type, dit « extensif ». Contrairement à leurs ancêtres antérieurs, les gens de lettres du XVIII^e siècle liraient moins souvent les « mêmes » livres, ils liraient plutôt un nombre toujours grandissant de titres différents. Selon cette hypothèse, les livres, lus moins souvent, le sont moins « intensément ». Comme de moins en moins de lectures auraient lieu en public ou en petits groupes – du moins dans les couches aisées –, de plus en plus de personnes liraient de façon solitaire, en silence, dans un espace particulier de la maison. Mais nous ajouterons que les femmes, devenant de plus en plus souvent des lectrices, accroissent le nombre de lecteurs dans le royaume de France²⁴ même si ces augmentations ne sont ni constantes ni régulières. De plus, l'agencement de la maison des riches bourgeois change. Effet de la baisse d'intensité de la lecture (?), les livres deviennent plus petits, moins chers et moins lourds (on peut les tenir

• 24 – Si, quantitativement, le nombre de femmes lisant s'accroît au XVIII^e siècle, l'iconographie constituée ici, surtout en ce qui concerne les peintres anonymes, ne permet aucunement de parler de la disparition des lecteurs masculins. Mais la façon de montrer la lecture des hommes change en même temps que de plus en plus de femmes se montrent en train de lire aussi. On sait par ailleurs que la publication de l'*Encyclopédie* a encouragé en France la naissance d'une véritable *République des lettres* à laquelle participeraient plus ou moins à égalité hommes et femmes (voir à ce propos Virginia E. SWAIN, « Hidden from View: French Woman Authors and the Language of Rights, 1727-1792 », Richard RAND [dir.], *Intimate Encounters. Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, Princeton University Press, 1997, p. 25-26; Dena GOODMAN, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 31-32). L'iconographie du siècle fait comprendre qu'il faut distinguer entre les portraits d'apparat, montrant un homme debout qui tient un grand livre fermé, luxueusement relié, et ceux, plus intimes, qui représentent une personne, seule, dans la tranquillité de son cabinet, ou assise dans une autre pièce de sa maison, une chambre ou un boudoir.

dans une seule main), de plus en plus accessibles (c'est l'époque des grandes bibliothèques privées mais aussi de la naissance des bibliothèques publiques²⁵). De façon spécifique, on voit de plus en plus fréquemment apparaître des brochures, petits livres rappelant les livres de poche du xx^e siècle (la plus grande différence entre les anciens et les modernes se voyant dans le style des jaquettes).

De nombreux facteurs, tantôt sociohistoriques – c'est-à-dire externes à l'art pictural –, tantôt esthétiques – c'est-à-dire internes à l'art des images –, se conjuguent pour contribuer au renouvellement de l'activité de lecture et des habitudes physiques corrélatives. Il y a lieu de croire que les changements se sont effectués subtilement, de façon cumulative peut-être, mais sans régularité apparente. Bien sûr, nous ne postulons pas que les artistes des Lumières aient voulu expressément *documenter* les nouvelles formes de lecture en train de naître, mais il est clair que, selon la distinction développée par Ludwig Wittgenstein entre ce qu'*on peut montrer* et ce dont *on peut parler*²⁶, les artistes des Lumières *montrent* de façon astucieuse ce que beaucoup de personnes de leur époque n'auraient jamais vu sans eux. Selon un des paradoxes de la peinture développés par la philosophe Éliane Escoubas, disons que la façon dont la peinture du xviii^e siècle accorde une nouvelle *visibilité* à la lecture relève avant tout de *l'accident*²⁷. Dans ce qui suit, on présentera les façons multiples dont les peintres et les dessinateurs, presque *malgré* les littéraires et les philosophes, ont su représenter les lecteurs de leur temps et leurs façons de faire.

Il est aisé de documenter les changements dans les modes de lecture. En les premières décennies du siècle, les portraits d'apparat peints par Hyacinthe Rigaud, par exemple – le plus souvent des personnages masculins debout dans un costume majestueux qui touche un énorme livre luxueux, fermé, sur une table – diffèrent des portraits intimes de la fin du siècle où des figures féminines habillées de manière « négligée » tiennent souvent des brochures, ouvertes. Le grand nombre de ce dernier type de portraits convainc que les personnes aisées se plaisaient à se faire représenter en lecteurs de brochures; ni les clients ni les artistes de l'époque ne méprisaient la brochure, malgré les discours verbaux tenus en public; et l'on verra que la brochure devient un nouveau centre d'intérêt des portraits intimes. En ceci, ils s'opposent en silence à Denis Diderot qui, comme la plupart de ceux qui se méfiaient de certaines pratiques de lecture en philosophie ou en littérature, regarde avec un mépris marqué les brochures, plus souvent éditions de romans que

• 25 – Jonathan I. ISRAEL, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity (1650-1750)*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 119-155.

• 26 – Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1994, § 4.1212 et § 7.

• 27 – Eliane ESCOUBAS, *Imago mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, p. 124.

de traités de physique. Lorsque, au début du *Salon de 1769*, Diderot commente un tableau allégorique peint par Louis-Michel Van Loo, disant de cette œuvre – qu'il n'aime manifestement pas – que le sourire narquois esquissé sur les lèvres de la *Femme représentant l'Étude* est insupportable (voir illustration 6), il compare le gros livre qu'elle tient à « une brochure de Crébillon²⁸ ». On hésite, la remarque ironique s'adresse-t-elle davantage à Crébillon ou à l'arrivée massive de la brochure dans les portraits de son siècle ?

Lorsque la pensée philosophique des Lumières se penche sur le goût esthétique comme phénomène social et en vient à instituer l'esthétique en discipline autonome, le dédain à l'égard de la représentation artistique de la lecture va assez paradoxalement s'afficher de toutes façons et par toutes manœuvres. Les artistes de ce siècle font pourtant preuve d'une lucidité qui les oppose à de nombreux autres agents culturels, et en particulier à plusieurs philosophes consacrés. Il est temps aujourd'hui de réévaluer un grand nombre de problématiques esthétiques liées à la représentation de la lecture. Car seuls les artistes font voir dans toute sa splendeur le plaisir de la lecture personnelle, ce sont eux qui rendent palpable le contact physique entre la main et la page du livre, ce sont eux qui font percevoir les multiples lectures usant les livres, ce sont eux enfin qui laissent deviner la naissance de nouvelles façons de lire ou l'évolution de plus anciennes.

Une spécificité française ?

On est tenté de chercher une spécificité dans les manières de représenter la lecture en France durant le Siècle des Lumières par opposition à celles des siècles antérieurs et des autres pays à la même époque (les Pays-Bas, l'Italie, l'Allemagne, la Grande-Bretagne), surtout dans le contexte d'une centralisation assez remarquable de la production artistique en France. On s'attardera dans ce qui suit par exemple aux façons, souvent ingénieuses, qu'un artiste tel Hubert Robert invente pour montrer la lecture en multipliant les cadres géographiques, les ruines architecturales, les postures physiques et les rencontres sociales de différents types. On ne cesse d'être surpris par la nature implicitement sociale de l'acte de lire telle que l'étudie Jean-Honoré Fragonard, même quand il peint un personnage lisant qui semble seul. Car, même en solitude, on finit par sentir la présence d'autres personnes, invisibles dans l'espace peint, qui surplombent depuis un espace « hors-tableau » ce qu'il est permis de voir, tant on verra qu'il est coutumier chez les peintres d'imaginer des personnages dissimulés dans l'espace. De

• 28 – Denis DIDEROT, *Salon de 1769*, dans *Héros et martyrs (Salons IV)*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 24.

plus ou moins subtiles suggestions de sexualité chez la personne lisant déteignent, sinon sur le contenu du livre-objet placé une table, du moins sur la façon dont cet objet se présente matériellement aux yeux du spectateur. On perçoit la sensibilité qu'explore et déploie par exemple Jean-Baptiste Greuze pour montrer les pensées intérieures des gens lisant : en esquissant sur le visage des marques d'émotion, sourires de plaisir, expressions de chagrin, d'angoisse ou de peur qui semblent accompagner le contenu du livre consulté. Que les personnes lisant leurs brochures pleurent plus facilement que les lecteurs de notre siècle²⁹ se montre de manière parfois spectaculaire dans la peinture du XVIII^e siècle.

Notre corpus d'œuvres visuelles permet de savoir quels artistes peignent le plus souvent la lecture (Boilly, Carmontelle, Fragonard, Greuze, Boucher, La Tour, Largillier, Lavreince, Roslin, Vigée-Le Brun...), peu de surprises de ce côté-là. Mais il révèle aussi tout un pan d'artistes, certes déjà connus, dont on ne soupçonnait pourtant guère, du moins de prime abord, qu'ils s'intéressaient autant aux aspects visuels liés à la lecture (Charles-Antoine Coypel, Carle Van Loo, Louis-Michel Van Loo, Jean-Marc Nattier, Hubert Robert, Étienne Jaurat, Jean-Étienne Liotard, Nicolas-Bernard Lépicié, Philippe Mercier, Jean Restout, Jean-François de Troy). Plus encore, le corpus rassemblé présente sous un nouvel angle une panoplie d'artistes nettement moins bien connus (souvent injustement d'ailleurs) : Guillaume Voiriot, Donatien Nonotte, Antoine Pesne, Jacques-André-Joseph Aved, Jean Raoux, Louis-Rolland Trinquesse, Henri-Pierre Danloux, Jean-Baptiste Santerre, Louis Tocqué, Jean Valade. Une telle iconographie permet d'interroger les particularités de chacun des artistes redécouverts par le biais de la lecture (Greuze ne peint jamais une personne lisant à l'extérieur ; Lancret montre souvent un personnage lisant en plein air ; pratiquement les seuls lecteurs que l'on trouve dans l'œuvre de Jean-Baptiste Pater se trouvent en plein air).

Pour autant qu'il est possible de cerner une spécificité dans les représentations françaises de la lecture au XVIII^e siècle, on tentera de le faire dans le cadre d'une *appréciation pragmatique* de la lecture en insistant sur une vieille ambiguïté de l'art du portrait : admire-t-on *la personne dépeinte sur la toile* ou plutôt *l'acte culturellement significatif dans lequel celle-ci s'est engagée*? Certains artistes montrent les deux en une figure et font comprendre que la lecture compte parmi les activités les plus représentatives de sa personnalité. D'autres artistes s'intéressent moins à la personne qu'à décliner la lecture dans toutes ses subtilités. Que la représentation de la lecture importe pour l'œuvre ou que le livre fasse partie des accessoires préférés du sujet peint, toujours est-il que le tableau à lecture s'éloigne de ce que Jean-Luc Nancy nomme le « portrait autonome », à savoir une œuvre qui s'organiserait

• 29 – Jean-Marie GOULEMOT, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve, 1994, p. 8-10.

« autour d'une figure en tant que celle-ci est proprement en elle-même la fin de la représentation, à l'exclusion de toute autre scène ou rapport, de toute autre valeur ou enjeu de représentation, d'évocation ou de signification³⁰ ».

En insérant un doigt ou deux dans les pages du livre montré, les artistes explorent aussi les liens que la couleur et le dessin assurent entre la main et la page, entre la jaquette et les vêtements portés, entre les mouvements de la page qui se tourne et ceux du drapé des tissus. Les actes et les mouvements esquissés, du moment qu'ils participent au procès de la lecture, l'emportent visuellement sur les objets inertes. Du point de vue du spectateur, il semble moins pertinent de demander *quel livre* le personnage montré est en train de lire (les titres des livres ne sont révélés que très rarement au XVIII^e siècle) que de comprendre *que le personnage est en train de lire* tout court. Était-ce ce que suggérait René Démoris dans un article consacré aux scènes de genre peintes par Jean-Baptiste-Siméon Chardin ? Chardin, disait-il, montrait des « personnages à la fois engagés dans une action et détachés d'elle³¹ ». Dans de nombreux tableaux à lecture – Fragonard est le maître de ce type de représentation –, un personnage non identifiable lit un livre non identifiable. De la lecture comme activité remarquable il fait un genre en se détachant de la représentation d'une scène de lecture spécifique. Une grande majorité des représentations dont nous nous occuperons ici nous engagera à prendre nos distances par rapport à la chose lue et à réserver une attention accrue pour l'action que l'œuvre invite à détailler.

Nous insisterons sur la nature complexe des nombreuses représentations au XVIII^e siècle qui cultivent des ambiguïtés esthétiques concernant le degré toujours changeant de visibilité donné à l'acte de lecture et à un deuxième acte, le plus souvent invisible, qu'on appellera « invitation à lire ». Certains artistes, dont Fragonard, savent combiner les deux actes de façon créatrice. Cette curiosité intellectuelle à laquelle participent les tableaux à lecture et dont ils tirent une grande partie de leur efficacité nous intéresse. Les artistes du Siècle des Lumières ne peignent pas seulement la curiosité de la personne qui lit, ils inventent aussi de nouvelles façons de stimuler, voire de frustrer, celle du spectateur. Lire, c'est faire preuve de curiosité, sans y attacher le sens moralisateur du XVII^e siècle pour qui la curiosité est un vilain défaut qu'il faut apprendre à réprimer. Non pas que cette vieille et puissante conception du curieux meure en France avec la disparition du Roi-Soleil ; mais naît au XVIII^e siècle une nouvelle vision de la figure curieuse qui ouvrira sur celle du savant cherchant à savoir par pur besoin de savoir ou de connaître³².

• 30 – Jean-Luc NANCY, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 14.

• 31 – René DÉMORIS, « La nature morte chez Chardin », *Revue d'esthétique*, n° 4, 1969, p. 384.

• 32 – Voir à ce propos Hans BLUMENBERG, *La Curiosité théorique en procès*, trad. de M. Sagnol, J.-L. Schlegel et D. Trierweiler, Paris, Gallimard, 1999. Ces propos se complètent de manière utile

Au Siècle des Lumières, une nouvelle forme de curiosité touche les portraits des *honnêtes gens* et s'incarne de façon visible comme une des caractéristiques les plus désirables de leur personnalité. Les personnages peints deviennent dépositaires d'une nouvelle soif de connaître, ainsi que de Condillac désignait la curiosité dans son *Traité des animaux* en particulier. Pour lui – en cela il est tout à fait emblématique d'un vaste pan d'activité intellectuelle au XVIII^e siècle –, la curiosité se décrit comme le « besoin insatiable de connaissances³³ » et nous utiliserons les images qu'il développe pour décrire la curiosité afin de mieux lire les nombreux tableaux de lecteurs dont il sera question dans notre étude. Nous tenterons aussi de suivre l'idée de Diderot selon laquelle un tableau digne d'intérêt est une œuvre susceptible de nous « arrêter », de retenir notre attention pendant plus longtemps que l'habituelle période de deux à huit secondes qui est celle du spectateur dit normal, d'accepter l'invitation qu'il formule à le regarder plus d'une fois. Non seulement les tableaux à lecture du XVIII^e siècle encouragent la curiosité mais, dans une sorte de transivité de l'attention, ils se fondent aussi sur elle.

Le doigt que la personne lisant insère dans son livre à moitié ouvert constitue un des premiers signes de l'expresse invitation à lire inscrite dans les tableaux qui nous intéressent. Prétexte à peindre un détail comme le pouce raffiné de M^{me} d'Épinay, le doigt qui touche un livre vient justifier la dépeinture d'un ouvrage mi-ouvert, mi-fermé. Souvent l'artiste ne donnera qu'un aperçu du livre, mais différemment de la manière du catalogue électronique au XXI^e siècle, dont le but commercial consiste à pousser le spectateur à acheter. L'invitation à lire s'exprime autrement, de manière plus cérébrale, par l'esquisse d'un contenu à partir de la bribe qu'il donne à voir. De même, un portrait donne un aperçu d'une personne à partir d'un fragment, se fondant sur un moment donné pour constitutif ou décisif, alors que ce moment est par définition fugace, le plus souvent imaginaire. L'instant prégnant du tableau comprend l'activité de prédilection du personnage peint.

Lieu où l'on voit la curiosité de la personne qui lit, le tableau à lecture est aussi celui où la représentation esthétique doit susciter la curiosité intellectuelle du spectateur. De ce point de vue, le doigt est le *locus amœnus* où la nature physique de la page ainsi que de la main rejoint celle, spirituelle, du contenu du livre. Le doigt incarne la curiosité intellectuelle à laquelle le tableau veut donner satisfac-

par le travail de Pascal GRIENER, « Une curiosité légitime », dans *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 19-34.

• 33 – Étienne BONNOT DE CONDILLAC, *Traité des animaux*, livre 2, chap. 5, in *Œuvres philosophiques I*, éd. Georges Le Roy, Paris, Presses universitaires de France, 1947, p. 363. Sur ce point et plusieurs autres questions centrales à l'épistémologie du XVIII^e siècle, voir André CHARRAK, *Empirisme et métaphysique. L'Essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac*, Paris, Vrin, 2003.

tion, occupant un espace dominé par des lignes de forces contradictoires. Plus d'un artiste, parmi les plus habiles, exploreront cet espace. Ouvrant une fente dans l'enceinte du livre, le plus souvent, le doigt se contente de pointer vers cette ouverture, sans en révéler le contenu. Mais l'accent se déplace de l'acte d'ouvrir vers un autre, peut-être encore plus prometteur : celui de toucher la parole du livre. Ce scénario explique pourquoi on ne saurait négliger l'intimité de l'usure due à un toucher répété, c'est-à-dire provoquée par une longue *conversation* entre le lecteur et son livre, au sens latin du terme s'entend.

De nature bienfaisante, une telle conversation se lit chez la femme que peint Étienne Jeaurat dans une toile qu'il expose au Salon de 1769 (voir illustration 7). Il est étonnant que Diderot ne dise pas mot de la brochure qu'elle tient dans une main affaiblie, rien non plus de l'impression émanant du tableau. Car le peintre nous fait comprendre qu'il s'agit d'un vieil ami, lequel lui donnera assez de force pour se remettre de son état actuel. Diderot passe aussi à côté de la réalité temporelle de la lecture que présente Jeaurat, une lecture qui aidera la malade à supporter un temps devenu terriblement lourd, affreusement lent, et qui lui procurera un peu de paix intérieure. Diderot insiste plutôt sur l'air exagérément malade de la femme, disant avec une ironie reconnaissable qu'elle est sans doute en plus mauvais état que ne le pense l'artiste, remarque où il faudrait entendre qu'elle serait bien *trop* malade pour lire³⁴.

Toucher un livre frappe les artistes qui le traduisent de manière sensuelle par le geste, récurrent dans les toiles, de l'index – signet humain qui signe aussi une métonymie physique lourde d'un poids sémantique. L'index indique le désir de reprendre sa lecture au point où on l'a laissée, mais aussi peut-être celui de revenir encore et encore à un passage aimé. Ainsi évoque-t-il le goût du lecteur pour la redécouverte, sa volonté de s'exposer à une surprise possible, son désir de trouver du nouveau dans le déjà lu. Une subjugation mutuellement consentie se profile aux yeux de spectateur : le lecteur est agréablement envahi par son livre qui, de son côté, est lentement envahi par l'usure provoquée par tant de consultations.

La lecture met en jeu des forces communicatives comportant actions et rétroactions. Nulle influence unidirectionnelle ne passe du livre vers la personne qui lit. Le livre parle à la personne lisant en même temps que la personne laisse sa trace sur et dans le livre ; elle peut même interroger le livre. L'unique absorbement du lecteur ne tient pas compte de telles lignes communicatives. Les tableaux à lecture composent une forme visuelle de la communication, née dans le silence, passant

• 34 – Bien entendu, le « Ah ! Monsieur Jeaurat, vous ne connaissez pas tout le péril de son état ; elle est bien plus mal que vous ne pensez » de Diderot suggère que l'état pitoyable de la femme est moins attribuable à sa maladie qu'aux pauvres talents du peintre. Voir à ce propos D. DIDEROT, *Salon de 1769*, *op. cit.*, p. 26.

à l'autre et revenant à l'un. Si la voix d'un autre est présente dans le livre que lit le personnage, l'artiste donne à voir les effets de cette voix : celle-ci passe par les doigts, les yeux, les expressions corporelles, voire par les vêtements.

Comme la peinture ne peut rien faire entendre, elle développe d'autres moyens pour rendre la voix qui vit dans le livre lu. Les harmoniques bakhtiniennes de cette façon de voir la lecture peinte n'échappent à personne : « Tout membre d'une collectivité parlante trouve non pas des mots neutres "linguistiques", libres des appréciations et des orientations d'autrui. Il les reçoit par la voix d'autrui, emplis de la voix d'autrui³⁵. » La personne lisant participe – en lui donnant un corps visible – à une forme intérieure de l'écoute, à une manière d'écouter qui ne va pas sans surprises, évoquée qu'elle est par des tons inattendus. Les lecteurs « entendent » la voix d'un autre qui habite leurs livres ouverts. Les métaphores musicales proposées par Mikhaïl Bakhtine viendront utilement décrire les jeux complexes engagés par les voix silencieuses de la littérature. Se justifie ainsi que notre corpus comprenne des personnages lisant une partition musicale tantôt pour chanter, tantôt pour jouer d'un instrument. On sait que la lecture d'un feuillet de musique ne diffère pas sensiblement de celle d'une page dans un livre. Le musicien se fait une « musique intérieure » ; il utilise toute une « imagerie auditive » pour entendre des sons dans sa tête lorsqu'il se met à lire une partition avant de faire sonner la moindre note³⁶. Comment ne pas y voir des ressemblances avec l'acte imaginé d'entendre la voix d'autrui pendant la lecture d'un texte verbal effectuée en silence ? L'écoute intérieure du pianiste Glenn Gould a laissé de multiples griffonnages sur ses partitions³⁷. Dans la lecture peinte – qu'il s'agisse de montrer la page d'un livre ou un feuillet de musique –, l'artiste fait sentir l'arrivée de bribes sonores appartenant à autrui. Il souligne aussi l'écoute silencieuse (accompagnée de nombreux effets physiques) engagée par la personne lisant à l'égard de la voix d'autrui.

Pour explorer plus avant ces questions, notre enquête aurait pu s'étendre à l'ensemble de la peinture européenne du XVIII^e siècle et intégrer les grands artistes que sont Mengs en Allemagne, Zoffani, Reynolds et Russell en Angleterre, sans parler de l'exceptionnelle Angelika Kauffmann ou du somptueux Pompeo Girolamo Batoni, et bien d'autres grands artistes. Un tel projet nous aurait permis d'explorer avec plus de sérieux la question de savoir si la peinture française comporte

• 35 – Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 279.

• 36 – Daniel REISEBERG (dir.), *Auditory Imagery* (Hillsdale [New Jersey], Erlbaum, 1992) ; Warren BRODSKY, Yoav KESSLER, Jane GINSBORG *et al.*, « The Mental Representation of Music Notation: Notational Auditions », *Journal of Experimental Psychology*, vol. 34, n° 2, 2008, p. 427-445.

• 37 – Dans le cas de ses enregistrements des *Variations Goldberg* de Bach, les Archives nationales du Canada ont mis en ligne plusieurs photographies des partitions de Gould : <http://www.collectionscanada.gc.ca/glenn Gould/028010-1040.07-e.html> (pages consultées le 4 mars 2012).

une spécificité en ce qui concerne la représentation de la lecture, celle de savoir si, comparativement à d'autres peintures nationales, la peinture française verse le plus souvent dans l'absorbement ou si elle s'intéresse davantage à l'acte de lire. Les lecteurs français paraissent-ils vraiment moins « posés » que ceux représentés par les artistes britanniques? Les artistes francophones auraient-ils respecté un principe défendu par Diderot lorsque celui-ci parle de *Suzanne et les vieillards* et de *La Charité romaine*? Diderot veut en effet que les personnages se croient à l'abri des regards d'autrui, sinon la scène montrée perd toute crédibilité. Les lecteurs peints en France au XVIII^e siècle assumeraient ainsi une relation particulière avec le monde « hors cadre » : le dialogue que le personnage peint engage en silence avec l'auteur de son livre.

Le caractère encyclopédique d'un tel projet comparatif ne saurait convenir au format d'un livre universitaire. Toutefois, nous avons intégré à notre enquête le grand art de Liotard en Suisse ou celui, moins connu, du Belge sous le nom de Léonard de France. Si le territoire de l'Europe francophone nous permet d'inclure les Français vivant à l'étranger (Antoine Pesne, Philippe Mercier, François-Xavier Vispré), il n'exige pas non plus d'exclure certains peintres, nés à l'étranger, qui ont nettement marqué la peinture française de leur époque : Alexandre Roslin, Nicolas Lavreince, Adolph Hall. Le fait même de définir ce que pourrait vouloir dire l'expression « les artistes français » montre la grande difficulté qui attend tout chercheur s'intéressant à la spécificité des Lumières françaises.

Sociabilité et curiosité

On présentera ici la lecture comme le point de convergence de plusieurs forces contradictoires, à la fois le lieu où la peinture et le dessin se libèrent des contraintes de la peinture de genre (et de celles de l'allégorie) et le site où toutes les ressources de l'art du portrait sont mises en œuvre. Ainsi, un gain de réalisme s'accompagne d'un abandon de buts réalistes ; une accentuation de la dimension référentielle se conjugue avec une négation de la référentialité ; un nombre croissant de lecteurs de toutes catégories sociales suscite des représentations d'un lecteur de plus en plus solitaire.

Comme il est bien connu, la lecture permet au mondain de se donner, lors de ses multiples conversations, sinon l'allure d'un « intellectuel » avant la lettre, du moins « l'air spirituel ». On veut faire croire qu'on est au courant des dernières modes littéraires ou philosophiques. On lit en privé pour briller en public. Même dans le silence d'un boudoir par exemple, la lecture est une entreprise d'un ordre fondamentalement social. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Jean-Jacques Rousseau se plaint (de manière superficielle) de ce que, contrairement aux citoyens de la

République de Genève, « un François lit beaucoup; mais il ne lit que les livres nouveaux, ou plutôt il les parcourt, moins pour les lire que pour dire qu'il les a lus³⁸ ». Car, à partir de ce qu'on a lu, il devrait être possible, du moins théoriquement, de revisiter tous les grands débats du jour. Condillac s'intéressait aux façons dont les idées se combinent, fasciné qu'il était par l'observation selon laquelle ces combinaisons sont irréductiblement différentes de la simple transcription des signes que nous percevons³⁹; et Diderot explore des questions semblables⁴⁰. Les images de lecteurs engagés dans un travail intellectuel donnent souvent à voir la différence entre une activité purement passive (qui conduit, sinon au plaisir du lecteur, du moins à son endormissement) et une activité consciente et réfléchie (si nous suivons encore Condillac, une telle activité est susceptible de modifier ce que nous savions déjà). La peinture permet de comprendre la lecture comme une opération complexe de déchiffrement qui implique tout le corps. L'esprit trébuche sur quelques *hiéroglyphes* illisibles, ainsi que Diderot aime à les appeler; leur déchiffrement réclame des efforts considérables, car il faut mettre en œuvre des processus suffisamment intenses pour créer le moment magique de la compréhension.

Parfois, on passera sans crier gare d'une histoire de la lecture aux (petites) histoires (fictives) que les peintres insèrent dans les portraits de personnes qui lisent. Les portraitistes utilisent des techniques pour faire parler leurs clients au moment où ils posent (Diderot reproche à Louis-Michel Van Loo de lui avoir peint le visage au moment même où il bavardait avec la veuve de Carle Van Loo, une femme connue pour sa grande beauté⁴¹). Maurice Quentin de La Tour était le plus grand champion de cette théorie cherchant à combiner les bienfaits d'une liaison entre les paroles et la peinture lors des trois séances de pose. L'artiste est cité par Édouard Pommier dans son *Histoire du portrait* :

« Il faut avoir des entretiens avec les personnes que l'on peint, selon l'humeur et l'esprit dans lesquels on veut les peindre [...]. [Le bon portraitiste du XVIII^e siècle] employait donc toutes les ressources de son esprit, dans cette troisième séance, à animer son modèle, à chercher les conversations qui convenaient le mieux à son génie, à l'égayer enfin. Le cœur se voit dans

• 38 – Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, partie VI, cinquième lettre, passage cité par Reinhard WITTMAN, Guglielmo CAVALLO et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, p. 367.

• 39 – Voir à ce propos A. CHARRAK, *Empirisme et métaphysique*, *op. cit.*, p. 38.

• 40 – Nous renvoyons à la « Lettre à Landois » (incluse dans DIDEROT, *Correspondance*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 56) ainsi qu'à la *Lettre sur les aveugles* et à la *Lettre sur les sourds et muets* (dans DIDEROT, *Ceuvres philosophiques*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2010, respectivement p. 129-198 et p. 199-279).

• 41 – Denis DIDEROT, *Salon de 1767*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 81-83.

les yeux [...]. Il avait donc l'habileté de faire rire son modèle [...]. La gaieté est l'image véritable de la vie⁴². »

Voilà bien des raisons qui autorisent à formuler l'hypothèse que les lecteurs du XVIII^e siècle français ne sont jamais vraiment seuls, et même quand ils essaient de s'isoler pour lire ou qu'ils se font peindre en train de lire comme s'ils étaient seuls. Les livres constituent une source intarissable de sentences pour dîners et soirées; on y puise toute sagesse pour converser sérieusement; en lisant, on pense non seulement à ce qu'on vient de lire et qui s'est ainsi rendu public, mais aussi à ce qui peut encore être dit.

Pour finir cette introduction, il reste à dire quelques mots de l'organisation de notre livre. Trois chapitres concernent chacun une problématique spécifique : la taille des livres, l'espace de la lecture et la peinture religieuse. Parce que la taille des livres change, les lieux de lecture vont changer également; de manière un peu plus inattendue, le monde religieux, qui fut longtemps celé, va aussi s'ouvrir au regard que les artistes portent sur l'acte de lire. Et parce que la lecture joue un rôle prépondérant dans la production artistique respective de Greuze, de Fragonard et de Robert, un chapitre sera consacré à chacun d'entre eux, sans aucun doute trois des artistes des Lumières qui ont le plus souvent représenté un acte de lecture. Le chapitre sur Greuze suivra immédiatement le premier chapitre qui parle des nouvelles pratiques de la lecture au XVIII^e siècle; Greuze présente en effet la particularité de ne pas toujours suivre les tendances de son époque. Les nouvelles pratiques ne sont nouvelles que par rapport à d'anciennes qui ne disparaissent pas pour autant. Greuze en fait la preuve. Une étude de Robert suivra une discussion générale des nouveaux espaces car ce peintre inclut dans ses œuvres une riche variété de lieux, intérieurs comme extérieurs; on trouve également chez Robert de nombreux espaces qu'on n'aurait d'emblée pas crus adaptés à l'acte de lire. Le dernier chapitre est consacré aux lecteurs de Fragonard; il suit une discussion de la peinture religieuse du Siècle des Lumières. De tous les artistes du Siècle, Fragonard est incontestablement celui qui, dans sa riche pensée iconique, combine de la manière la plus impressionnante – et la plus convaincante – des représentations profanes et religieuses de la lecture. Notre interrogation spécifique concernera la façon dont, en ne montrant pas ce que ses lecteurs lisent, Fragonard explore d'autres traits de la lecture.

Il eût incontestablement été possible d'adopter d'autres points de vue pour aiguïser le regard qui discernerait dès lors de nouveaux aspects de la lecture. Pourquoi ne pas avoir étudié en détail d'autres artistes : Boilly, Vigée-Le Brun,

• 42 – Édouard POMMIER, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1998, p. 278.

Rigaud? Nous aurions pu donner une plus grande place au dessin, voire au pastel. Si des questions de goût ont sans doute guidé nos choix, sans qu'on l'ait toujours voulu, un fait massif demeure au centre de l'œuvre des artistes sélectionnés : ce sont eux qui, en leur temps, ont produit le plus grand nombre et la plus grande variété de lecteurs et de lectrices.

Encore une fois, notre projet n'est pas encyclopédique ; il ne cherche pas non plus à présenter une histoire complète de la lecture au XVIII^e siècle. De ce fait, les œuvres étudiées ici ne sont présentées ni selon une chronologie bien évidente ni dans une linéarité aisément discernable. C'est une esthétique de la lecture qui nous attire : l'*æsthesis* se cherche dans les impressions provoquées par l'art visuel, c'est-à-dire dans les couleurs, dans les formes, par le désir de toucher ou dans les harmonies étonnantes que les artistes du Siècle des Lumières font sentir autour de la lecture.

Les artistes des Lumières explorent par des biais insoupçonnés les thèmes et les questionnements qu'ils ont choisis, en convoquant aussi littéraires et philosophes. Pastellistes, peintres, dessinateurs et graveurs accordent de plus en plus d'importance aux actes de lecture en s'attachant de moins en moins aux détails des textes lus. Puisque le Siècle approche la lecture comme une pratique, les chapitres de ce livre tenteront à leur façon de repérer les composantes de l'acte de lire en en soulignant les nouveautés picturales.