

Jörg Ebeling

La conception de l'amour galant dans les « tableaux de mode » de la première moitié du XVIII^e siècle : l'amour comme *devoir* mondain

On voyoit de *M. de Troye le fils*, 7. Tableaux [...]. Il y avoit [...] trois petits Tableaux très-galands, d'environ 24. pouces de haut sur 18. Au premier une déclaration d'amour. Une jeune personne habillée de blanc, paroît assise sur un Sopha, appuyée sur un carreau de toile peinte ; elle se tourne pour regarder un Cavalier en habit de velours qui lui parle. Il y a un petit chien sur le devant. Le fond est fort bien décoré. 2. Une Demoiselle un peu courbée, ayant une jambe découverte, tenant d'une main sa jarretière, & de l'autre repoussant un jeune homme qui s'empresse à vouloir la lui renouer. Le 3. Tableau, est un groupe de trois figures ; deux Dames & un Cavalier qui jouënt au pied-de-bœuf. La Dame qui paroît la plus gracieuse, retient la main du Cavalier. Fond d'architecture & de Paysage.¹

En mettant l'accent sur le caractère galant des œuvres exposées par Jean-François de Troy (1679-1752), l'auteur anonyme du compte rendu paru dans le *Mercure de France* de l'exposition de 1725, la première organisée par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture depuis 1704, révèle un changement important advenu dans le répertoire de la peinture française au cours des premières décennies du XVIII^e siècle. Si certains tableaux peints vers la fin du siècle précédent pour les maisons de plaisance du roi défunt, Louis XIV – le Grand Trianon, Marly-le-Roi ou encore la Ménagerie de Versailles – avaient plu grâce à l'amabilité voire la sensualité de leurs sujets², les fêtes galantes avaient connu un triomphe dans la

¹ G. Wildenstein, *Le Salon de 1725. Compte rendu par le Mercure de France de l'exposition faite au Salon Carré du Louvre par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1725*, Paris, 1924, p. 39-40.

² A. Mérot, *La Peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Electa, 1994, p. 290-303 (« Vers le "petit goût" ») ; Katie Scott, *The Rococo Interior : Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New York / London, Yale University Press, 1995, p. 177-211 (chap. 8 « Paris-Versailles : The Eclipse of the Heroic Decorative Mode »).

décennie 1710-1720. À leur suite, de Troy, artiste en vogue, introduit dès 1724 des tableaux qui ne pouvaient alors être classés dans aucun des genres légitimés par la tradition, et que l'on appela bientôt des « tableaux de mode³ ». Ces sujets souvent très légers, qui n'ont ni prétexte allégorique ni voiles mythologiques, devinrent vite la cible des défenseurs d'une approche moralisatrice⁴ : ces tableaux montraient combien la galanterie, et donc l'amour, constituaient des préoccupations centrales dans l'évolution sociale qui se dessinait – *grosso modo* – depuis le début du siècle dans la capitale de la mode, notamment dans le Paris de la Régence.

Dans *La Déclaration d'amour* (fig. 1), déjà présentée à l'exposition organisée sur la Place Dauphine à l'occasion de la Fête-Dieu en 1724, Jean-François de Troy met en scène un cavalier et une dame au profond décolleté, assis sur un ample sofa et qui se complaisent manifestement dans le jeu de la séduction. Dans *La Jarretière détachée* (fig. 2), il adopte un scénario analogue, en représentant le rendez-vous intime d'un cavalier effronté et d'une dame. Le tableau montre le moment décisif où celle-ci tente de rattacher sa jarretière qui s'est détachée. À cette fin, elle a relevé coquettement sa jupe et montre ses jambes, ce qui fait bondir prestement de son siège le cavalier intéressé par la situation, si bien que son tricorne tombe à terre⁵. De tels tableaux, conçus comme pendants, tirent leurs sujets de la vie de personnages français appartenant à une classe sociale intermédiaire entre l'aristocratie et la haute bourgeoisie, qui baignent dans un luxe qui les classe très clairement parmi les mondains. Mais la mondanité ne se limite pas aux étoffes superbes qui habillent les protagonistes des tableaux, ou à la modernité d'un mobilier raffiné : car c'est dans

³ Au salon de 1725, parmi les sept tableaux du peintre qui y furent admis, quatre étaient des compositions de genre. Sur les « tableaux de mode » de Jean-François de Troy, voir les travaux suivants : K. Krause, « Genrebilder : Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy », dans *Festschrift für Johannes Lagner zum 65. Geburtstag*, Kl. G. Beuckers et A. Jaeggi éd., Münster, 1997, p. 141-162 ; Chr. Lerbault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, Arthéna, 2002, p. 58-76 ; J. Ebeling, « Upwardly mobile : genre painting and the conflict between landed and moneyed interests », dans *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, Ph. Conisbee éd., New Haven, Yale University Press, 2007, p. 73-89. Ils sont aussi décrits comme « sujets modernes » ou « sujets agréables » par les contemporains. Il faut préciser ici que c'est seulement Mariette et d'autres historiographes des débuts de l'histoire de l'art au XVIII^e siècle qui rattachèrent rétrospectivement, mais sans en faire une règle générale, le terme *tableau de mode* aux peintures de genre de ce style, notamment dans l'œuvre de Jean-François de Troy : voir *Abecedario de P. J. Mariette et autres Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon éd., Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1860, t. II, p. 101.

⁴ Voir, entre autres, C. Duflo, « Le système du dégoût : Diderot critique de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 29, octobre 2000, p. 85-101.

⁵ Chr. Lerbault, *op. cit.*, p. 269-271, P. 113a-114b ; *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, C. B. Bailey, Ph. Conisbee et Th. W. Gachtgens éd., Berlin, Dumont, 2004, p. 24 (fig. 19) ; *The Wrightsman Pictures*, Everett Fahy (éd.), New Haven, 2005, p. 162-166, n° 45-46.

les rencontres galantes mêmes que transparait une conception d'un amour galant devenu une sorte de *devoir mondain* pour la société du temps.



Fig. 1 : Jean-François de Troy, *La Déclaration d'amour*, 1724, huile sur toile, 64,8 x 53,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (The Wrightsman Collection).

© The Image Library, The Metropolitan Museum of Art.

Des sujets comparables extraits de la vie du « monde » sont déjà connus depuis longtemps d'un plus large public, mais le plus souvent par l'intermédiaire de la « gravure de mode⁶ ». Les premiers « tableaux de mode » sont apparus au début des années 1720, succédant aux « fêtes galantes » d'Antoine Watteau⁷. Avant Jean-

⁶ Voir M. Préaud, « Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV », *Cahiers Saint-Simon*, n° 18, 1990, p. 3-35 ; J. DeJean, *The Essence of Style* [New York, 2005], trad. fr. *Du style : comment les Français ont inventé la haute couture, la grande cuisine, les cafés chic, le raffinement et l'élégance*, Paris, Grasset, 2006.

⁷ Voir, pour une comparaison entre peinture et littérature, A. Viala, « Des mythes cythéréens et galants », dans *Les Méditerranées du XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 25-32 ; C. Moreira de Mello, « Champ littéraire / champ pictural. Le motif de la Fête galante », dans *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, dir. R. Amosy et D. Maingueneau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 75-84 ; A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la*

François de Troy, à l'exception d'Abraham Bosse et de Watteau, personne en France n'avait fait sa thématique majeure de l'activité galante de jeunes cavaliers et de dames de haut rang⁸. C'est que face au déclin des commandes de la cour et de l'Église, de Troy se tourne vers le marché privé de l'art, comme de nombreux artistes de son époque. Dans l'état actuel de nos connaissances, il semble que beaucoup de « tableaux de mode » n'ont pas été réalisés pour un commanditaire, mais directement pour le marché commercial de l'art ; cette destination explique notamment la présentation de ces œuvres lors des différentes expositions artistiques parisiennes⁹. Or cette orientation exigeait des peintres qu'ils adaptent thèmes et formats à un goût privé. Le petit format, la minutie remarquable dans la composition et le traitement des détails et des matières, ainsi que le rendu brillant des surfaces propres à la plupart des compositions de Jean-François de Troy sont des qualités que les collectionneurs français connaissaient jusque-là essentiellement par les tableaux de genre hollandais du XVII^e siècle, et qu'ils commençaient à apprécier depuis quelques années. Cependant, ces sources d'inspiration évidentes comme les « gravures de mode », la peinture de genre hollandaise ou encore les « fêtes galantes » n'éclairent qu'en partie le regard que portait de Troy sur les scènes de la vie galante du « monde ». Au début du siècle, en particulier sous la Régence, se dessine en effet un nouveau type de peinture offrant un éventail thématique emprunté à la galanterie sous ses aspects les plus séduisants et sensuels. Si l'histoire de la galanterie, de son évolution et de ses tensions internes a connu un assez ample développement depuis une vingtaine d'années¹⁰, certains aspects que de Troy révèle exemplairement n'en ont pas encore été étudiés de façon suffisamment approfondie, ce que nous nous proposons de faire ici.

révolution, Paris, Puf, 2008, p. 323-356 (« Watteau et la rose au creux des seins »), en particulier p. 344-349 ; Chr. Michel, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 165-187 (« Watteau et les genres picturaux »). Ce dernier, à partir d'archives, a bien montré que l'artiste a été reçu à l'Académie en tant que peintre d'histoire et – de ce fait – que son tableau de réception doit être considéré comme une allégorie. Voir aussi Th. W. Gachtgens, « La doctrine académique. Histoire d'une fiction », préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. dir. par J. Lichtenstein et Chr. Michel, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006, p. 13-23.

⁸ Seuls quelques tableaux de Watteau présentent des sujets prétendument « réalistes ». C'est dans *L'Enseigne* de Watteau, exposée publiquement en 1721 à l'entrée de la boutique du marchand d'art Gersaint sur le Pont Notre-Dame, que pour la première fois en peinture un artiste exposait le *monde* parisien s'adonnant à la sociabilité, l'une de ses activités préférées, dans l'ambiance d'une boutique de luxe : *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 166 x 306 cm, Berlin, Berlin, Château de Charlottenbourg). Voir Chr. M. Vogtherr et E. Wenders De Calisse, « Watteau's "Shopsign" : the long creation of a masterpiece », *The Burlington magazine*, n° 149, 2007, p. 296-304.

⁹ Voir à ce sujet Chr. Lerbault, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁰ Voir à ce sujet les travaux de Delphine Denis (notamment son édition « *De l'air galant* », Paris, Champion, 1998) et A. Viala, *La France galante*, Paris, Puf, 2008.



Fig. 2 : Jean-François de Troy, *La Jarrettière détachée*, 1724, huile sur toile, 64,2 x 53,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (The Wrightsman Collection).

© The Image Library, The Metropolitan Museum of Art.

Quelques rappels de cette histoire sont sans doute nécessaires. La galanterie, en tant que conception éthique, a d'abord été partie prenante du débat sur l'honnêteté, en tant que composante majeure du savoir-vivre de la cour et de l'aristocratie et des cercles mondains parisiens¹¹. Ce savoir-vivre de l'élite sociale s'exprime d'abord en littérature dans des traités d'auteurs italiens avant de se diffuser largement en France au XVII^e siècle, ainsi dans *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* de Nicolas

¹¹ C'est dans ce sens que Jean-Pierre Dens l'avait étudiée : « "Les agréments qui ne lassent point" : le chevalier de Méré et l'art de plaire », *L'Esprit créateur*, printemps-été 1975, p. 225-226. L'idéal de l'honnêteté a été souvent projeté par l'histoire de l'art sur la production artistique de la première moitié du XVIII^e siècle : voir Th. E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* [1985], New Haven / Londres, Yale University Press, 1991, p. 66-72 ; M. D. Sheriff, *Fragonard. Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 127-128 ; M. Vidal, *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature and Talk in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 75-98 ; J. A. Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2000, p. 108-153 (chap. 3 : « The Fête galante and the Cult of Honnêteté »).

Faret (Paris, 1630)¹². Mais au-delà du modèle de « l'honnête homme » défendu par Faret, surtout tourné vers la cour, se développe de manière presque concomitante dans le milieu parisien urbain, particulièrement dans la culture des salons, un idéal de l'honnêteté tourné vers la mondanité. L'idéal de l'honnête homme y est alors associé à « la capacité d'adaptation, la douceur et la maîtrise de manières sociales raffinées », des caractéristiques très vite considérées et adoptées comme de nouvelles vertus par l'élite mondaine¹³. Cette évolution, survenue en une génération, est exprimée notamment par le chevalier de Méré qui, par exemple dans son discours *De la vraie honnêteté*, différencie « l'honnête homme », un homme « bon cœur, & bien de l'esprit », du « galant homme » mondain :

Il me semble [...] qu'un galant homme est plus de tout dans la vie ordinaire, & qu'on trouve en lui de certains agréments, qu'un honnête homme n'a pas toujours ; mais un honnête homme en a de bien profonds, quoi qu'il s'empresse moins dans le monde.¹⁴

Or, si l'idéal du galant homme procède d'une noble aspiration, sa mise en pratique comporte des risques, liés à l'ambivalence même de la notion dès ses origines¹⁵, au point que certains historiens ont relevé une possible dérive dans son évolution, comme le font Anette Höfer et Rolf Reichhardt :

Dans la mesure où [l'*honnête homme*] [...] a raffiné, stylisé et intériorisé ses comportements sociaux et ses modes d'expression, et où il visait dans son interaction esthétiquement parfaite avec ses pairs moins l'élévation et l'influence sociales que l'amour de soi et la recherche du bonheur maximum, il a orienté la sociabilité vers un but qui annonçait finalement l'isolement individualiste, tout en se détachant du catalogue des devoirs moraux et éthiques prescrits vers 1630.¹⁶

¹² Voir A. Höfer et R. Reichhardt, « Honnête homme, Honnêteté, Honnête gens », *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich (1680-1820)*, t. 7, R. Reichhardt et E. Schmitt éd., Munich, Oldenbourg, 1986, p. 7-73 ; R. Reichhardt, « Der Honnête Homme zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft. Seriell-begriffsgeschichtliche Untersuchungen von Honnêteté-Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts », *Archiv für Kulturgeschichte*, t. 69, 1987, p. 341-370 ; E. Bury, *Littérature et politesse. L'Invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Puf, 1996.

¹³ A. Höfer et R. Reichhardt, « Honnête homme, Honnêteté, Honnête gens », p. 30-38 (chap. 3 : « Ambivalenz des "honnêtes hommes" im frühen 18. Jahrhundert »).

¹⁴ Méré, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture, par le Chevalier de Méré. Avec les Conversations du même Chevalier & du Marechal de Clerambeau*, Amsterdam, 1687, p. 195-196 (« Première Conversation ») ; *Maximes, sentences et réflexions morales et politiques*, Paris, Du Castin, 1687, p. 7 (« 15. Les vertus éclatantes font l'éclat des honnestes gens [...] »).

¹⁵ Voir A. Viala, *op. cit.*, *passim*.

¹⁶ A. Höfer et R. Reichhardt, « Honnête homme, Honnêteté, Honnête gens », p. 18 : « *Indem er [der honnête homme] statt dessen seine gesellschaftlichen Umgangsformen, sein*

Bien avant l'apparition des « tableaux de mode » s'est ainsi répandue une galanterie mondaine hédoniste, tournée vers un mode de vie amusant, brillant et imaginaire¹⁷. La galanterie constitue donc un modèle éthico-social qui dès le XVII^e siècle réunit notamment tous les degrés de l'amour, de la tendresse à la luxure. De cette ambivalence virtuelle nous rappellerons ici seulement deux indices révélateurs. Le premier réside dans la définition que donne de ce terme le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, qui insiste sur la polysémie du mot *galanterie*, lequel recouvre l'usage à la cour (« Galanterie, se dit de l'attache qu'on a à courtiser les Dames ») aussi bien que le registre sexuel (« On dit aussi, qu'un homme a gagné quelque galanterie avec une femme, pour dire, quelque petite faveur de Vénus qui demande des remèdes¹⁸ »). Le second indice, au terme de l'évolution, nous est fourni par Voltaire qui, dans un article de l'*Encyclopédie* en 1757, signale que l'un des sens du terme se rapproche du libertinage :

La galanterie considérée comme une vice du cœur, n'est que le libertinage auquel on a donné un nom honnête. En général, les peuples ne manquent guère de masquer les vices communs par des dénominations honnêtes.¹⁹

Modèle éthique, la galanterie est aussi un modèle esthétique qui se retrouve dans la littérature comme dans les arts plastiques. Dynamique au XVII^e siècle dans la poésie, le roman et les « nouvelles galantes » ainsi que dans l'opéra, il poursuit sa carrière au XVIII^e avec une extension accrue dans la peinture. Dès 1971, René

Ausdrucksverhalten verfeinerte, stilisierte und verinnerlichte und in der ästhetisch vollkommenen Interaktion mit Seinesgleichen weniger soziale Rangerhöhung und Einfluß als vielmehr Selbstgenuß und Glücksmaximierung erstrebte, richtete er die Soziabilität auf ein Ziel aus, das letztlich individualistische Vereinzelung bedeutete, und entzog sich zugleich um 1630 aufgestellten moralisch-ethischen Pflichtenkatalog.

¹⁷ Voir M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle*, Paris, Puf, 1925, p. 425-427 ; le *Dictionnaire de l'Académie* de 1740 qui identifie le « grand monde » avec la « société distinguée » (p. 145-146) ; A. Lilti, « Sociabilité mondaine, sociabilité des élites ? Les salons parisiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne*, Paris, 2001, p. 104 ; J.-P. Dens, art. cit., p. 79-80 : « Sans cesse préoccupé de sa personne, de son apparence extérieure, de l'effet qu'il cherche à produire, il vit dans un univers narcissique et clos. [...] Dans le brouhaha de la cour ou d'une assemblée mondaine, l'homme n'a ni le temps ni le désir de s'interroger sur sa destinée. [...] Ainsi, ayant opté pour l'évasion dans le moi social, l'honnête homme espère découvrir dans le jeu de la mondanité sinon une vérité éternelle, du moins une illusion heureuse ».

¹⁸ A. Furetière, art. « Galanterie », *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois. Corrigé et augmenté par Henri Basnage de Beauval. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée par Jean Baptiste Brutel de la Rivière*, La Haye, 1727, t. 2. Cf. A. Viala, *op. cit.*, *passim*.

¹⁹ Voir « Galanterie (Morale) », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780, t. VII, p. 427-428.

Démoris, dans ses travaux sur Watteau, s'interrogeait sur le lien entre cette littérature et cette peinture :

Nous nous demanderons donc s'il existe un rapport significatif entre les représentations que nous fournissent littérature et peinture, et si, au-delà de rencontres thématiques, elles correspondent à un besoin commun de représentation et sont régies par un système analogue.²⁰

De fait, dans la littérature romanesque des XVII^e et XVIII^e siècles, dans la mesure où elle s'inspire de personnages issus de la noblesse, on relève une conception rationnelle de l'amour, mais d'une rationalité particulière. Ainsi Marivaux affirme dans *Le Spectateur français* :

Les femmes de qualité élevées dans les usages de Cour, qui savent leurs droits & l'étenduë de leur liberté, ne rougissent pas d'avoir un amant avoué ; ce seroit rougir à la Bourgeoise. De quoi rougissent-elles donc ? c'est de n'avoir point d'amant, ou de le perdre.²¹

De nombreux romans de cette époque diffusent cette conception, défendue aussi bien par les hommes que par les femmes, selon laquelle l'amour est une forme de la galanterie qui peut s'apprendre et qu'il faut mettre en œuvre comme un élément constitutif des mœurs civilisées en usage dans la société pour son plaisir et son intérêt personnels. Ainsi, dans *l'Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel* publiée en 1739 par le comte de Caylus mais rédigée par Pierre Alexandre Gaillard, une mère prépare sa fille adulte, mais encore innocente, à la vie de maîtresse officielle d'un riche protecteur et l'initie à l'art de la galanterie :

Te voilà, ma chère Fille, dans l'état où je te souhaite depuis longtemps [...]. La foiblesse de l'homme, & son penchant à la volupté, sont des sources de richesse pour une fille capable de plaire [...]. La galanterie est un art méthodique, où l'on n'excelle jamais quand on s'écarte des règles, & ces règles sont différentes selon les divers caractères des Amans [...].²²

Il s'agit là, pour la courtisane et son amant, d'une conception où l'amour s'identifie à la galanterie comprise comme un « art méthodique ». Plus largement, concevoir l'amour exempt de sentiments devient une preuve de savoir-vivre dans la noblesse.

²⁰ R. Démoris, « Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-huitième siècle*, n° 3, 1971, p. 337-357.

²¹ Marivaux, *Le Spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre, Nouv. éd. rev., corr. & augm. de plusieurs pièces détachées du même auteur*, Paris, 1728, p. 515.

²² P. A. Gaillard de Bataille, « Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel dite Frétilon, écrite par elle-même, actrice de la comédie de Rouen » [La Haye, 1739-1740], dans *Anthologie érotique : le XVIII^e siècle*, M. Lever éd., Paris, R. Laffont, 2003, p. 4-5.

L'intrigue du roman de Crébillon fils, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736-1738), est à ce titre exemplaire. Le naïf Meilcour croit d'abord au véritable amour, mais l'expert en libertinage Versac lui explique que de tels sentiments ne sont pas compatibles avec son rang. Ayant perdu ses illusions, Meilcour définit finalement l'amour pratiqué dans le monde comme un jeu de stratégie :

Ce qu'alors les deux sexes nommaient amour était une sorte de commerce où l'on s'engageait, souvent même sans goût, où la commodité était toujours préférée à la sympathie, l'intérêt au plaisir, et le vice au sentiment.²³

Or ce qui est perceptible dans l'évolution de la littérature française au début du XVIII^e siècle l'est aussi dans les « tableaux de mode » : de même que les romans et les comédies de mœurs dont les sujets sont inspirés de la vie aristocratique, ils doivent eux aussi être lus sous l'angle spécifique de cette variante de la galanterie. Pour les « tableaux de mode » érotico-galants, autant que pour leurs protagonistes et leurs collectionneurs, l'interprétation sensuelle et sexuelle qui fait de la galanterie un « plaisir » de « bonne compagnie », telle qu'elle est définie par Furetière, participe de la perception qu'a d'elle-même l'aristocratie de l'époque : elle est comme un *devoir* mondain.

Les travaux de critique littéraire qui se sont interrogés sur la nature de ce devoir mondain permettent d'établir des parallèles entre la littérature et les « tableaux de mode ». Henri Lafon montre que le décor et les accessoires des romans de Crébillon constituent une frise devant laquelle se détachent les personnages dialoguant. Dans le roman comme dans le « tableau de mode » l'environnement détermine le degré d'intimité de la rencontre entre les personnes, car toute familiarité est réglée par la *bienséance*²⁴. Dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Meilcour doit se

²³ Crébillon fils, *Les Égarements du Cœur et de l'Esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson [1993], Paris, R. Laffont, 1999, p. 24-25. *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette (1678) posait déjà les bases romanesques d'une restriction de l'amour aristocratique au partenaire extra-conjugal.

²⁴ H. Lafon, « Les discours et les choses dans les romans de Crébillon », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 455 et 463 : « On ne se rencontre pas n'importe où n'importe comment. Il y a un lieu, un décor, des objets pour chaque façon d'être ensemble. Mais nous avons vue que cela ne constituait pas pour les personnages de Crébillon un obstacle ; et ils se meuvent avec telle d'aisance dans cet espace réglementé, [...] que cela suffirait à nous rappeler qu'il s'agit de fiction et non du reflet d'une réalité ». Voir aussi M. Hellman, « Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies*, t. 32, n° 4, 1999, p. 419 : « *The eighteenth-century French interior thus engaged its occupants on two levels : it was a pre-established setting into which social actors inserted themselves, inscribing their conduct within a given frame, and it was also an array of props susceptible to manipulation, a mutable mise en scène continuously redesigned by its cast* ». Pour une introduction sur les questions de distance et proximité dans les « *Begegnungsmodi der Zugänglichkeit* », voir H. Burmann, *Die kalkulierte Emotion der Geschlechterinszenierung : Galanterie-rituale nach deutschen Etikette-Büchern in soziohistorischer*

contenter de contempler de loin son amante Mme de Lursay, que sa promenade dans la grande allée du parc expose à tous les regards :

Je profitais de l'espace qui était encore entre nous deux pour la regarder avec toute la tendresse qu'elle m'inspirait.²⁵

Cette attitude de spectateur-voyeur n'est pas sans rappeler les regards sans équivoque que s'échangent dans l'espace public d'un parc ou d'un salon les personnages de *La Déclaration de l'amour* et de *La Lecture de Molière* – deux autres « tableaux de mode » de Jean-François de Troy peints vers 1730 sous forme de pendants²⁶. Ainsi, la transposition de la société raffinée dans ce genre de tableaux implique l'observance des comportements aristocratiques, de sorte que contrairement aux peintures d'histoire, où les « expressions des passions » portent l'essentiel de la signification d'un tableau, dans les « tableaux de mode » l'expression des sentiments et des passions est réprimée. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* publiées dès 1719, l'abbé Dubos qualifie la galanterie de qualité typiquement française, passée de l'« amour sans passions » à une « espèce de politesse » aristocratique :

On croirait que l'amour fût une passion gaie, à ouïr les gentillesses que ces galants disaient aux personnes qu'ils aiment ; ils ornent les discours enjoués de ces traits ingénieux, de ces métaphores brillantes, enfin de toutes les expressions fleuries qui ne sauraient naître que dans une imagination libre.²⁷

Mais par ailleurs, à la différence des lieux publics que sont parcs et salons, les bosquets discrets, cabinets et boudoirs ont cet avantage de favoriser des rencontres affranchies de l'étiquette et de la bienséance permettant aux couples – en cas de désir réciproque – de se donner l'un à l'autre à l'abri du jugement moral de la bonne société. Car bien entendu, si l'expression de la sensualité chez les femmes est tolérée dans les cercles les plus élevés, la liberté sexuelle fait toujours l'objet de stricts interdits moraux chrétiens²⁸. C'est pourquoi, dans les tableaux de Jean-François de Troy, la dame convoitée est souvent chaperonnée par un personnage-alibi, servante ou amie, qui préserve à la rencontre galante une apparence

Perspektive, Constance, Universitätsverlag, 2000 ; voir aussi le livre important de Christophe Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2004, p. 16-46.

²⁵ Crébillon, *op. cit.*, p. 54.

²⁶ Jean-François de Troy, *L'Assemblée dans un parc (ou La Déclaration d'amour)*, 1732, huile sur toile, 71 x 91 cm, Potsdam, Château de Sanssouci ; Jean-François de Troy, *La Lecture dans un salon (ou La Lecture de Molière)*, vers 1730, huile sur toile, 74 x 93 cm, Londres, collection privée.

²⁷ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, 18, Paris, École Normale Supérieure des Beaux-arts, 1993, p. 46 [texte de 1740].

²⁸ J. Steigerwald, *op. cit.*, p. 282-283, surtout n. 23.

d'honnêteté. Dans le tableau peint vers 1727, *Le Rendez-vous à la fontaine*, aussi connu sous le titre de *L'Alarme*, un couple d'amoureux se retrouve dans un parc près d'une fontaine luxueuse ; ils regardent tous deux une jeune femme (la femme de chambre ?), postée en sentinelle hors du bosquet pour les prévenir de l'arrivée d'importuns, voire du mari jaloux²⁹. La déesse de la source, nue, qui orne l'estrade située au-dessus du couple, figure ici les désirs sexuels du cavalier, voire des deux partenaires. Mais souvent, la présence d'un chaperon empêche de mener à son terme l'entreprise de séduction masculine, qui doit se contenter de jouer de la prunelle ou d'équivoques verbales, sans sauter le pas. La finalité érotique en étant évidente, les partenaires peuvent se satisfaire dans ce jeu galant sans outrepasser le cadre des convenances sociales, dans un équilibre fragile entre réprobation morale et bienséance – la représentation du paroxysme au seuil de la transgression apportant à travers la diversité des situations le frisson recherché dans le tableau de mode.

Bien que les compositions de Jean-François de Troy ne s'inspirent pas de modèles littéraires précis, des sujets similaires issus de la littérature avaient donc préparé le public à accueillir ses œuvres³⁰. Dans la *Dame à sa toilette recevant un cavalier* (1734), un jeune cavalier reçoit dans un boudoir richement décoré un portrait de son amante en signe d'amour – on connaît le poids social de ce thème à l'époque de la Régence³¹. Dans *La Surprise de l'amour* de Marivaux, qui date de

²⁹ J.-Fr. de Troy, *Le Rendez-vous à la fontaine (ou L'Alarme)*, vers 1727, huile sur toile, 69,5 x 64 cm, Londres, Victoria & Albert Museum (Inv. 518-1882, Jones Bequest). Voir Chr. Leribault, *op. cit.*, p. 290-291, P. 135 ; *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, *op. cit.*, p. 176-177, n° 24.

³⁰ *Le tableau de mode publique* ou bien *officiel* se limite d'abord aux motifs, qui étaient appréciés du public dans la littérature romanesque et le théâtre. Voir dans ce sens A. Solbach, « Der galante Geschmack », dans *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Th. Borgstedt et A. Solbach éd., Dresde, 2001, p. 250 : « Galant ist, was sich gut verkauft » [« est galant ce qui se vend bien »]. Le *Mercur de France* (juin 1734, p. 1405) précise à propos de l'*Exposition de la Jeunesse* sur la place Dauphine, que « le public et les curieux en peinture on vu avec plaisir quelques tableaux de divers maitres », entre autres, « avec une extreme satisfaction », un tableau de Jean-François de Troy, qui montre un « Sujet François et très-galant » ; « c'est une Dame à sa Toilette, debout dans le moment qu'on habille ».

³¹ J.-Fr. de Troy, *Dame à sa toilette recevant un cavalier (ou Une dame à qui sa servante passe sa robe)*, 1734, huile sur toile, 81 x 64 cm, collection particulière. D'après le catalogue de vente de la collection de Chauvelin du 21 juin 1762, la femme montre l'heure au cavalier (*Catalogue des Tableaux, Estampes en Livres & en feuilles, Cartes manuscrites & gravées, montées a gorges & rouleaux, du Cabinet de feu Messire Germain-Louis Chauvelin*, Paris, 1762, p. 9). Dans l'« Extrait de la vie de M. de Troy », publié en 1854, la femme offre son portrait au cavalier : « Deux autres tableaux aussi de mode, l'un une dame qui donne son portrait à un jeune homme » (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. L. Dussieux, Paris, Dumoulin, 1854, t. II, p. 273). Voir, sans s'engager sur un motif, Chr. Leribault, *op. cit.*, p. 334, n° XXX, P. 221a et 221b.

1722, la Comtesse, bien que flattée par la cour de Lélio, s'irrite du fait qu'il détienne son portrait, car elle ne sait que trop que son amour pourrait être par là publié alors même qu'elle se montre encore réticente³². Le thème du tableau est donc une déclaration d'amour dont le but érotique est ouvertement figuré dans la représentation mythologique du nu sur le dessus de porte, qui se reflète dans le miroir de l'alcôve. Mais de Troy, tout comme Marivaux, décline les thèmes de l'aristocratie galante en s'abstenant de contrevenir à la bienséance, distinguant ainsi le « tableau de mode » galant, exposé publiquement, du « tableau de mode » libertin, destiné uniquement au cadre privé.

Au-delà des concordances thématiques, les « tableaux de mode » et la littérature présentent des schémas de composition manifestement parallèles. Thomas Kavanagh a noté, à partir de l'exemple de Crébillon fils, que le « moment », c'est-à-dire l'acte précis de séduction, et non son aboutissement devient le trait distinctif de ces œuvres érotico-galantes :

The clever remark, the fleeting touch, and the well placed compliment, all intended to focus the target's narcissism on the seducer as a vehicle for its indulgence, depended above all on choosing the right moment for their maximum effectiveness.³³

L'issue « heureuse » de la séduction étant déterminée au départ, l'union sexuelle rapidement consommée et vite oubliée est supplantée par l'aventure. Le raffinement suprême consiste donc, en littérature comme en peinture, à en suivre, de concert avec le lecteur ou spectateur, le cheminement de la manière la plus agréable, la plus passionnante et la plus ludique qui soit.

Pour la femme convoitée, d'après l'analyse conduite par Peter Cryle des *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils³⁴, l'observance des étapes

³² Marivaux, *La Surprise de l'amour*, III, 1-3, éd. Fr. Rubellin, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 75-82. D'après V. Papadopoulou Brady, cette scène reflète un comportement typique de ce temps, jugé par un environnement moralisateur : « *But polite society, influenced by the précieuses, condemns such open acceptance of a man's love, which treats a woman's good name* » (*Love in The Theatre of Marivaux*, Genève, Droz, 1970, p. 104).

³³ Th. Kavanagh, *Aesthetics of the moment : literature and art in the French Enlightenment*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 22-23 ; voir aussi *id.*, « The Libertine Moment », *Yale French Studies*, n° 94 (« Libertinage and Modernity »), 1998, p. 89-90 ; P. Cryle, *Geometry in the boudoir : configurations of French erotic narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1994. L'importance du temps – à l'exemple des tableaux de genre de Vermeer – était déjà démontré par Markus A. Castor, « Augenblick und Zeitfluß : Bemerkungen zu einigen Konstanten in der Malerei Jan Vermeers », *Bruckmanns Pantheon*, t. 54, 1996, p. 84-101.

³⁴ P. Cryle, *op. cit.*, p. 92-93 ; voir à ce sujet le chap. 5 (« Measured pastimes, Graded narratives »). Sur la condition de la femme dans le roman du XVIII^e siècle, voir M.-L. Swiderski, « La condition de la femme française au XVIII^e siècle d'après les romans »,

obligées de la séduction signe son appartenance au « monde ». Si elle cède trop rapidement, sa conduite est jugée inconvenante, mais si elle tarde elle risque de se faire une réputation de « vertueuse » et de perdre en considération dans « la bonne compagnie ». Aussi le roman convoque-t-il pour « masquer le désir du corps et en retarder les effets » tout l'éventail des comportements sociaux et des passe-temps nobles tels que la civilité aristocratique ou mondaine les a définis dès le XVII^e siècle, à commencer par l'art de la conversation et la correspondance galante³⁵. Atteindre l'objectif est donc simple question de temps, qui vient récompenser l'obstination et la technique de séduction dont aura fait preuve le cavalier :

Les gens du monde baisent la main d'une dame en lui parlant d'amour jusqu'à ce qu'elle soit assez animée pour permettre qu'on lui baise la bouche.³⁶

Jean-Pierre Dubost a montré, dans une rigoureuse analyse de l'*Histoire du Prince Apprius* (Lyon, 1728), qu'il faut considérer le jeu d'une « sémantique typiquement galante du code de l'amour » comme « galant » de soi, mais que sitôt décodé « son ambivalence disparaît aussitôt », en sorte qu'« il est donc très vite manifeste que toute la magie galante n'est rien d'autre qu'un texte libertin obscène³⁷ ». De Troy pour sa part en préserve les personnages de ses tableaux, dont le mobile sexuel ressortit clairement au libertinage, par la « domination du Code » galant, tout en

Woman in the 18th Century and Other Essays, P. Fritz et R. Morton éd., Toronto, Hakkert, 1976, p. 105-125.

³⁵ A. Montandon, « Civilités érotiques », dans *Civilités extrêmes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1997, p. 115-129.

³⁶ H. Fr. de La Solle et J.-F. Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador, *Le Tendre libertin, ou les Extravagances de l'alcôve et du boudoir*, Paris, 1901, p. 18-19. Pour les domestiques ayant moins de temps libre, en revanche, la galanterie est moins un art et elle est traitée de manière économique : « Ceux du bas-étage sont plus expéditifs [dans l'amour] et par là moins dupes » (*ibid.*). Cf. M.-H. Huet au sujet de Duclos : « Duclos oppose constamment le Cour et la Ville, le ridicule bourgeois à l'aisance aristocratique. Un de ces personnages explique : "L'amour est, dit-on, l'affaire de ceux qui n'en ont point ; le désœuvrement est donc la source des égarements où l'amour jette les femmes. Cette passion se fait peu remarquer chez les femmes du peuple aussi occupées que les hommes par des travaux pénibles." » (« Roman libertin et réaction aristocratique », *Dix-huitième siècle*, n° 6, 1974, p. 129-130 ; citation extraite des *Mémoires pour servir à l'histoire*, 1751, p. 68-69).

³⁷ J.-P. Dubost, *Eros und Vernunft : Literatur der Libertinage*, Francfort, 1988, p. 68-75 ; cf. p. 75 : « *Es gibt nur unterschiedliche Tonarten, keine Gattungen* ». Sur le code galant, voir Ph. Stewart, « Décence et dessin », dans *Aimer en France (1760-1860)*, P. Viallaneix et J. Ehrard éd., Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1980, t. I, p. 35-46. Déjà René Démoris avait démontré un tel code pour les fêtes galantes d'Antoine Watteau : pour la représentation des fêtes, et le roman et la peinture prennent recours à la codification du désir humain dans une nature artificielle (R. Démoris, art. cit., 1971, p. 357).

disposant sciemment à l'intention du public des indices en vue du décryptage de l'acte sexuel latent³⁸. C'est cette codification qui a largement facilité l'exposition publique du « tableau de mode » dans les années 20 et 30 du XVIII^e siècle.

Il est loisible de mesurer le faible écart entre tableau bienséant et tableau inconvenant à travers les réactions moralisatrices suscitées, dans un contexte culturel et social tout différent, par les sujets des tableaux de Pierre-Antoine Baudouin. En 1763, ce peintre dut en effet, sur les instances de l'archevêque de Paris, retirer du Salon sa gouache *Prêtre catéchisant des jeunes filles* parce qu'on y voit au premier plan une jeune fille qui accepte en cachette une lettre de la main d'un jeune homme tout en feignant de bavarder avec une de ses compagnes³⁹ – sujet qui certes touche à l'Église mais atteste des mœurs douteuses communément partagées, de sorte que la combinaison frivole entre religion et érotisme léger n'est plus de mise pour une exposition officielle de l'Académie⁴⁰. C'est aussi la codification – partie intégrante du *savoir-faire*, de la maîtrise du devoir mondain de galanterie – qui explique les raffinements de composition et le goût débordant du détail des « tableaux de mode ». En effet, le moindre objet, mouvement ou détail du vêtement a une fonction d'information permettant aux initiés d'en décrypter la valeur. Il est remarquable à cet égard que figurent dans de nombreux « tableaux de mode » des pendules, dont la fonction est moins de marquer l'heure de la séduction que d'illustrer le rôle du facteur temps dans le processus. Ainsi, le « tableau de mode » galant procède d'un jeu intellectuel qui laisse à l'imagination le soin de

³⁸ C'est dans ce sens que toutes les parties de la séduction sont codées, entre autres aussi le corps féminin, qui doit être lu et compris en tant que « corps désirable » comme un « véritable système rhétorique » : « Le corps, tel qu'il est mis en scène par la fiction, produit des signes, il est un corps à lire » (A. Deneys-Tunney, « La sémiotisation du corps féminin dans le roman libertin du XVIII^e siècle », dans *The Eighteenth-Century Body : art, history, literature, medicine*, A. Goodden éd., Oxford / Berne, P. Lang, 2002, p. 50-51).

³⁹ Voir H. Smijewska, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Varsovie, 1980, p. 27-28 ; c'est Diderot qui parle de cette composition en tant que « papier d'éventail » (*Salon de 1763*, éd. J. Chouillet, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998, p. 232-233). Au sujet du peintre Baudouin, voir *The Dictionary of Art*, dir. E. Barker et J. Turner, Londres, McMillan, 1996, t. 3, p. 395 : « *His pictures were condemned for their immorality, both by the Archbishop of Paris, who in 1763 and 1765 [la gouache *Le Confessionnal*] ordered that works by Baudouin be withdrawn from the Salon, and by Denis Diderot and other critics who accused him of pandering to the decadent taste of his patrons* ».

⁴⁰ C'est d'ailleurs Diderot lui-même qui, lors du Salon de 1765, qualifie le peintre d'« un peu libertin » et offre à ses lecteurs un moyen simple contre ses compositions offensant la pudeur : « [Baudouin] n'approchera pas de ma fille, ni lui ni ses compositions ». (*Salon de 1765*, éd. E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 163). Sur la fortune critique des « tableaux de mode », voir le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier : « Dans ce siècle dit éclairé, les arts ne sont jamais récompensés qu'en raison inverse de leur utilité. [...] Les peintres de frivolités sont les mieux payés de tous » (Mercier, *Tableau de Paris*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. I, p. 363).

mener à terme le désir à partir du geste de consentement à la séduction habilement mis en scène.

Les pendants peints de Jean-François de Troy, intitulés *La Déclaration d'amour* et *La Jarretièrè*, exploitent cette technique de façon exemplaire. Dans le premier, les pensées secrètes du cavalier et de la dame se donnent clairement à lire dans la scène mythologique suggestive du tableau mural accroché au-dessus de leurs têtes. L'attitude du cavalier, la main sur le cœur, participe ouvertement d'une science consommée du jeu théâtral, dans lequel les rôles sont distribués par avance et la capitulation de la femme programmée au dénouement⁴¹. En témoigne aussi le petit bichon bolonais, compagnon inséparable de la dame, qui répond aux avances du cavalier en remuant joyeusement la queue par métaphore de l'acte sexuel⁴². Dans *L'Aimable petit-maître, ou mémoires militaires et galants de M. le Comte de G**, P*** daté de 1750, l'amante reçoit le galant concupiscent sur un canapé dans un « tendre négligé » ; elle accepte sans honte l'aveu de son amour : « Mon discours ne l'étonna point ; elle étoit apparemment accoutumée à des pareils discours. » Et dès le deuxième rendez-vous, la capitulation est parfaitement jouée :

Je me rendis, à point nommé, au rendez-vous ; je la trouvai dans le même négligé, & sur le même canapé que la dernière fois que je l'avois vue. Oh ! Pour le coup, je ne m'amusai plus à la main, j'allai au plus sérieux ; elle ne m'opposa de résistance qu'autant qu'il en faloit pour irriter mes désirs ; enfin, je fus heureux.⁴³

Revenons à *La Jarretièrè détachée*. L'insistance mise par le cavalier la rattacher la dame est timidement repoussée par la dame, qui invoque sa vertu à titre de « piment érotique⁴⁴ », mais les suites prévisibles de cette opportunité sont

⁴¹ Voir, au sujet de deux scènes de séduction dans *La Nuit et le moment* (1755) et *Le Hasard du coin de feu* (1763), le commentaire de C. Fischer, *Gärten der Lust. Eine Geschichte anregender Lektüren*, Munich, DTV, 2000, p. 210 : « Bei Crébillon handeln die Kombattanten in Wortgefechten nur noch die Bedingungen aus, unter denen die Dame den Widerstand aufgibt, den sie anstandshalber leisten muß. Die Folgen der Übereinkunft, die von Anfang an außer Frage steht, bietet letztendlich nur noch den Anlaß, um Überredungskünste brillieren zu lassen ».

⁴² Voir G. Le Coat, « La fonction dialectique de la représentation animale dans la peinture galante pré-révolutionnaire », dans *Aimer en France (1760-1860)*, op. cit., p. 51 : d'après l'auteur, cet animal symbolique a résolu le problème de la « réalisation *in toto* de l'individu face aux contraintes et interdits institutionnels » pour la peinture d'avant la révolution française. Voir aussi, sur le chien dans la peinture galante, Ph. Stewart, « Representations of Love in the Eighteenth Century », *Studies in Iconography*, n° 4, 1978, p. 131.

⁴³ *L'Aimable petit-maître, ou mémoires militaires et galants de M. le Comte de G**, P***, [...] écrits par lui-même à Madame Tt***, rue Saint-Denis, à Paris, [Paris], 1750, p. 71-78.

⁴⁴ Henri Plard qualifie de « banalité dans les romans du XVIII^e siècle » ce renvoi à la vertu de la dame que l'on trouve aussi dans de nombreuses autres compositions (« Morale et

préfigurées par la petite statue représentant une femme nue sur un modèle d'Adriaen de Vries d'après Giambologna. Quant au petit roman sur la console il renvoie aux jeux intellectuels licencieux de la dame⁴⁵, tandis que les volumes serrés dans la bibliothèque la caractérisant moins comme « savante » que comme « fausse dévote ». Elle est en cela comparable à l'héroïne du roman de Crébillon fils *Le Sopha* (1742) : ses livres de prière sont conservés dans une armoire de son cabinet, à la vue des visiteurs, et ses romans galants sous clé dans une « armoire secrète⁴⁶ ». Dans le tableau de Jean-François de Troy, la scène de séduction se joue en dessous d'une horloge qui représente Saturne donnant sa faux à l'Amour, sous les auspices de qui se profile une voluptueuse issue⁴⁷.

Le jeu de la galanterie en tant que pointe hautement civilisée de l'amour fait donc intégralement partie du *savoir-faire* de la noblesse oisive – au sens positif de l'*otium* aristocratique – et de la haute bourgeoisie qui a pris modèle sur elle. Son système d'indices une fois décodé, la voie du plaisir se trouve dégagée, plaisir visuel, intellectuel et sexuel. Cette forme de galanterie tient encore de sa conception aristocratique, mais bientôt la littérature, suivie de près par le « tableau de mode », osera proposer au lecteur des thèmes appartenant au domaine du libertinage.

vertu : les Lumières et le désarroi de l'éthique », *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1986, p. 10).

⁴⁵ Voir aussi J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994.

⁴⁶ Voir H. Lafon, art. cit., p. 461 : « Très rares sont les cas où l'on peut déceler une relation de similitude entre le décor ou la chose et ce qu'il indique, comme par exemple le cabinet de la fausse dévote du *Sopha*, avec ses livres pieux étalés et les livres légers enfermés, analogue de sa disposition matérielle à sa double vie ». Sur la question de la « savante », voir K. Krause, art. cit., p. 146, surtout n. 37. Cf. M. D. Sheriff, *Moved by love : inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 112-120 ; l'auteur analyse un rapport entre études et sexualité dans le personnage de la « savante », entre autres chez Molière (« *some moralists implied that woman's attachment to book learning created an atmosphere of sexual and intellectual licence that propelled them beyond the bounds of acceptable behaviour* »).

⁴⁷ Contrairement à la peinture de genre hollandais du XVII^e siècle, dont il tire une grande partie de son inspiration, la plupart de détails dans les « tableaux de mode » de Jean-François de Troy sont moins codifiés ou symboliques, comme le montre l'introduction dans ses compositions d'une horloge symbolisant et le temps et l'amour ou bien une statuette nue qui renvoient clairement à un contenu érotique. Voir sur à sujet : P. Rosenberg, « La donation Herbettes », *Revue du Louvre*, vol. 26, n° 2, 1976, p. 98 ; E. Fahy, *The Wrightsman Collection : Paintings, Drawings, Sculpture*, t. 5, New York, 1973, p. 290-291. Sur la signification de l'horloge – qui reprend ici un dessin d'André-Charles Boulle (1642-1732) vers 1725 –, voir M. Caldwell, « *Amor Vincit Tempus* », *North Carolina Museum of Art Bulletin*, vol. VIII, septembre 1968, p. 29-34.

La définition de la galanterie comme *devoir mondain* et sa mise en scène dans le « tableau de mode » à partir des années 1720 soulèvent un nombre de niveaux d'interprétation également passionnants. Le recours croissant à la galanterie aristocratique dans la littérature, mais inscrite dans un cadre et des personnages contemporains, a, semble-t-il, fait sentir le besoin d'une représentation équivalente en peinture. Le « tableau de mode » offre alors des scénarios familiers ainsi que des types connus et appréciés. Mais le Petit-maître et la Coquette ne sont pas simplement empruntés au théâtre ou au roman, ils sont aussi inspirés par la réalité : en eux culmine la raison d'être d'une société frivole, et c'est à eux que s'en prend l'hostilité au style de vie aristocratique⁴⁸.

Au sein de l'élite, la distance ironique manifestée par la raillerie et le persiflage aristocratiques participait du « bon ton » – et l'on ne concède pas à d'autres nations un regard sur soi amusé et critique. Aussi est-il notable que les « tableaux de mode » ne contiennent ni critique ni satire de la société, propres à rebuter les commanditaires potentiels, mais offrent une vision esthétique de la vie correspondant aux goûts affichés par l'élite. C'est là une vision bien française des classes dirigeantes, enracinée dans la théorie de la comédie⁴⁹ : en raison des privilèges et de la puissance qui sont les siennes, on concède à l'aristocratie d'imposer sa propre forme de représentation, certes justiciable du rire, mais qui préserve aussi son rang et sa dignité, assortis de respect, voire d'admiration pour sa parfaite maîtrise de la distinction dans la vie en société, et cela d'autant plus qu'étant en butte à la concurrence nouvelle d'autres groupes sociaux sa survie en tant que classe dominante lui enjoint de conserver la maîtrise des normes d'élitisme. La noblesse française, marginalisée politiquement par l'État louis-quatorzien, se raccroche aux valeurs accessibles à la seule noblesse en réaction à la prétention des gens de finance en plein essor à un rôle culturel prééminent, alors que les signes extérieurs de mérite, comportements et modes, peuvent être imités ou appris des nouveaux riches. C'est ainsi que le « tableau de mode », qui s'est développé dans ce contexte social mouvant, ne peut être identifié avec certitude à l'un ou l'autre des groupes sociaux en concurrence dans le microcosme de l'élite parisienne. À preuve Voltaire, qui en 1757 accomplit en connaissance de cause un pas décisif en renonçant dans l'*Encyclopédie* à proposer pour norme des comportements sociaux

⁴⁸ Le personnage du « petit-maître » a suscité une littérature abondante. Voir par exemple : Fr. Deloffre, « Introduction » à Marivaux, *Le Petit-Maître corrigé*, Genève / Lille, Droz, 1955, p. 11-143 ; L. Sozzi, « *Petit-maître e giovin signore* : affinità fra due registri satirici », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, t. 12, 1973, p. 151-230 ; A. Richardot, *Le Rire des Lumières*, Paris, Champion, 2002, p. 99-126 (« La grande gloire du Petit-maître »).

⁴⁹ « Amuser les hommes & les corriger, tel est l'objet de la Comédie en général » (Chevrier, « Préface sur la Comédie », *Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les Amusements de la toilette, ouvrage presque moral*, Genève, Philibert, 1753).

une classe unique, et renvoie plutôt au rayonnement culturel de l'élite urbaine parisienne prise dans son ensemble⁵⁰.

Outre sa dimension éthico-sociale, la galanterie a une dimension politique décisive. La brève description de la *Dame à sa toilette recevant un cavalier* de Jean-François de Troy comme « Sujet français et très galant » par le *Mercur de France* à l'occasion du salon de 1734 ne s'explique pas seulement par le fait que le spectateur peut en localiser les personnages en France d'après leurs vêtements, leurs manières et un décor sans équivoque, mais surtout par le fait que la galanterie est considérée comme une qualité consubstantielle à la nation française. La dimension politique de la galanterie confère à la France le statut privilégié d'authentique et légitime héritière de l'Antiquité pour l'*urbanitas*, au sens littéral, en tant qu'art de la politesse⁵¹. En somme, à travers la disposition recherchée des « tableaux de mode » de Jean-François de Troy et son recours fréquent à des types de composition déjà utilisés dans ses tableaux d'histoire, telle la disposition pyramidale des personnages, transparait – au-delà du plaisir – la dimension socio-politique de l'amour galant. Il aura fallu relativement peu de temps pour que ce *devoir* social soit érigé en nouvel *exemplum virtutis* mondain, hissé au même rang que n'importe quelle autre vertu ou faculté, et conséquemment au rang de sujet digne d'être représenté par les arts.

Jörg Ebeling

Centre allemand d'histoire de l'art (Paris)

⁵⁰ Voltaire, art. « François, ou Français (Hist. Littérat. & Morale) », dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. VII, p. 284-286.

⁵¹ Voir art. « Urbanité ROMAINE (Hist. Rom.) », *ibid.*, t. XVII, p. 487-488 ; A. Viala, « “Les Signes Galants” : A Historical Reevaluation of Galanterie », *Yale French Studies*, n° 92, 1997, p. 11-29 ; *id.*, *La France galante*, *op. cit.*, notamment le chap. « Galanterie française ? » ; A. Faudemay, « Mots français et “caractère national” des Français dans les littératures européennes de la fin du XVII^e au début du XIX^e siècle : quelques exemples, quelques réflexions », dans *L'Europe des politesses et le caractère des nations. Regards croisés*, A. Montandon éd., Paris, Anthropos, 1997, p. 19-40. C. B. Bailey traite aussi les « tableaux de mode » dans son article général sur la peinture de genre du XVIII^e siècle sous l'aspect de l'urbanité : *Meisterwerke der französischen Genremalerei*, *op. cit.*, p. 21-22.