

Inspiration divine : *Lady Hamilton en sibylle* par Élisabeth Vigée-Le Brun

Ersy Contogouris

Volume 35, numéro 2, 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1066791ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1066791ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)
1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Contogouris, E. (2010). Inspiration divine : *Lady Hamilton en sibylle* par Élisabeth Vigée-Le Brun. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 35(2), 35–46. <https://doi.org/10.7202/1066791ar>

Résumé de l'article

Élisabeth Vigée-Le Brun designated her portrait of *Lady Hamilton as a Sibyl* (1791–92) as one of her favourite works. Despite this, "her" *Sibyl*, as she simply and affectionately called it in her *Souvenirs*, remains little studied by art historians. This painting is heavily permeated by the tensions that seem to have existed between Vigée-Le Brun and Hamilton. It displays a number of departures from the conventions and expectations regarding portraiture, to such an extent that the artist seems to have tried to empty the canvas of her sitter's presence. Grounded in Vigée-Le Brun's own writings and a detailed reading of the painting, this paper contends that *Lady Hamilton as a Sibyl* should be understood within a wider discussion on the nature of genius. It argues that this painting can be read as a statement on feminine genius at the very moment the notion of genius began to acquire its modern meaning. Vigée-Le Brun displaced Hamilton from the work in order to project herself into it, in a process of identification with the sibyl and affirmation of her own creative genius.

Inspiration divine : *Lady Hamilton en sibylle* par Élisabeth Vigée-Le Brun

ERSY CONTOGOURIS, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Abstract

Élisabeth Vigée-Le Brun designated her portrait of *Lady Hamilton as a Sibyl* (1791–92) as one of her favourite works. Despite this, « her » *Sibyl*, as she simply and affectionately called it in her *Souvenirs*, remains little studied by art historians. This painting is heavily permeated by the tensions that seem to have existed between Vigée-Le Brun and Hamilton. It displays a number of departures from the conventions and expectations regarding portraiture, to such an extent that the artist seems to have tried to empty the canvas of her sitter's presence. Grounded in Vigée-Le Brun's own writings and a detailed reading of the painting, this paper contends that *Lady Hamilton as a Sibyl* should be understood within a wider discussion on the nature of genius. It argues that this painting can be read as a statement on feminine genius at the very moment the notion of genius began to acquire its modern meaning. Vigée-Le Brun displaced Hamilton from the work in order to project herself into it, in a process of identification with the sibyl and affirmation of her own creative genius.

C'est au printemps de 1791 qu'Élisabeth Vigée-Le Brun entamait le portrait qu'elle désignerait plus tard comme « celui de mes ouvrages auquel je tenais le plus »¹. Première peintre de la reine Marie-Antoinette, Vigée-Le Brun avait fui la France après la Révolution et s'était installée pendant plusieurs années en Italie. C'est là qu'elle a peint trois portraits d'Emma Hart, la maîtresse et future épouse de Sir William Hamilton, ambassadeur anglais à Naples. Emma² comptait parmi les femmes les plus célèbres de son époque. Issue de l'union d'un forgeron et d'une domestique, elle avait su gravir les échelons de la hiérarchie sociale du XVIIIe siècle grâce à sa beauté classique, à ses talents en chant et en danse et, surtout, à ses « Attitudes », des performances où, revêtue d'une tunique à l'ancienne et de châles, elle prenait des poses et adoptait des expressions qui rappelaient des statues antiques, des figures peintes sur les murs récemment excavés à Herculaneum et Pompéi ou encore des personnages de tableaux classiques. Des artistes de renom, tels Sir Joshua Reynolds, George Romney, Benjamin West, Sir Thomas Lawrence, Wilhelm Tischbein et Angelica Kauffman, se pressaient pour peindre cette femme dont la beauté était célèbre, ce qui entretenait autour d'Emma une véritable légende tout en faisant mousser la réputation de ceux qui avaient la chance de la peindre. Notre étude du portrait que Vigée-Le Brun a fait de *Lady Hamilton en sibylle* se penchera sur la manière dont cette artiste a tenté de reconfigurer le personnage d'Emma, autant dans ce tableau que dans les mémoires qu'elle a rédigés longtemps après l'avoir exécuté.

Vigée-Le Brun relate en effet, dans ses *Souvenirs*, ses rencontres avec Emma qu'elle décrit d'abord comme une « superbe femme [...] que sa beauté a rendue célèbre »³. Mais l'artiste n'est pas tombée entièrement sous le charme de son modèle puisque, quelques paragraphes plus bas, elle révisé son appréciation sans toutefois justifier ni rendre explicite son changement d'opinion. Plusieurs de ses contemporains partageaient l'avis qu'en dehors de ses performances qui, en quelque sorte, la transfiguraient, Emma ne savait pas se comporter comme une vraie « lady » ; son parler commun trahissait ses origines et le vernis social

qu'elle avait acquis pouvait rapidement s'effriter. Vigée-Le Brun se montre cependant encore plus sévère et s'en prend même à l'apparence physique d'Emma. Dans un passage de ses *Souvenirs* où l'artiste décrit une séance de pose pour le portrait en sibylle à laquelle assistèrent également deux femmes de la bonne société, elle fait la remarque suivante :

J'avais coiffé Mme Harte [sic], car elle n'était pas encore mariée, avec un châle tourné autour de sa tête en forme de turban, dont un bout tombait et faisait draperie. Cette coiffure l'embellissait au point que ces dames la trouvèrent ravissante. Le chevalier nous ayant toutes invitées à dîner, Mme Harte passa dans ses appartements pour faire sa toilette, et, lorsqu'elle vint nous retrouver au salon, cette toilette, qui était des plus communes, l'avait tellement changée à son désavantage, que ces deux dames eurent presque toutes les peines du monde à la reconnaître⁴.

Ainsi, d'après Vigée-Le Brun, la beauté pour laquelle Emma était reconnue à travers l'Europe et grâce à laquelle elle avait atteint une si haute position sociale n'était pas innée : au contraire, l'artiste s'attribue le mérite d'avoir transformé Emma avec son choix d'accessoire. Vigée-Le Brun décrit l'incident de façon à paraître elle-même objective, comme si elle ne faisait que relater un jugement porté par d'autres témoins, les dames assistant à la séance.

Soulignons ici que Vigée-Le Brun a dicté ses *Souvenirs* au début des années 1830, c'est-à-dire quarante ans après la réalisation du tableau. Elle l'a fait à la demande d'amis qui la pressaient de relater l'histoire de sa vie et de sa carrière afin d'éviter qu'un de ses détracteurs ne le fasse pour elle, ce qui aurait été dommageable à sa renommée⁵. C'est donc avec l'œil fermement tourné vers sa réputation posthume que l'artiste s'est fait publier en 1835, à l'âge de quatre-vingts ans. Mais en façonnant l'image d'elle-même qu'elle voulait laisser à la postérité, Vigée-Le Brun a souvent eu tendance à instrumentaliser les personnages et les événements qui émaillent son récit de vie. Ainsi, dans un autre passage, l'artiste prétend que c'est elle qui



Figure 1. Artiste inconnu, d'après Élisabeth Vigée-Le Brun, *Lady Hamilton en sibylle*, date inconnue, lithographie, 37 x 27 cm, Londres, British Museum (crédit photographique : © Trustees of the British Museum).

aurait donné à Emma l'idée d'utiliser des châles dans ses spectacles⁶. Il existe pourtant de nombreux témoignages antérieurs à ce portrait attestant du contraire, comme celui de Johann Wolfgang von Goethe qui, en 1787, alors qu'il était l'invité de Sir William, a remarqué et décrit les châles dont se servait Emma pour sa coiffure et pour accessoriser ses performances⁷. L'attitude de Vigée-Le Brun à l'égard d'Emma est intéressante; tout se passe comme si l'auctorialité⁸ de l'artiste ne pouvait pas se contenter de la seule réalisation de la peinture et s'étendait au personnage d'Emma. Cette ré-écriture d'Emma marque le point de départ de notre réflexion sur le portrait de *Lady Hamilton en sibylle*. Malgré le statut privilégié que lui reconnaissait l'artiste, cette œuvre demeure très peu étudiée par les historiens de l'art⁹.

Vigée-Le Brun a peint trois portraits d'Emma durant son séjour à Naples entre 1790 et 1791¹⁰. Le premier, commandé par Sir William, la représente allongée, sous les traits d'une bacchante ou d'une Ariane¹¹. Un deuxième portrait dont l'origine

demeure inconnue la dépeint dansant la tarentelle¹². Intitulé *Lady Hamilton en sibylle*¹³ (fig. 1), le troisième fut commandé par le duc de Brissac, l'amant de la comtesse du Barry, qui fut guillotiné en 1793 avant que Vigée-Le Brun n'ait pu lui envoyer le tableau. Il se peut qu'en voyant la situation en France se détériorer pour l'aristocratie, l'artiste ait décidé de garder le portrait afin d'éviter, d'une part, qu'il soit endommagé ou détruit, et, d'autre part, de se montrer elle-même trop étroitement identifiée à la vieille noblesse. Vigée-Le Brun a donc conservé en exil l'original montrant Emma vue de trois quarts et peint plus tard un buste d'après ce tableau qu'elle a offert à Sir William¹⁴ (fig. 2).

Parmi les centaines de portraits de rois, de reines, d'empereurs, de princes, de princesses et de nombreux autres aristocrates que l'artiste a exécutés, celui de *Lady Hamilton en sibylle* est l'œuvre qu'elle mentionne le plus souvent dans les *Souvenirs*. Vigée-Le Brun considérait ce portrait comme un de ses chefs-d'œuvre et le nommait affectueusement « ma Sibylle », s'excusant même, dans un passage, d'entretenir un tel sentiment d'orgueil à l'égard d'une de ses propres réalisations; elle y réclame l'indulgence de son lecteur sous prétexte qu'il est rare qu'un peintre éprouve un engouement de ce genre¹⁵. On apprend entre autres que Vigée-Le Brun emportait la *Sibylle* avec elle à travers l'Europe, la montrant dans toutes les cours qu'elle visitait pour illustrer ses talents de portraitiste et s'attirer de nouvelles commandes; elle raconte aussi qu'elle a reçu de nombreux éloges à son sujet. Séjournant à Saint-Petersbourg, elle a pris soin de l'envoyer à Paris au Salon de 1798. Vigée-Le Brun rapporte même qu'à Parme, des étudiants en peinture ont cru que le portrait avait été exécuté par un maître italien; apprenant que Vigée-Le Brun en était l'auteure, ils se seraient jetés à ses genoux, les larmes aux yeux¹⁶. Il est donc manifeste que Vigée-Le Brun accordait à ce tableau une grande valeur, autant à l'époque de son exil qu'au moment où elle s'est décidée à dicter ses mémoires.

Or, certains éléments viennent troubler cette relation harmonieuse, cette parfaite reconnaissance qui semble exister entre l'artiste et son œuvre. Ce sont ces éléments, des écarts par rapport aux pratiques habituelles et aux attentes concernant le portrait, que nous examinerons; ils constituent les indices d'un combat qui se livre dans le tableau entre portraitiste et portraiturée et dont l'effet est de distancier Emma de sa propre effigie pour que l'artiste puisse se l'approprier. En nous appuyant sur une comparaison avec le portrait que Vigée-Le Brun a fait de Madame de Staël en Corinne, nous inscrirons également notre analyse de *Lady Hamilton en sibylle* à l'intérieur d'une réflexion sur la nature du génie¹⁷. Nous démontrerons en effet que ce tableau peut être lu comme une affirmation du génie féminin et, ce, au moment même où la notion de génie prenait tout son sens moderne.



Figure 2. Élisabeth Vigée-Le Brun, *Lady Hamilton en sibylle*, 1791–92, huile sur toile, 73 x 56 cm, collection particulière (crédit photographique : Private Collection / The Bridgeman Art Library).

Dans *Lady Hamilton en sibylle*, Emma se présente assise, vêtue d'une robe de style orientalisant rouge oranger ceinte à la taille d'un ruban beige. Sa tête est couverte d'un énorme foulard du même beige enroulé à la manière d'un turban. Attribut traditionnel de la sibylle, cet accessoire était aussi un style de coiffe que Vigée-Le Brun affectionnait dans ses portraits; on le retrouve entre autres dans son *Autoportrait avec sa fille Julie* de 1786¹⁸. Emma lève les yeux vers le ciel en adoptant l'expression convenue pour représenter l'inspiration divine. Dans sa main droite, elle tient une plume ainsi qu'une mince planche de bois soutenant le parchemin sur lequel elle transcrit ce qui doit être une prophétie. La partie supérieure du parchemin déborde du haut de la planche et l'on peut voir qu'elle y a déjà inscrit quelques mots. Ceci indiquerait qu'elle se trouve encore au milieu de sa vision dont elle continuera de transcrire la révélation.

Lady Hamilton en sibylle semble à première vue s'inscrire dans le courant des portraits allégoriques qui sévissait vers la fin du dix-huitième siècle. Ceux-ci étaient relativement rares dans l'œuvre de Vigée-Le Brun¹⁹ et en France en général, où l'engouement pour ce type de portraits s'était plutôt manifesté dans la première moitié du dix-huitième siècle, notamment dans l'œuvre de Nicolas de Largillière et de Jean-Marc Nattier. Mais le genre, très associé à l'imaginaire aristocratique, s'était fait plus inhabituel dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, en particulier après la Révolution. C'est en Angleterre qu'il a ensuite connu un grand succès, notamment sous les auspices de Sir Joshua Reynolds, président de la Royal Academy, qui y voyait une façon de rehausser le statut du portrait, de l'ennobler, en le rapprochant de la peinture d'histoire. Son portrait de l'actrice Sarah Siddons en muse de la tragédie²⁰ fut acclamé à ce titre par les critiques contemporains. Si le portrait allégorique était vu par certains comme un prétexte à déguisement, un divertissement aristocratique ou, pis encore, un sujet à moquerie, il continuait néanmoins à être utilisé à des fins sérieuses par des artistes de la stature de Reynolds. Chez Vigée-Le Brun, l'adoption du portrait allégorique signale un double registre de reconnaissance : d'une part, la reprise d'une imagerie de l'Ancien régime dont elle s'était trouvée séparée; d'autre part, un acquiescement à un genre à la mode en Angleterre au moment même où elle était appelée à peindre une Anglaise.

Traditionnellement, le portrait allégorique représentait le ou la portraiturée (le plus souvent une femme²¹) sous les traits d'une figure mythologique, religieuse ou littéraire, l'allégorie ayant pour but de souligner une qualité de la personne, une vertu ou un talent particulier, d'en révéler un aspect qui ne serait pas visible à l'œil nu. Il devait donc y avoir un rapport étroit entre le modèle et l'allégorie. Prenons par exemple le portrait d'Angelica Kauffman, *Lady Hamilton en Thalie*, peint la même année²². Si la muse de la comédie se présente comme la figure allégorique idéale pour incarner Emma, chanteuse et performa-

trice d'« Attitudes », la sibylle, elle, se révèle par contre plus problématique. Rappelons qu'au moment où Emma a posé pour ce portrait, elle vivait ouvertement avec Sir William dont elle était la maîtresse. Son passé scabreux était connu de tous : ancienne prostituée, la future Lady Hamilton avait grimpé l'échelle sociale en passant dans les lits de divers aristocrates; elle s'était retrouvée à Naples quand son dernier amant, Charles Greville, neveu de Sir William, ne voulant plus d'elle, l'avait envoyée à son oncle pour s'en débarrasser. Aussi, quand Vigée-Le Brun a commencé ce portrait, Emma n'avait absolument rien d'une sibylle, prophétesse détentrice d'un savoir divin. Ce constat rend donc difficile l'assimilation de ce tableau à un véritable portrait allégorique: dans *Lady Hamilton en sibylle*, non seulement l'allégorie ne dévoile rien de l'« essence » de la portraiturée, mais elle semble au contraire être aux antipodes de celle-ci.

Il est possible qu'il y ait une pointe d'ironie dans ce tableau et que cet écart soit justement voulu pour faire sourire le regardeur²³. L'hypothèse s'avère d'autant plus intéressante qu'il est clair que l'artiste n'aimait guère son modèle. On peut imaginer qu'ayant été la portraitiste officielle de la reine Marie-Antoinette, Vigée-Le Brun n'appréciait pas d'avoir à peindre une femme issue du bas monde. Un tel sentiment se trahirait par les allusions de Vigée-Le Brun, au moment de la rédaction des *Souvenirs*, au fait qu'Emma « n'était pas encore mariée » quand elle a posé pour le portrait. Les connotations ironiques demeurent évidemment difficiles à déceler, surtout à plus de deux siècles de distance. Cela étant dit, il est impossible d'accorder trop de crédit à cette interprétation : que l'ironie ait été méchante ou simple trait d'esprit, elle n'expliquerait pas en effet l'importance qu'allait prendre le tableau aux yeux de l'artiste. Au contraire, il nous faut reconnaître et expliquer que c'est en dépit du fait qu'Emma en a été le modèle que ce tableau a pris de la valeur pour Vigée-Le Brun.

Le choix de la sibylle demeure intrigant pour une autre raison, car elle n'est pas une habituée des portraits allégoriques. Cette figure est devenue plus fréquente dans l'art anglais de la fin du XVIIIe siècle, probablement sous l'influence d'Anton Raphael Mengs, dont la *Sibylle* est une adaptation de la *Sibylle syrienne* du Guercin²⁴. L'iconographie retenue pourrait alors apparaître comme un autre clin d'œil à la « Englishness » de Lady Hamilton. Le personnage qui se rapproche le plus de la sibylle et représente une sorte de cousine « conceptuelle » que l'on retrouve très souvent dans les portraits allégoriques est celui de la muse. Mais contrairement à la muse, figure par excellence de la féminité séduisante, la sibylle présente un genre plus ambigu, presque asexué, telles les sibylles musclées de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine (1509–10). En dépeignant Emma en sibylle, Vigée-Le Brun vient troubler l'image de ce modèle associé à la séduction, à la sensualité et au charme féminins.



Figure 3. Henry Bone (1755–1834), d'après Élisabeth Vigée-Le Brun, *Lady Hamilton en Ariane*, aussi connu sous le nom de *Lady Hamilton en bacchante allongée*, 1803, émail sur cuivre, 22 x 28 cm, Londres, collection Wallace (crédit photographique : © Wallace Collection, London, UK / The Bridgeman Art Library).

Une comparaison avec les deux autres portraits que Vigée-Le Brun a peints d'Emma rend cette particularité du tableau évidente (figs. 3 et 4). Dans la *Sibylle*, la future Lady Hamilton conserve certes quelques attributs sensuels tels la mèche de cheveux rebelle qui s'échappe du turban, la lèvre charnelle, la poitrine lourde dont le mamelon se devine à travers le tissu de la robe. Hormis ces détails cependant, les traits d'Emma sont idéalisés; ses longs cheveux, un des attributs physiques les plus admirés chez elle, sont maintenus dans le turban. De plus, la vitalité qu'affichait Emma dans ses performances se retrouve ici niée²⁵ : la composition pyramidale ne rend ni la fluidité ni la grâce de ses mouvements dans le passage d'une « attitude » à l'autre, alors que ces qualités étaient précisément celles qui étaient le plus admirées par les spectateurs²⁶. Si nous pouvons imaginer

qu'Emma pouvait adopter des poses semblables à celle-ci, le refoulement ici de cet aspect central de ses performances empêche que nous lisions ce tableau comme un portrait d'Emma dans l'« attitude » d'une sibylle. De plus, ainsi que l'a noté Mary Sheriff, Vigée-Le Brun niait s'être inspiré des « Attitudes » d'Emma en rappelant avec insistance dans ses *Souvenirs* que c'est elle-même qui avait mis le turban autour de la tête de son modèle²⁷. Dans les deux autres portraits de Vigée-Le Brun, les charmes d'Emma, ses longs cheveux dénoués, ses bras nus et son sourire envoûtant sont clairement exposés. De plus, dans ces œuvres, le modèle regarde le spectateur, ce qui correspond davantage aux conventions du portrait, alors que la *Sibylle* tourne les yeux vers le ciel. Au travers de ces éléments, il s'opère un déplacement de la présence d'Emma, qui perd ainsi son statut de portraiturée et



Figure 4. Élisabeth Vigée-Le Brun, *Lady Hamilton dansant la tarentelle*, 1790–91, huile sur toile, 159 x 135 cm, Liverpool, Lady Lever Art Gallery (crédit photographique : Courtesy National Museums Liverpool).

se trouve pratiquement reléguée au rang de modèle anonyme. La dépersonnalisation d'Emma est même renforcée par le fait que Vigée-Le Brun se réfère à ce tableau comme « ma *Sibylle* » et l'envoie au Salon sous le simple titre d'*Une Sibylle*.

Une dernière distanciation tient du fait que la *Sibylle* a servi à Vigée-Le Brun comme modèle pour son portrait de Germaine de Staël de 1807–08, où l'auteure est représentée sous les traits de l'héroïne de son roman *Corinne ou l'Italie* (fig. 5)²⁸. L'explication habituellement retenue serait une généalogie commune de la *Sibylle* et de *Corinne* : d'une part, la *Sibylle* de Vigée-Le Brun s'inspire explicitement de la *Sibylle de Cumès* du Dominiquin; d'autre part, de Staël apparente son héroïne à la *Sibylle* du Dominiquin dès sa première apparition dans le roman²⁹. Mais l'utilisation d'Emma comme modèle pour un portrait de Madame de Staël demeure curieuse, car ces deux femmes ne pouvaient pas être plus à l'opposé l'une de l'autre. Vigée-Le Brun a décrit Emma comme une femme n'ayant « point d'esprit, quoiqu'elle fut excessivement moqueuse et dénigrante, au point que ces deux défauts étaient les seuls mobiles de sa

conversation »³⁰. Elle était donc tout le contraire de Madame de Staël, appréciée pour sa conversation intelligente, animée et pleine d'esprit mais pas pour sa beauté physique. Il est reconnu que de de Staël se projetait elle-même dans son héroïne : *Corinne*, une femme avec un talent exceptionnel pour l'improvisation, ne pouvait exprimer son don qu'en Italie, car les pays nordiques étaient hostiles au génie féminin³¹. C'est cette même problématique du génie féminin que nous proposons comme clef de lecture pour une nouvelle interprétation de *Lady Hamilton en Sibylle*. À travers les écarts identifiés plus haut, Vigée-Le Brun éloigne en effet Emma de son portrait, afin de pouvoir se projeter elle-même dans ce tableau. Mary Sheriff a soutenu que dans son portrait de de Staël en *Corinne*, Vigée-Le Brun s'identifie avec son modèle et associe son propre génie à celui de l'écrivaine, à tel point qu'elles deviennent interchangeables³². La stratégie d'identification de Vigée-Le Brun à la sibylle est donc ici l'inverse de celle qui est à l'œuvre dans le portrait d'Emma où, au contraire, la portraitiste se distancie de son modèle afin de se projeter dans le tableau et d'en faire une célébration du génie féminin—et naturellement de son propre génie.

À la fin du XVIIIe siècle, le sens du mot génie était en train de se transformer et prenait l'inflexion que nous lui connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire une personne qui possède un don exceptionnel. Dans *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Christine Battersby a retracé l'histoire du terme et de la notion³³. Elle montre que les génies étaient tout d'abord, dans la Rome antique, des forces protectrices de la fertilité masculine, ce qui expliquerait en partie pourquoi le génie a toujours été associé au sexe masculin. Ensuite, le sens du mot génie s'est élargi avec le temps; Battersby note qu'au début du XVIIIe siècle, le génie était compris comme un être divin, surnaturel, qui influait sur la destinée d'une personne ou d'une communauté, tel un esprit protecteur, inspirant ou malveillant. Au même moment, un sens additionnel vient se greffer à la notion de génie, qui tire profit de l'origine étymologique du mot « ingenium », dénotant l'ingéniosité, l'inventivité, le bon jugement et la dextérité. C'est à la fin du XVIIIe siècle que le mot génie a commencé à désigner une personne ayant un don, un talent ou une aptitude exceptionnelle et que l'on en est venu à parler d'« être un génie », plutôt que d'« avoir du génie ». Bien que, de nos jours, la validité de la notion de génie soit mise en doute, elle ne l'était pas à la fin du XVIIIe siècle, quand elle a pris une importance majeure dans les débats sur les arts. Plusieurs penseurs se sont alors intéressés à la question du génie. Notant dans son sixième *Discours* que tous les artistes voulaient être reconnus comme des génies, Sir Joshua Reynolds s'est penché sur la transformation dont le concept a fait l'objet : « ...the truth is, that the degree of excellence which proclaims Genius is different, in different times and different places; and what shows it to be so is, that

mankind have often changed their opinion upon this matter. »³⁴ À la fin du siècle, dans sa *Critique de la faculté de juger* de 1790, Emmanuel Kant a écrit pour sa part que le génie est « la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne les règles à l'art »³⁵. Le génie serait donc une faculté innée, c'est-à-dire un don de la nature. Or, au XVIIIe siècle, c'était le pôle féminin qui était le plus souvent associé à la nature³⁶, ce qui ouvrait la porte à une association jusqu'ici absente des déclinaisons du génie. Rousseau, par contre, ne pouvait pas même à cette époque imaginer un génie féminin :

[L]es femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir dans de petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce [...] Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talents et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brillante éloquence, ces transports sublimes qui portent le ravissement jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes.³⁷

Quelques années plus tard, Stendhal a vu cette carence de génie chez les femmes moins comme un fait de la nature que comme un produit de la culture et de la société : « [d]'après le système actuel de l'éducation des jeunes filles, tous les génies qui naissent femmes sont perdus pour le bonheur du public. »³⁸ Selon lui, il existait donc des femmes qui naissaient avec du génie, mais il leur était impossible d'exploiter ce don à cause des limites que la société leur imposait. Nous émettons l'hypothèse qu'avec *Lady Hamilton en sibylle*, Vigée-Le Brun revendique une place pour les incarnations féminines du génie au moment même où le génie prenait son sens moderne.

Dans cette perspective, le choix de la sibylle est éloquent. Contrairement à la muse dont le rôle est d'inspirer l'artiste, la sibylle réalise un acte d'écriture même si l'on peut considérer qu'elle ne fait que transcrire la prophétie qui lui est communiquée. Au tournant du siècle, la sibylle n'était d'ailleurs pas perçue simplement comme une médium, un canal de transmission, mais comme une personne inspirée, à laquelle s'identifiaient souvent les femmes qui avaient des ambitions littéraires³⁹. Or, ce rôle créateur était traditionnellement considéré comme contre-indiqué pour les femmes, comme l'illustre l'admonition d'Écouchard Le Brun, qui conclut son ode de 1796 intitulée « Aux belles qui veulent devenir poètes » en lançant : « Inspirez, mais n'écrivez pas! »⁴⁰ Les mots que la sibylle a déjà écrits sur son parchemin soutiennent cette idée. Ils sont tronqués et ne forment pas de message intelligible, comme ceux des sibylles dont les prophéties affectionnaient un sens suspendu. Les mots sont à peu près identiques dans les deux versions du tableau : « νεα γενεα » (nouvelle génération ou nouvelle création; dans le



Figure 5. Élisabeth Vigée-Le Brun, *Germaine de Staël en Corinne*, 1807–08, huile sur toile, 140 x 118 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire (crédit photographique : Musée d'art et d'histoire, Geneva, Switzerland / The Bridgeman Art Library).

buste, le « νεα », nouvelle, a été omis), « ουρανου » (provenant du ciel; dans le buste, on ne lit que « ουραν ») et « γον » (forme incomplète du mot « γονευω » ou « γονευση », qui signifie produire, engendrer ou, dans sa forme nominale, production, création; « γο » dans le buste). Ces mots font sans doute référence au quatrième *Éclogue* de Virgile où le poète cite la prédiction de la Sibylle de Cumès : « Le Ciel nous envoie une nouvelle race de mortels »⁴¹, traditionnellement comprise comme une annonce de la naissance du fils du ciel, Jésus. Il est cependant possible de trouver une signification autre à cette inscription. Ces mots pourraient en effet renvoyer à ce qui est engendré, créé, grâce à l'inspiration divine ; la prophétie que reçoit la sibylle devient ici une figure de la créativité de l'artiste. Dans le cas de Vigée-Le Brun, femme peintre *et* mère, la référence à l'engendrement et à la naissance pourrait s'avérer doublement pertinente. Vigée-Le Brun inverserait ainsi l'acception courante qui inscrirait l'infériorité « naturelle » de la femme dans son système reproducteur. Si la maternité est justement ce qui rapproche la femme de la



Figure 6. Sir Joshua Reynolds, *Sarah Siddons en muse de la tragédie*, 1784–89, huile sur toile, 236 x 146 cm, Londres, Dulwich Picture Gallery (crédit photographique : © Dulwich Picture Gallery, London, UK / The Bridgeman Art Library).

nature et si la nature est la source de la création de l'artiste de génie, l'artiste femme peut avoir une affinité particulière avec le génie. Le lien étroit qui, dans l'œuvre de Vigée-Le Brun, se tisse entre la carrière de peintre et la maternité a déjà été étudié⁴². En articulant cette relation au concept de génie, nous rejoignons alors le sens initial du mot et du concept qui indique un esprit protecteur de la fertilité (masculine à l'origine, féminine dans son nouvel usage).

Un autre facteur nous incite à lire *Lady Hamilton en sibylle* comme une célébration du génie féminin, ou même comme une façon pour Vigée-Le Brun de publiciser ses talents et ses réalisations artistiques⁴³. En effet, la manière dont elle choisit de

se projeter dans ce tableau rejoint ses propres préoccupations de peintre. Les textes relatant le moment où les sibylles recevaient la prophétie divine les décrivent en état de transe. On en trouve un bel exemple dans *L'Énéide* sous la plume de Virgile décrivant la Sibylle de Cumès : « subitement ses traits, son teint se décomposent, /ses cheveux se dénouent; [...] sa poitrine se fait haletante, /son coeur sauvage se gonfle de rage... » et sa bouche se fait « écumante »⁴⁴. Or, la *Sibylle* de Vigée-Le Brun, bien qu'elle soit en communication avec le divin, ne se met pas dans un tel état : il n'y a chez elle ni perte de contrôle ni déraison. Au contraire, la *Sibylle* semble montrer que la réception de la prophétie et sa transmission constituent un processus requérant du temps et de l'application. Pareillement, pour Vigée-Le Brun, le travail de l'artiste est à la fois le produit de l'inspiration et du labeur soutenu. Dans ses *Souvenirs*, l'artiste attribue une grande part de son succès au fait qu'elle a su travailler « avec une constance, une assiduité assez rares dans une femme »⁴⁵. D'après elle, l'artiste se devait de tempérer son inspiration par un travail patient et appliqué, sans quoi le génie se trouverait gaspillé⁴⁶. Ainsi, elle remarque au sujet de son ami le peintre Hubert Robert : « Robert avait cette extrême facilité qu'on peut appeler heureuse, mais qu'on peut appeler fatale : il peignait un tableau aussi vite qu'il écrivait une lettre; mais quand il voulait captiver cette facilité, ses ouvrages étaient souvent parfaits. »⁴⁷ L'assiduité dont Vigée-Le Brun se vante dans ses mémoires et qu'elle prône dans sa *Sibylle* était donc rare non seulement chez les femmes, mais chez les artistes en général et rendait Vigée-Le Brun exceptionnelle, pour emprunter l'expression de Sheriff, en tant que femme et artiste.

Ainsi, le sujet du portrait de *Lady Hamilton en sibylle* concernerait davantage la portraitiste que la portraiturée. Vigée-Le Brun exécuterait ici une variation sur le trope familier selon lequel tous les portraits, ou même tous les tableaux, sont des autoportraits⁴⁸. Dans l'œuvre qui nous occupe, ce ne sont pas des traits physiques, mais des traits de caractère qui se trouvent exaltés pour faire ressortir le génie féminin.

Par ailleurs, en poussant symboliquement Emma hors du tableau, Vigée-Le Brun pouvait également décourager les spectateurs de croire au génie d'Emma dont les « Attitudes » manifestaient après tout une certaine ingénuité naturelle⁴⁹. Pour mettre en évidence les effets bénéfiques de ces associations allégoriques sur l'artiste, tournons-nous rapidement vers le chef-d'œuvre de Sir Joshua Reynolds, *Sarah Siddons en muse de la tragédie* (fig. 6). Ce tableau a valu à Reynolds plusieurs accolades enthousiastes. On l'a félicité entre autres d'avoir élevé le portrait au rang de la peinture d'histoire⁵⁰, ce qui correspondait aux préceptes que Reynolds avait prônés dans ses *Discours* en recommandant l'emprunt à des sources classiques. Ainsi, par sa monumentalité et par le choix de la pose, le portrait de Siddons évoque les figures de la Chapelle Sixtine, en particulier

le prophète Isaïe⁵¹. L'œuvre est devenue le véritable tableau-signature de Reynolds, non seulement parce qu'il lui a valu de nombreux éloges, mais surtout parce qu'il démontrait la justesse de sa théorie. Le nom de Reynolds demeura ainsi associé à celui de Siddons et la gloire de la portraiturée rejaillit sur le portraitiste malgré l'humilité feinte dont ce dernier avait fait preuve : Reynolds avait en effet signé son nom sur le rebord de la robe de Siddons en faisant cette déclaration galante : « I have resolved to go down to posterity upon the hem of your garment. »⁵² Le succès de cette œuvre était donc en grande partie tributaire d'une sorte d'accord, autour du motif allégorique, entre Sarah Siddons, la plus grande tragédienne en Angleterre, et l'artiste Sir Joshua Reynolds, portraitiste de grande réputation. Il n'y a pas, ici, de disjonction. Mais Vigée-Le Brun ne pouvait pas quant à elle désirer une telle relation avec sa portraiturée, d'où les multiples déplacements auxquels elle s'est livrée dans l'effort de déloger Emma afin d'incarner seule la figure du génie.

Lady Hamilton en sibylle se présente donc comme un tableau imprégné des tensions qui pouvaient exister entre Vigée-Le Brun et Emma. Dans un sens, portraitiste et portraiturée semblent s'y livrer combat pour affirmer leur présence dans la toile. Alors que c'est Emma qui tient la plume, c'est le pinceau de Vigée-Le Brun qui l'a placée dans sa main et c'est donc cette dernière qui s'approprie le statut d'auteure. De plus, les critiques que Vigée-Le Brun a formulées à l'égard de son modèle, des critiques largement inspirées par des positions de classe, ne pouvaient donner lieu à aucune répartie puisqu'Emma était morte depuis longtemps lorsqu'elles ont été publiées. Néanmoins, sa célébrité n'avait pas cessé d'augmenter, lui permettant ainsi d'échapper au contrôle de Vigée-Le Brun et empêchant ultimement que l'on oublie sa présence dans ce tableau. Nous pouvons noter ce même phénomène autour d'œuvres de George Romney qui n'étaient pas des portraits en bonne et due forme, mais des études privées dans lesquelles Emma incarnait des personnages mythologiques, religieux ou littéraires⁵³. Avec la célébrité croissante d'Emma, Romney, dont la relation avec son modèle semblait harmonieuse, a commencé à exposer et à vendre ces tableaux, non plus comme des études, mais comme des portraits d'Emma sous différents déguisements, par exemple *Lady Hamilton en Circé*⁵⁴. Il ramenait ainsi Emma au premier plan de l'œuvre et la faisait passer du statut de simple modèle à celui de portraiturée. Quand au tableau qui nous concerne, il traverse l'histoire avec un titre, *Lady Hamilton en sibylle*, qui demeure lié à un nom propre et à une performance⁵⁵. À un certain effet de présence, aussi. Emma, nous l'avons dit, possédait un talent particulier pour incarner différents personnages; même Vigée-Le Brun reconnaissait sa « faculté de donner subitement à tous ses traits l'expression de la douleur ou de la joie, et de se poser merveilleusement pour représenter des personnages

divers... [O]n aurait pu copier ses différentes poses et ses différentes expressions pour faire toute une galerie de tableaux »⁵⁶. Si Vigée-Le Brun n'exalte pas les atouts physiques de son modèle ni son « essence » intérieure dans la *Sibylle*, elle n'en est pas moins redevable à Emma. Ce qu'elle emprunte à son modèle est sa façon particulière d'incarner la sibylle, une modalité de jeu allant au-delà des « Attitudes », et qui par ailleurs a été essentielle à Emma, Lady Hamilton, dans la construction de son personnage social. C'est cette modalité de jeu qui a permis à Vigée-Le Brun de faire de ce tableau un manifeste sur le génie féminin et également de s'y projeter afin de dresser un portrait d'elle-même qu'elle laisserait à la postérité. Là demeure l'indispensable apport d'Emma Hamilton à cette œuvre.

Remerciements

Cet article a été développé à partir de deux communications : l'une donnée à l'ACFAS à Montréal en mai 2010, dans un colloque de jeunes chercheurs organisé par Peggy Davis et Stéphane Roy; et l'autre à l'École de printemps du Réseau international pour la formation à la recherche en histoire de l'art, tenue à Florence en juin 2010 et organisée par Maria Grazia Messina. Nous tenons à remercier ces organisateurs ainsi que Christine Bernier, Catherine Girard, Johanne Lamoureux et Todd Porterfield qui nous ont soutenue tout au long de cette recherche. Nous remercions également l'éditrice et l'évaluatrice externe dont les commentaires ont enrichi notre pensée.

Notes

- ¹ *Souvenirs (1755–1842) : « Les femmes régnaient alors, la Révolution les a détrônées »*, 1re éd. 1835–37, Paris, Éditions Tallandier, 2009, p. 149.
- ² Vigée-Le Brun entame le tableau à Naples au printemps 1791 et le termine à Rome en 1792. Pendant ce temps, Emma et Sir William voyagent à Londres où ils se marient. Nous nous référerons à Emma plutôt qu'à Lady Hamilton afin d'éviter toute confusion, le nom du modèle ayant changé pendant la réalisation du tableau. Nous le faisons par contre avec réserve, car nous considérons que l'habitude de se référer à un personnage historique féminin sous son prénom continue une tradition qui trivialise les femmes.
- ³ Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 172. Dans le même passage, l'artiste décrit sa « belle figure » et ses « beaux cheveux ».
- ⁴ Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 175.
- ⁵ Les *Souvenirs* commencent sous forme épistolaire. La première « lettre » débute ainsi : « Ma bien bonne amie, vous me demandez avec tant d'instances de vous écrire mes souvenirs que je me décide à vous satisfaire. » *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 37. Vigée-Le Brun y note à plusieurs reprises qu'elle avait souvent été victime de jalousie et de médisance.

- 6 Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 174.
- 7 Johann Wolfgang von Goethe, *Italian Journey*, trad. W.H. Auden, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 208.
- 8 « Auctorialité » est la traduction du mot anglais « authorship » qui est passé dans l'usage courant.
- 9 L'analyse la plus poussée de ce tableau a été faite par Mary Sheriff dans *The Exceptional Woman : Élisabeth Vigée-Le Brun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. 239–47. Notre réflexion sur cette œuvre lui doit beaucoup.
- 10 Par ailleurs, il existe un portrait d'Emma que Vigée-Le Brun a dessiné sur la porte du Palazzo Sessa (*Lady Hamilton*, charbon sur bois, 26 x 33,6 cm, Collection de l'Earl de Warwick).
- 11 Voir fig. 3; nous reproduisons ici une copie en miniature de ce tableau par Henry Bone (1755–1834). *Lady Hamilton en Ariane* (1790–92, huile sur toile, 135 x 158 cm, collection particulière) est aussi connu sous le nom de *Lady Hamilton en Bacchante*. L'ambiguïté de l'identification du rôle que joue Emma tient de Vigée-Le Brun elle-même qui, dans ses *Souvenirs*, décrit le tableau comme une *Bacchante allongée* et, dans une lettre datant de 1790, parle d'un portrait d'Emma en *Ariane*. L'ambiguïté suggère également qu'Emma est représentée non pas en figure allégorique, mais en performatrice d'« Attitudes », impliquant le passage d'une personification à l'autre : elle a donc des attributs de bacchante (coupe de vin, feuilles de vigne) et d'Ariane (elle est dans une grotte, on voit un bateau s'éloigner). Cette transformation est d'autant plus intéressante qu'Ariane allait devenir l'épouse de Bacchus.
- 12 Voir fig. 4. La commande ne semblerait pas provenir de Sir William. Ian Jenkins et Kim Sloan, *Vases and Volcanoes : Sir William Hamilton and his Collection*, Londres, British Museum Press, 1996, p. 272.
- 13 Vigée-Le Brun, *Lady Hamilton en sibylle*, 1791–92, huile sur toile, 151 x 101 cm, collection particulière. Nous reproduisons ici une lithographie d'après ce tableau.
- 14 Vigée-Le Brun a gardé le portrait en trois quarts jusqu'en 1819, quand elle l'a vendu au duc de Berry (*Souvenirs*, *op. cit.*, p. 449). Les deux versions d'Emma en sibylle sont maintenant dans des collections particulières.
- 15 Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 204.
- 16 *Ibid.*
- 17 Dans *The Exceptional Woman*, Sheriff place la *Sibylle* comme relais (« relay point », p. 240) entre deux importantes œuvres de Vigée-Le Brun : son autoportrait de 1790 pour la galerie du Grand-duc de Toscane (huile sur toile, 100 x 81 cm, Florence, galerie des Offices) et son portrait de Madame de Staël en Corinne. Sheriff reconnaît que ces deux derniers portraits ont à voir avec des considérations sur le génie : « Despite the exclusion of woman from categories such as « artist » and « genius », the *Souvenirs* both reiterate and represent Vigée-Le Brun's attempts to place herself in those categories. » (p. 225). Mais elle néglige la *Sibylle* dont nous nous occupons ici.
- 18 Huile sur toile, 105 x 84, Paris, musée du Louvre.
- 19 Son seul portrait allégorique datant d'avant la *Sibylle* que nous avons pu recenser est le *Portrait du Prince Henri Lubomirski en Génie de la France* (1789, huile sur toile, 106 x 83 cm, Berlin, Staatliche Museen). Sa *Bacchante* (1785, huile sur toile, 73 x 59 cm, Williamstown, MA, Clark Art Institute) n'est pas un portrait, mais simplement un tableau semi-érotique destiné à un collectionneur privé; voir Joseph Baillio, *Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, 1755–1842*, Fort Worth, TX, Kimbell Art Museum, 1982, p. 65. Sa *Mme Dugazon en Nina* (1787, collection particulière) ne devrait pas être considérée comme un portrait allégorique, mais comme un portrait d'actrice dans un rôle. Après la *Sibylle*, Vigée-Le Brun peindra plusieurs portraits allégoriques, tels ceux des princesses de Liechtenstein en 1793 (*Princess Karoline de Liechtenstein en Iris* et *Princesse Maria Josefa Hermenegilde von Esterhazy en Ariadne sur Naxos*; les deux œuvres sont des huiles sur toile mesurant chacune 221 x 159 cm et sont conservées à Vienne au musée Liechtenstein).
- 20 Voir fig. 6. Bien qu'il soit le portrait d'une actrice, ce tableau n'est pas un portrait d'actrice : c'est un portrait allégorique, car Sarah Siddons n'est pas représentée en train de jouer un rôle, mais bien en Melpomène, la muse de la tragédie.
- 21 Alors qu'il existait des portraits allégoriques d'hommes, ceux-ci paraissaient moins convaincants. Gill Perry soutient que les femmes étaient plus aptes à être représentées en mode allégorique à cause des conventions rattachées à ce genre. Perry, « Women in Disguise : Likeness, the Grand Style and the Conventions of « Feminine » Portraiture in the Work of Sir Joshua Reynolds », dans Perry et Michael Rossington, éd., *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, p. 18–40. Kathleen Nicholson note que le portrait allégorique en France, dans la première moitié du XVIIIe siècle, était lié aux pratiques aristocratiques associées à l'artifice comme les mascarades; mais elle reconnaît qu'il a pu présenter un aspect libérateur pour les femmes en ce qu'il leur permettait de transgresser les rôles assignés par la société. Nicholson, « The Ideology of Feminine « Virtue » : The Vestal Virgin in French Eighteenth-Century Allegorical Portraiture », dans Joanna Woodall, éd., *Portraiture : Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 52–72.
- 22 1791–92, huile sur toile, 127 x 103 cm, collection particulière.
- 23 Ces disjonctions étaient plus fréquentes dans le sous-genre du portrait d'acteur. Mais *Lady Hamilton en sibylle* n'est pas un portrait d'actrice : nous en discutons plus bas.
- 24 Mengs, *Sibylle*, 1761, Londres, collection particulière. Benjamin West a copié cette *Sibylle* de Mengs (v. 1761, huile sur toile, 118,4 x 95 cm, Hull, Ferens Art Gallery, Hull Museums), Angelica Kauffman a copié la *Sibylle cuméenne* du Dominiquin (v. 1763, huile sur toile. Il en existe plusieurs versions, dont une 98 x 75 cm, à la National Gallery of Women in the Arts à Washington). Gavin Hamilton a peint lui aussi un tableau d'une sibylle, pour

- lequel il est souvent présumé que c'est Emma qui a posé, malgré le fait que cette hypothèse ait été écartée de façon convaincante par Françoise Forster-Hahn dans « After Guercino or After the Greeks? Gavin Hamilton's *Hebe*: Tradition and Change in the 1760s », *The Burlington Magazine*, vol. CXVII, no 867, juin 1975, p. 365–71. Finalement, les dessins de Benjamin West au Pierpont Morgan à New York comportent une étude de sibylle pour laquelle Emma aurait possiblement posé (voir Ruth S. Kraemer, *Drawings by Benjamin West and his Son, Raphael Lamar West*, New York, 1975, p. 38–9). Jenkins and Sloan (*Vases and Volcanoes*, p. 271) affirment qu'il y a eu dans les deux dernières décennies du XVIIIe siècle un véritable engouement pour les portraits allégoriques en sibylle, mais nous n'avons pas pu vérifier cette affirmation : s'il existe bien une poignée de portraits en sibylle datant de ces années-là, leur nombre est minime comparé aux portraits en muse, en Diane ou en Hébé.
- 25 Sheriff a noté les traits généralisés et la composition pyramidale, dont l'effet, d'après elle, est d'évacuer entièrement Emma de ce portrait : « The person Lady Hamilton—all her physical individuality and historical specificity—has been effaced ». *The Exceptional Woman*, p. 245–47. Notre analyse diffère de la sienne en ce que nous pensons qu'Emma a été déplacée et non pas complètement effacée.
- 26 « I have never seen anything more fluid and graceful ». Carlo Gastone, cité par Gail Marshall, *Actresses on the Victorian Stage: Feminine Performance and the Galatea Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 40.
- 27 Sheriff, *The Exceptional Woman*, *op. cit.*, p. 245.
- 28 *Corinne ou l'Italie* a été publié en avril 1807. En août de la même année, Vigée-Le Brun séjourne à Coppet où elle peint de Staël sous les traits de l'héroïne de son roman.
- 29 « Elle était vêtue comme la Sibylle du Dominiquin, un schall des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux du plus beau noir entremêlés avec ce schall... Ses bras étaient d'une éclatante beauté; sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur; son regard avait quelque chose d'inspiré. » *Corinne ou l'Italie*, éd. Simone Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 52. De Staël décrit Corinne comme ayant des cheveux noirs, alors que la sibylle du Dominiquin a les cheveux blonds. Emma, par contre, avait les cheveux foncés. Dans *Le Premier voyage de Madame de Staël en Italie et la genèse de Corinne* (Paris, Boivin, 1947, p. 146–48), Geneviève Gennari avance l'hypothèse que de Staël a utilisé Emma comme modèle pour l'élaboration de son héroïne. Emma ayant fait un séjour à Paris en 1792 et présenté ses « Attitudes » dans plusieurs salons, il est possible que de Staël ait assisté à une de ces performances. De plus, de Staël aurait pu voir le tableau de *Lady Hamilton en Sibylle* au Salon de 1798.
- 30 Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 174.
- 31 Voir par exemple Madelyn Gutwirth, *Madame De Stael, Novelist: The Emergence of the Artist As Woman*, Urbana, University of Illinois Press, 1978, ou Gayle Levy, « A Genius for the Modern Era : Madame de Staël's *Corinne* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXX, nos 3 et 4, printemps–été 2002, p. 243–54. Sheriff a par ailleurs souligné l'importance de l'Italie pour Vigée-Le Brun qui a associé son talent avec les peintres italiens et mis beaucoup d'emphasis sur le succès et l'acceptation qu'elle a reçus dans les académies en Italie, contrairement à ce qui s'est produit en France, dont on peut-être penser. *The Exceptional Woman*, *op. cit.*, p. 239.
- 32 Sheriff, *op. cit.*, p. 253.
- 33 Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1989.
- 34 Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, publié pour le Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997.
- 35 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46.
- 36 Gill Perry voit dans l'habitude prise par des peintres tels que Reynolds de vêtir leurs modèles féminins de robes de style antiquisant une façon de renforcer l'identification entre femme et nature : contrairement aux corsets contraignants qui « reconstruisaient » les corps, ces vêtements laissaient deviner ou mettaient en valeur le corps naturel. Perry, « Women in Disguise », *op. cit.*, p. 29. Notons aussi que la notion de nature était mouvante vers la fin du siècle et qu'elle commençait à acquérir une valeur plus positive. En effet, dans la polarité nature-culture, la nature était jugée inférieure et féminine, alors que, dans la polarité nature-artifice, la nature était considérée supérieure et masculine. Voir l'article de Sylvana Tomaselli, « The Enlightenment Debate on Women », *History Workshop*, no 20, automne 1985, p. 101–24, pour un historique nuancé de la conception « genrée » de la nature. La notion de féminité aussi était instable : cette instabilité était repérable dans, et nourrie par, la pratique du portrait allégorique.
- 37 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, introduction de Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 201.
- 38 Stendhal, « De l'éducation des femmes » dans *De l'amour*, 1822, Gallica, vol. 2, p. 127–28.
- 39 Ainsi, l'éloge que fait Madame de Staël de la sibylle dans *Corinne* a été perçu comme un acte de provocation dans le contexte de la France napoléonienne. Voir Sheriff, *op. cit.*, p. 239–41; et Marie-Claire Vallois, « Old Idols, New Subject : Germaine de Staël and Romanticism », trad. John Gavin, dans *Germaine de Staël: Crossing the Borders*, ed. Madelyn Gutwirth, Avriel Goldberger et Karyna Szmurlo, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991, p. 83, citée dans Sheriff, p. 319, n. 43.
- 40 Ponce-Denis Écouchard Le Brun, *Aux belles qui veulent devenir poètes*, 1796, dans *Œuvres de Le Brun*, Paris, C. Berriat Saint-Prix, 1827, Livre 6, Ôde 3, p. 172–74.
- 41 *Les Œuvres de Virgile, traduites en François, Texte vis-à-vis la Traduction*, par M. l'Abbé des Fontaines, Nouvelle édition, tome premier, Amsterdam, Compagnie des Librairies, 1774, p. 27. Par ailleurs,

- ceci confirmerait qu'il s'agit dans ce tableau de la sibylle cuméenne et non, comme il est souvent prétendu, de la sibylle perse.
- ⁴² Voir par exemple Sheriff, *The Exceptional Woman*, *op. cit.*, et Angela Rosenthal, « Infant Academies and the Childhood of Art : Élisabeth Vigée-Le Brun's *Julie with a Mirror* », *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXXVII, no 4, été 2004, p. 605–28.
- ⁴³ On sait que le genre du portrait se prêtait particulièrement à ces initiatives publicitaires : depuis le Moyen-Âge, le portrait a servi dans les processus de tractations des mariages royaux. Marcia Pointon commence son livre incontournable sur le portrait dans l'Angleterre du XVIIIe siècle en relatant l'histoire d'une jeune aristocrate qui, cherchant à se marier, s'est placée à côté du portrait d'un jeune homme pour voir s'ils s'accorderaient. Pointon, *Hanging the Head : Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven et Londres, Yale University Press, pour le Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1993, p. 1.
- ⁴⁴ Virgile, *Énéide*, Livre 6, vers 1–263.
- ⁴⁵ Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 198.
- ⁴⁶ Ceci va à l'inverse de la conception romantique, où le génie artistique a été associé à une pulsion créatrice irrépressible, l'invention et l'imagination primant sur le travail appliqué.
- ⁴⁷ Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 498. Paula Rea Radisch a lu dans le portrait que Vigée-Le Brun a fait d'Hubert Robert (1787, huile sur toile, 105 x 84 cm, Paris, musée du Louvre) une critique amicale dans laquelle elle reprocherait à son collègue son pinceau parfois trop hâtif : « Que peut définir les femmes? Vigée-Le Brun's Portraits of an Artist », *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXV, no 4, Numéro spécial : Art History: New Voices / New Visions, été 1992, p. 441–67.
- ⁴⁸ Voir par exemple Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 33; et Jean-Marie Pontévia, « *Tout peintre se peint soi-même* » (« *Ogni dipintore dipinge sé* »), vol. III de *Écrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux, William Blake & Co, 1986, p. 38.
- ⁴⁹ La Comtesse de Boigne, par exemple, note que dans ses performances d'« Attitudes », Emma « s'inspirait des statues antiques et [...], sans les copier servilement, elle les rappelait aux imaginations poétiques des Italiens par une espèce d'improvisation en action. » (Nous soulignons.) Cette description des performances démontre qu'Emma se servait de plusieurs modèles pour créer ses poses, qui devenaient alors des amalgames de différents prototypes. Les spectateurs pouvaient identifier les personnages incarnés, car ils connaissaient ces prototypes. Toutefois, les interprétations qu'en faisait Emma étaient si libres que les spectateurs étaient parfois en désaccord avec le personnage représenté. La Comtesse de Boigne utilise l'expression « improvisation en action », ce qui rapproche curieusement les talents d'Emma de ceux, entre autres, de Corinne et de Madame de Staël. *Récits d'une tante : Mémoires de la Comtesse de Boigne, née d'Osmond*, 2 vols, Paris, Paul, 1921–23, vol. 1, p. 108.
- ⁵⁰ Voir par exemple les critiques cités par Heather McPherson dans « *Mrs Siddons as the Tragic Muse Revisited* », *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXXIII, no 3, printemps 2000, p. 401–30.
- ⁵¹ Notons par ailleurs que pour monumentaliser sa portraiture, Reynolds s'appuie sur une source masculine.
- ⁵² C'est Siddons qui raconte cet incident. Citée dans McPherson, « *Mrs Siddons as the Tragic Muse Revisited* », *op. cit.*, p. 427, note 63. Ironiquement, la signature n'est plus visible.
- ⁵³ Emma a posé plus d'une centaine de fois pour Romney dans les années 1780. William Hayley, l'ami et biographe de Romney, qui a souvent rencontré Emma dans l'atelier du peintre, a appelé ces tableaux des « fancy pictures ». Hayley, *The Life of George Romney*, Londres, T. Payne, 1809, p. 102 et *passim*.
- ⁵⁴ Vers 1782, huile sur toile, 53 x 49 cm, Londres, Tate Gallery
- ⁵⁵ Le « en » dans le titre garantit qu'Emma ne puisse pas entièrement disparaître derrière la représentation allégorique. Joel Weinsheimer se penche sur le « as » dans le tableau de Reynolds de Sarah Siddons en muse de la tragédie. Nous ne sommes pas d'accord avec les conclusions de Weinsheimer, mais sa problématique demeure intéressante. Weinsheimer, « Mrs. Siddons, the Tragic Muse, and the Problem of as », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXXVI, no 3, Critical Interpretation, printemps 1978, p. 317–28.
- ⁵⁶ Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 174.