
H-France Review Vol. 23 (May 2023), No. 73

Amelia Rauser, *The Age of Undress: Art, Fashion, and the Classical Ideal in the 1790s*. New Haven and London: Yale University Press, 2020. 215 pp. Illustrations, notes, bibliography, and index. \$50.00 U.S. (hb). ISBN 9780300241204.

Compte rendu par Élise Urbain Ruano, Musée royal de Mariemont.

Cet ouvrage retrace l'histoire de la mode néoclassique dont l'émergence et le développement seraient dus à trois femmes : Emma Hart dans les années 1780 à Naples, Charlotte Campbell en 1793 à Londres et Thérèse Tallien la même année à Bordeaux. Le style est clair et efficace et l'argumentation repose sur le concept transversal de « statue vivante ». Des chapitres intermédiaires présentent les principales caractéristiques associées à cette mode : le drapé, la transparence, la taille haute, la blancheur, la légèreté, et les associent de manière très convaincante aux cinq modèles antiques que sont Galatée, la Bacchante, Psyché, la jeune Corinthienne et la femme « sauvage ». Le livre est en lui-même un bel objet, joliment illustré, doté d'une riche bibliographie et d'un index très complet car il comprend, outre les noms propres, les principales notions et caractéristiques de la mode, ce qui permet au lecteur de se repérer dans le développement des thèmes transversaux.

Cependant, la brutalité du changement vers la mode néoclassique dans les années 1790, telle qu'elle est présentée ici, est à relativiser. Par exemple, l'autrice présente comme innovation le concept de statue vivante personnifié par Emma Hart et qui renvoie au mythe de Pygmalion. Or, ce mythe est largement représenté dans l'art tout au long du XVIII^e siècle, ce que l'autrice rappelle par ailleurs, et les performances d'Emma Hart sont elles-mêmes les héritières des théâtres de société. De plus, si la silhouette féminine de la mode néoclassique paraît s'opposer en tout à celle qui prévalait auparavant, l'autrice ne fait souvent pas la distinction entre costume de cour (réglementé) et tenues de ville, dont la simplicité revendiquée demande de la nuance : ces vêtements sont des produits de luxe. Enfin, s'il est bien démontré que le vêtement fut un moyen d'expression féminine pendant la période néoclassique, il ne faut pas oublier que le vêtir est déjà un fait créatif considéré comme principale expression féminine. Nous voyons ici plus une continuité qu'une rupture.

Première caractéristique du vêtement décrite, le drapé est souple, mobile, il révèle le corps et ne le transforme pas par l'artifice. Un aspect technique important est mentionné : les tentatives anglaises d'égaliser la finesse des tissages indiens. La gestion des plis et volumes conduit à diverses attitudes nouvelles comme le fait de rassembler et porter le drapé sur le bras. Il s'agit d'une mode sculpturale qui ne se contente pas d'orner arbitrairement une surface indépendante du corps mais

le définit comme un volume d'ensemble. Le chapitre est convaincant, même si l'autrice minimise les modes antérieures, comme les chemises des années 1780.

L'ouvrage dans son ensemble présente de manière claire et convaincante des notions complexes. C'est le cas dans le premier chapitre, « Naples : Modern Bacchantes », qui démontre à quel point l'expression artistique féminine est alors considérée comme non intellectuelle, mais en prise avec le corps et les sens. C'est le cas aussi avec le renversement de l'image de Pygmalion : en adoptant l'image antique de la Bacchante, ces femmes à la mode jouent à Pygmalion en étant leur propre Galatée. À Naples, au sein du néopaganisme qui découle de la redécouverte des vestiges de Pompeii et Herculaneum, il est particulièrement bien démontré comment Emma Hart efface dans ses performances les frontières entre l'art et la vie, le classique et le moderne. Les beaux corps féminins qui incarnent les modèles antiques enflamment l'imagination par leur invitation à toucher l'art et à lui donner vie (en référence au toucher valorisé par Winckelmann), mais cette incarnation est aussi dénigrée comme singerie d'un modèle classique idéal et donc inaccessible. L'image de la Bacchante se diffuse ensuite et devient respectable, jusqu'à l'enseignement du tambourin pour les jeunes filles à la fin des années 1790, mais avec un fond de connotations misogynes et racistes, l'instrument étant associé aux Africains et son art considéré comme primitif et sauvage, une sauvagerie vers laquelle l'autrice revient à la fin de l'ouvrage.

La partie sur la transparence souligne l'importance de l'accord entre l'esprit et l'apparence : la transparence du vêtement serait une preuve de la limpidité de l'âme, ce qui est certes vrai mais en continuité avec le discours moraliste antérieur sur le vêtement. Plus innovant est le lien établi par l'auteur entre la mode vestimentaire et la décoration, avec le goût de la transparence également dans les intérieurs et le jeu sur les effets de lumière.

On trouve dans le deuxième chapitre, « The Sensate Statue », des répétitions sur la transparence et le mythe de Pygmalion, mais le plus intéressant est l'étude de Psyché au sein du vitalisme. Contrairement à Galatée, Psyché n'est pas seulement l'objet du désir : elle y est sujette et a osé regarder. Après le toucher, c'est donc le regard féminin qui est ici analysé. L'œuvre d'Antonio Canova symboliserait, outre la renaissance de Psyché, la renaissance de l'art classique grâce à l'artiste et son patron. La désobéissance est le moment choisi par les artistes néoclassiques, mais parfois cet acte de désobéissance est atténué et l'héroïne apparaît passive et désincarnée. Par ailleurs, éludant le succès du rouge tout au long du XVIII^e siècle, l'autrice insiste sur le rouge aux joues comme signe de la dépense physique permise par la nouvelle mode, provoquant des réactions paradoxales dans le milieu médical : à la fois considérée comme saine mais aussi laissant les femmes sans protection face aux maladies, comme l'idée que l'on se fait de la sensibilité qui est à la fois vertu et faiblesse. Enfin, *The Winter Tale* de William Shakespeare, jouée par Sarah Siddons à partir de 1802, et qui remet à la mode une pièce peu appréciée au XVIII^e siècle, est au cœur de la très intéressante dernière partie. Celle-ci présente une synthèse des innovations artistiques de la première décennie du siècle, qui intègre au spectacle le concept de statue vivante, la transparence et les jeux de lumière.

Avec la caractéristique « High-Waistedness », l'autrice démontre de manière convaincante comment le corps est désormais envisagé dans sa troisième dimension, les modes précédentes ayant promu un corps plat conçu comme une surface à décorer. La poitrine et les courbes du ventre soulignées valorisent la fertilité féminine. Mais les femmes, qui partagent la robe blanche avec les enfants, leur sont ainsi visuellement associées et sont clairement distinguées du groupe des hommes adultes. Enfin, la question des dessous est abordée avec l'abandon des corps baleinés.

L'analyse de cet aspect arrive assez tardivement dans la démonstration, car les dessous conditionnent la silhouette et sont les supports d'une importante symbolique : ils renvoient à la nécessité de redresser le corps féminin supposé faible. L'importance de cette évolution est ici quelque peu sous-exploitée.

Le troisième chapitre (« London : Sculptural Contour ») décrit de manière convaincante un phénomène de mode méconnu et éphémère : les coussins de ventre. L'hypothèse est que le but de ces jeunes femmes n'était pas de paraître enceintes (comme le moquaient les critiques), mais de paraître statues. Amelia Rauser démontre l'importance du contour dans la perception de l'Antiquité classique à la fin du XVIII^e siècle. La période est en effet surtout connue par des représentations en deux dimensions, dessins et gravures. Se fondant sur une solide historiographie du sujet, l'autrice établit clairement le lien entre les protagonistes de cette nouvelle esthétique, les artistes et leurs patrons entre Italie et Angleterre, dont Johann Tischbein, Tommaso Piroli, John Flaxman, mais aussi Georgiana Hare-Taylor (qui a financé la première série d'estampes de ce dernier) et lady Charlotte Campbell, reine de la mode à Londres à son retour de Naples auprès d'Emma Hart, établissant ainsi le lien entre archéologie, théorie et pratiques artistiques d'expression féminine par le vêtement. La richesse du concept de « *statue-ness* » provient de l'hypothèse que la référence de ces femmes n'est pas la statue classique en elle-même, mais ses valeurs d'éternelle excellence, de moralité, de prestige qui sont appliquées à ses représentations sur tous supports et à toutes échelles, du dessin aux arts décoratifs. Le coussin de ventre serait alors une tentative échouée de reproduire en trois dimensions le contour arrondi du ventre des représentations féminines en deux dimensions. Après Galatée créée et Psyché désirante, Amelia Rauser démontre comment le mythe de la jeune Corinthienne, qui s'est confrontée à l'art difficile et jugé masculin du dessin, a inspiré les créatrices du XVIII^e siècle, mais aussi comment ce mythe minimise une origine jugée infantile, car féminine et imitative, de l'art. Quand Pygmalion crée la vie à partir de l'art, la jeune Corinthienne ne fait qu'imiter la vie. On découvre enfin que la taille haute accompagne le coussin de ventre. L'autrice lie ces deux modes au mythe de la ceinture que Vénus prête à Junon comme support magique de sa séduction et en conclut que nombre de portraits de l'époque font référence à ce mythe et à cette mode éphémère. Celle-ci s'éteint en 1794 mais la taille haute, moquée à ses débuts, est finalement généralement acceptée.

Le chapitre intermédiaire « Whiteness » est une synthèse des valeurs associées au blanc dans l'Europe moderne et logiquement appliquées à la mode néoclassique : le mépris de la couleur au profit de la ligne ; la transition du blanc de la peau au blanc du vêtement au moyen de couches de tissu translucides, matérialisant le concept de statue vivante ; l'abandon du maquillage rouge pour obtenir une peau uniformément blanche. À ces notions déjà connues s'ajoute celle de la blancheur racialisée qui introduit le chapitre suivant.

Le quatrième chapitre, « Muslin's Materiality », définit l'association de la blancheur, de la blondeur et du madras comme un type d'appropriation culturelle de la culture Créole et de son imagerie lascive avec une insistance sur la valeur de la peau blanche par contraste avec l'abjection, la peau noire de l'esclave. L'idée est juste mais pas exclusive à la période étudiée. L'autrice se fonde sur de multiples références pour définir le courant néoclassique comme la création d'un opposé abject au moi. Les théoriciens néoclassiques rejetteraient les femmes comme incapables d'être anoblies par la contemplation esthétique de l'art. La mode serait alors un moyen pour elles de prouver leur capacité à être des sujets de l'émotion esthétique et non seulement leur objet. Les textiles sont les produits d'un commerce globalisé : mousseline, robes chemises blanchies à

l'indigo et portées en premier lieu par des Créoles en Europe (dont Joséphine de Beauharnais), foulard de madras coloré (accessoire antillais absorbé par la mode néoclassique), tout comme le turban popularisé par Juliette Récamier. Il convient toutefois de rappeler que la mode des foulards noués sur la tête n'est pas neuve dans les années 1790 et est aussi influencée par les modes dites « à la turque ». Les femmes blanches des Antilles sont vues à la fois comme fragiles et pâles, mais aussi comme lascives et inquiétantes : des statues de cire plutôt que de marbre, une comparaison très pertinente. L'autrice démontre comment est associé au monde créole (notion ambivalente qui désigne alors aussi bien les propriétaires Blancs que tous les habitants des Antilles) la statue de cire et sa mutabilité, de la peau blanche à la peau noire, de la statue au vivant et vice-versa (mais tout en laissant de côté les usages scientifiques de la cire, une pratique pourtant parfois féminine). Ici est mis en évidence le paradoxe d'une société qui promeut la liberté et la citoyenneté tout en étant esclavagiste.

La partie « Lightness » répète des arguments déjà exposés sur l'aspect moral de la blancheur, une mode qui valorise le corps fécond, ainsi que la supposée immoralité de cette mode légère et révélatrice qui produit aussi un effet de vérité et de simplicité.

Le sujet du cinquième et dernier chapitre est le rapport de la mode à la violence en France, de la Révolution française à la Terreur, sans que les années précédentes ne soient abordées, exploré à travers l'étude de la figure de Thérèse Tallien. L'autrice indique que pendant la Terreur, les apparences doivent refléter la moralité, ce qui, une fois de plus, n'est pas une nouveauté. Selon une spécificité française, les bacchantes sont considérées sous leur aspect dangereux et une image vertueuse de la maternité leur est opposée. Les statues vivantes sont utilisées dans un cas particulier : personnifier les vertus révolutionnaires en remplacement de la liturgie chrétienne. Le fait même de placer des femmes au cœur de la Fête de la Raison est alors vivement critiqué, puis vu dans l'historiographie comme licencieux et anarchique. Amelia Rauser défend l'hypothèse que ces femmes ont voulu vivre une expérience de statues vivantes. La mode de la chemise blanche serait un moyen de contenir et surmonter l'abjection de la Terreur, en utilisant la forme et la couleur des vêtements portés par les détenues, afin de protester contre leur dégradation sociale et les présenter comme pures victimes. Ensuite, dans la mode « à la sauvage », adopter les vêtements imaginés des peuples dits primitifs serait un moyen de revendiquer leur supposée pureté originelle. Il s'agit d'une fine robe de couleur chair, jambes nues ou revêtues de bas couleur chair très moulants, le tout porté sans dessous et évoquant ainsi fortement la nudité. Les sources de ce « primitivisme » seraient les récits d'exploration du capitaine Cook à Tahiti. Rien cependant n'est dit de l'inspiration du costume de scène, très influent sur la mode. L'autrice relève de nombreuses critiques sur cette mode dans les media, car elle est perçue comme une volonté de détruire la civilisation occidentale. L'époque serait d'ailleurs aux origines des théories du complot qui illustrent les dangers de la Révolution française par l'apparence des femmes. Le modèle statuaire néoclassique évolue donc de la femme statue comme modèle esthétique vers la sauvage effrayante.

La conclusion rend limpide le lien entre mode et théories philosophiques et esthétiques, ainsi que l'affirmation d'un rôle des femmes dans le développement du néoclassicisme, contredisant l'austérité et la froideur masculines qu'on lui associe souvent de nos jours. On relève une tendance générale à vouloir situer ce phénomène de mode comme une nouveauté située dans une sorte de parenthèse temporelle, un surgissement plutôt qu'une évolution. Or la thèse de l'autrice, originale, pertinente et solidement fondée, n'a pas besoin qu'on y ajoute cette justification. L'ouvrage dans son ensemble est donc une réussite. Le propos comble un manque dans l'histoire

culturelle d'une époque troublée et pendant laquelle se développent les échanges internationaux. Cette évolution est mise en lumière par la localisation géographique des chapitres. L'alternance de ces derniers fonctionne visuellement et est efficace car elle permet à la fois d'avoir le choix de l'ordre de lecture, et de faire le lien entre des éléments qui pourraient à première vue paraître étrangers les uns aux autres. Enfin, le propos clair et accessible, fondé sur une recherche minutieuse et un effort de synthèse remarquable, fait de ce livre une référence à mettre entre toutes les mains, spécialistes comme novices de la question.

Élise Urbain Ruano
Musée royal de Mariemont
elise.urbain@musee-mariemont.be

Copyright © 2023 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172