

séminaires des années cinquante, et plus encore dans le texte de 1964-65 intitulé « La science et la vérité » (article repris dans les *Écrits*, 1966), récusait en effet déjà, depuis le champ théorique de la psychanalyse, l'interprétation du sujet cartésien dans les termes du sujet de la conscience souveraine. S'inscrivant ainsi à rebours d'une longue tradition interprétative à ce propos, il l'identifiait bien plutôt à ce sujet de la science, le sujet moderne, considéré comme prémisses théorique du sujet de l'inconscient.

Lacan, le premier pourrait-on dire, insistait sur le faux-sens consistant à définir le sujet du doute et de la certitude, le sujet « cartésien », comme sujet maître de ses représentations. Il établissait une ligne de continuité entre la démarche freudienne et la démarche de Descartes liant ou assujettissant le sujet du doute et de la certitude à « l'Autre », Dieu créateur et garant des vérités éternelles. De sorte que, dans cette lecture originellement lacanienne, non seulement l'interprétation solipsiste du *cogito* se trouvait déjà invalidée, mais son identification au sujet (le sujet clivé de l'inconscient), sujet symbolique distinct du moi imaginaire conçu sous la figure de la conscience, impliquait que chez Descartes lui-même, dans l'expérience métaphysique du doute hyperbolique, pouvait se concevoir une possible et constitutive « expérience de la folie » – contre l'interprétation de Foucault dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique* précisément rejetée par Derrida dans l'article précédemment évoqué.

Certes, le sujet cartésien tel que l'entend Lacan, à travers l'hommage extraordinaire qu'il rend aussi à Descartes dans le séminaire 11, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964) est un sujet entièrement « dépsychologisé » : le sujet cartésien est un sujet vide, le sujet de la science. La conclusion lacanienne est donc, en dernière instance, très éloignée de l'interprétation ici proposée par l'auteur. Toutefois, la lecture hétérodoxe de Lacan, au regard de l'historiographie cartésienne traditionnelle, aurait pu être spécifiquement mentionnée sous l'aspect de ses prémisses, quand bien même l'approche psychosociale de T. Dagron s'en éloigne par la suite considérablement. L'on notera, certes, une divergence importante dans les références théoriques à la psychanalyse, que l'auteur de l'ouvrage n'hésite pas à rapporter parfois à l'histoire de la psychologie (Janet, notamment), alors que l'auteur des *Écrits*, pour sa part, ne cessait de combattre une lecture du « sujet de l'inconscient » selon les grilles conceptuelles de la psychologie et de ses catégories, comme celle de « moi » par exemple.

Quoi qu'il en soit néanmoins de ces désaccords dans le rapport à la psychanalyse envisagée comme théorie, comme pratique et comme clinique, l'on soulignera en dernière instance la fécondité de la compréhension du sujet moderne que nous propose T. Dagron, à travers cette étude singulière de la figure philosophique du sujet cartésien, ou encore du sujet « métaphysique ». Elle constitue sans aucun doute une contribution décisive à l'histoire de la critique de l'interprétation canonique du *cogito*.

Pascale Gillot

Marlen SCHNEIDER, *Belle comme Vénus. Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, « Passages », 2020, 370 p., 17 × 24 cm.

Honorée en 2016 par le Prix Marianne Roland Michel, décerné par la Fondation Marianne et Roland Michel de l'Institut de France, cette étude de Marlen Schneider (maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université Grenoble Alpes) propose une riche enquête sur le portrait historié. Intitulé *Belle comme Vénus. Le portrait*

historié entre Grand Siècle et Lumières et issu de la thèse de doctorat de l'auteure, soutenue en 2015, ce travail a d'abord été publié en allemand (*Bildnis – Maske – Galanterie. Das porträt historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2018). On ne peut que se réjouir de cette traduction qui permet au lectorat francophone de se familiariser avec la recherche allemande, d'autant que l'auteure s'appuie sur de nombreux travaux germanophones.

M. Schneider offre une réflexion passionnante et méticuleuse sur un phénomène populaire mais qui n'avait pourtant pas encore fait l'objet d'une étude synthétique pour la période : le portrait historié, c'est-à-dire les effigies dans lesquelles les modèles sont représentés avec les attributs d'un personnage mythologique, biblique ou encore historique, créant de fait une identification avec ceux-ci. Quelques publications abordent le sujet au sein de la production d'un artiste ou selon une typologie bien définie. Mais, l'originalité de l'auteure est d'analyser la pratique sur une longue période, ce qui permet d'en étudier les évolutions, caractéristiques et fonctions artistiques, culturelles et sociales, à un moment où la peinture française connaît d'importantes mutations. En outre, l'ouvrage enrichit la recherche sur le portrait, genre pictural encore peu étudié.

Le texte est divisé en quatre parties complétées par 95 illustrations en noir et blanc, suivies d'une riche bibliographie (24 p.) et d'un index. La première section, « Entre deux genres », questionne l'hybridité du portrait historié. Après un rappel des enjeux de la hiérarchie des genres picturaux, M. Schneider s'interroge sur la place et les perspectives des peintres spécialistes de portraits historiés au sein de l'Académie royale de peinture parisienne. Elle montre que, même si ces œuvres contiennent des éléments iconographiques et formels de la peinture d'histoire, leur statut demeure ambivalent. Néanmoins, si la théorie les désapprouve parfois, elles n'en demeurent pas moins un « phénomène hautement caractéristique de la production artistique de la première moitié du XVIII^e siècle » (p. 75), témoin du décalage entre théorie et pratique. Au travers de nombreux exemples, M. Schneider retrace l'évolution esthétique et conceptuelle du portrait historié et propose une réflexion originale sur l'impact de la scène de genre et de la fête galante sur la production de certains artistes comme Nattier.

La deuxième partie, « Dans le contexte de la culture de cour », se focalise sur les œuvres représentant la famille royale et les courtisans et considère l'impact du « contexte architectural et culturel des lieux de destination » sur leurs réception et forme (p. 101). Par cette approche novatrice, la chercheuse étudie des peintures aux finalités et rhétoriques différentes : des motivations dynastiques du *portrait de la famille de Louis XIV*, réalisé par Nocret, à l'aspect galant et décoratif du *portrait du comte de Toulouse*, peint par Mignard. Un autre intérêt de cette partie est de replacer le portrait historié dans le contexte plus large de la culture de cour, où ballets, mascarades et théâtres étaient omniprésents. L'auteure s'appuie sur plusieurs œuvres du début du XVIII^e siècle pour montrer qu'elles correspondent « à l'identité aristocratique » (p. 152). Cette lecture sociale est fondamentale pour bien comprendre les différents sens que revêtait le portrait historié et surtout, elle permet de mesurer son succès au sein de la société de cour.

La troisième partie, « Représentation sociale », s'intéresse aux stratégies des modèles pour promouvoir leur position politique et sociale *via* leur portrait historié, à l'instar de la marquise de Montespan ou de la marquise de Seignelay, toutes deux immortalisées dans le but de légitimer leur place dans la société, mais selon des approches différentes. M. Schneider se penche sur d'autres exemples parfois moins étudiés : la « bourgeoisie montante provençale », les portraits en vestale et ceux d'actrices. Dans le premier cas, M. Schneider étudie les portraits des époux Gueidan et montre leur adaptation à

l'iconographie et aux aspects formels des effigies aristocrates, l'idée étant de s'inscrire dans cette même tradition. Il serait par ailleurs intéressant de développer la réflexion sur les transferts artistiques entre Paris et province, en analysant la diffusion des œuvres *via* la gravure ou la production de Marianne Loir, peintre méconnue ayant réalisé plusieurs portraits historiés pour une clientèle provinciale, seulement citée en note de bas de page. La discussion concernant l'évolution des effigies en vestales paraît particulièrement convaincante, d'autant que M. Schneider en montre bien la progression, d'abord développée par la petite noblesse et la bourgeoisie, puis adaptée par la haute noblesse et la cour. Cette partie met en lumière les transferts picturaux entre ces milieux, et surtout la transformation du portrait historié, le choix du travestissement perdant progressivement de son sens. L'auteure termine cette partie par une réflexion sur la condition féminine, sujet également abordé par d'autres chercheuses (K. Nicholson). M. Schneider souligne les codes utilisés pour décrire la beauté, que ce soit à travers la Galerie des beautés, peinte par Gobert, ou les gravures de mode. C'est également l'occasion d'aborder le portrait historié masculin, pratique de moins en moins fréquente au XVIII^e siècle car davantage associée à l'identité féminine.

Enfin, la quatrième partie, « Critique », se focalise sur la réception du portrait historié dans la critique d'art du XVIII^e siècle. Après avoir montré l'aspect social de la dénonciation de ces peintures exposées publiquement, M. Schneider insiste sur les écrits qui promeuvent une esthétique jugée plus naturelle et convenable. L'auteure replace le portrait historié dans les débats portant plus largement sur l'art du portrait, en rappelant les attentes du public et des écrivains, notamment La Font de Saint-Yenne et Diderot. La légitimité du portrait, la valorisation d'un art plus « vrai » ou de la ressemblance témoignent de l'évolution du goût qui force les artistes à adapter leurs œuvres. Après avoir nuancé l'idée du déclin du portrait historié, M. Schneider montre que la pratique évolue sous le pinceau des artistes de la fin du siècle, en s'appuyant sur les peintures de Drouais et de Vigée-Lebrun. L'auteure souligne les liens entre la production de cette dernière et les artistes anglais qui développent une nouvelle esthétique du portrait historié, sujet qui pourrait par ailleurs faire l'objet de recherches futures.

Ainsi, cette étude comble une lacune de la recherche sur l'art français en offrant une analyse approfondie et fouillée du portrait historié des XVII^e et XVIII^e siècles. Proposant un tour d'horizon détaillé et prenant en compte des sources variées, *Belle comme Vénus* combine, par une approche originale, histoire des genres picturaux, des sciences culturelles, histoire sociale et analyse discursive. Le texte se focalise sur la peinture à l'huile, la gravure et quelques tapisseries. Une étude incluant la sculpture, qui n'a pas fait l'objet d'une synthèse fouillée pour la période considérée, pourrait par ailleurs compléter la réflexion. En définitive, M. Schneider s'appuie sur de nombreux exemples analysés avec précision, ce qui lui permet d'étudier la production d'artistes variés, parfois méconnus, tout en offrant une vision précise des fonctions et caractéristiques artistiques, culturelles et sociales du portrait historié.

Ainsi, les portraits historiés du XVII^e siècle sont-ils à comprendre comme des œuvres utilisant notamment la mythologie ou l'histoire dans un but social afin d'assurer une place importante au modèle à la cour – les personnes utilisant ce type de représentations étant alors bien souvent la famille royale ou les courtisans. À partir du début du XVIII^e siècle, même s'il est encore utilisé par les personnes influentes, le portrait historié se démocratise et se transforme davantage en peinture décorative, l'identification à la divinité perdant de son sens.