

LA MISE EN SCÈNE

DU CORPS

LES DESSOUS FATALS DE LA LISEUSE DANS LES REVUES ILLUSTRÉES FIN-DE-SIÈCLE DE L'ESPACE FRANCO-ALLEMAND

Laurence Dangy
Université de Lausanne

La femme fatale est un topos des esthétiques fin de siècle qui l'opposent à une femme idéale, volontiers angélisée. Les symbolistes en offrent d'innombrables variations, tant dans les arts que dans les lettres, où dominent les figures décadentes de Joris-Karl Huysmans et Joséphin Péladan. Les peintres se réclament avec insistance de leurs prédécesseurs, les préraphaélites, et notamment du maître en la matière, Dante Gabriel Rossetti. Les promoteurs de l'Art nouveau, parfois les mêmes artistes, vont également inclure la femme fatale dans leurs créations. À partir des années 1890, où naissent des affinités électives entre arts majeurs et arts mineurs, entre un art socialement valorisé et un art dit populaire, la séductrice gagne massivement les pages des revues illustrées, selon des modalités variant avec le positionnement de la revue et l'aire culturelle, déterminants dans les représentations sociales de la femme tout comme dans le traitement iconique de celle-ci. Ces images ne sont pas aussi simples et univoques qu'il n'y paraît, et peuvent recouvrir des schémas de représentation parfois surprenants. On observe ainsi une tension entre différents modèles féminins qui se concurrencent sous une apparente unité. Quelques motifs iconographiques servent, par ailleurs, d'accroche à la femme fatale. Leur étude permet de mettre en lumière cette composante cryptée des images populaires de la femme fatale, participant sans doute à son attraction. Le motif de la liseuse ou plus exactement de ses recompositions en femme au livre est de ceux-ci. Le décryptage représentationnel se révèle d'autant plus efficace que l'on suit le motif d'une revue à l'autre, d'une aire culturelle à l'autre.

UN MOTIF PICTURALEMENT LIÉ À VERMEER ET À L'ICONOGRAPHIE BIBLIQUE

Le motif de la liseuse est un topos de l'art, dont les représentations les plus célèbres nous ont été fournies par Vermeer, à l'origine d'une longue tradition iconographique, entamée avec la très célèbre *Jeune fille lisant une lettre à la fenêtre* (vers 1657)¹. (fig.1)

Il ouvre une entrée dans l'image par la posture introvertie de la figure, sa gestuelle, l'éclairage des mains et surtout son accessoire, le texte matérialisé par une feuille de papier. Qu'est-il écrit sur celle-ci ? Quel texte écrira le spectateur dialoguant avec la figure du tableau, avec son imaginaire, c'est-à-dire finalement avec lui-même ? Où s'en iront vagabonder les pensées de celui ou de celle qui aura été tenté de côtoyer, d'incarner, peut-être, la lectrice ? Que fera-t-il refléter sur la fenêtre à côté du visage de la jeune fille ? Car l'activité de lecture induite par le thème n'est en effet possible qu'à travers un jeu mental de reconstruction, exercé par le regardeur qui mettra en abyme un texte, qu'il animera, et dont il tirera son propre scénario. Nous sommes dans l'image.

La liseuse est le motif béni de tous ceux qui voudront se faire rencontrer littérature et art, voir dans la lecture une activité de sublimation érotique, ce qu'a du reste thématiqué Vermeer dans son œuvre, si l'on accepte de voir celui-ci comme une narration visuelle, d'apprendre donc

¹ Jan Vermeer, *Jeune fille lisant une lettre à la fenêtre*, vers 1657, huile sur toile, 83 × 64,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.



1. Jan Vermeer, *Jeune fille lisant une lettre à la fenêtre*, vers 1657, huile sur toile, 83 x 64,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen (Wikimedia CC).



2. Jan Vermeer, *La Femme en bleu lisant une lettre*, 1662-1663, huile sur toile, 46,6 x 39,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Wikimedia CC).



3. Jan Vermeer, *L'Art de la peinture*, vers 1666-1668, huile sur toile, 120 x 100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Wikimedia CC).



4. Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, vers 1450-1455, peinture murale, 206 x 203 cm, Monterchi. (Wikimedia CC).

que la missive provient d'un amoureux et de reconnaître la femme vêtue de bleu dans *La Femme en bleu lisant une lettre* (1662-1663)² (fig.2) dans *L'Art de la peinture* (1666-1668)³ (fig. 3) alors que la tenture murale, une carte, nous dit Daniel Arasse, lie les deux peintures⁴. De voir aussi que le ventre de cette femme est dans les deux cas arrondi.

Une femme dont le schéma iconographique peut, en fait, être rapproché de la Vierge parturiente – autrement dit la Vierge enceinte, telle la *Madonna del Parto* (v. 1450-1455) (fig.4) de Piero della Francesca⁵.

Il faut ici se souvenir que Vermeer est un converti catholique en milieu calviniste, nécessairement travaillé par la figure de la Vierge. Les lectrices de Vermeer lisent, cela dit, une lettre, et non un livre. Le livre suppose la présence masculine du peintre – c'est lui qui l'introduit dans l'image –, jouant un rôle similaire à celui de l'auteur des lettres, c'est-à-dire de gardien mais aussi de garant de l'écrit. Les liseuses de Vermeer ont un rôle passif de réceptacle du texte, auquel elles réagiront par leur corps, en acceptant ou en refusant l'invitation – ou l'invite ; et parfois en écrivant en retour⁶. Elles sont bien loin des femmes fatales, provoquant par leur séduction la perte de l'homme.

Ces liseuses reçoivent l'écrit comme un message, comme la Vierge reçoit de Gabriel le message divin dans les scènes de l'Annonciation. Un échange qui suppose, au reste, la présence de deux protagonistes. L'Annonciation, scène attestée par l'Évangile de Luc (Luc 1, 26-38) mais dont l'iconographie s'appuie sur différents apocryphes, notamment le *Protévangile de Jacques*, *L'Évangile de la Nativité de sainte Marie* et le *Livre arménien de l'enfance*, est en effet une scène qui se joue à deux, comme le souligne Louis Réau⁷. Du reste, longtemps, le seul livre que tiennent dans l'image les jeunes femmes est la Bible, et plus précisément les Évangiles, plus adaptés à leur chasteté. Elles ne lisent, de plus, la plupart du temps, qu'en présence d'un chaperon, souvent l'ange Gabriel ou l'enfant Jésus. Les femmes âgées, donc déparées de leur féminité et de tout ce que celle-ci peut avoir de menaçant dans un monde de représentation dominé par les hommes, pourront éventuellement lire l'Ancien Testament, et, qui plus est, seule. C'est ce que fait *Une vieille femme lisant* de Rembrandt, portrait de la prophétesse Anne⁸. C'est dire si l'on se méfie d'un livre instruisant une femme qui ne saurait trop l'être.

Pour être précis, deux autres modèles, plus discrets, concurrencent l'Annonciation dans l'élaboration iconographique de la liseuse. Le premier, *L'Éducation de la Vierge*, est une pure création iconographique de la fin du Moyen Âge dans laquelle Marie est initiée par sa mère à la lecture et aux travaux de couture⁹. Le second, *Sainte Anne trinitaire* ou *ternaire*, si l'on préfère, tout aussi tardif, témoigne d'une iconographie hésitante, entre composition verticale ou horizontale, et montre parfois – pas nécessairement – un livre, qui n'est pas toujours tenu par

2 Jan Vermeer, *La Femme en bleu lisant une lettre*, 1662-1663, huile sur toile, 46,6 × 39,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

3 Jan Vermeer, *L'Art de la peinture*, vers 1666-1668, huile sur toile, 120 × 100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie ; à propos du modèle vermeerien ; H. Perry Chapman, « Inside Vermeer's Women », dans Marjorie E. Wiseman (dir.), *Vermeer's Women : Secrets and Silence*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2011, p. 115-123.

4 Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 135-144 ; cf. plus généralement et en première lecture Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993. Parmi la très abondante littérature sur Vermeer, voir aussi Andrée Laganière, *Les Espaces intérieurs de Proust et Vermeer. Pour une esthétisme des imageries proustienne et vermeerienne*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 49-53.

5 Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, vers 1450-1455, peinture murale, 206 × 203 cm, Monterchi.

6 Jan Vermeer, *Femme écrivant une lettre*, vers 1670, huile sur toile, 78,2 × 59,7 cm, Dublin, National Gallery.

7 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 52, 172-173, 175-176, 180-181, 190.

8 Rembrandt van Rijn, *Une vieille femme lisant*, 1631, huile sur toile, 60 × 48 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

9 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 13, 57, 162.

le même personnage, et qui peut être doublé. La *Selbstdritt*, selon le terme consacré, est surtout répandue dans les pays germaniques¹⁰.

CAPTATION PAR LA MODERNITÉ DE LA LISEUSE

Le motif de la liseuse, tel que nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire de la femme lisant un livre en retrait du monde, fait son apparition vers la moitié du XVIII^e siècle dans une peinture de genre légère, telle que la pratiquait Fragonard avec ses éternelles fausses bergères¹¹ ; ou encore Jean-Étienne Liotard avec des figures d'une lascivité plus assumée¹². Cela même lorsqu'il s'agit de lire une lettre, car si la tenue vestimentaire de *La Liseuse* de Liotard (1746) (fig. 5) est tout à fait convenable, sa cambrure ne laisse pas de doute sur la qualité de son humeur¹³.

À cette époque, la lettre concurrence volontiers le livre dans une iconographie où la femme est toujours jeune et tentante. La dimension érotique de ces peintures est évidente. La liseuse, comme plus généralement la représentation de la femme, est corrélée aux schèmes de représentation de la société où elle est créée ainsi qu'aux canons de la peinture ; or, au milieu du XVIII^e siècle, ceux-ci sont orientés vers la légèreté.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le motif de la liseuse devient une sorte d'emblème de la modernité au sein d'une iconographie où la femme prend une place centrale, en raison de plusieurs facteurs, les uns sociétaux, les autres artistiques¹⁴. Sur le plan sociétal, l'émancipation de la femme est en marche et bouscule les représentations féminines. Dans l'univers de l'image, tout est en mutation : on renégocie le fonds allégorique, c'est-à-dire qu'on libère les allégories du traité de Cesare Ripa pour en proposer des versions de plus en plus individualisées ; la caricature cherche à gagner des lettres de noblesse, aussi bien du côté de la littérature que de l'art, ce que l'on retrouve dans les écrits artistiques de Baudelaire sur la caricature et surtout dans la réception phénoménale qui leur est faite ; beaucoup d'artistes, enfin, cherchent à s'émanciper de la tutelle et des canons académiques, se rapprochant des écrivains pour faire cause commune, non sans un certain esprit de concurrence. Ces différents éléments affectent les représentations de la liseuse.

Tous les peintres de cette époque, ou peu s'en faut, y vont de leur liseuse, faisant très volontiers sortir l'écrit de la maison : c'est la mode du pleinairisme. Différents supports livresques se concurrencent dans la peinture européenne : Corot place dans les mains de sa liseuse un petit livre précieux¹⁵ ; Mary Cassat, un journal¹⁶ ; le Russe Valentin Serov, un livre d'un format classique¹⁷ ; Renoir présente à ses liseuses, toujours très absorbées, un livre de

10 *Ibid.* p. 141-142, 146-147, 169 ; Alphonse Dupront, *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, Paris, Gallimard, p. 187 ; Valentina Anker en reproduit plusieurs exemplaires ; Valentina Anker, *Le Livre et le journal chez les peintres*, Lausanne, Favre, 1996.

11 Jean-Honoré Fragonard, *La Liseuse*, 1770-1772, huile sur toile, 82 × 65 cm, Washington, National Gallery of Art.

12 Jean-Étienne Liotard, *Portrait de Marie Adélaïde de France en robe turque*, 1753, huile sur toile, 57 × 48 cm, Florence, Les Offices.

13 Jean-Étienne Liotard, *La Liseuse*, 1746, pastel, 45 × 43 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

14 Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle. Femmes, enfants, ouvriers », dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, dir. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Seuil, 2001, p. 405-406.

15 Jean-Baptiste Corot, *Femme lisant*, 1869-1870, huile sur toile, 54,3 × 37,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

16 Mary Cassat, *Femme lisant dans un jardin*, vers 1880, huile sur toile, 90 × 62,5 cm, Chicago, The Art Institute.

17 Valentin A. Serov, *Portrait d'Adélaïde Jakowleuwa Simonovitch*, 1889, huile sur toile, 87 × 69 cm, Saint-Pétersbourg, Musée russe.



5. Jean-Étienne Liotard, *La Lisense*, 1746, pastel, 45 × 43 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Wikimedia CC).



6. Vilhelm Hammershoi, *Ida lisant une lettre*, 1899, huile sur toile, 66 × 59 cm, collection particulière (Wikimedia CC).



7. Édouard Manet, *Femme lisant ou Lecture de l'illustré*, 1879, huile sur toile, 61,7 × 50,7 cm, Chicago, Art Institute (Wikimedia CC).



8. Alfred Garth Jones, illustration pour *Le Missel* par Jérôme Doucet, dans *Contes de haute-lisse et de la fileuse*, Paris, L'Édition moderne-Librairie moderne, sans date (entre 1900 et 1909), p. 70, collection particulière (crédits E. Stead).

différents formats¹⁸ ; de même que Bonnard¹⁹ ; alors que Vuillard s'en tient à la tradition du livre et à son goût pour les intérieurs. Dans les pays nordiques, la référence à Vermeer est assumée, ainsi qu'en témoigne la peinture *Ida lisant une lettre* (1899) (fig.6) du peintre danois Vilhelm Hammershoi, que l'on rapproche, du reste, couramment de Vermeer²⁰.

Manet, que l'historiographie de l'art tient pour une personnalité charnière dans le destin moderne de la peinture, ne manque pas de peindre le motif à plusieurs reprises. L'une de ces peintures *Femme lisant* ou *La Lecture de l'illustré* (1879) (fig. 7) reflète cependant plus que les autres l'émancipation de la femme : la liseuse y tient un illustré. Il s'agit en soi d'une petite révolution²¹.

Autour de 1900, se joue, par ailleurs, un conflit sans précédent entre art et technique, entre une croyance forcenée dans le progrès et un refus de celui-ci. La littérature, la philosophie, le théâtre, la musique et l'art sont surdéterminés par cette dialectique ; symbolisme et Art nouveau s'y disputent la primauté moderniste. En rupture avec les codes génériques et selon un principe de représentation indirecte, le symbolisme iconise une femme très librement allégorisée, dont la mission est d'incarner toutes sortes de contenus. Celle-ci est aussi bipolarisée, bonne ou mauvaise, et, dans ce dernier cas, fatale. La femme Art nouveau est, quant à elle, une sorte de figurante un peu vide, souriante, que l'on retrouve sur les affiches ou dans les dessins des revues²². Il n'y a, dans les deux cas, guère de place pour le motif hautement codé et légèrement vieilli de la liseuse, du coup disponible pour d'autres lieux et d'autres usages.

Le motif va donc faire le bonheur de l'imagerie populaire, affiches, ex-libris, illustrations de livres et images de revues, qui s'offrent les crayons de nombreux artistes à la recherche d'un gagne-pain. C'est dans ces endroits, moins regardants avec l'esthétisme, que les artistes vont « y aller » avec bonheur de leur liseuse – la travestissant, l'érotisant, voire la dégradant. Les ex-libris, petits objets liés à l'intimité de la lecture, sont volontiers le lieu d'un certain érotisme. Ainsi, un ex-libris médical, créé d'après l'idée que c'est de la science que jaillit la guérison pour l'humanité souffrante²³, montre une femme nue, de trois quarts dos, debout sur un livre en suspens, une option allégorisée et érotisée de la liseuse qui n'est en rien prescrite par le sujet²⁴. Il est difficile de ne pas associer cette représentation à une statue mariale vue de dos, et plus précisément à une Vierge miraculeuse, issue de la dévotion populaire générée par l'apparition de la Vierge en 1830, à Paris, rue du Bac. Quant à l'illustration, elle alors sous haute influence des *Arts and Crafts*, notamment des dessins de Walter Crane, précurseur de l'Art nouveau. Une illustration d'Alfred Garth Jones du roman de Jérôme Doucet, *Le Missel*, (fig.8) est de cette veine²⁵.

18 Entre autres : Pierre-Auguste Renoir, *La Liseuse (Jenne Fille lisant un livre)*, 1876, huile sur toile, 45 × 37 cm, musée d'Orsay, Paris.

19 Entre autres : Pierre Bonnard, *Femme lisant un livre*, 1905, huile sur toile, 50,2 × 39,6 cm, Belgrade, Musée national.

20 Vilhelm Hammershoi, *Ida lisant une lettre*, 1899, huile sur toile, 66 × 59 cm, collection particulière.

21 Édouard Manet, *Femme lisant* ou *Lecture de l'illustré*, 1879, huile sur toile, 61,7 × 50,7 cm, Chicago, Art Institute.

22 Laurence Danguy, « L'image de la femme émancipée au filtre de la revue *Jugend* », dans *Images militantes, images de propagande*, dir. Christian Amalvi, Paris, CTHS, 2010, p. 289-304 ; « De l'art de caricaturer la femme : la campagne anti-symboliste de la revue *Jugend* », *Textes et Contextes*, n° 3, Maison des sciences de l'homme de Dijon, 2009 ; <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=852>.

23 Evangelhia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presse universitaire de Paris-Sorbonne, 2012, p. 240.

24 George Poppe, *Ex-libris Doctoris Ale(xa)nd Muszkat*, 1903, Strabourg, Bibliothèque nationale et universitaire ; Evangelhia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op. cit., p. 240 (illustration 132).

25 Alfred Garth Jones, illustration pour *Le Missel* par Jérôme Doucet, dans *Contes de haute-lisse et de la fileuse*, Paris, L'Édition moderne—Librairie moderne, sans date (entre 1900 et 1909), p. 70, collection particulière ; Evangelhia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op. cit., p. 245 (illustration 138).

Le dessinateur, fidèle au roman, figure une femme ensorcelée par le livre de prières que lui a offert son mari ; les illustrations la détournent de ses actes de dévotion²⁶. Le modèle religieux transparait dans la manière dont la femme est absorbée par le livre, la place essentielle de celui-ci dans l'économie du dessin, alors même que l'objet est relégué dans un coin de l'image. C'est évidemment le face-à-face avec la femme et l'organisation visuelle de l'image, où les lignes convergent jusqu'au livre, qui évoquent une annonciation. On pourrait multiplier les exemples à l'envi.

LA LISEUSE EN OPPOSITION À LA FEMME FATALE DES REVUES ILLUSTRÉES

Mon attention s'est fixée *in fine* sur quatre variations du motif de la liseuse, issues de revues illustrées de l'aire franco-germanique, tout d'abord choisies d'après des critères formels de similarité et de déformation. L'analyse de cet ensemble permet de suivre un système de fluctuations et de dégradations autour d'une liseuse qui se détache de son livre et évolue vers une femme de petite vertu²⁷.

C'est une liseuse très éloignée de ses peintures que livre Pierre Bonnard en 1894 pour l'affiche de *La Revue blanche*, revue littéraire et artistique de très haute tenue, paraissant de 1889 à 1891 sous une première forme, puis de 1891 à 1903 sous une seconde forme, celle que l'on connaît généralement. On sous-estime souvent l'audience internationale de cette revue, très connue en Allemagne, fréquemment citée dans les revues munichoises. À l'avant-garde des combats politiques, littéraires et esthétiques, *La Revue blanche* (fig.9) se déclare sur la place parisienne la rivale du *Mercur de France*²⁸. L'affiche qui en fait la promotion montre une liseuse en aplats noirs et blancs, à l'exception de la carnation du visage et des fleurs du chapeau, rendues dans des tons rosés²⁹.

La revue entre les mains, la femme jette son regard au-delà de l'image, tandis que l'espace de la représentation est très peu profond et compartimenté, à la manière japonisante. Le noir et le blanc ainsi que les aplats ressortent du reste à la même mode japonisante. L'élégante, placée devant un mur d'affiches, toutes des citations de la revue, est accompagnée d'un gamin de Paris ; tous deux renvoient une ombre déformée en monstre, citation des lanternes magiques montmartroises³⁰. Le titre, lui-même déformé, s'accroche à la femme, et tous deux deviennent soudés et liés à Montmartre, lieu de la bohème. Cela dit, la tenue de la femme, très raffinée et sans aucune vulgarité, indique que l'on retient surtout de Montmartre la création et non la misère, et très peu une débauche qui n'est visible qu'au travers d'indices, tel un chapeau noir un peu trop extravagant pour ne pas être celui d'une prostituée.

Un peintre parisien, désormais méconnu, Paul Helleu, dessine, en 1896, l'une des premières couvertures de la très influente et populaire revue munichoise *Jugend* (« Jeunesse »)³¹ (fig.10).

26 Evangelhia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op. cit., p. 244.

27 Ce type de dégradation caricaturale du motif de la liseuse est d'ailleurs précoce, puisque relevé par Marie Luise Buchinger-Früh dans son étude sur le salon caricatural du *Charivari* entre 1850 et 1870 ; Marie Luise Buchinger-Früh, *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des Charivari Zwischen 1850 und 1870*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1989, p. 149.

28 Cf. en première lecture : Olivier Barrot et Pascal Ory, *La Revue blanche : histoire, anthologie, portraits*, Paris, Christian Bourgeois, 1989 ; Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.

29 Pierre Bonnard, affiche pour *La Revue blanche*, 1894, 62 × 80 cm, Paris, collection particulière.

30 Sur un autre détournement de la lanterne magique ; Ségolène Le Men, « Une lithographie de Daumier en 1869, *Lanterne magique !* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 20/21, 2000, p. 13-37.

31 *Jugend* 1896/47, p. 753, couverture en couleur de Paul Helleu, collection particulière.



9. Pierre Bonnard, affiche pour *La Revue blanche*, 1894, 62 × 80 cm, Paris, collection particulière (crédits L. Danguy).



10. *Jugend* 1896-1847, p. 753, couverture en couleur de Paul Helleu, collection particulière (crédits L. Danguy).



11. Anonyme, couverture de *Cher Simplicissimus. 100 anecdotes de Roda Roda (Lieber Simplicissimus. 100 Anekdoten von Roda Roda)*, vers 1900 (crédits L. Danguy).

Jugend, qui paraît entre 1896 et 1940, est à présent connue pour ses liens avec le Jugendstil, la version germanique de l'Art nouveau³². Paul Helleu, de son vivant célèbre pour sa figuration des élégantes mais resté connu comme dessinateur, collabore à plusieurs revues parisiennes, dont *Cocorico* – une pure acculturation de *Jugend*³³ –, le très populaire et assez grivois *Courrier français*, *Le Frou Frou*, non moins grivois, ou encore la revue anglaise *The Graphic*³⁴. Il assoit dans une causeuse une belle au décolleté avantageux, présentée de trois quarts dos au spectateur, un illustré dans les mains. La femme mire son image inversée sur la couverture, comme dans un miroir ou dans l'eau d'une fontaine, car l'on aura du mal à s'empêcher de penser à Narcisse. La belle se regarde mais ne lit pas ; d'ailleurs, outre le titre « *Jugend* », il n'y a pas de texte. Dans cette mise en abyme aguichante, la liseuse est prétexte à poser une identité entre la revue et un concept de jeunesse joliment allégorisé.

La date précise ainsi que l'identité du dessinateur de la couverture du recueil des anecdotes de l'écrivain autrichien Roda Roda, de son vrai nom Sandor Rosenfeld, sont inconnues³⁵.

Le nom de plume de Roda Roda a été choisi pour signifier que l'écriture était double, puisque Sandor Rosenfeld écrit alors avec sa sœur. Le recueil reprend des textes publiés dans le très célèbre et bruyant *Simplicissimus*, paraissant à Munich entre 1896 et 1944. La première des six éditions est de 1900, date approximative du dessin³⁶. Il s'agit de mettre en valeur les contributions d'un collaborateur d'exception, le texte de la couverture est du reste : « *Cher Simplicissimus. 100 anecdotes de Roda Roda* » (fig.11) (*Lieber Simplicissimus. 100 Anekdoten von Roda Roda*). Concurrent, entre autres, de *Jugend* et également voué au Jugendstil, *Simplicissimus* se différencie néanmoins de celle-ci par un niveau littéraire plus élevé, une moindre place des contributions artistiques, une verve satirique beaucoup plus acide et une absence de compromission avec la grivoiserie³⁷. Le dessin est comme toujours adapté au médium, selon les indications de la rédaction ou une mise en conformité spontanée de l'artiste. Le rouge et le noir, couleurs emblématiques de la revue, alliés au blanc et la ligne nette, inscrivent cette liseuse dans un espace imagier clairement segmenté en trois parties, à la manière japonaise. La jeune femme brune est allongée sur une banquette de train. La lascivité de sa posture est contredite par une tenue blanche couvrante. Une main reposant sur son ventre, telle une femme enceinte, elle tient un livre dont la lecture semble l'absorber – elle ne regarde pas au-delà –, et dont la couverture présentée au spectateur montre le reflet fidèle de l'image cadre. C'est ici l'iconographie de la Vierge parturiente qui s'impose comme modèle, même si la robe est blanche et non bleue, le blanc s'étant imposé dans le second XIX^e siècle comme couleur de la Vierge³⁸. Si l'on accorde, par contre, une dimension allégorique à cette femme lisant dans un train, l'image devient une mise en abyme posant une équivalence passionnée avec la revue, puisqu'il faudra y associer l'expression « *Quand elle est en train, rien ne l'arrête* » (*Wenn sie im Zug ist, kann ihr nichts aufhalten*), jouant donc sur les sens littéral et figuré des expressions formées avec le mot « *train* » (*Zug*)³⁹. Cette allégorie de la revue occupe deux des trois segments de l'image, et même trois,

32 Cf. Laurence Danguy, *L'Ange de la jeunesse – La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, Philia, 2009.

33 Cf. Laurent Bihl et Laurence Danguy, « *Cocorico* », *Ridiculosa*, n° 18, Brest, 2011, p. 213-216.

34 Solo (François Solot), *Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, p. 399.

35 Anonyme, couverture de *Cher Simplicissimus. 100 anecdotes de Roda Roda (Lieber Simplicissimus. 100 Anekdoten von Roda Roda)*, vers 1900.

36 Max Kaiser, « *Roda Roda, Alexander* », dans *Neue Deutsche Biographie*, vol. 21, Berlin, Duncker & Humblot, 2003, p. 687-689.

37 Sur *Simplicissimus*, en première lecture ; Gertrud Rösch (dir.), *Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland*, Regensburg, Schriftenreihe der Universität Regensburg, vol. 23, 1996.

38 Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 54-55.

39 « *Im Zug* » veut donc dire tout à la fois « dans le train » et « en train ».

si l'on focalise l'objet réfléchitif, le livre – il réfléchit l'image de la couverture –, repris dans les fenêtres du wagon du troisième segment, ou mieux encore si l'on rapproche la paroi du wagon de la clôture d'un *hortus conclusus*, fréquent dans les représentations mariales. Le motif néomarial occupe ainsi tout l'espace littéraire et esthétique, comme *La Revue blanche* dont la femme est, avec son habit immaculé, pour ainsi dire vêtue. Car dans l'image, les lectures s'agrègent plus souvent qu'elles ne s'excluent.

C'est toujours cette même liseuse que Pierre Weil, officiant dans la revue parisienne *Le Frou Frou* (fig.12) sous le pseudonyme de Weiluc met en scène⁴⁰.

Sauf qu'il franchit pour ainsi dire la barrière du livre et de l'image, et renonce à la symbolisation. Weiluc est un dessinateur infatigable qui officie dans une kyrielle de revues, dont *Le Rire*, *La Caricature*, *Le Pêle-Mêle*, bref dans quasiment toutes les revues satiriques que compte la place de Paris. Il travaille, en outre, avec différents supports, cartes postales, affiches, couvertures de partitions musicales : il connaît la musique⁴¹. Pour *Le Frou-Frou*, il compose une pièce de choix. *Le Frou Frou*, qui commence à paraître en octobre 1900 et qui disparaîtra en 1914, est l'une des revues les plus populaires de l'époque. Son contenu libertin, particulièrement osé, suscite régulièrement le scandale⁴². Pour la première couverture, Weiluc cadre les choses : mieux, il fait rentrer la femme dans le cadre. Sorte de geisha libérée, celle-ci est assise, presque allongée sur une causeuse, du même type que celle placée par Paul Helleu sur la couverture de *Jugend*. La fumée de sa cigarette forme les lettres du titre. Elle croise haut ses jambes face au regardeur, à la façon des danseuses de revues, ce qu'elle est très probablement. Derrière elle, se trouve un paravent japonais – ce n'est plus vraiment la mode du japonisme, du moins en France, et l'élément est à comprendre comme une citation, soit de l'affiche de *La Revue blanche*, soit de la couverture du recueil de *Simplicissimus*. À côté de la femme gît un journal, abandonné au sol. Nul doute que la femme est devenue la revue, n'est-elle pas elle-même la meneuse de revue qui a délaissé le spectacle, continuant à l'extérieur, de l'autre côté du cadre, avec les danseuses virevoltantes ? Cette femme inverse ostensiblement les valeurs iconiques de *La Revue blanche*, renégocie celles de *Jugend* et de *Simplicissimus* ; surtout, elle dépasse la mise en abyme, et s'en moque, sans pour autant freiner les fantasmes, bien au contraire. Et devient fatale.

BILAN EN FORME DE CONCLUSION

Que faut-il comprendre de ces images et du long parcours du motif de la liseuse, de sa proximité, voire de sa confusion, avec la femme fatale ?

Eh bien, pour commencer, que le motif de la liseuse est très largement accueilli par les dessinateurs fin-de-siècle pour mettre en scène les revues auxquelles ils contribuent. Ensuite, qu'il n'a que peu d'importance et vaut avant tout pour les représentations qu'il véhicule, ce que met en évidence une attaque du type *Le Frou Frou*, où l'on voit bien que l'important pour une femme, ce n'est pas l'esprit mais le corps, soit exactement le message véhiculé depuis toujours autour de la liseuse.

Le fonds allégorique voit ici l'une de ses appropriations les plus totales, signe d'ailleurs d'une disparition programmée. Dans ce jeu de dupes, c'est la peinture qui, en tant que référence pérenne à Vermeer, endosse le rôle principal, tandis que l'iconographie religieuse, dont les

40 Weiluc (Paul Weil), couverture de *Le Frou Frou* (dessin du milieu de Weiluc, côtés par Abeillé, ornement par Brunetta), 1900, n° 1, 20 octobre 1900.

41 Solo (François Solot), *Plus de 5 000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, op. cit., p. 895-896.

42 *Ibid.*



12. Weiluc (Paul Weil), couverture de *Le Frou Frou* (dessin du milieu de Weiluc, côtés par Abeillé, ornement par Brunetta), 1900, n° 1, 20 octobre 1900 (crédits Laurent Bihl).

schémas restent toujours sous-jacents, paie le plus lourd tribut, moins en raison de l'érotisation de la femme – qui après tout n'est pas nouvelle – que par l'absence de vis-à-vis, un ange (Gabriel) pour l'Annonciation, une mère (sainte Anne) pour l'éducation de la Vierge, un groupe dans le cas d'une *Selbstritt*.

À l'aide du motif *pictural* de la liseuse, les dessinateurs fixent l'identité des revues, en jouant sur la valeur réflexive du motif, car il est essentiel de comprendre que la référence suprême, Vermeer, contient déjà la potentialité de la mise en abyme : la jeune fille à la fenêtre se reflète dans celle-ci. L'œuvre de Vermeer possède aussi une portée narrative et érotique, ce que savent pertinemment ces artistes qui, tous ou presque, ont fait leur classe dans les académies des beaux-arts. Il renferme aussi des schémas mariaux, très probablement identifiables à une époque où l'iconographie religieuse était encore très présente dans la culture visuelle. Ces dessinateurs se sont aussi manifestement regardés entre eux, dans les revues, sans tenir compte de frontières génériques ni géographiques : sinon comment expliquer une telle surreprésentativité du motif, et plus encore les citations de couleurs, de robe, de décor, et au-delà les inflexions. Tous ont joué le jeu idiomatique pour donner le plus de visibilité, de lisibilité à des revues qui doivent se positionner dans le champ de la presse mais aussi se situer vis-à-vis des champs connexes de l'art et de la littérature. *La Revue blanche* joue avec les ombres et les couleurs, *Simplicissimus* avec le train (*im Zug*), *Jugend* avec elle-même, puisque la femme est la jeunesse, *Le Frou Frou* joue avec sa meneuse de revues. Mais ce qui est ici parfaitement remarquable, est que *Le Frou Frou* déchoit sans plus de manière ce qui était, à l'origine, dans la peinture une liseuse, dans l'iconographie religieuse une Vierge, et est devenu dans les revues une femme au livre, qui ne lit jamais ou presque – elle ne lit qu'à une seule reprise, celle où une femme est coauteur –, pour en faire une femme au lit. C'en est alors fini de la sublimation érotique de la lecture, *Le Frou Frou* n'est pas là pour ça. Et, en fait de sublimation et de connotation, c'est au contraire la dénotation qui règne.

Peut-être, faut-il une dernière fois en revenir à l'un des auteurs fétiches de cette époque fin-de-siècle, vouée à une érotisation sulfureuse d'une femme perçue comme fatale, Joséphin Péladan :

À ce chapitre où toutes les sèves en délire éclatent en un cri de rut, la princesse n'avait pas vibré. Cette bestiale ardeur n'éveillait rien dans ses sens délicats et raffinés de décadente. Elle avait tourné d'une main froide ces pages enfiévrées, mais la curiosité, chez elle, analytique, avait été intéressée par ce tableau d'une sensation inconnue, d'un sentiment plus inconnu encore. La femme qui lit un roman, essaye, par un instinct fatal sur son âme, les passions du livre ; comme elle essaierait infailliblement, sur ses épaules, la mante de forme rare qu'elle trouverait sur un meuble, aimant à se retrouver dans l'héroïne⁴³.

Car la liseuse dégradée de ces revues illustrées est-elle autre chose que le rapt de la femme fatale par l'image populaire ? Histoire de régler leur compte aux (belles-) lettres, aux (beaux-) arts et aux (belles) femmes ? En d'autres termes de leur être, à tous, rivales, gêneurs et tentatrices, fatal ?

43 Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, I, Frontispice, Paris, Les Éditions du monde moderne, 1926, p. 24 (première édition en 1884).