

Socio poétiques



Pour citer cet article :

Alain MONTANDON, « « La femme brode, l'homme écrit » », *Sociopoétiques* [En ligne], 2 | 2017,
URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=459>
DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/sociopoetiques.459>



La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.



« LA FEMME BRODE, L'HOMME ÉCRIT »

Représentations picturales de la couturière

Alain MONTANDON

CELIS, Université Clermont Auvergne

Mots-clés : couturière, peinture, textile

Keywords: *dressmaker, painting, textile*

« La femme brode, l'homme écrit¹ »

Les travaux du textile apparaissent comme essentiellement féminins et dès l'Antiquité la division des rôles est bien établie : Pénélope est à sa tapisserie pendant que son époux voyage et s'active en Méditerranée. L'image de la fileuse était également largement répandue et l'image du rouet, associé aux Parques, témoignait dans l'imaginaire culturel occidental d'une gestuelle féminine active, intervenant sur la destinée des hommes. Arachné, la tisseuse par excellence² est à l'origine d'un imaginaire fécond, mais le passage à la modernité signifie un changement dans les représentations du métier, le fil des fées en forêt devenant fil de couture dans la chambre. L'activité sociale, chargée d'un fort symbolisme, témoigne peut-être encore plus qu'avant d'un large repliement sur soi, accompagné d'une intériorisation plus marquée. Caractéristique de l'activité couturière féminine est la solitude, car même lorsque les couturières travaillent en réunion, la concentration nécessite un isolement. L'activité est individuelle ne se partage pas.

Ce qui nous intéresse ici sont les représentations sociales de la couturière à l'époque de la modernité, plus exactement les représentations des activités de couture, moins comme un métier proprement dit que comme tâche domestique, marquée par une nécessité ou par une oisiveté significative de différents niveaux sociaux. Il s'agit d'une occupation spécifiquement féminine et il est important de rappeler cette évidence qui

1. Colette Cosnier, *Le Silence des filles. De l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001, p. 30.

2. Voir Sylvie Puech, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.

réside dans l'assignation d'attributs aux genres, tellement assimilée qu'on en vient à en oublier le mécanisme. L'une des différenciations genrées la plus universelle réside dans le vêtement qui trace la frontière entre les sexes³. Un autre attribut est celui de la répartition des activités. Il est des pratiques exclusivement féminines : la couture, la broderie, le tricot sont des occupations réservées aux femmes et auxquelles elles sont quasiment exclusivement condamnées.

Les représentations sociales de la couturière au XIX^e siècle concernent tout particulièrement les jeunes filles, les jeunes mères, les veuves et les vieilles. On pourrait penser qu'il s'agirait de types qui sont à l'écart de l'activité sexuelle. On verra cependant qu'il n'en est rien et que les travaux de couture peuvent recevoir des connotations érotiques (et autoérotiques)⁴. C'est un fait que coudre ou broder implique également une contenance sociale, une posture de retrait, de passivité, dans le silence, les yeux baissés. La fonction sociale d'un tel repli sur soi peut servir d'alibi pour cacher ses sentiments.

Les nombreuses représentations dans la peinture de la couturière penchée sur son ouvrage montrent depuis le XVI^e siècle celle-ci de profil ou de face (par exemple chez Gérard Dou, Velázquez), assise, regardant soit la pièce en train d'être travaillée, soit le peintre. Les tableaux hollandais (qui serviront amplement de modèles à la peinture allemande romantique et postromantique) représentant une femme à sa tâche jouent, d'une part, sur l'éclairage nécessaire à l'accomplissement de celle-ci⁵ et, d'autre part, sur la représentation de la vie à l'intérieur de la pièce. Le tableau de la couturière de Nicholaes Maes (1644-1693) (Fig. 1) est particulièrement significatif à cet égard, puisqu'il lui associe des objets familiers et un bébé sur sa chaise, soulignant ainsi le lien femme-maternité-confection. L'attitude penchée, qui souvent cache partiellement le visage, témoigne d'une soumission passive à l'exercice. Aussi l'image de la vie intérieure de la femme repliée dans le silence de son travail de couture renvoie-t-elle à la pente inconsciente de ses préoccupations intérieures que sont en général l'amour ou la perte de l'amour par l'abandon du fiancé ou sa mort.



Fig. 1 : Nicolas Maes, *La Dentellière*, huile sur toile (45 x 53 cm), 1656.

Metropolitan Museum of Art, New York, domaine public.

3. Que nous rappelle encore aujourd'hui la « journée de la jupe » instaurée par les lycéens pour dénoncer le sexisme.
4. *La Dentellière* (1662) de Caspar Netscher par exemple offre le spectacle de chaussures abandonnées et de coquilles de moules à proximité des pieds de la jeune fille qui ont une forte connotation sexuelle.
5. Voir par exemple *La brodeuse à la bougie*, huile sur toile de Jean Baptiste Santerre (1658-1717).

Bien avant Theodor Fontane évoquant dans le roman *Avant la tempête* « l'amour malheureux [qui] est comme le rouet, il ronfle, bourdonne et l'on file sans fin le chanvre mouillé de larmes⁶ », on a à l'esprit le célèbre exemple de Gretchen au rouet dans le premier *Faust* de Goethe dont la plainte inspira Schubert en 1814 dans un *Lied* suivant mot à mot le texte de l'écrivain pour rendre toute la douleur de l'innocence meurtrie et la nostalgie de l'amour perdu.

Meine Ruh ist hin, Le repos m'a fuie
Mein Herz ist schwer ; Mon cœur est lourd
Ich finde sie nimmer Je ne retrouve plus la paix
und nimmermehr. Plus jamais

Le ronflement du rouet avait déjà été chanté dans l'adaptation des *Saisons* de Thomson par Haydn lorsque dans l'Hiver, les mères filent la quenouille, et les filles font tourner le rouet :

Ronronne, ronfle, ronronne,
 ronfle, petit rouet, ronfle !
 Tourne, petit rouet, long et fin,
 tourne fin un petit fil
 pour ma guimpe !

Ce qui est important de noter est que le chant du rouet est aussi un hymne à la virginité, à la blancheur (« Blanc à l'extérieur et pur à l'intérieur doit être le sein de la jeune fille » pour laquelle est tissé le voile destiné à recouvrir ses charmes), au zèle, à la piété, à la décence (*fleißig, fromm und sittsam*⁷). Les travaux de couture sont également associés au symbole de la moralité, tout comme à la maternité. Quand le peintre veut sortir la brodeuse ou la couturière de sa splendide solitude, il place à côté d'elle un enfant. Les exemples de cette scénographie sont nombreux qui viennent à souligner la moralité maternelle ou maternité morale !

Le tableau d'intérieur aligne les attributs féminins. Avant que d'en venir aux tableaux de Kersting qui sont tout à fait exemplaires, nous évoquerons un tableau français dont l'atmosphère sereine est proche du tableau allemand, même si les figures y sont plus individualisées et saisies avec un réalisme plus accentué. Martin Drolling dans son *Intérieur d'une cuisine* (1815) (Fig. 2) saisit le réel avec force, ce qui faisait dire à Champfleury⁸ : « les marmites sont à prendre à la main. » L'intérêt de ce tableau,

6. Fontane, *Vor dem Sturm*. Traduction de Jacques Legrand, *Avant la tempête*, Paris, Aubier, 1992, livre III chapitre 15, « Lehnin », p. 443.
 7. Suivant les mots du livret élaboré par Van Swieten d'après la traduction allemande qu'avait faite Brockes en 1745 des *Saisons* de Thomson.
 8. Champfleury, « Monsieur Prudhomme au Salon » in *Pauvre trompette. Fantaisie du printemps*, Paris, F. Sartorius, 1847, p. 34.

« modèle de la perfection dans l'imitation de la nature inanimée⁹ », réside dans l'enfoncement de l'espace qui fait que les meubles se détachent et que tout se met en place et en relief, sans confusion dans une sorte de panorama d'un espace entièrement féminin. Or la perspective débouche sur une grande fenêtre ouverte qui vient éclairer ce territoire, dédié à la cuisine, à la maternité et à la couture que pratiquent la mère et une jeune fille près de la fenêtre, toutes deux regardant du côté du spectateur dont l'œil pénètre dans la pièce, tandis que le marmot joue sur le sol dont Champfleury écrit que l'« on (y) compte volontiers chaque brique du plancher ».



Fig. 2 : Martin Drolling, *Intérieur d'une cuisine*, 1815.

Musée du Louvre, département des peintures, domaine public.

Avec la *Brodeuse* (*Die Stickerin*) du peintre allemand Georg Friedrich Kersting (1785-1847), nous avons l'image la plus célèbre de la couturière dans l'Allemagne du romantisme et de Biedermeier. Il en existe trois versions assez peu différentes, mais dont certains détails sont intéressants et qu'il convient d'examiner. Le premier tableau de 1811¹⁰ représente Louise Seidler à la fenêtre, le visage détourné du spectateur et penchée sur un cadre à broder. On aurait là à première vue un portrait de femme occupée à des tâches couturières, ce qui est un *topos* pictural, le portrait usant souvent de la couture pour donner une occupation à la femme portraiturée, tout en en soulignant la féminité. Les exemples en sont fort nombreux, songeons par exemple à Joseph Aved avec *Madame Antoine Crozat* (1741), François-Hubert Drouais avec *Madame de Pompadour à son métier à broder* (1764), à la jeune tricoteuse de Johann

9. Edmé-François Miel, *Essai sur les Beaux-arts et particulièrement sur le Salon de 1817*, Paris, Pélicier-Delaunay, 1817, p. 170.

10. De manière erronée, le tableau est très fréquemment daté de 1812.

Friedrich Bause (1777) (Fig. 3), au Portrait de la marquise de Pastoret de David (1792) (Fig. 4) où la féminité est encore accentuée par la présence d'un berceau à côté de la mère. L'année suivante, en 1773, Angelica Kauffmann fait également un portrait, *Die Stickerin, morning amusement* (Fig. 5) représentant une femme s'amusant le matin à broder, qui témoigne ainsi de la distance aristocratique vis-à-vis de cette occupation, faite pour le plaisir et non par nécessité. Elle signifie l'élégance de la personne en même temps que la haute appréciation¹¹ que l'on faisait du geste esthétique et de l'estime envers cet art à la fin du dix-huitième siècle¹². Le déguisement oriental de la femme qui en fait une figure de harem est coutumier dans l'art du portrait (les turqueries sont depuis Carle Van Loo à la mode). De plus le tableau montre le tambour à broder venu de Turquie dans les années 1760 et qui permet la broderie d'étoffes légères et transparentes¹³. La position du bras est dans la tradition de l'iconographie de Vénus et l'ensemble du corps et du vêtement peut être interprété comme témoignage de sensibilité érotique¹⁴.



Fig. 3 : Johann Friedrich Bause, *Die junge Strickerin*, 1777.

Domaine public.

11. On est loin du sens que le conte des frères Grimm *Les Trois fileuses* donne de cette activité qui, loin d'être aristocratique, est rabaissée dans la laideur. La fiancée refuse de travailler et les fées qui filent le lin à sa place expliquent leurs difformités pour avoir pédalé au rouet, pour avoir léché le fil et l'avoir tordu, ce qui leur donnait un large pied, une lèvre pendante et un pouce démesuré.
12. Voir par exemple Susanne Schroeder : *Malen mit der Nadel. Gedanken zur Stickerei um 1800 und zur Ausbildung von Frauen und Stickerinnen an der Großherzoglichen Freyen Zeichenschule in Weimar*, in Kerrin Klinger (Hrsg.), *Kunst und Handwerk in Weimar: von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, 2009, p. 39-45. Également Uta-Christiane Bergemann, « Berliner Stickereien des Biedermeier. Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung », in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 44. Bd., 2002, p. 93-128.
13. Voir Aileen Ribeiro, *The Art of Dress. Fashion in England and France 1750 to 1820*, New Haven/Londres, 1995, p. 223.
14. Voir Burcu Dogramaci, « Orientalische Frauenbilder : Levni und die Portraits à la turque des 18. Jahrhunderts », in Barbare Schmidt-Haberkamp (Hg.), *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert*, Bonn, Bonn University Press, 2011, p. 30-31.



Fig. 4 : Jacques-Louis David, *Madame de Pastoret et son fils*, 1792.

Art institute of Chicago, Clyde M. Carr Fund and Major Acquisitions Endowment, numéro d'inventaire : 1967.228, domaine public.



Fig. 5 : Angelica Kauffmann, *Die Stickerin, morning amusement*, 1773.

Domaine public

On retrouve plus tard, chez un Franz Xaver Simm (1853-1918) (Fig. 6) par exemple le délicat portrait de *La Brodeuse* qui montre combien l'art rehausse la femme, dans l'élégance de son vêtement, dans la tapisserie fleurie de l'arrière-plan et le geste délicat qui saisit avec distinction le fil de la main droite. L'expression très légèrement amusée et ironique semble indiquer au spectateur combien elle est consciente de l'identification de sa personne à son art. Il en est de même, mais en plus sérieux et plus imposant dans le portrait fait par Charles Louis Baigniet de *La Couturière* (vers 1860) (Fig. 7) mettant en valeur les riches étoffes travaillées.



Fig. 6 : Franz Xaver Simm, *La Brodeuse*.

Wikimedia commons, domaine public.



Fig. 7 : Charles Louis Bagniet, *La Couturière*, vers 1860.

Mais, pour revenir à Kersting, il ne s'agit pas véritablement du portrait d'un individu particulier, mais d'un type, représentant un idéal de femme, d'origine bourgeoise avec les qualités attenantes à son statut : sens du devoir, zèle et bonheur moral. Le tableau de 1811 (Fig. 8) représente cependant une personne précise, Louise Seidler qui

raconte elle-même dans ses mémoires avoir servi de modèle au peintre¹⁵. Le fait est que Louise Seidler fut elle-même peintre et qu'elle ait été représentée non comme peintre mais dans une activité de broderie, nous semble très significatif. Louise Seidler, à la suite du deuil cruel de son fiancé Geoffroy, un Français de Lisieux, mort de fièvres pendant la campagne napoléonienne en Espagne, avait été envoyée par ses parents pour la détourner de son chagrin à Dresde, pour y faire des études de peinture. Elle fut très impressionnée par le musée de peinture de la ville et commença son apprentissage chez C. L. Vogel qui lui enseigna gratuitement la peinture.



Fig. 8 : Georg Friedrich Kersting, *La Brodeuse*, 1811.

Wikimedia commons.

Louise Seidler était reconnue pour ses talents de peintre et si Kersting la représente comme coutière et non comme peintre, c'est qu'elle-même était aussi réputée pour coudre la nuit pour subvenir à ses besoins et pouvoir payer ses leçons chez Jakob Wilhelm Roux qui lui donnait des cours de pastel.

15. *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, Hrsg. von Hermann Uhde, Berlin, Propyläen-Verlag, 1922, p. 43.

Bien que je ne fus pas de loin aussi habile aux travaux manuels que ma sœur Wilhelmine qui plus tard en fera toute sa fortune j'essayais avec application de compenser mon manque. Je cousais, tricotais, brodais secrètement, souvent la nuit, pour des prix dérisoires et j'acquerrais ainsi assez d'argent, pour payer les leçons chez Roux¹⁶.

Il faut cependant noter que la broderie était considérée à l'époque comme une activité créatrice. Des artistes comme Runge, Schinkel et d'autres inventaient les modèles de broderie et Goethe lui-même la tenait en grande estime. Des journaux comme le *Journal des Luxus und der Moden*, le *Arbeits-Magazin für Damen* ou des livres comme celui de Netto, *Die Kunst zu Stricken in ihrem ganzen Umfange* (Leipzig, 1800) ou le *Zeichen, Mahler und Stickerbuch zur Selbstbelehrung für Damen* (1798) proposaient de nombreux modèles à imiter. Certaines dames devinrent célèbres dans cet art, telle Henriette Caroline Ludacus. Représenter Louise Seidler en train de peindre, n'a sans doute jamais effleuré l'esprit de Kersting, tant la représentation de la femme comme couturière semblait la plus naturelle.

Dans ce tableau de Kersting, la pièce représentée se trouve dans la maison du peintre Gerhard von Kügelgen¹⁷ à Dresde. C'est là que Louise Seidler habitait pendant l'été 1811, pendant que son propriétaire avait rejoint ses quartiers d'été à Loschwitz, une banlieue de Dresde et qu'elle-même se livrait à ses travaux de peinture. Sur le sofa, on distingue une partition et une guitare. Au-dessus, le portait d'un jeune homme entouré de feuilles de liseron (symbole de l'attachement) (Fig. 9) et sur la fenêtre, des pots de fleurs (hortensia, myrte, rose, également symboliques). D'après Ulrike Krenzlin¹⁸ le tableau représenterait le fiancé mort. Guitare et partition évoquent la société musicale d'un cercle d'amis romantique. Un miroir semble refléter le visage de la jeune fille, sans cependant répondre aux lois de la perspective, d'où un certain flottement, une hésitation créant un sentiment un peu mystérieux (Fig. 10).



Fig. 9 : Georg Friedrich Kersting, *La Brodeuse*, 1811, detail.

Wikimedia commons.

16. *Ibid.*, p. 28.

17. Gerhard von Kügelgen (1772-1820) était peintre, essentiellement portraitiste (Kersting fit le tableau de son atelier) et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde.

18. Ulrike Krenzlin, *Zu Georg Friedrich Forsters Frauenbild im Innenraum*, in *Georg Friedrich Kersting. V. Greifswalder Romantik-Konferenz in Güstrow*, Greifswald, 1986, p. 3.



Fig. 10 : Georg Friedrich Kersting, *La Brodeuse*, 1811, detail.

Wikimedia commons.

L'espace intérieur répond à la figure, il l'entoure harmonieusement de sa beauté simple, la protège dans une intimité enclose et une atmosphère paisible loin des chaos extérieurs provoqués par les guerres napoléoniennes. La couleur verte qui englobe cette atmosphère poétique répond aux leçons de Jacob Roux, son professeur qui dans son ouvrage écrivait :

Le vert est la couleur la plus douce de toutes les couleurs pures mélangées, parce qu'elle est issue du plus clair et du plus sombre. Un vieux poète disait déjà de l'émeraude : elle remplit l'œil sans le rassasier. On peut presque amener le vert, sans déranger sa pureté, du pôle le plus clair à l'obscurité¹⁹.

Le tableau d'intérieur associe harmonieusement lumière et activité bourgeoise. Ce repli dans le monde de l'intérieur est différent de l'intériorité romantique, car désormais l'intérieur de ceux qui font le voyage autour de leur chambre²⁰ est

19. Jacob Roux, *Die Farben*, Heidelberg, 1824, p. 6.

20. Aloys Schreiber à la suite de Xavier de Maistre publie anonymement en 1797 un *Reise mes Vettres auf seinem Zimmer* témoignant de ce nouveau regard porté vers le monde de l'intimité.

caractérisé par l'architecture de la pièce et les objets qui l'occupent et l'animent, au point que l'intérieur devient paysage de l'âme (*Seelenlandschaft*) :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer²¹ ?...

Mario Praz a pu souligner à juste titre combien la pièce, dans cette période d'auto-absolutisation du moi bourgeois, devenait un musée subjectif, une « archive de ses expériences²² ». L'environnement est « le vêtement visible de la personnalité » comme le remarque Solger²³ dans son essai sur *Les Affinités électives* de Goethe. Et chez ce dernier, on trouve une description paradigmatique de la chambre de Gretchen, vue par un homme qui estampille son idéalité :

*Wie athmet rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit!
In dieser Armuth welche Fülle!
In diesem Kerker welche Seligkeit!
[...] Ich fühl', o Mädchen, deinen Geist
Der Füll' und Ordnung um mich säuseln,
Der mütterlich dich täglich unterweis't,
[...] O liebe Hand! so göttergleich!
Die Hütte wird durch dich ein Himmelreich²⁴.*

Comme tout ici respire le sentiment du silence, de l'ordre, du contentement ! Dans cette misère, que de plénitude ! Dans ce cachot, que de félicité ! [...] . Je sens, ô jeune fille ! ton esprit d'ordre murmurer autour de moi, cet esprit qui règle tes jours comme une tendre mère, qui t'instruit à étendre proprement le tapis sur la table, et te fait remarquer même les grains de poussière qui crient sous tes pieds. ô main si chère ! si divine ! La cabane devient par toi riche comme le ciel.

Bien que située près d'une fenêtre, la figure n'a pas de relation avec l'extérieur. Loin de toute mélancolie tragique, la monstration de l'acceptation de la vie dans un cadre limité est à l'opposé des grands horizons d'un Friedrich. À l'infini de Friedrich Kersting s'oppose la perfection de la finitude, à l'infinitude de la subjectivité la limitation de l'objectivité, et le désir d'un autre monde trouve ici sa réponse dans la jouissance

21. Alphonse de Lamartine, « Milly ou la terre natale » (*Harmonies poétiques et religieuses*), in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 392.

22. « La maison, c'est l'homme, *tel le logis, tel le maître* ; en d'autres termes, dis-moi où tu habites, je te dirai qui tu es. » (Mario Praz, *Histoire de la décoration d'intérieur*, Paris, Thames & Hudson, 1990). Voir également Mario Praz, *L'Ameublement : psychologie et évolution de la décoration intérieure*, Paris, Tisné, 1964.

23. Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Nachgelassene Schriften*, Leipzig, 1826, Bd 1, p. 180.

24. Goethe, *Faust*, Erster Teil, vers 2691-2708. La traduction française est celle de Nerval.

paisible, la joie de vivre dans le présent et la fusion du moi dans l'absolu contraste ici avec l'autosuffisance du bien-être de soi avec soi-même.

La fenêtre n'ouvre plus sur l'extérieur, mais au contraire établit une séparation, délimitant l'espace du chez-soi. Si elle n'est plus symbole de la *Sehnsucht* romantique (comme dans *Femme à la fenêtre* de Friedrich), elle devient le témoin de la douce lumière d'une attente paisible.

Il est frappant de constater que nombre de tableaux représentent chez Kersting des intérieurs de nuit, où l'on voit les personnages occupés à des tâches paisibles (coudre ou broder pour les femmes, lire et étudier pour les hommes) sous la douce et stable lueur des nouvelles lampes d'Argand qui offrent une lumière claire, brûlant paisiblement sans vaciller tout en conférant une tout autre couleur aux objets que la lumière des bougies²⁵. Focillon notait à ce propos « une exquise aptitude à saisir et à qualifier la lumière dans les intérieurs paisibles²⁶ ». Le tableau de 1823, *Frau beim Lampenschein nähend* (A 102²⁷) (Fig. 11) est à cet égard exemplaire. L'absorption de l'être humain par son environnement, la lumière artificielle et l'occupation de la brodeuse en font une figure hors du temps, figée dans le temps suspendu de l'atemporalité de l'idylle. Solitaire, indépendante du spectateur qui n'est qu'un voyeur, elle est repliée sur elle-même dans une autocentration qui est à l'opposé des figures à la direction excentrique d'un Caspar David Friedrich.



Fig. 11 : Georg Friedrich Kersting, *Frau beim Lampenschein nähend*, 1823.

[Wikimedia commons.](#)

Kersting se rapproche du classicisme par la composition réfléchie et rigoureuse, l'ordre strict des lignes horizontales et verticales, le sens symbolique que donne

25. Voir sur ces progrès de l'éclairage à l'époque romantique, Alain Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.

26. Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle*, Paris, H. Laurens, 1927, p. 283.

27. Nous donnons les numéros des tableaux suivant le catalogue des œuvres établi par Werner Schnell (*Georg Friedrich Kersting: 1785-1847: das zeichnerische und malerische Werk mit Oeuvrekatalog*, Berlin, Deutscher Verl. für Kunstwissenschaft, 1994).

l'image, car il n'est pas attiré par le détail concret, sensuel : ce qui compte est l'idée qui préside à la représentation, c'est moins le réel (comme chez un Drolling), que la signification qui importe, non ce qui est perçu directement par les yeux, mais la forme symbolique de la représentation, en quoi il diffère fortement d'un Vermeer, avec lequel il a cependant de grandes affinités, qui lui s'attache au moment présent, saisi dans son instantanéité et sa plénitude concrète, alors que Kersting offre au regard un monde atemporel, d'une abstraite universalité.

Goethe appréciait cet idéal classique de l'ordre et de la loi nécessaire à la beauté que prisait le peintre. *La Brodeuse* fut acquise par le duc de Saxe-Weimar Charles-Auguste sur les recommandations de Goethe²⁸.

Un autre tableau de la même époque fait pendant à celui-là. Il représente un homme négligemment assis devant un secrétaire (Fig. 12). Il s'agirait de Kügelgen lui-même, son chapeau de peintre pendant avec son habit. C'est là un trait de l'époque Biedermeier que les représentations par paire et la comparaison est intéressante dans la représentation genrée. Il y a d'abord de nombreuses similitudes dans l'équilibre harmonieux, plein de sérénité de l'atmosphère de l'intérieur. Les visages ne sont guère visibles : l'homme est vu de dos et la femme penche son visage. Chez les deux se trouve un miroir reflétant chez l'un partiellement et indirectement le visage de Louise Seidler, et chez l'autre on ne voit qu'un reflet indistinct de la pièce et une tache blanche. Mais les différences sont pleines d'enseignement : la femme est dans un intérieur fermé, sans issue visible, alors que l'homme au secrétaire est près d'une porte qui, bien que fermée, indique l'issue possible. L'homme qui écrit est sans doute près de sortir, car il est assis à moitié sur la chaise. Son habit d'extérieur pend à côté de la porte. Les chaises sont différentes, plus luxueuse chez l'homme avec des pieds contournés, alors que chez la femme la chaise droite est plus élégante, plus fine et sobre. Ce qui frappe particulièrement l'œil est la différence des outils de chacun : alors que la femme a un petit canevas et une petite corbeille de couture, l'homme est devant un grand secrétaire, aux multiples tiroirs, en haut duquel s'entassent des livres, des objets de peinture, une petite statue de plâtre, etc., autant de détails renvoyant à une riche culture. À l'homme la culture, à la femme la nature (avec les pots de fleurs et la guirlande de lierre).



Fig. 12 : Georg Friedrich Kersting, *Homme au secrétaire*, 1811.

Wikimedia commons.

28. Le lecteur élégant qui étudie sous la lueur d'une lampe d'Argand fut également acquis par le grand-duc Charles-Auguste après qu'une tombola organisée par Goethe pour soutenir le peintre le donna au père de Louise Seidler qui le lui vendit peu après (le terme d'élégant lecteur fut inventé par Goethe lui-même à propos d'un détail, mais ce titre ne répond guère à l'intention du peintre et au contenu du tableau).

Une deuxième version réalisée en 1817 (A 79) offre peu de différences si ce n'est quelques modifications dans l'habillement (le cou est plus dégagé), dans le dos de la chaise maintenant recourbée, dans le miroir qui ne reflète plus rien. À la place du portrait du jeune homme, on a une image religieuse, une vierge avec auréole tenant l'enfant Jésus dans ses bras (semblable à la Vierge à la chaise de Raphaël²⁹). En dessous se trouve un portrait miniature d'un peintre reconnaissable à son béret. La femme ne serait plus Louise Seidler, mais la femme du peintre, Agnes Kersting. Une troisième version de 1827 (A 118) est très semblable à la première, la seule différence étant dans le tableau qui représente un peintre barbu (qui pourrait être Friedrich Preller, ami de Louise Seidler) (Fig. 13).



Fig. 13 Georg Friedrich Kersting, *La Brodeuse*, 1827 (3^e version).

Wikimedia Commons.

29. Louise Seidel qui avait eu une bourse du duc Karl August avait fait lors de ses voyages à Munich et en Italie de nombreuses copies des maîtres italiens, dont plusieurs Madones. Le tableau est peut-être une des copies faites par elle.

Kersting a fait d'autres esquisses de femmes attachées à la couture et à la broderie³⁰. Dans *Strickende Frau am Fenster* (1811, A 33) (Fig. 14), la fenêtre est ouverte et la brodeuse regarde au-dehors. Ses mains sont occupées et reliées par un fil à la table où sont posés les objets de couture. Elle est ainsi symboliquement reliée, prisonnière en un sens, attachée à la pièce tout en regardant (peut-être avec nostalgie) à l'extérieur. Une autre composition, beaucoup plus tardive cette fois, *Ernst und Anne Kersting auf dem Sofa* (1843, A 217) (Fig. 15) montre l'homme écrivant sur une table, tandis que la femme, assise également sur le sofa, en position plus basse, coud, très penchée sur son travail. Sur le mur, deux portraits, une femme et un homme reproduisant en chiasme la dualité du couple.



Fig. 14 : Georg Friedrich Kersting, *Strickende Frau am Fenster*, 1811.

Wikimedia commons.

30. Plusieurs dessins de couturière ont été faits en 1828 (A 123, A 124 recto et A 124 verso).



Fig. 15: Georg Friedrich Kersting, *Ernst und Anne Kersting auf dem Sofa*, 1843.

Wikimedia Commons

L'attitude de la femme plongée dans son activité manuelle s'oppose à l'activité intellectuelle de l'homme lisant ou écrivant. Alors que ce dernier par le biais du langage s'engage dans un monde autoréflexif, la femme semble implicitement par là même privée de langage et obligée au silence et à la solitude. De plus la femme semble condamnée à un espace intérieur tandis que l'homme exerce son activité à l'extérieur, dans ce grand monde que Stanhope Alexander Forbes (1857-1947) peint à l'image d'un port des Cornouailles ouvrant sur le grand large dans son tableau d'une couturière en 1910 (Fig. 16). La ligne verticale des mâts et ceux de la fenêtre semblent faire barrière à la femme aux lignes souples et gracieuses, penchée sur son travail, attachée dans un monde qui est celui du souvenir et du passé comme en témoignent la mouette empaillée, les petits portraits sur les murs et la cloche emprisonnant les fleurs. Cette image de la femme « emprisonnée » est également bien mise en valeur dans le tableau de Joseph Désiré Court, *Rigolette cherchant à se distraire en l'absence de Germain* (1844) inspiré des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (Fig. 17). On y voit la jeune femme comme saisie sur le vif en plein mouvement, tournant un visage grave

et un peu rêveur³¹ vers quelque chose situé hors champ, mais non loin de la cage des « deux serins, fidèles commensaux de Rigolette » (E. Sue). L'emprisonnement est intérieur et il n'est pas sans intérêt de savoir que ce portrait a été utilisé par des éditeurs pour représenter Emma Bovary³² (il est vraisemblable que Court ait peint le portrait de Delphine Couturier-Delamare).



Fig. 16 : Stanhope Alexander Forbes, *Une couturière*, 1910.

Royal academy of arts, domaine public.

31. Aspect rêveur qu'Edouard-Auguste Melotte met fortement en évidence dans *La Veillée (Rigolette)* de 1892.
32. Si Charles attendant une clientèle improbable regardait coudre sa femme, qui finira par être irritée par la couture, il imagine pour Berthe un très classique avenir de femme : « Il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano. Ah ! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille ; on les prendrait de loin pour les deux sœurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe ; elle lui broderait des pantouffles ; elle s'occuperait du ménage ; elle emplirait toute la maison de sa gentillesse et de sa gaieté. »



Fig. 17 : Joseph Désiré Court, *Rigolette cherchant à se distraire en l'absence de Germain*, 1844.

Musée des Beaux-arts de Rouen, domaine public.

Au terme de ce rapide parcours, nous avons pu mettre en évidence une représentation bien installée de la couturière à travers quelques tableaux qui sont très éloquents du statut de la femme dans la société. Il me semble trouver ici un exemple de sociopoétique témoignant combien les représentations sociales conscientes et inconscientes peuvent être à la source et l'inspiration de la création artistique, en l'occurrence ici picturale.