

European Fans in the 17th and 18th Centuries

Miriam Volmert and Danijela Bucher (eds.)

**EUROPEAN FANS
IN THE 17TH AND
18TH CENTURIES**

Images, Accessories, and Instruments of Gesture

In collaboration with Fabienne Ruppen

DE GRUYTER

Printed with the kind assistance of Siblings Boehringer Ingelheim Foundation for the Humanities/
Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.
Printed with financial support of the Graduate Campus, University of Zurich/
Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Graduate Campus, Universität Zürich.

ISBN 978-3-11-059680-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-066173-6

Library of Congress Control Number: 2019949214

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Cover illustration: Design for a Fan with an Allegory of the Arts, after Angelica Kauffmann, 1775,
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

Typesetting: SatzBild GbR, Sabine Taube, Kieve

Printing and binding: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Printed in Germany

www.degruyter.com

TABLE OF CONTENTS

Miriam Volmert
Introduction 9

FANS AS FASHION ACCESSORIES AND INSTRUMENTS OF GESTURE

Pierre-Henri Biger
Vrais et faux langages de l'éventail 23

Pascale Cugy
« La Dame paroist badiner avec son Eventail qu'elle porte au coin de sa bouche. »
Les éventails dans la gravure de mode sous Louis XIV 40

ICONOGRAPHIES OF FANS IN EIGHTEENTH-CENTURY FRANCE

Christl Kammerl-Baum
Bildersprache auf Fächern
Überlegungen zu ikonografischen und formalen Aspekten anhand
von Alexander- und Coriolanus-Darstellungen 61

Georgina Letourmy-Bordier
De Coriolan à la rosière de Salency
Les nouveaux héros et l'incarnation de la vertu représentés sur les éventails
au XVIII^e siècle 76

Aurore Chéry
Iconographie des reines sur les éventails et les écrans à main dans la France
du XVIII^e siècle. Marie Leszczyńska et Marie-Antoinette 95

Rolf Reichardt
Bildkompositionen revolutionärer Faltfächer in Frankreich (1789–1794) 109

FANS AS MEDIA OF MEMORY AND SOUVENIRS IN THE EIGHTEENTH CENTURY

Mary Kitson

Typical Imagery of the Grand Tour Fan Leaf 125

Miriam Volmert

Ruins to Take Away

Roman Grand Tour Fans and Eighteenth-Century Souvenir Culture 137

Heiner Krellig

Souvenir der Grand Tour

Ein Fächer mit einer Erinnerung an Venedig 163

PATHS OF RECEPTION AND PRODUCTION SITES

Geneviève Dutoit

Les éventails décorés avec des œuvres d'Angelica Kauffmann à la fin du XVIII^e siècle 193

Kirsty Hassard

Martha Gamble, Sarah Ashton and their Contemporaries

Female Fan Makers and Publishers in Eighteenth-Century London 210

MATERIAL AND MATERIALITY

Isa Fleischmann-Heck

Fächer des 18. Jahrhunderts mit Spitzendekor

Modische Accessoires und Transferobjekte 225

Mathilde Semal

L'indispensable monture de l'éventail, véritable attribut social ?

La richesse des montures de la collection *Preciosa*

(Musée Art & Histoire, Bruxelles) 238

Suet May Lam

From Ephemeral to Eternal

Unfolding Early Modern 'Fashion' for Asia 250

CONSERVATION AND RESTORATION

Yolaine Voltz

Principes généraux et particularités de la restauration d'éventails 267

Nikkibarla Calonder and Isabel Keller
Lagerung und Ausstellung von Fächern im Schweizerischen Nationalmuseum
Ein Erfahrungsbericht **286**

APPENDIX

Abstracts **303**

Authors and Editors **313**

Acknowledgements **316**

Credits **318**

Plates **323**

Index of names **343**

INTRODUCTION

From the privacy afforded by her unfurled fan, a young woman directs her secret gaze to the viewer, smiling slightly and tilting her head (pl. I). She seems to ask playfully not to break eye contact and to follow her into the secret space behind her fan leaf.

Pietro Rotari's painting *Girl with a Fan* is an example of the fanciful character heads that the painter created in the 1750s when he was working for the courts in Dresden and St. Petersburg.¹ These heads, about which the diplomat and art collector Christian Ludwig von Hagedorn remarks in the catalogue of his art collection (1755) that nothing was "en vérité plus séduisant que ses [= Rotari's] Tableaux,"² do not portray individuals but are mostly devoted to displaying human passions and emotions. Focusing on the physical expressions of a single figure that is often presented in front of a dark background, they explore the open range of emotional states and moods.³ Many of these paintings show young women with blushing cheeks and tilted heads, who seem to seek the attention of the viewer by their intense gaze. The painting *Girl with a Fan* belongs to a group of compositions that particularly highlight the act of looking by staging the figure with a single accessory, such as a fan, a flower or an open book, which partially cover the face or the chest.⁴

In the example that is shown here, the intense addressing of the viewer is accentuated by the close, almost prosthetic connection between the fan and the body, in terms of both physical and gestural modes of expression. The rosy colours of the cheeks, lips,

- 1 In the mid-eighteenth century, fantasy figures and 'character heads,' a subgenre of portraiture, became highly popular among the European aristocracy. See Paolo Delorenzi, *Teste di fantasia, ritratti dell'anima*, in: Fabrizio Magani (ed.), *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura* (exh. cat. Verona, Palazzo della Gran Guardia), Cinisello Balsamo 2011, 208–213, here 212; Andreas Henning, "Teste di fantasia": Fisionomia e narrazione nelle "varie teste" di Pietro Rotari, in: Giorgio Cortenova (ed.), *Il Settimo splendore: La modernità della malinconia* (exh. cat. Verona, Palazzo della Ragione), Venice 2007, 322–323; Antonia Napp, *Russische Porträts: Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820*, Cologne 2010, 62–65.
- 2 Nothing is "in fact more seductive than his paintings." Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissements Historiques sur un Cabinet et Les Auteurs des Tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*, Dresden 1755, 25.
- 3 Melissa Percival, *Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination*, New York 2012, 150.
- 4 See for example Pietro Rotari, *Girl with a Book*, 1750s, oil on canvas, 43 × 33 cm, private collection.

and fingers, which are complemented by the ribbon and flowers in the hair, are mirrored in the shimmering flower on the fan leaf. Its painted dark pistill that is surrounded by pink leaves also seems to reflect the gaze of the woman's shadowed right eye. The unity between the hand, the fan and the face, which is suggested by textures and colours, is even more emphasized by the triangular structure of the diagonal visual axes leading from the two margins of the fan leaf to the woman's right forehead and her left ear. Connecting hand and head and mirroring facial and gestural expressions, the fan appears as a second face, which is presented to the viewers as part of an exclusive communication.

In Donat Nonnotte's contemporary portrait *The Painter's Wife Reading* (1758) (pl. II), such an addressing of the viewer is denied. A closed folding fan, being held loosely in the hand, almost seems to be forgotten by the sitter whose attention has fully turned towards her open book. Her emotional excitement, which is subtly revealed in her slight smile and blushing cheeks, is not provoked by an imaginary eye contact with the external viewer but by her intense reading. By combining elements of portraiture and genre painting, Nonnotte's painting plays with the impression that Mme Nonnotte, the artist's wife,⁵ was originally sitting for a more official, representative portrait but then let her attention slip away to her book. With her legs crossed and her resting arm, whose position on the table merely echoes the characteristic arm position of sitting portraits, she has settled into a more comfortable position and does not seem to be aware of the external viewer's gaze. The shiny silk and lace textiles, the fashionable snuffbox, as well as the fan with its ornamentally decorated guards – which all point to the bourgeois wealth of the sitter – are momentarily forgotten. The portrait even enhances this tension by the contrasting between the fan and the book. The well-thumbed book, with its brownish cover and creased pages, forms an optical and haptical counterpart to the delicate, invisible fan leaf, which is folded between its guards; in drawing the woman's attention toward itself, the book also deprives the fan of its usage as an instrument of social interaction. As in Rotari's painting, the folding fan is given a central role with regard to a genre-specific addressing of the viewer. In this case, its neglected presence strengthens the overall impression that the viewer is a secret witness to an intimate, private scenery.

These paintings point toward the social codedness of fans in eighteenth-century Europe. Folding fans, which were introduced as imported objects from Asia in the sixteenth century, in the subsequent centuries were increasingly produced in different centres of Europe. In the eighteenth century, they were widespread fashion accessories among the upper classes and characterized by decorative complexity and precious materials.⁶ Late-eighteenth-century painted and printed fan leaves displayed a variety

5 Matthieu Pinette and Philippe Lagrange, *Le Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Paris 1994, 63.

6 Fan leaves were often made from vellum, silk, lace, and paper. Sticks and guards were made from precious materials such as mother-of-pearl, tortoiseshell, and ivory, but cheaper ones were also made from bone and wood. See in general Christl Kammerl (ed.), *Der Fächer: Kunstobjekt und Billet-doux* (exh. cat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe), Munich 1989, 24–26; Jane Roberts, Prudence

of subject matter, figurative elements, and ornaments, many of them depicting mythological, pastoral, and biblical topics; but a growing number also referred to current political and social events, quoting from popular novels and print series, or touched upon recent scientific discourses.⁷ Visual as well as textual discourses on the proper handling of fans, which were conveyed through etiquette books but were also reflected in satirical accounts, point to the coded, gender-specific role of fans in society.⁸ With regard to satires of social etiquette, a well-known example is the oft-quoted satirical advertisement by the English poet and journalist Joseph Addison, published in the *Spectator* in 1711, which announces a military-like “fan academy” in order to teach women the correct use of their “weapon.”⁹ When the author, staging the fan as “modish machine” but also as “picture,”¹⁰ particularly stresses the importance of dramatically unfurling and fluttering the fan leaf, his ironic point of view also reflects a broader social image of the fan as a female-coded instrument of gesture and expressive, evocative accessory with fast and fleeting pictures.¹¹

Sutcliffe, and Susan Mayor (eds.), *Unfolding Pictures: Fans in the Royal Collection*, London 2005, 9–15. See also Pierre-Henri Biger, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*, Ph.D. diss. Université de Rennes, 2015, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01220297/document> (accessed 28 May 2019); Georgina Letourmy, *La feuille d'éventail: Expression de l'art et de la société urbaine, Paris 1670–1790*, Ph.D. diss. Université de Paris, 2006.

- 7 See, among others, Biger 2015, 25–249; Letourmy 2006, 96–270.
- 8 The illustrations in Francois Nivelon's etiquette book *Rudiments of Genteel Behavior* (1737), which are dedicated to generally demonstrating correct body postures, also include women who are holding fans; see, for example, the illustrations in the chapters “The Courtsie” and “Walking,” in: Francois Nivelon, *Rudiments of Genteel Behavior*, London 1737, plates 1 and 3. The later published etiquette book *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor* by Matthew Towle (1770), while containing many parts that are copied from Nivelon, includes a new subchapter that is specifically devoted to the correct “positions of the fan” (Matthew Towle, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, 194–95). This might point to the increasing importance that this instrument of gesture has gained among the bourgeois classes in the second half of the eighteenth century.
- 9 “Women are armed with fans as men with swords, and sometimes do more execution with them. To the end, therefore, that ladies may be entire mistresses of the weapon which they bear, I have erected an Academy for the training up of young women in the Exercise of the Fan, according to the most fashionable airs and motions that are now practised at court. The ladies who carry fans under me are drawn up twice a day in my great hall, where they are instructed in the use of their arms, and exercised by the following words of command: *Handle your Fans, Unfurl your Fans, Discharge your Fans, Ground your Fans, Recover your Fans, Flutter your Fans* [...]” Emphasis in the original. Joseph Addison, [without title], in: *The Spectator* 102 (27 June 1711), in: *The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, ed. by Henry G. Bohn, vol. 2, London 1873, 428–431, here 428. Regarding the reception and frequent misunderstanding of Addison's text see also the contribution of Pierre-Henri Biger in the present volume.
- 10 Addison 1873 [1711], 428; 429.
- 11 Addison 1873 [1711], 429; 430. With regard to the argumentative structure of Addison's text in relation to other literary and visual perspectives on fans in eighteenth-century England, see also Susanne Scholz, *Objekte und Erzählungen: Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein 2004, 143–163; Letourmy 2006, 293–294; Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003, 119–120; 157–163; Miriam Volmert, “A picture in her hand”: Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts, in: Bettina Gockel and Miriam Volmert (eds.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern: Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten, 1650–1850*, Berlin 2018, 193–218, here 205–208.

The reflection of fans in literary and visual discourses as well as the various pictorial interrelations of fans with objects from the fine and the applied arts are important points of departure when it comes to closer analyzing the cultural meaning of the folding fan in early modern Europe. Painted and printed fans presented a wide variety of social knowledge. As portable images, fashion accessories, and collection items, they were multifaceted expressions of cultural tastes and identity-shaping media of memory.

This book studies the cultural role of folding fans as art objects and fashion accessories in the late seventeenth and eighteenth centuries. From an interdisciplinary perspective, it aims to highlight visual, material, and social contexts of fans in European societies by discussing fans against the background of art and literature, print culture, and cultural exchange. A particular focus is on political iconographies of fans, fans in the context of travel cultures, and fans in processes of artistic transfer. The contributions examine in what ways painted and printed folding fans were connected to cultures of communication, how they could popularize artistic topics, convey political messages, and reflect social knowledge.

While many studies have explored art historical and cultural historical contexts of dress, cosmetics, textiles, and fashion accessories in eighteenth-century Europe,¹² fans have played a minor role in these broader contexts so far. Folding fans have been in the focus of but a few more recent specialized studies which offer comprehensive perspectives on the history of different European fan types, on places of production and reception, and types of decoration styles and iconographies.¹³ In addition, museum catalogues as well as catalogues by private collectors have offered introductions into the development of fans and insights into individual collection items.¹⁴ Only a small number

12 Regarding relations between art history and historical fashion, textile, and material cultures, see in general, among many others, Michael Yonan (ed.), *Material Culture of Art and Design* (book series), New York 2018; Tristan Weddigen (ed.), *Textile Studies* (book series), Emsdetten 2010–; Philipp Zitzlsperger (ed.), *Kleidung im Bild – zur Ikonologie dargestellter Gewandung* (Textile Studies 1), Emsdetten 2010; Adam Geczy and Vicki Karaminas (eds.), *Fashion and Art*, London 2012; Aileen Ribeiro, *Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600–1914*, New Haven 2017; Aileen Ribeiro, *Facing Beauty: Painted Women & Cosmetic Art*, New Haven 2011; Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789*, London 1984; Jennifer G. Germann and Heidi A. Strobel (eds.), *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Burlington 2016; Ileana Baird and Christina Ionescu (eds.), *Eighteenth-Century Thing Theory in a Global Context: From Consumerism to Celebrity Culture*, Farnham 2014; Peter McNeil and Giorgio Riello, *Luxury and Fashion in the Long Eighteenth Century*, in: Victoria Avery, Melissa Calaresu and Mary Laven (eds.), *Treasured Possessions From the Renaissance to the Enlightenment*, London 2015, 153–160.

13 Biger 2015; Letourmy-Bordier 2006; Christl Kammerl, *„Plus ils sont petits, plus ils sont recherchés“: Der europäische Fächer zwischen 1815 und 1835*, Ph.D. diss. University of Bonn, 1989.

14 For publications from the 1970s onward see, among others, Nancy Armstrong, *A Collector's History of Fans*, London 1974; Monika Kopplin (ed.), *Kompositionen im Halbrund: Fächerblätter aus vier Jahrhunderten* (exh. cat. Stuttgart, Staatsgalerie/Graphische Sammlung, Zurich, Museum Bellerive), Stuttgart 1983; Maryse Volet and Annette Beentjes, *Éventails*, Geneva 1987; Anna Gray Bennett, *Unfolding Beauty: The Art of the Fan* (exh. cat. Museum of Fine Arts, Boston), Boston 1988; Roberta Orsi Landini (ed.), *Ventagli italiani: moda, costume, arte* (exh. cat. Florence, Palazzo Pitti), Venice 1990; Bianca M. du Mortier, *Waaiers en waaierbladen 1650–1800, Fans and Fan Leaves*

of contributions in art history and literary studies have included fans as research objects in broader contexts of visual or textual discourses and in relation to particular art historical, literary or sociohistorical questions.¹⁵

All in all, the integration of fans as research objects in art historical and interdisciplinary perspectives on historical visual cultures is still a desideratum. With our international conference “*Num’rous Uses, Motions, Charms, and Arts’: Fans as Images, Accessories, and Instruments of Gesture in the 17th and 18th Centuries*,” held in Zurich in December 2017, we aimed to contribute to opening the specialized field for an interdisciplinary discussion by bringing together researchers from different fields and connecting perspectives from university and museum research. We were particularly interested in promoting the dialogue between the small group of established fan experts and researchers from the fields of art history and related disciplines who are not primarily long-standing fan specialists but are concerned with studying certain image-making and identity-shaping roles of fans in relation to specific contexts of visual and literary cultures.

Against this background, our book, which publishes the papers of this conference, aims to analyze fans with a particular view on their intermedial relationships to art and literature and their specific meanings in political and social contexts. Some contributions analyze artistic subject matters, figurative elements, and ornaments and discuss fans in relation to other art objects, such as oil paintings, prints, and objects of the decorative arts. Others focus on social contexts of fan manufacture, the materiality of fans, and

1650–1800, Amsterdam 1992; Avril Hart and Emma Taylor, *Fans*, London 1998; Hélène Alexander, *The Fan Museum*, London 2001; Valery Steele, *The Fan. Fashion and Femininity Unfolded*, New York 2002; Marie-Luise Barisch and Günter Barisch, *Fächer: Spiegelbilder ihrer Zeit*, Munich 2003; Roberts, Sutcliffe, and Mayor 2005; Georgina Letourmy-Bordier and José de los Llanos (eds.), *Le siècle d’or de l’éventail: du Roi-Soleil à Marie-Antoinette* (exh. cat. Musée Cognacq-Jay, Paris), Dijon 2013. Apart from scholarly publications, the international societies of fan collectors and fan experts (the Fan Circle International, the Fan Association of North America [FANA], and the Cercle de l’Éventail) regularly publish bulletins for their members, which contain short essays on individual fans and reports on auctions and exhibitions (*Fans. The Bulletin of the Fan Circle International; FANA Journal; Nouveau Bulletin du Cercle de l’Éventail*).

- 15 Angela Rosenthal, Unfolding Gender: Women and the “Secret” Sign Language of Fans in Hogarth’s Work, in: Bernadette Fort and Angela Rosenthal (eds.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, 120–141; Sofer 2003, 117–166; Scholz 2004; Susan M. Stabile, *Memory’s Daughters: The Material Culture of Remembrance in Eighteenth-Century America*, Ithaca 2004, 155–163; Elaine Chalus, Fanning the Flames: Women, Fashion, and Politics, in: Tiffany Potter (ed.), *Women, Popular Culture, and the Eighteenth Century*, Toronto 2012, 92–112, here 101–105; Georgina Letourmy-Bordier, Miniature et éventail en Europe: Le XVIII^e siècle et le goût du portrait, in: Nathalie Lemoine-Bouchard (ed.), *La miniature en Europe: Des portraits de propagande aux œuvres éléphantiques*, Paris 2013, 109–114; Katherine Ibbett in collaboration with the Fan Museum, Greenwich (eds.), special issue, *Seventeenth-Century French Studies* 36 (2014), No. 1; Christina K. Lindeman, Gendered Souvenirs: Anna Amalia’s Grand Tourist Vedute Fans, in: Jennifer G. Germann and Heidi A. Strobel (eds.), *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2016, 51–65; Volmert 2018; Miriam Volmert, “... erudito nelle Antichità e in Letteratura”: Karikatureske Bildreflexionen der Grand Tour um 1750, in: Achatz von Müller, Pascal Griener, Livia Cárdenas, Joachim Kersten, and Hartwig von Bernstorff (eds.), *Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour*, Göttingen 2018, 205–228.

also on aspects of their conservation and restoration. In general, we are interested in examining how fans served as fashion accessories, as souvenir objects, and as conveyors of political and social messages and which forms of medial and material production, reception, and distribution were developed in these contexts and processes.

The book comprises five sections with interrelating historical perspectives: fans as fashion accessories and instruments of gesture; political iconographies of fans (with a focus on eighteenth-century France); fans as media of memory and souvenirs; paths of reception and production sites; and aspects of the materiality of fans. These parts are complemented by a sixth section, which is dedicated to issues of conservation and restoration.

In the first section, Pierre-Henri Biger introduces into the broad subject of fans as instruments of gesture by examining a question which, from the nineteenth century until recent times, has regularly formed a central point in popular as well as academic characterizations of the communicative role of fans in the eighteenth century: the 'secret' meaning of gestures in the carrying and moving of fans. In the focus of Biger's contribution is a source-critical reconstruction of the prolonged myth of generally codified 'fan languages' in the eighteenth century, that is of conventionalized inventories of movement signs, based on either alphabetic principles or a fixed catalogue of emotional expressions, which allegedly allowed carriers of fans to convey specific messages to their addressees. Pointing out that such fixed languages did not exist, Biger stresses that researchers should rather be concerned with exploring and contextualizing the meaning of fan paintings in order to discuss the communicative role of fans from a different, object-related point of view.

The second contribution, by Pascale Cugy, approaches the question of medial representation of fans and also discusses, from a different angle, the topic of fan gestures. She addresses the depiction of fans in fashion engravings from the time of Louis XIV, edited after 1670 in Paris by, among others, Jean Dieu de Saint-Jean (1654–1695) and the brothers Nicolas I^{er} and Henri II Bonnard, which presented variations of contemporary fashion on female models. Taking into account the role of fans in the context of social coding (gender and class affiliation), Cugy analyzes the interplay between dresses, accessories, and gestures in these engravings. Her focus on both contemporary literature and the production processes of the engravings, which often included reworking of the copperplates and changes in the staging of fan accessories, reveals the importance of fans as gender-coded, ambivalent instruments of affectation and simulation.

While the first section offers different perspectives on the reception of fans in artistic and literary media, the second section, which is geographically focused on France, centers on political iconographies of painted fan leaves. From different angles, the articles study fans in relation to history painting, portraiture, and satirical propaganda in order to explore the range of political functions of this accessory in royal as well as revolutionary France. The first two contributions by Christl Kammerl-Baum and Georgina Letourmy-Bordier are concerned with exploring iconographies in the context of history

painting, which at the beginning of the eighteenth century was still a widespread pictorial genre not only in oil but also in fan painting. On the basis of case studies on fan depictions of episodes from the stories of Alexander the Great and Coriolanus, Kammerl-Baum focuses on the transfer of classical topics from oil painting and engravings to fan painting and particularly discusses problems of iconographic attribution. While showing the importance of tracing graphic reproductions in order to correctly identify specific iconographic elements of pictorial subjects in fan painting, she also stresses that fans were subjected to broad trends in art and fashion, which makes it difficult to appraise the actual meaning of an individual fan depiction for its owner.

From a different point of view, Georgina Letourmy-Bordier tackles the question of the social relevance of historical subject matter in fan painting. Her focus is on the role of folding fans in the context of the changing status of history painting in the second half of the eighteenth century. Classical subjects such as episodes from the Roman past, which had dominated history painting in the early eighteenth century, were increasingly replaced by topics derived from contemporary tales about royal benevolence and the virtues of ordinary people. Using case studies, Letourmy-Bordier shows that fan painting, alongside oil painting, contributed to popularizing these moralizing narratives and conveying new, bourgeois ideals of virtue in prerevolutionary France.

The potential of fan leaf depictions to communicate projections of political virtues is also the focus of Aurore Chéry's essay. Her contribution centers on royal image-making in a time of growing political crisis in France. Chéry describes how the French queens Marie Leszczyńska and Marie Antoinette both promoted new forms of political propaganda when the popularity of the royal family was declining. Fans, as she demonstrates, were repeatedly used for the shaping of a different image of the royal family that particularly accentuated the values of benevolence and peacemaking.

The political meaning of fans in the time of the French Revolution is explored by Rolf Reichardt. That period saw the rise of cheaply produced fans, made from paper and wood, which were conceived as distributors of current news and propagandist messages for a broad public. Concentrating on three examples, Reichardt offers a close analysis of the satirical language of such fans by relating the fan depictions to contemporary propagandist prints and pamphlet texts. He particularly points out that revolutionary fans developed dense sequential narratives which recombined motifs from different visual and textual sources. In this way, fans of this type are an example of the rich intermedial forms of political propaganda during the French Revolution, which were also stretched into the realms of fashion accessories.

The combination of different visual elements on fan leaf depictions, which characterizes many late eighteenth-century fans in new and experimental forms, is further examined in a couple of articles in the following sections. The third section centers on the pictorial language and cultural meaning of specific types of Italian fans that can be related to the context of the European Grand Tour. Studying painted folding fans with motifs from contemporary artworks and classical antiquity, which were produced in Rome,

Naples, and Venice and were often brought home by Grand Tour travelers as a souvenir of their journey, the contributors are particularly interested in exploring different ways of intermedial adaptation, decorative popularization, and cultural transfer. Mary Kitson introduces the subject by discussing typical motifs and pictorial elements of Roman and Neapolitan fan leaves, which were often drawn from paintings and engravings and inspired by travel literature. She argues that these compositions could be particularly attractive for European travelers who were familiar with many classical sites through their profound visual and textual knowledge. While Roman fans frequently combined depictions of ancient ruins, mosaics, and Renaissance artworks, Neapolitan fans largely displayed ensembles of landscape views, which often included depictions of the Neapolitan bay, the Phlegraean Fields, and in particular the erupting Vesuvius.

Miriam Volmert's essay concentrates on Roman fans with a particular view on discussing the specific souvenir character of these objects in relation to literary and aesthetic discourses of travel. Focusing on the subject of Roman ruins and studying the pictorial patterns of fan leaves that are decorated with several cartouches, she categorizes three compositional types. A first type, which recalls the tradition of Roman *vedute*, presents ruins as part of a continuous urban space. A second type, which embeds single ruins in landscape sceneries, is related to contemporary concepts of the picturesque journey. A third type, which combines images of different sights and objects, conveys the associative space of a souvenir collection, which is marked by antiquarian interests and neoclassicist taste. It is argued that these fans create complex reflections on the memorial spaces, objects, and media of the Grand Tour while with their specific and often self-referential visual language they also formed part of a broader souvenir culture around 1800.

The third contribution, by Heiner Krellig, offers an analysis of Venetian fans that were embedded in the visual culture of *veduta* painting. Concentrating on the example of a fan that shows a view of the annual Venetian stately ceremony of the Marriage of the Doge with the Sea on Ascension Day, Krellig explores the commemorative status of such fans in the cultural context of the Grand Tour. He particularly studies aspects of artistic transfer by analyzing the adaptation of pictorial conventions that were created by the Venetian painter Giovanni Antonio Canal, called Canaletto, whose prospects were widely received by British Grand Tour travelers. In this way, Krellig also demonstrates that the study of fans provides new perspectives on the visual and material culture of the Venetian *veduta* tradition.

Taking up the issues of intermedial adaptation and artistic transfer, the next section is primarily concerned with paths of reception and production sites. Geneviève Dutoit offers a case study on late-eighteenth-century folding fans with depictions after works by the Swiss painter Angelica Kauffman, one of the few artists of that time whose works can be identified definitively in copied subjects and compositions depicted on fan leaves. Dutoit's article discusses the reasons for the popularization of Kauffman's works in fan painting. An important point of departure is the large number of decorative stipple engravings which were produced after her works and were often used as a model for the

creation of decorative art objects. Relating these intermedial transfers to the fashionable style of the Brothers Adam, Dutoit examines, among others, how Kauffman's graceful figures might have particularly met the aesthetic expectations of Neoclassicism in interior design and fashion accessories.

The second contribution, by Kirsty Hassard, takes a different view on fan production by addressing the historical contexts of fan manufacture in eighteenth-century England. Against the background of the close interrelations between fan making and print culture in that period, the essay is concerned with analyzing the opportunities of women in the fan business in London between 1730 and 1790. On the basis of a case study on Martha Gamble and Sarah Ashton, Hassard discusses the social working situation of female fan makers and sellers. Gamble's and Ashton's successful activities testify to the changing role of women in the flourishing fan business, which at the end of the century was shaped by a growing bourgeois clientele.

The following section pursues questions of artistic transfer with a focus on materials and materialities. The contributions are concerned with the cultural values that are bestowed on different parts and materials of folding fans, while also offering perspectives on the role of fan depictions in complex reflections on trade and collecting cultures. Isa Fleischmann-Heck examines the multifaceted interrelations between folding fans and lace textiles in Europe. She discusses in what ways fashionable lace techniques, which were used in the production of haute couture and transformed into woven and printed patterns on different kinds of textiles and wallpapers, were transferred into fan painting and decoration. As she points out, lace and embroidery were applied on fan leaves as part of the ornamental decoration, but from the mid-eighteenth century onward, fan painting itself offered increasingly illusionistic depictions of lace patterns. Both forms demonstrate the particular status of folding fans against the background of the visual and material cultures of the eighteenth century. As both fashion accessories and decorated images, fans were closely related to contemporary dress cultures but could also address broader social and aesthetic discourses.

Focusing on the frame, Mathilde Semal examines the materiality of a different part of the folding fan which has often been neglected in favor of the fan leaf in research. She offers insights into different techniques and materials of guards and sticks and also presents results of a broader analysis, based on a case study of eighteenth-century folding fans in the collection of the Musée Art & Histoire in Brussels. Having explored the relations between the subjects of fan leaf depictions and the materials of the respective frames, Semal demonstrates that the hierarchy of pictorial genres often finds its equivalent in the material value of the frame. For example, fans that display a subject from history painting often have sticks and guards of precious materials such as mother-of-pearl, while wooden sticks are used for fan leaves printed with current political news or propagandist messages that were distributed among the broader population. A close study of these aspects of materials and materiality helps to explore the social status of fans from a different point of view.

The particular tension between the fan as image and the fan as fashion accessory, which generally characterizes the painted folding fan, is the core of Suet May Lam's essay. She focuses on an object that was presumably produced in the Netherlands around 1700 and whose biography makes visible the changing functions of fans, which could be carried close to the body but which could also be collected and hung as a picture. While there exist examples of fan leaves that were never mounted onto sticks after their purchase but seem to have been stored as pictures,¹⁶ this case is different: a former leaf of a folding fan, which was originally used as a fan, has been transformed, by painted additions, into a rectangular picture, which might have been part of a *Kunstkamer* collection. Discussing the topic of the painting – which displays an imaginary shop with luxury commodities from Asia – Lam explores the different layers of meaning that the displayed precious objects and figures had according to the object's changing functions. She analyzes for example how the extended fan leaf was conceived as a picture that, displaying a panorama of cultural knowledge, could particularly respond to the contemporary luxury trade and collecting culture in the Netherlands.

The two contributions of the final section of this book also touch upon the field of the materiality of fans, now from the perspective of conservation and restoration. Yolaine Voltz in her contribution discusses the challenges presented by overall restoration as well as smaller conservational measures in several fan types from the seventeenth and eighteenth centuries. Her classificatory overview also aims at demonstrating the heterogeneity of cases in that "nothing is more different from a fan than another fan." From a conservator's point of view, this refers particularly to the complex material interaction between the painted fan leaf and its sticks and guards. Further difficulties can occur if fans contain small functions or accessories – such as hidden apparatuses, clockworks, powder boxes, or mirrors. All in all, it is because of the hybrid character of fans that these objects require particular care.

The specific demands of fan restoration and conservation in museum collections are highlighted in the following contribution by Nikkibarla Calonder and Isabel Keller. The authors present the case of a group of fans in the Hallwyl Collection at the Swiss National Museum, which goes back to a gift from the von Hallwyl family and was on display in unchanged form according to the donors' wishes since its establishment in 1927. The recent restoration of these fans provided an opportunity not only to develop new methods for the reopening of the Hallwyl Collection but also, by comparing these fans to other fans stored in the museum's collection, develop new measures for depot storage.

The fragility of folding fans, which demands specific requirements for their storage and exhibition, may have contributed to the fact that they in many aspects have remained hidden objects in art history. With this book, we hope to open the field for

16 See some of the examples of fan leaves in the section "Fans as Media of Memory and Souvenirs in the Eighteenth Century" in the present volume.

new perspectives in research on the cultural meaning of European fans in the late seventeenth and eighteenth centuries.

Bibliography

- Addison, Joseph, [without title], in: *The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, ed. by Henry G. Bohn, Vol. 2, London 1873 [first appeared in: *The Spectator*, No. 102, 27 June 1711], 428–431.
- Alexander, Héléne, *The Fan Museum*, London 2001.
- Armstrong, Nancy, *A Collector's History of Fans*, London 1974.
- Baird, Ileana, and Christina Ionescu (eds.), *Eighteenth-Century Thing Theory in a Global Context: From Consumerism to Celebrity Culture*, Farnham 2014.
- Barisch, Marie-Luise, and Günter Barisch, *Fächer: Spiegelbilder ihrer Zeit*, Munich 2003.
- Biger, Pierre-Henri, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*, Ph.D. diss. Université de Rennes, 2015, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01220297/document> (accessed 28 May 2019).
- Chalus, Elaine, Fanning the Flames: Women, Fashion, and Politics, in: Tiffany Potter (ed.), *Women, Popular Culture, and the Eighteenth Century*, Toronto 2012, 92–112.
- Delorenzi, Paolo, Teste di fantasia, ritratti dell'anima, in: Fabrizio Magani (ed.), *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari: La nobiltà della pittura* (exh. cat. Verona, Palazzo della Gran Guardia), Cinisello Balsamo 2011, 208–213.
- Du Mortier, Bianca M., *Waaiers en waaierbladen 1650–1800, Fans and Fan Leaves 1650–1800*, Amsterdam 1992.
- Fysh, Stephanie, *The Work(s) of Samuel Richardson*, Newark, DE 1997.
- Geczy, Adam, and Vicki Karaminas (eds.), *Fashion and Art*, London 2012.
- Germann, Jennifer G., and Heidi A. Strobel (eds.), *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Burlington 2016.
- Gray Bennett, Anna, *Unfolding Beauty: The Art of the Fan* (exh. cat. Museum of Fine Arts, Boston), Boston 1988.
- Hagedorn, Christian Ludwig von, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens Historiques sur un Cabinet et Les Auteurs des Tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*, Dresden 1755.
- Hart, Avril, and Emma Taylor, *Fans*, London 1998.
- Henning, Andreas, "Teste di fantasia": Fisionomia e narrazione nelle "varie teste" di Pietro Rotari, in: Giorgio Cortenova (ed.), *Il Settimo splendore: La modernità della malinconia* (exh. cat. Verona, Palazzo della Ragione), Venice 2007, 322–323.
- Ibbett, Katherine, in collaboration with the Fan Museum, Greenwich (eds.), *Special Issue, Seventeenth-Century French Studies* 36 (2014), No. 1.
- Kammerl, Christl, "Plus ils sont petits, plus ils sont recherchés": *Der europäische Fächer zwischen 1815 und 1835*, Ph.D. diss. University of Bonn, 1989.
- Kammerl, Christl (ed.), *Der Fächer: Kunstobjekt und Billetdoux* (exh. cat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe), Munich 1989.
- Kopplin, Monika (ed.), *Kompositionen im Halbrund: Fächerblätter aus vier Jahrhunderten* (exh. cat. Stuttgart, Staatsgalerie/Graphische Sammlung, Zurich, Museum Bellerive), Stuttgart 1983.
- Letourmy, Georgina, *La feuille d'éventail: Expression de l'art et de la société urbaine, Paris 1670–1790*, Ph.D. diss. Université de Paris, 2006.
- Letourmy-Bordier, Georgina, Miniature et éventail en Europe: Le XVIIIe siècle et le goût du portrait, in: Nathalie Lemoine-Bouchard (ed.), *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éphémères*, Paris 2013, 109–114.
- Letourmy-Bordier, Georgina, and José de los Llanos (eds.), *Le siècle d'or de l'éventail: du Roi-Soleil à Marie-Antoinette* (exh. cat. Musée Cognacq-Jay, Paris), Dijon 2013.
- Lindeman, Christina K., Gendered Souvenirs: Anna Amalia's Grand Tourist Vedute Fans, in: Jennifer G. Germann and Heidi A. Strobel (eds.), *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2016, 51–65.

- McNeil, Peter, and Giorgio Riello, *Luxury and Fashion in the Long Eighteenth Century*, in: Victoria Avery, Melissa Calaresu, and Mary Laven (eds.), *Treasured Possessions from the Renaissance to the Enlightenment*, London 2015, 153–160.
- Napp, Antonia, *Russische Porträts: Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820*, Cologne 2010.
- Nivelon, Francois, *Rudiments of Genteel Behavior*, London 1737.
- Orsi Landini, Roberta (ed.), *Ventagli italiani: moda, costume, arte* (exh. cat. Florence, Palazzo Pitti), Venice 1990.
- Percival, Melissa, *Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination*, New York 2012.
- Pinette, Matthieu, and Philippe Lagrange, *Le Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Paris 1994.
- Ribeiro, Aileen, *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789*, London 1984.
- Ribeiro, Aileen, *Facing Beauty: Painted Women & Cosmetic Art*, New Haven 2011.
- Ribeiro, Aileen, *Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600–1914*, New Haven 2017.
- Roberts, Jane, Prudence Sutcliffe, and Susan Mayor (eds.), *Unfolding Pictures: Fans in the Royal Collection*, London 2005.
- Rosenthal, Angela, *Unfolding Gender: Women and the "Secret" Sign Language of Fans in Hogarth's Work*, in: Bernadette Fort and Angela Rosenthal (eds.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, 120–141.
- Scholz, Susanne, *Objekte und Erzählungen: Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein 2004.
- Sofer, Andrew, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003.
- Stabile, Susan M., *Memory's Daughters: The Material Culture of Remembrance in Eighteenth-Century America*, Ithaca 2004.
- Steele, Valery, *The Fan: Fashion and Femininity Unfolded*, New York 2002.
- Towle, Matthew, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770.
- Volet, Maryse, and Annette Beentjes, *Éventails*, Genf 1987.
- Volmert, Miriam, "A picture in her hand." Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts, in: Bettina Gockel and Miriam Volmert (eds.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern: Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650–1850*, Berlin 2018, 193–218.
- Volmert, Miriam, "... erudito nelle Antichità e in Letteratura": Karikatureske Bildreflexionen der Grand Tour um 1750, in: Achatz von Müller, Pascal Griener, Livia Cárdenas, Joachim Kersten, and Hartwig von Bernstorff (eds.), *Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour*, Göttingen 2018, 205–228.
- Weddigen, Tristan (ed.), *Textile Studies* (book series), Emsdetten 2010–.
- Yonan, Michael (ed.), *Material Culture of Art and Design* (book series), New York 2018–.
- Zitzlsperger, Philipp (ed.), *Kleidung im Bild: Zur Ikonologie dargestellter Gewandung* (Textile Studies 1), Emsdetten 2010.

**FANS AS FASHION ACCESSORIES AND
INSTRUMENTS OF GESTURE**

Pierre-Henri Biger

VRAIS ET FAUX LANGAGES DE L'ÉVENTAIL

Toute personne cherchant des informations concernant les éventails rencontre rapidement des mentions d'un « langage de l'éventail ». Or ce langage, tel qu'il est généralement présenté, n'existe pas et donne de l'éventail une image négative en en faisant un simple gadget associé à une supposée futilité féminine. Pourtant, des collectionneurs, des conservateurs, des chercheurs universitaires, des commissaires-priseurs sont encore victimes de ce mythe. Après l'avoir décrit, nous en tenterons la déconstruction en proposant des hypothèses sur sa genèse, avant de montrer comment l'éventail est démonstratif par sa gestuelle, porteur de messages par ses illustrations et parfois lieu de création d'histoires permettant une vraie « lecture de l'éventail ».

I Le langage codé de l'éventail

L'internet abonde de dessins ou vidéos illustrant ce code consistant en mouvements sémaphoriques par lesquels les dames d'antan sont supposées avoir communiqué, d'un bout à l'autre d'un salon, leurs sentiments à leurs soupirants, leur faisant ainsi les aveux les plus doux ou au contraire les congédiant¹. On imagine l'agitation non seulement des éventails mais des esprits que de tels mouvements auraient suscité dans les cercles mondains, d'autant que le mode de réponse des messieurs, généralement dépourvus d'éventails, eux, n'est jamais évoqué : mouvements de mouchoir, claquements de tabatière, sautilllements de décorations ? L'absurdité de ce langage « secret » est manifestée par ce manque de discrétion et de ré pondant. Malgré les mises en garde formulées, surtout depuis une vingtaine d'années et notamment par l'auteur de ces lignes², ce « langage de l'éventail » n'en a pas moins été présenté comme un fait, non seulement dans des revues « grand public », mais aussi dans des travaux universitaires ou muséaux. Ainsi, pour Kirsten Dickhaut ce langage semble avéré : « Quel est le procédé artistique le plus adéquat pour une déclaration d'amour, entre d'un côté le geste déictique qui souligne,

- 1 Un moteur de recherche bien connu donne pour cette expression en français 44 600 occurrences, et en anglais 530 000.
- 2 Signalons aussi un article éclairant publié dès 2004 par Janice Pence Ryan (Fact and Fiction about Fan Language in the 18th Century, in : *Fana Journal* [Spring 2004], 13–22). Quelques informations données ci-dessous figuraient déjà dans cet article.

comme pour la *Phèdre* de Racine ou *l'Arlequin* de Marivaux, et d'un autre côté les subtilités de la rhétorique amoureuse ou bien le langage de l'éventail qui marque la galanterie des personnages d'Antoine Watteau ?³ ».

Présenté comme existant au XVIII^e siècle voire avant, ce langage a fait l'objet – mais pas avant les années 1860 – d'une publication à Londres, sur des feuillets remis à ses clientes par l'éventailliste Duvelleroy. Il semble que c'est surtout ensuite que la notion s'est répandue. Ce langage a alors pu paraître crédible car étayé par d'innombrables écrits, qui souvent se recopient les uns les autres, quoique sans se citer et parfois en se déformant⁴. Pour reconstituer le discours que l'on peut entendre, nous mêlons ci-dessous des citations de divers auteurs du XIX^e siècle à nos jours :

« En 1764, Cleone Knox notait dans son journal intime les propos de sa sœur : « Il y a tout un langage dans l'éventail. Grâce à lui, la femme élégante peut exprimer le dédain, l'amour, l'indifférence, l'encouragement et ainsi de suite »⁵. « Un code de communication utilisait les éventails pour exprimer des messages pas toujours autorisés à une époque où le comportement des femmes était strictement contrôlé et sanctionné⁶ » ; « le langage de l'éventail donnait aux femmes un rôle actif dans le choix d'un amoureux et d'un potentiel mari⁷ », « chacun de ses battements ayant une signification particulière⁸ ». « Une Anglaise fonda à Londres une Académie de l'Éventail où on apprenait la manœuvre en six temps⁹ ». « Elle avait composé un petit traité [...] ; elle explique sa curieuse théorie dans un numéro du *Spectator*¹⁰ », qui « définit les éventails comme des armes dangereuses dont l'art requiert d'être enseigné¹¹ ». « C'est au sujet du jeu de l'éventail qu'une amie de Mme de Staël-Delaunay écrivait, sous la Régence¹² ».

« Il y a cent manières d'en user, note la baronne de Chapt¹³ : une femme du meilleur ton aurait beau prendre du tabac aussi agréablement que le duc de **, [...] allonger le petit doigt aussi à propos que la Présidente de **, tous ces rares talents ne la dispenseraient pas de savoir

- 3 Kirsten Dickhaut, Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique : Présentation, in : *Littératures classiques*, 69 (2009), n° 2, 7–14.
- 4 On en trouvera des exemples dans notre thèse d'Histoire de l'Art disponible en ligne : Pierre-Henri Biger, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01220297/document>, notamment 263–272, 513 (Duvelleroy) et 558–567.
- 5 Avril Hart et Emma Taylor, *Fans*, Londres 1998, 28. « There is a whole language of the fan. With it the woman can express Disdain, Love, indifference, encouragement and so on ».
- 6 Raffaella Sgubin, *I ventagli 'pagine' di storia, Ventagli, le Collezioni della Fondazione Palazzo Coronini Conberg di Gorizia*, Turin 2001, 20 (« il codice comunicativo che si serviva dei ventagli per esprimere messaggi non sempre leciti in un'epoca in cui il comportamento femminile era rigidamente controllato e sanzionato »).
- 7 Ariel Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, Londres 2012, 78 (« the « language of the fan » gave women an active role in the process of finding a lover and potential husband »).
- 8 Sophie Henwood, Martine Fosse, Shazia Boucher et al., *En Dentelle... Codes & Modes* (cat. expo. Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle), Calais 2006, 80.
- 9 Fulano, L'Éventail, in : *Journal des Ouvrages de Dames et des Arts Féminins*, n° 221, 1^{er} août 1906, 315.
- 10 Émile Duval, *Les Éventails de la Collection de M. Émile Duval*, Paris 1885, 5.
- 11 Laure-Hélène Depommier, Les Éventails au masque [v. 1740–1770], in : Jean Cuisenier (éd.), *L'Œuvre en multiple*, Paris 1992, 86.
- 12 Octave Uzanne, *L'éventail*, Paris 1881, 6. (Traduction anglaise : *The Fan*, Londres 1884). D'autres auteurs mentionnent Mme de Staël, malgré l'anachronisme incongruité.
- 13 On verra plus loin pourquoi nous soulignons la particule.



1 Academy for instruction in the discipline of the fan, 1711, à partir de l'article d'Addison du *Spectator*, peint par A. Solomon, gravé sur bois pour l'*Illustrated London News* (26 mai 1849), 345, British Museum, London, 1856,0913.24

user galamment de l'Éventail¹⁴ ». « Cette savante douairière [...] remarque : [...] < Il est si joli, [...], si commode, si propre à donner de la contenance à une jeune demoiselle et à la tirer d'embarras... »¹⁵ ».

« The instructions are set forth in fifty different directions in a little booklet published in German by Frau Bartholomäus, from the original Spanish of Fenella¹⁶ ». « Ce code de l'éventail en France touche aussi bien la cour que les salons. [...] [son] maniemment et sa signification sont strictement énoncés dans le *Gentleman's Magazine* de 1740. En 1797 un traité intitulé *Fanology*, écrit par Charles Francis Balotin [sic], est publié par l'éventailliste William Cock¹⁷ ».

Terminons ces citations avec un certain Abbé Flatori, qui serait lié à l'éventail « pour l'usage ecclésiastique, parce qu'il pouvait aisément se dissimuler dans la robe monacale

14 Guillaume Janneau, *L'époque Louis XV*, Paris 1967, 156.

15 Uzanne 1881, 83.

16 Woolliscroft Rhead, *History of the Fan*, Londres 1910, 136 (« Les instructions sont fixées avec cinquante directives dans un petit livret publié en allemand par Frau Bartholomäus, à partir de l'original en espagnol de Fenella »). Cette indication se trouve dans le chapitre consacré aux éventails espagnols.

17 Depommier 1992, 86.

ou la soutane¹⁸ ». Ajoutons aussi que ces prétendues démonstrations du langage de l'éventail ne se limitent pas aux écrits. Par exemple, l'Académie pour l'instruction au manie- ment de l'éventail fut représentée plus d'une fois en peinture et en gravure : l'artiste britannique Abraham Solomon (1824–1862) voyait son tableau ainsi intitulé¹⁹ reproduit en 1849 par un journal londonien²⁰ (fig. 1) et le sujet se trouvait repris en 1908 par Henry Gillard Glindoni (1852–1913), semble-t-il sous le titre *Fan's Flirtation* (commerce d'art, John Noott Galleries, Broadway, Worcestershire). Et l'Internet propose de nos jours de nombreuses occasions, en ligne ou même dans des musées, d'apprendre à pratiquer ce mystérieux langage. En janvier 2012, le Historic Jefferson College (Natchez, Mississipi, USA) invitait sous le titre « History : Language of the Fan » à une « hands-on class for adults (ages 13+) » permettant d'apprendre les « 19th century flirtation styles ». Quant au Bath Preservation Trust (Royaume-Uni), il entretenait le 18 février 2014 les auditeurs du « Secret Language of the Fan in performance and song ». Nous pourrions citer des centaines d'exemples et nous limiterons à un commissaire-priseur parisien qui dans un récent catalogue de vente²¹ était catégorique : « dans le langage crypté de l'éventail au XVIII^e siècle placer celui-ci devant le visage avec la main droite voulait dire < Suis moi > ! ».

II Déconstruction du faux langage

Quand on les examine, toutes ces assertions s'avèrent erronées. Ce pot-pourri de cita- tions retranscrit pourtant la *doxa* qui a longtemps régné, et qui continue à troubler cer- tains esprits. Reprenons rapidement les acteurs de l'histoire :

Le journal de Cleone Knox est un faux publié en 1925, prétendument par un héri- tier de la supposée diariste²². Bien que l'auteur véritable, Magdalen King-Hall, ait vite reconnu la supercherie, ce « Journal d'une jeune femme de qualité, 1764–1765 » a depuis lors été plus d'une fois tenu pour véridique²³.

« L'Anglaise » fondant à Londres une « Académie de l'Éventail » est, elle, une inven- tion de Joseph Addison (1672–1719) dans une satire assez antiféministe²⁴. Citons-en un bref extrait :

18 Mme Georges Regnal, *L'Art dans la Mode – l'Éventail*, in : *L'Art et les Artistes* 22 (janvier 1907), XII–XIV.

19 Gallery Oldham, Oldham, Royaume-Uni.

20 *Illustrated London News* (26 mai 1849), 345.

21 Étude Doutrebente, Hôtel Drouot, Paris, 17 novembre 2017, lot 27.

22 Alexander Blacker Kerr (éd.), *The diary of a young lady of fashion in the year 1764–1765 by Cleone Knox*, Londres 1925. En réalité l'auteur était Magdalen King Hall et ni A. B. Kerr ni C. Knox n'exis- taient.

23 Par exemple par Valerie Steele, *The Fan : Fashion and Femininity Unfolded*, New York/Abingdon 2002.

24 *The Spectator* (mercredi 27 juin 1711), n° 102, traduit en français dès 1716 (« À Amsterdam chez David Mortier ») et commenté en 1714 et en 1717 par *le Journal des Savants*.

« Les femmes ne font pas moins de prouesses, avec leurs éventails, que les hommes avec leurs épées. C'est donc à dessein de mettre les dames en état de se servir en perfection de l'arme qu'elles portent, que je viens d'établir une académie pour y dresser les jeunes personnes dans l'exercice de l'éventail [...] où je leur apprend à manier leurs armes & à faire l'exercice par ces commandements : Préparez vos éventails – Déferlez les éventails – Déchargez vos éventails – Mettez bas vos éventails – Reprenez vos éventails²⁵ ».

Les auteurs qui se fourvoient en répétant Addison le font de manière très variée. Certains voient l'intention satirique²⁶, d'autant plus évidente que l'article est précédé en exergue d'une citation de Phèdre (« *Lusus animo debent aliquando dari – Ad cogitandum melior ut redeat sibi*²⁷ ») mais n'en infèrent pas l'inexistence du langage. D'autres, sur la foi de citations tronquées, vont jusqu'à oublier le nom de l'auteur ou déplacent l'épisode dans le temps. En 2005, dans une des livraisons d'une hétérogène série de vulgarisation (*Éventails de Collection*), un auteur anonyme, tout en reconnaissant la satire dans la prétendue Académie, écrira hardiment :

« L'écrivain anglais Joseph Addison [sic] fut également fort surpris lorsqu'il se rendit en Espagne au début du xviii^e siècle et découvrit l'existence d'un mode de communication complexe basé sur l'éventail. À chaque état d'âme correspondait un mouvement de l'objet²⁸ ».

Or si le voyage de Joseph Addison en Europe (1699–1702, dont un an à Blois, et bien sûr en Italie) est bien connu, ses biographes – au premier chef Samuel Johnson – ne parlent pas d'Espagne²⁹. Ce voyage aurait-il été inventé pour les besoins de la cause ? En 2006 des conservateurs, dans une publication du prestigieux Metropolitan Museum of Art (New York), ne craignent pas d'écrire : « They served as aids for [...] the subtle aspects of courtship, giving rise to a complex sign language that was taught in a special academy in London³⁰ ». En 2013 encore, un distingué universitaire croira à la véracité de cette Académie, tout en la décalant d'un siècle. Rendons lui témoignage qu'il reconnaissait que « cette description a sans doute une veine humoristique », avant d'écrire :

- 25 « Handle your fans, Unfurl your fans, Discharge your fans, Ground your fans, Recover your fans, Flutter your fans ». Nous prenons la traduction française dans Jean-Pierre d'Açarq, *L'esprit d'Addisson: ou Les beautés du Spectateur, du Babillard et du Gardien, consistant principalement dans une collection des feuilles de Mr. Addison, avec un précis de sa vie*, Yverdon 1777, t. II, 33–38. Notons que cette traduction omet le dernier commandement ; il est vrai peu logiquement placé.
- 26 Par exemple Mary Gostelow : « Amusing too, albeit less plausible, is the report in Addison's *Spectator* describing a mythical academy... » (Amusant aussi, quoique moins plausible, est ce que rapporte le *Spectator* d'Addison en décrivant une mythique académie...), Mary Gostelow, *The Fan*, Dublin 1976, 53.
- 27 « Il faut parfois accorder quelque relâche à l'esprit, pour qu'il retourne avec plus de vigueur à ses méditations » (*Fables*, Livre III, Fable 14).
- 28 Jordi Cortadellas (éd.), *Éventails de collection*, Planeta DeAgostini, Barcelone 2005, 60.
- 29 Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets*, Londres 1779–81.
- 30 Harold Koda et Andrew Bolton, *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, New York 2006, 78.

« Au début du XIX^e siècle, le *Journal des dames et des modes* évoque, non sans ironie, la proposition d'ouvrir en Angleterre une école où seraient enseignées les règles d'usage de cet accessoire, dont les exercices s'inspireraient des gestes de l'enseignement militaire [...] »³¹.

Quant à Mme de Staal, et *a fortiori* Mme de Staël, elles n'ont jamais rien écrit sur ce sujet. C'est semble-t-il en 1836 que le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*³² fait état de la première. Les mêmes mots seront en 1842 mis dans la bouche de Mme de Sévigné³³. Il s'agissait sans doute de rendre plus crédible ce qu'une citation de la source aurait discrédité. En effet cette partie des affabulations concernant l'éventail vient d'une lecture erronée, volontairement ou pas, du *Livre de Quatre Couleurs* (et non pas *des Quatre Couleurs*, selon une erreur trop répandue³⁴) de Caraccioli³⁵. L'un des passages les plus copiés (souvent déformé) indique :

« Il y a plus de cent manières de s'en servir, quoique la Baronne du Chapt, dans le premier Tome de ses Œuvres philosophiques, n'en compte que quatre-vingt-onze. On peut dire que c'est par ces manières qu'on distingue la Princesse de la Comtesse, & la Marquise de la Roturière³⁶ ».

Mais il faut lire en entier tout ce texte, satire plaisante pleine de références à une actualité que nous ne comprenons plus guère. Ainsi, manifestement à partir de la *Duchapt* (en un seul mot), célèbre marchande de modes du temps (dont parlent aussi bien Voltaire que Rousseau)³⁷, Caraccioli invente la Baronne *du* Chapt que, peut-être pour dissimuler cette origine, ses plagiaires nommeront *de* Chapt)³⁸. Il crée également un certain « Abbé Flatori, gentilhomme florentin [qui] perfectionna l'éventail européen en 1634³⁹ », lui aussi repris comme véritable par divers auteurs.⁴⁰

31 Gianenrico Bernasconi, Tabatières, éventails et lorgnettes : objets de consommation et « techniques du social » au XVIII^e siècle, in : *Artefact* (novembre 2013), n° 1, 159.

32 Jean-Gabriel-Victor de Moléon, articles « Éventail » et « Évantailliste », in : *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture*, Paris 1836, t. xxv, 485.

33 M. Fournier, Spécialités Parisiennes, in : Charles-Paul de Kock, *La grande ville, nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, Paris 1842, 63.

34 Voir à ce sujet Nathalie Ferrand, La matière de la littérature : les narrations polychromes de Louis-Antoine Caraccioli, in : Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé & Nathalie Kremer (éd.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam/New York 2009, 155-168.

35 Louis-Antoine de Caraccioli, *Le Livre de Quatre Couleurs*, Paris 1759.

36 Caraccioli 1759, 3.

37 Voltaire notamment dans son *Discours aux Welches* : « [...] toutes vos sottises n'empêchent pas que la Duchapt ne vende ses ajustements de femmes dans tout le Nord [...] » (Œuvres complètes, Vol. 19, Paris 1860, 255), et Jean-Jacques Rousseau : « [...] la Duchapt, célèbre marchande de modes, qui avait alors de très jolies filles [...] », *Les Confessions de J.-J. Rousseau, suivies des Rêveries du promeneur solitaire*. T. premier, Livre 7, Genève 1782, 207.

38 Beaucoup d'auteurs sont victimes de ces divagations. Ainsi nous lisons dans un ouvrage qui a pourtant bien des qualités : « La baronesa de Chapt llego a contar mas de cien maneras de presentarlo ». (« La baronne de Chapt en vint à compter plus de cent façons de le présenter »). Le même auteur ne montre à l'égard d'Addison qu'un doute poli, sans bien voir la satire (Jose Luis Valverde, *Abanicos del Siglo XVIII en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Madrid 2010, 89).

39 Caraccioli 1759, 4.

40 Par exemple Regnal 1907, XII-XIII.

Les inventions d'Addison, et un peu de misogynie, ont sans doute inspiré John Gay (1685–1732), surtout connu de nos jours pour son *Beggar's Opera*, dans l'écriture d'un poème épique parodique consacré à l'éventail⁴¹, qui eut lui-même des imitateurs, notamment en France Félix Nogaret⁴² ou Charles Millon⁴³. Ces auteurs ne signalaient en aucune façon un langage de l'éventail codé, ce qu'ils n'eussent pas manqué de faire s'il avait existé. Néanmoins, en manifestant la forte dimension symbolique et sociale de l'objet, ils ont pu conforter l'idée de la véracité de ce langage, du moins pour les lecteurs du XIX^e siècle, souvent éloignés de l'esprit léger et superficiel du siècle précédent. À notre connaissance, c'est l'Allemand Gottlieb Wilhelm Rabener (1714–1771) qui a le premier parlé de « langage de l'éventail⁴⁴ », étant repris en France à la toute fin du siècle surtout par la *Décade Philosophique*. Cette revue dit présenter une traduction (annoncée « avec coupures ») d'un chapitre intitulé « Des Moyens de découvrir, à des signes extérieurs, les sentiments secrets ». Sous forme de « table des matières », l'auteur fait état successivement des personnes « qui ne pensent point », du fait que « les hommes rougissent plus devant les autres », « des signes que donnent sur-tout les yeux », « des différents manières de rire », du « costume et des habitudes », « des tabatières » et enfin du « langage des éventails ». Le pseudo-résumé en question est ainsi rédigé :

« CHAP. XIII. Du langage des éventails. Ce chapitre est dans son genre aussi important que le précédent. Une femme qui critique la parure de celles de sa société a une manière particulière de jouer de l'éventail. Ce meuble prend une autre tournure, quand celle qui le porte est offensée ; quand une femme agite son éventail, et qu'en souriant elle regarde sa main ou son miroir : c'est selon moi une preuve qu'elle ne pense à rien, ou, ce qui est la même chose, qu'elle ne pense qu'à soi, ou enfin qu'elle attend avec impatience l'heure où elle a donné un rendez-vous ; quand une femme à la promenade rencontre un de ses soupirans, et qu'elle laisse tomber son éventail, c'est une invitation ; si elle y joint un coup-d'œil, c'est une avance. Au spectacle, applaudir en frappant sa main de son éventail, veut dire : l'auteur m'a fait une lecture ; il m'a dit que j'étais charmante ; donc sa pièce est bonne, et ceux qui ne l'applaudissent pas sont des monstres⁴⁵ ».

Comme on le voit, il ne s'agit là en aucune manière d'un « langage » alphabétique ou sémaphorique, mais, conformément au titre de l'ouvrage, d'un moyen « de découvrir, à des signes extérieurs, les sentiments secrets ». Les éventails, en la circonstance, ne parleraient que pour trahir ce que leurs propriétaires veulent cacher. Mais il semble bien

41 John Gay, *The Fan. A poem. In three books*, Londres 1714, suivi de diverses éditions et traductions, dont *Fables de M. Gay suivies du poème de l'éventail trad. par Mme de Keralio*, Londres/Paris 1759.

42 François-Félix Nogaret, Examen du Poème de l'Éventail, par Gay [...], t. 1, 61–89 ; Examen d'une autre pièce sur l'Éventail [...], t. 1, 89–146 ; Nouvelle Origine de l'Éventail, suivie de Notes relatives, t. 1, 147–168 ; in : *Le Fond du Sac, ou Restant des babioles de M. X.****, Paris 1780 (Lieu de parution prétendu : Venise).

43 Charles Millon (alors orthographié Milon), *L'éventail, poème en quatre chants*, Maëstricht/Paris 1781 ; *L'éventail, poème en quatre chants, suivi de L'Esprit du jour [...] et autres poésies*, Paris, An VII de la République (1799), 1–36. N.B. le texte est considérablement remanié à l'occasion de l'édition de 1799.

44 Gottlieb Wilhelm Rabeners *sämmtliche Schriften*, Bd. 4, Leipzig 1777, 339–340.

45 *Décade philosophique, littéraire et politique*, Paris an VI, (1^{er} trim. 1797), 480–481.

que ces propos furent ensuite utilisés abusivement comme s'ils traitaient d'un langage volontaire et codé.

Quant aux prétendus révélateurs du *Langage de l'Éventail*, nous les voyons apparaître tardivement : une brochure est publiée en 1870 à Berlin sous le pseudonyme de Fenella⁴⁶ et reprise en 1895⁴⁷, l'éditeur étant la maison Fr. Bartholomäus d'Erfurt. Entre temps, Élise Polko (née Vogel, 1823–1899, cantatrice et auteur de littérature pour jeunes femmes) avait associé le langage des fleurs et celui de l'éventail⁴⁸. En 1910, dans ce qui fut longtemps considéré comme une véritable bible de l'éventail, George Wooliscroft Rhead (1855–1920) fait (à la différence de Spire Blondel ou d'Octave Uzanne, notons-le) mention de Fenella tout en transformant en « Frau » le « Fr. » de l'éditeur, mais sans citer de source⁴⁹. Anna Bennett, conservateur des Musées de San Francisco, sera victime de ces erreurs anciennes en 1981, quand elle indiquera que ce langage par gestes convenus : « apparently originated in Spain where particularly severe social structures encourage its development. The tract was translated from the Spanish of its inventor, Fenella, into German by Frau Bartholomeus⁵⁰. The Parisian fan maker Pierre Duvelleroy published a shortened form in English⁵¹ ». On constate une possible inversion chronologique, puisque la publication de Duvelleroy, généralement présentée comme antérieure, apparaît ici subséquente, et une confusion, puisque le livret de Duvelleroy n'a pas été publié à Paris mais à Londres (et pas par [Jean-]Pierre Duvelleroy). Lier Duvelleroy et Fenella pourrait cependant être judicieux. En effet le nom Fenella, peu courant, correspond au paradoxal rôle-titre de *La Muette de Portici*, opéra créé avec succès à Paris en 1828⁵². Or c'est l'année des débuts de l'éventailliste Jean-Pierre Duvelleroy. Sans preuves hélas, nous soupçonnons celui-ci, inspiré par ses devanciers, de n'être pas pour rien, des

46 Fenella, *Fächer-Sprache für Damen : Nach spanischem Original bearbeitet von Fr. Bartholomäus*, Berlin 1870.

47 Fenella, *Die Sprache mit dem Fächer*, Erfurt 1895.

48 Elise Polko, *Damen-Schreibmappe mit Sprüchen für das weibliche Leben und Auszügen aus der Blumen- und Fächersprache*, Leipzig 1879.

49 Rhead 1910, 137 : « The instructions are set forth in fifty different directions in a little booklet published in German by Frau Bartholomäus, from the original Spanish of Fenella. A few examples will probably suffice as an indication of the method » (« Les instructions sont présentées dans une cinquantaine de commandements différents dans une petite brochure publiée en allemand par Frau Bartholomäus, à partir de l'original espagnol de Fenella. Quelques exemples suffiront sans doute comme une indication de la méthode »).

50 Sic, au lieu de Bartholomäus.

51 Anna Gray Bennett et Ruth Berson, *Fans in Fashion* (cat. expo. San Francisco, The Fine Arts Museums), San Francisco 1981, 10. « [ce langage] vint apparemment d'Espagne, où les structures sociales particulièrement strictes encouragent son développement. À partir de l'espagnol de son inventeur, Fenella, le tract fut traduit en allemand par Frau Bartholomeus. L'éventailliste parisien Pierre Duvelleroy en publia en anglais une version abrégée ». On peut penser qu'Anna Bennett s'inspirait de Bertha de Vere Green, *Fans over the ages*, South Brunswick/New York 1975, 83–86. Mais elle-même sera suivie par bien d'autres auteurs, comme Noel Valis (*The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham 2002, 108).

52 Opéra en 5 actes de Daniel-Esprit-François Auber, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé le 29 février 1828 à l'Opéra de Paris.

décennies avant la publication du fameux livret londonien comme de la brochure allemande attribuée à Fenella, dans la propagation de ces fausses nouvelles via des journalistes complaisants. Car nous pouvons lire dès 1834 :

« Pendant que je suis sur le chapitre de l'éventail, je ne veux pas oublier une communication précieuse que je dois à M. D.... : l'éventail joue un grand rôle dans la galanterie ; une belle veut-elle recommander à son amant de ne pas lui parler, elle pose sur son front l'extrémité de son éventail ; veut-elle lui indiquer l'heure d'un rendez-vous, un certain nombre de coups dans la main le lui indiquent, et mille choses semblables : l'éventail enfin est un vrai télégraphe⁵³ ».

Nous ne voyons que Jean-Pierre Duvelleroy pour être le « M. D. » cité ; d'autant que son génie pour la publicité (on dirait maintenant le marketing) est incontestable⁵⁴. Mais si ne nous nous trompons pas, il faut admirer le talent : mettre l'imaginaire langage par signes au nom d'une muette d'opéra ! Par la suite, Spire Blondel⁵⁵, Octave Uzanne et autres répétèrent nombre de ces fantaisies, qui ont ainsi fait leur chemin jusqu'à nous, comme l'attestent de trop nombreux exemples.

III Gestuelle, jeux de l'éventail, images parlantes

Pour autant, il est incontestable qu'au-delà des expressions involontaires des sentiments notées par Rabener, il existait une gestuelle de l'éventail. Cet ustensile tient souvent pour la femme dans les portraits le rôle du sceptre, de l'épée ou du rouleau de papier pour l'homme, et ceci même dans les cartes à jouer, puisque dans nombre de jeux anciens, la dame de trèfle dénommée Argine (anagramme de Régina, soulignons-le) porte à la main un éventail à moitié ouvert. L'objet souligne ou amplifie le geste de la femme, dont il est souvent métonymique, même si c'est de manière sarcastique. Ainsi en 1724 un poème anonyme en « bouts rimés », publié par le *Mercur de France*, entre autres conseils à un jeune homme, stipule : « Fuis le sexe trompeur qui porte l'Éventail⁵⁶ ». L'éventail symbolise si bien la femme qu'Arlequin chante en 1747, dans un « Compliment pour l'ouverture du Théâtre Italien » : « L'éventail attire la brette, / La mule attire l'escarpin. / Un chapeau suit une cornette / Comme un chasseur suit un lapin⁵⁷ ».

53 Charles Furne et Achille Armand Lheureux, *Voyage de deux amis en Espagne*, Paris 1834, 73–74.

54 Citons un contemporain : « ...pour donner à l'industrie de l'éventail des débouchés qu'elle n'avait plus, il fallait bien se servir de la publicité [...] ...sans l'initiative de M. Duvelleroy, l'industrie des éventails, qui repose, avant tout, sur le prestige de l'art, serait encore à naître » (Théodore Labourieu, *L'éventaillerie – Analyse du livre de M. Petit sur la Fabrication de l'Éventail*, Paris 1860, 13–14).

55 Spire Blondel a été longtemps le seul auteur ayant consacré un ouvrage à l'éventail. S'agissant d'un livre destiné aux dames, il est par principe léger, souvent fautif et ne cite guère ses sources, ou le fait incomplètement ; mais a été fort recopié, et parfois trahi. (Spire Blondel, *Histoire des éventails*, Paris 1875).

56 Anonyme, *Mercur de France* (mars 1724), 452.

57 Anonyme, *Mercur de France* (avril 1747), 132–133. La *brette* est une longue épée de duel, qui a donné leur nom aux (sans doute plus connus) *bretteurs*.



2 *Nieuwe Princelyke Haagse Almanach voor het jaar 1785*, The Fan Museum, London

Le théâtre dès Shakespeare ne s'est pas privé de l'utiliser⁵⁸ pour amplifier et souligner les gestes des actrices. Du XVIII^e siècle au XX^e siècle et à la pseudo baronne Staffe⁵⁹, les manuels de « civilité honnête » ont donné des règles ou des conseils quant à la façon de s'en servir, notamment à l'église ou à la Cour. En 1737, l'Anglais Francis Nivelon propose ainsi diverses positions à utiliser en société un éventail à la main. Mais Nivelon conseille de la même façon la bonne manière pour un gentleman d'ôter son chapeau⁶⁰. En 1770 Matthew Towle est un peu plus explicite en ce qui concerne les positions de l'éventail⁶¹, qui restent des « manières », et non un code de communication. En 1784, un almanach hollandais montre quatre gravures avec éventails illustrant également diverses circonstances : *Cérémonie*, *De Printems*, *Congé* (fig. 2) et *Conversation*⁶². On sait aussi qu'à la cour de France il était incivil d'ouvrir son éventail en présence de la Reine, ou qu'il conve-

58 Cf. Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003, 117–164, 164: « The fan's semiotic instability, in disturbing tendency never quite to mean what it says, explains the popularity of the fan lesson in Restoration and early-eighteenth century drama » (« L'instabilité sémiotique de l'éventail, à la perturbante tendance de ne jamais signifier tout à fait ce qu'il dit, explique la popularité de la leçon d'éventail au théâtre, de 1660 au début du XVIII^e siècle »).

59 Blanche Soyer, dite Bonne Staffe, *Les Hochets Féminins*, Paris 1902, 271–299.

60 Francis Nivelon, *The Rudiments of Genteel Behavior*, Londres 1737.

61 Matthew Towle, *The young gentleman and lady's private tutor*, Londres 1770.

62 Anonyme, *De Neue Princelyke Haagse Almanach voor het jaar 1785*, La Haye 1784. Merci à Hélène Alexander-Adda, fondatrice du Fan Museum de Greenwich, qui nous a communiqué ces documents.

nait de lui présenter de menus objets en les posant sur l'éventail, afin d'éviter un contact direct⁶³. L'éventail servait à cacher un chuchotement, un rire déplacé ... ou de vilaines dents. Les femmes l'utilisaient pour se protéger de la chaleur, d'odeurs nauséabondes et bien sûr de spectacles indécentes par un geste de pudeur réel ou simulé, car regarder à travers les brins ou par les fenêtres grillagées parfois ménagées dans les feuilles était un art où certaines excellaient. William Hogarth le montre bien à plusieurs reprises, et notamment avec la visiteuse de prison de la dernière toile du *Rake's Progress*⁶⁴. Des chercheurs modernes ont reconnu le pouvoir sémiotique de ces objets. Ainsi Pierre Gobin :

« C'est donc un instrument de la pudeur active, et comme tel il constitue une métaphore qui combine la sincérité avec ses corrélats sémiotiques, et permet d'approfondir une problématique du secret où caution, leurre et justification s'inscrivent dans un ensemble de mouvements diversément vectorisés (tout comme les signes corporels d'affirmation – opiner, hocher la tête – ou de négation – par pivotement latéral, mais de façon plus souple et plus complexe encore). Qui plus est, il offre la possibilité de « rire sous cape », et de se rire des pouvoirs⁶⁵ ».

Mais bien sûr, il n'y a là aucun « langage de l'éventail » codé.

Pourtant les éventails parlent. Ils le font parfois car conçus comme interactifs. Ainsi, certains auteurs⁶⁶ ont vu une preuve du langage codé dans un court poème publié en 1740 par le *Gentleman's Magazine*, dont l'auteur évoque un « speaking fan » et ajoute « Doubt'ly blessed must be that mortal man / Who may Converse with Silvia and her Fan⁶⁷ ». Mais ils négligeaient la précision en en-tête du poème montrant qu'il est fait référence à un « nouvel éventail à la mode, avec des devinettes ». Ce genre fit en effet florès en particulier à la fin du siècle. C'est à cette époque que parut l'éventail « *Fanology of the Ladies or Conversation Fan* » (dû à Charles Francis Badini)⁶⁸ (fig. 3) ou le « *Ladies Telegraph Fan*⁶⁹ » souvent cités par les tenants du « Langage de l'Éventail ». Il s'agit là de supports pour jeux de salon, d'ailleurs souvent difficiles à utiliser, et dont on trouve bien

63 Comme en témoigne l'anecdote bien connue relatée par la baronne d'Oberkirch (*Mémoires de la Baronne d'Oberkirch* publiés par le comte de Montbrison, Tome I, Paris 1853, 99–100).

64 Sir John Soane's Museum, Londres (1730–35).

65 Pierre Gobin, Le masque et l'éventail, in : *Man and Nature / L'homme et la nature*, vol. 7 (1988), 55–56.

66 Comme George Woolliscroft Rhead (Rhead 1910, 253–254).

67 Anonyme, *Gentleman's Magazine* (1740), 616.

68 Et qui n'est donc pas un traité comme le pensent quelques auteurs, et encore moins dû à C.F. Balotin, comme relevé plus haut. On en trouve un exemplaire au British Museum (Inv. 1891,0713.508). L'image que nous en donnons provient, pour plus de lisibilité, de la gravure reproduite dans le monumental ouvrage de Lady Charlotte Schreiber, *Fans and fan leaves : Foreign*, Londres 1890, n° 147.

69 *The Ladies Telegraph, for Corresponding at a Distance, a very rare printed fan, with twenty six flaps or slides corresponding to the letters of the alphabet, with one extra – the signal, with which to end a sentence, the verso painted in coloured stripes, designed by Robert Rowe, published by M. Stunt, 191 Strand, opposite St. Clements Church Yard, April 20th 1798, with bone sticks.* (description du lot 90 au catalogue de vente de Christie's, Londres, 4 décembre 2001 : *Le Télégraphe des Dames, pour Correspondre à Distance*, très rare éventail imprimé, avec vingt-six volets ou vues correspondant aux lettres de l'alphabet, plus un supplémentaire, le signal pour terminer une phrase. Le revers peint de bandes colorées, dessiné par Robert Rowe, publié par M. Stunt, 191 Strand, face à St. Clements Church Yard, 20 avril 1798, avec brins en os).



4 Anonyme, *Le vieil amant jaloux* (détail), éventail, vers 1780, papier gouaché, France, 26,9 cm, collection privée CPHB (France)

la symbolique se mobilise, des revers fleuris des éventails 1700 aux scènes parfois osées ou plus souvent à double sens du dernier tiers du XVIII^e siècle.

Mais tout ceci va presque sans dire, et n'est pas spécifique aux éventails. Or il nous semble possible de formuler quelques hypothèses sur la manière dont s'exprimait, à travers les illustrations, un véritable langage caractéristique de l'éventail. Nous ne résoudrons pas ici la question « qui parle à travers l'éventail ? » Ce n'est pas le peintre : celui-ci est plutôt artisan, et répond à la commande du marchand éventailleur, lequel cherche à satisfaire sa clientèle. C'est sans doute donc l'acheteur : utilisatrice ou, très souvent, donateur de l'objet.

IV La lecture de l'éventail

Mais le message de l'éventail n'est dévoilé que par son utilisatrice. Par les mouvements d'ouverture et de fermeture, elle montre ou dissimule à qui elle veut. On le devine chez Watteau, par exemple dans *Les Plaisirs du Bal*⁷³. C'est donc la femme qui, en définitive, raconte l'histoire dont parle l'éventail. Dans l'éventail reproduit (fig. 4), nous voyons à l'évidence une histoire de vieux mari – ou de vieil amant – trompé. On trouve dans la peinture des œuvres analogues, par exemple *l'Amant Jaloux*, peint en 1791 par Louis

73 1715/1717, Dulwich Picture Gallery, Inv. DPG156.