

ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE EN XIXE SIÈCLE
JOURNÉE D'ÉTUDES
MASTER 1

Organisée par Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat
HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Vendredi 20 septembre 2013
Salle Jullian

SYNOPSIS

Deborah WAINTRAUB, *Le grand style dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds au regard des discours sur la peinture*

Entre 1749 et 1752, Sir Joshua Reynolds livre ses impressions d'Italie dans les *Voyages pittoresques*. Le terme de « grand style » apparaît pour la première fois dans ses écrits, à Rome, au Palais Verospi, pour décrire un paysage: « Au-dessus du fameux Harpsichord, un paysage de Poussin ; de sa meilleure manière, et vraiment peint dans le plus grand style qu'on puisse concevoir »¹. Le terme est réemployé dans les *Lettres au Flâneur* dix ans plus tard.

Il n'est dès lors pas surprenant, qu'à partir de 1769, lorsque Sir Joshua Reynolds est nommé premier Président de la Royal Academy, les *discours* qu'il se doit de prononcer soient imprégnés de ses intuitions et de ses notations antérieures. Au fond, le « grand style » incarne un idéal, une perfection en peinture, qu'il faut enseigner. Le développement théorique ne laisse pas la peinture indemne et dissimule parfois une complexité dans l'œuvre de Reynolds, ce que l'étude cherche à traduire et à éclairer.

Proposer une enquête autour d'une telle notion et en noter les possibles sources écrites est une étape essentielle. Il convient aussi de retracer les enjeux d'une théorie nouvelle pour la Grande Bretagne au sein d'un système académique naissant, pour comprendre la relation paradoxale existant entre le texte et l'œuvre peinte. Ces dernières étapes sont nécessaires, comme si le pinceau se réappropriait la théorie, pour analyser la peinture.

Albane MARQUET DE VASSELLOT, *Charles de Steuben (1778-1856). Peintre de Napoléon*

Alors que le tableau *La mort de Napoléon* illustre tous les manuels d'histoire et est devenu « iconique », son auteur, Charles de Steuben (1788-1856), célébré de son vivant à l'égal d'Ary Scheffer ou Horace Vernet, et dont les œuvres ornent les murs de nos plus grandes institutions, est aujourd'hui oublié des historiens d'art comme du public. Ce paradoxe nous interroge d'autant plus que c'est avec une œuvre réalisée dans la plus grande clandestinité, sous la censure de la Restauration, que Charles de Steuben passe à la postérité.

¹ Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques publiés au complet pour la première fois*, Paris, Renouard, H. Laurens, 1909. (Préface et traduction de DIMIER Louis) p. 297.

Ce tableau fait partie d'un ensemble, illustrant la légende napoléonienne, commandé par le colonel A. de Chambure pour son ouvrage *Napoléon et ses contemporains* publié en 1828 et qui connaît un immense succès.

Nous nous attacherons à montrer comment Charles de Steuben rompt alors avec la représentation traditionnelle du héros guerrier, mise en place sous l'Empire, pour construire une iconographie nouvelle calquée sur l'hagiographie religieuse. Nous étudierons les inflexions qu'il impose, en substituant à l'image du vainqueur celle du pater familias et celle du pater patriae, en mettant en scène le thème des clémences impériales.

Nous souhaitons mettre en lumière le rôle de Charles de Steuben dans la création d'une iconographie nouvelle, chargée d'une dimension messianique, largement diffusée grâce aux récents progrès de la lithographie, qui perdure dans l'imaginaire collectif jusqu'à nos jours.

Maxime PAZ, *L'autobiographie d'Auguste Rodin : une fiction ?*

L'aspect inexact, voire trompeur, de l'autobiographie de Rodin, au regard des sources documentaires de l'époque, nous questionne. Pourquoi le sculpteur une fois célèbre insiste-t-il tant sur la pauvreté de sa famille alors que son père est un petit fonctionnaire de l'État ? Pourquoi substitue-t-il alors Carpeaux et Barye à ses premiers professeurs de sculpture ? Pourquoi oppose-t-il radicalement l'enseignement de la Petite École à celui de l'École des Beaux-Arts, alors que les deux établissements n'ont jamais été aussi proches qu'à l'époque où il les fréquente ?

Contrairement à ce que Rodin a pu dire à ses biographes, ses débuts n'ont guère été brillants, et ses échecs réitérés aux concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts l'ont fortement affecté. Ces distorsions qu'il imprime à son propre passé (il prétend par exemple avoir exposé à la Société Nationale des Beaux Arts vers 1864, ce qui semble fort improbable) concernent particulièrement ses années de formation entre son admission à la Petite École, en 1854, et son entrée dans l'atelier de Carrier-Belleuse, vers 1865.

Pourquoi Rodin cherche-t-il à réécrire l'histoire de sa jeunesse à partir de 1883, date de sa première autobiographie, objet de cette étude ? Dans la continuité de notre travail sur la formation de Rodin², nous chercherons à percer les raisons de ces "petits arrangements avec la mémoire" qui constituent la légende créée de toutes pièces par l'artiste lui-même.

Hélène MOREAU-SIONNEAU, *Charlotte Besnard (1854-1931) : être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XX^e siècle.*

La sculpture est un art difficile et les femmes qui s'y adonnent se doivent de montrer un caractère pugnace. Au XIX^e siècle plus encore, les sculptrices usent de différentes stratégies de carrière afin d'émerger de l'invisibilité touchant les femmes artistes. Parmi elles, Charlotte Besnard, fille d'un célèbre sculpteur et épouse d'un peintre non moins prestigieux, doit composer avec leurs notoriétés respectives, trouver sa place. Au sein de son couple d'artistes, un juste équilibre dans le rapport entre conjugalité et carrières artistiques lui permet d'exposer pendant plus de cinquante ans. Sortie du carcan des ateliers familiaux, sa grande détermination à poursuivre son art n'est, en effet, guère émoussée par son mariage. Cette sculptrice ne se cantonne pas au traditionnel registre féminin interprétant l'intimité familiale, mais dépasse le modèle en tant que sujet pour ouvrir une réflexion sur l'évolution de son métier au travers de nouvelles applications techniques. D'autre part, engagée dans les débats

² Mémoire de Master 2 soutenu le 17 juin 2013 sous la direction de Pierre Wat (Université de Paris 1) : "*La formation d'Auguste Rodin (1854-1865) ou les petits arrangements avec la mémoire*".

contemporains, elle soutient les idées novatrices aux côtés de son époux, défend la cause des femmes et tente d'éclairer les mentalités dans ses articles. Précieuse épouse pour son mari, son effacement louable ne l'empêche pas de mener sa propre carrière. Très active et reconnue de son vivant, et pourtant oubliée aujourd'hui, nous étudierons de quelle manière Charlotte Besnard, en quête de modernité, est une femme ouvertement impliquée dans son époque.

Bertrand MOTHEs, *La Maison Moderne de Julius Meier-Graefe*

Ouverte à Paris en novembre 1899, La Maison Moderne représente l'aboutissement des réflexions de son fondateur dans le domaine des arts décoratifs. Concurrente directe des Galeries de l'Art nouveau de Siegfried Bing, celle de Meier-Graefe y propose tant des œuvres et objets d'art que des bibelots et des accessoires de mode. Son idée est de mettre en vente des objets de grande qualité artistique à un prix raisonnable. Voulant faire de La Maison Moderne le fer de lance du renouveau artistique contemporain, Meier-Graefe s'entoure d'artistes décorateurs parmi les plus renommés à l'image de Henry Van de Velde, concepteur du décor de la galerie, mais aussi de jeunes artistes peu connus et prometteurs comme Maurice Dufrené. De plus, désirant exposer le meilleur de l'art de son époque sans tenir compte des frontières, Meier-Graefe collabore avec des artistes originaires de toute l'Europe. Le domaine d'activité de la galerie s'étend jusqu'à l'aménagement d'intérieurs complets. Disposant d'un réel plan de communication organisé par son directeur, La Maison Moderne est un établissement important et incontournable dans le Paris du début du XX^e siècle. Cependant, la combinaison de paradoxes inhérents à La Maison Moderne et de changements ressentis dans tout le monde des arts décoratifs aura raison de l'établissement qui fermera ses portes au cours de l'année 1905. Ainsi, nous chercherons à expliquer les éléments qui ont poussé Julius Meier-Graefe à ouvrir sa galerie, les choix réalisés afin de réussir dans son entreprise, et enfin les raisons de l'échec de son initiative.

Olivier SCHUWER, *L'esthétique d'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre*

« A quoi bon la critique ? » s'interroge Baudelaire dans son Salon de 1846. Cette réflexion ontologique d'un écrivain d'art sur la raison d'être de son activité, s'impose progressivement comme un questionnement récurrent dans la critique symboliste d'Albert Aurier, Alfred Jarry ou de Jean Dolent. Ils sont nombreux à réfuter le modèle romantique de la « transposition d'art », mais cette « rhétorique de l'intraductibilité » est-elle une simple coquetterie littéraire, ou la preuve d'une crise plus grave de l'écriture d'art en ce dernier XIX^{ème} siècle ? C'est avec Arsène Alexandre que nous tâcherons de répondre à cette question. Après avoir débuté à *L'Evènement* en 1883, évolué au *Paris* et à *L'Eclair*, il intègre la rédaction du *Figaro* en 1894, entrée remarquable d'un fervent soutien de l'impressionnisme, qui succède à Albert Wolff à la chronique artistique du fameux journal républicain et conservateur. Cette ascension rapide s'accompagne, paradoxalement, d'une perpétuelle remise en question de l'acte d'écrire : « A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? » se demande-t-il devant l'œuvre de Camille Pissarro. Cet aveu d'impuissance, le plus souvent conclusif, peut traduire les doutes et questionnements d'un personnage qui se dit « prisonnier des images ». Mais cette formule évolue bientôt en impasse féconde, en figure littéraire proche de l'antiphrase et motrice de son discours. Ce mépris affiché du « parler peinture » traduit encore son refus de « classer ». Alexandre met donc à mal l'une des fonctions primordiales de la critique d'art, de Camille Mauclair à Brunetière, pour exalter la valeur individuelle, à la suite d'Eugène Véron. L'étude de ce questionnement baudelairien

permet, dans ses multiples déclinaisons, d'appréhender la personnalité littéraire d'un auteur, et révèle quelques aspects de la critique d'art fin-de-siècle, qui se redéfinit autour de l'individualisme.

Sophie DE GRANDE, *La Japonisation du paysage dans l'œuvre d'Henri Rivière*

L'année 1854 met fin à la politique d'isolationnisme qui coupait le Japon du reste du monde. Par le biais des expositions universelles et des marchands tels que Siegfried Bing, la France découvre un art inédit et d'abord incompris, qui échappe totalement aux règles dictées par une académie vacillante. La circulation d'estampes japonaises apporte un nouveau souffle, donnant aux artistes un moyen de renouveler l'expression artistique française. Parmi eux figure Henri Rivière (1864-1951), un graveur-lithographe et collectionneur passionné qui a véritablement approfondi la question de la compréhension de l'esthétique nipponne. Ses séries de gravures et de lithographies reflètent une réelle appropriation des procédés plastiques asiatiques, ne cédant jamais à l'imitation servile dénoncée et redoutée par les critiques de son temps. Toutefois, au regard de ses contemporains, il convient de souligner qu'il s'agit là d'un exemple de japonisme modéré, le travail d'Henri Rivière s'inscrivant dans le sillon d'une tradition picturale résolument française. En choisissant de traiter principalement de paysages, il intègre l'homme au sein d'une nature magnifiée. En résonance avec la philosophie shintoïste et l'Ukiyo-e, il la célèbre à chaque heure et à chaque saison dans ce qu'elle a de fugitif et d'immuable. Son œuvre propose alors une synthèse harmonieuse, équilibrée et sereine entre l'art occidental et extrême-oriental.

Claire DUPIN DE BESSAT, *Henri-Gabriel Ibels (1867-1936) : un promeneur engagé*

Dans le cercle auto-proclamé des Nabis, Henri-Gabriel Ibels est sans aucun doute l'artiste le plus méconnu. Il est pourtant, avec Paul Sérusier, l'un des membres fondateurs de ce groupe symboliste, et participe dès 1891 à leurs côtés aux expositions collectives de la galerie du Barc de Bouteville. Il prend toutefois ses distances avec ce cercle pour se consacrer, ainsi qu'il l'admettra dans ses mémoires, aux « luttes politiques » de son temps. Ibels s'intéresse en effet, dès le début de sa carrière, aux questions sociales et à leurs réponses politiques, en particulier anarchistes. Au cours de la décennie 1890, il produit ainsi un nombre considérable d'imprimés (programmes de théâtre, dessins de presse, affiches...) dans lesquels est visible sa volonté de communiquer avec et pour le peuple. Tout en conservant une esthétique marquée par le symbolisme nabi, ses œuvres laissent transparaître une radicalisation de l'engagement d'Ibels. Il convient dès lors d'étudier cette évolution de la position d'Ibels, comme artiste mais aussi, peut-être, comme intellectuel de son temps, en étudiant successivement trois moments distincts de son œuvre et de sa biographie. Le premier, marqué par son attachement aux nabis, laisse toutefois entrevoir une empathie pour le peuple des travailleurs. Le second, au cours duquel il devient un collaborateur régulier de divers titres de presse anarchisants, rend compte de l'affirmation politique d'Ibels, tout en révélant son indépendance d'esprit. Celle-ci est finalement confirmée lors du troisième temps, l'Affaire Dreyfus, pour laquelle il s'engage de façon précoce et entière.

Diane ZORZI, *Gustav-Adolf Mossa et la Grande Guerre*

Gustav-Adolf Mossa est de ces artistes pour qui la Grande Guerre s'avéra être une véritable épreuve humaine, bouleversant tant le cours de son existence que l'évolution de son art. Soldat niçois au 7^e bataillon de chasseurs alpins, blessé le 18 novembre 1914 devant Ypres, il délaissait ses aquarelles symbolistes des années 1905-1909 teintées d'ironie et de sadisme et en véritable témoin réalisait ses œuvres de guerre. Sa passion pour l'art allemand devient dès lors la source d'un profond malaise, partagé entre fascination et rejet pour cette *Kultur* allemande à laquelle il oppose la grandeur de la civilisation latine. Il réalise en 1915-1916 puis 1917-1918, deux cycles aquarellés, *Les Très Tristes Heures de la Guerre* et *Visions de guerre*, où des sujets bibliques, mythologiques et littéraires se côtoient en un syncrétisme érudit pour dénoncer la barbarie allemande, le combat des divinités confinant à un véritable Crépuscule des Dieux. Usant d'un primitivisme savant en multipliant les références littéraires, musicales, et picturales de par la citation des grands maîtres médiévaux tels que Jan van Eyck, Pieter Bruegel l'Ancien ou Albrecht Dürer, il renouait ainsi avec un passé l'engageant dans une voie toute mystique. Mêlant le passé au quotidien, produisant une œuvre « anti-moderne », l'artiste offrait dans le même temps une œuvre patriotique par la peinture des événements marquants et la reprise d'une iconographie ancrée dans l'imaginaire collectif, avant de s'isoler définitivement, ne concevant plus que des œuvres marginales dénuées de l'intensité dont elles faisaient preuve jusqu'alors. L'œuvre de Gustav-Adolf Mossa qui jouit tant d'expositions parisiennes que régionales, témoigne pleinement du malaise de bon nombre d'artistes durant la Grande Guerre, et donne la mesure de l'après 1945 : que peindre après l'expérience même de l'horreur qu'est la guerre ? Créer en ces temps guerriers était pour Mossa cette sorte d'art du camouflage servant à dissimuler l'expérience éprouvante de la guerre, que Max Beckmann traduisait dans ses *Ecrits* par un sentiment d'abandon dans l'éternité. En un dernier combat mené pour la Patrie, la peinture de l'évènement collectif prend l'allure d'un témoignage profondément personnel d'un artiste qui progressivement se tourne vers la religion.

Stevens RAYANT, *La censure du dessin de presse pour obscénité (1881-1891)*

Le 29 juillet 1881 est promulguée la loi instaurant la liberté de la presse proclamant ainsi la fin de la censure. Cette liberté acquise, le nombre de journaux se multiplie, de même que l'image qui les accompagne, envahissant ainsi la rue par l'affichage et le colportage.

Pourtant, des limites vont bientôt apparaître avec la loi du 2 août 1882 relative à l'obscénité. En effet, les journaux devenus plus simples à créer, la presse légère se développe considérablement. On cherche alors à empêcher la publication d'articles et d'images, dénoncés comme obscènes et pornographiques, portant atteinte aux bonnes mœurs. Par manque d'une définition juridique précise de ce qu'est l'obscénité, la lutte contre ces textes et images va se révéler floue et arbitraire. Alors que cette lutte prend place dans le débat public, c'est le retour d'une censure qui ne dit pas son nom que l'on constate.

Mais que censure-t-on ? Sans définition précise, ce sont les images censurées qui peuvent seules nous apprendre en quoi elles sont outrageantes, en quoi elles sont obscènes. En se focalisant sur les dix années suivant la promulgation de la loi de 1881, il s'agira de chercher ce qui réunit l'ensemble des images censurées afin de construire un aperçu de l'obscénité et des motivations qui poussent la Justice à déclarer une image obscène.