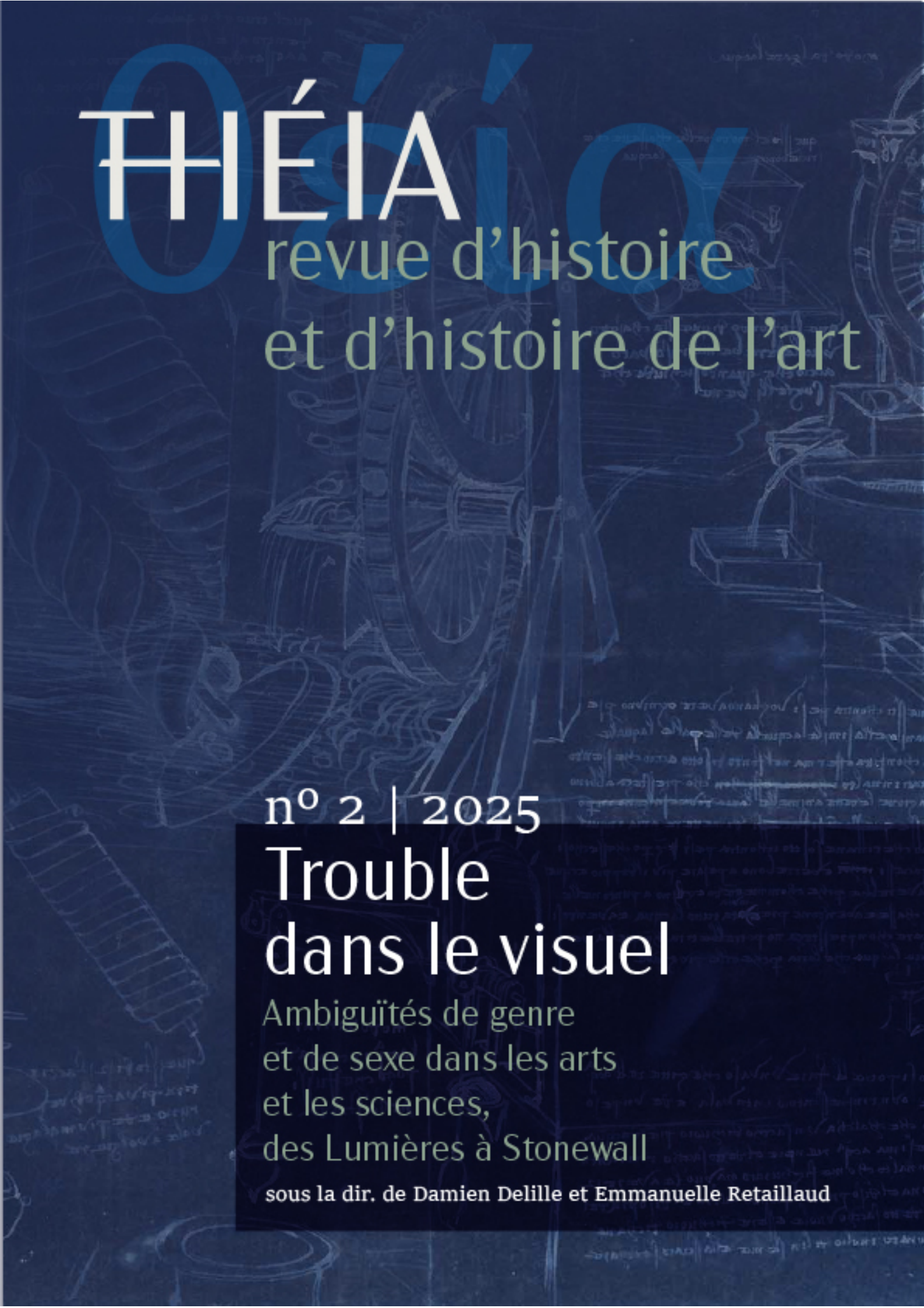




THÉIA

revue d'histoire
et d'histoire de l'art

n° 2 | 2025

Trouble dans le visuel

Ambiguïtés de genre
et de sexe dans les arts
et les sciences,
des Lumières à Stonewall

sous la dir. de Damien Delille et Emmanuelle Retailaud

Théia

ISSN : 3074-5527

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

Ambiguïtés de genre et de sexe dans les arts et les sciences, des Lumières à Stonewall

Visual Trouble. Gender and Sex Ambiguities in Art and Science, from the Age of Enlightenment to Stonewall

Directeur de publication Damien Delille et Emmanuelle Retailaud

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=252>

Référence électronique

« Trouble dans le visuel », *Théia* [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2025, consulté le 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=252>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

DOI : 10.35562/theia.252



INTRODUCTION

Dans la continuité de la journée d'études qui s'est déroulée à Lyon en janvier 2024, ce numéro thématique de la revue *Théia* souhaite poursuivre la réflexion engagée en proposant de l'approfondir d'un point de vue historique et thématique. L'histoire du « trouble dans le genre » et des sexualités minoritaires et réprouvées a mis au jour les multiples constructions socioculturelles qui ont structuré l'imposition naturalisée de la binarité masculin-féminin. Celle-ci s'est effectuée au détriment de modalités plus fluides et mouvantes d'identités de genre, articulées autour d'orientations sexuelles non hétéronormées. Ce numéro a l'ambition d'étudier les processus de visualités et de visualisation de genre, en lien avec les effets de visibilité ou d'invisibilisation de ces minorités qui se retrouvent dans la représentation des ambiguïtés sexuelles et de genre. Cet « entre-deux » (troisième sexe, hermaphrodite, gynandre, androgyne, travesti, eunuque, inverti, garçonne, trans...) pose la question de l'articulation entre sexe, genre et sexualités. Les récits mythologiques qui prennent en charge ces figures, les réinvestissements scientifiques dont elles ont fait l'objet au XIX^e siècle, dans le cadre de la psychiatrie et de la sexologie naissante, et les réappropriations artistiques qui les ont fait muter durant les deux siècles précédents, donnent à ces figures une valeur heuristique pour penser les sociétés occidentales dans la modernité. Les réflexions plus récentes, portées par les mouvements féministes, LGBT et queer, posent en retour la question des formes d'engagement activiste, des constructions d'homonormativité, de la pluralité des féminismes et des espaces communautaires des minorités de genre. Il s'agira d'évaluer la manière dont leur déconstruction a pu être revendiquée par divers individus ou groupes militants et activistes, dans l'objectif de faire évoluer la domination naturalisée des représentations cisgenre hétéronormées.

SOMMAIRE

Trouble dans le visuel

Damien Delille

Introduction. Trouble dans le visuel

Rachel Mesch

Les jambes de l'orientaliste : photographie et transidentité chez Jane Dieulafoy

Samy Lagrange

L'imaginaire amazonien : itinéraire révolutionnaire d'une transgression de genre

Jasmine Laraki

Épiphanie olfactive. Homosexualité masculine et olfaction dans la culture visuelle victorienne (1880-1900)

Sara Vitacca

Utopies du genre et aspirations théosophiques dans la Cité mondiale de Hendrik Christian Andersen (1872-1940)

Catherine Gonnard

Elle fait signe... elles la voient ! L'invention d'une culture visuelle par les lesbiennes pour « faire communauté »

Varia

Enola Pellegrini

Les Astronomes de Gerrit Dou

Charlotte Lange

Le miracle de la jambe noire ou La chair (re)composée comme idéal du corps chrétien dans les églises de la couronne de Castille au xvi^e siècle

Lola Lorant

La critique d'art au premier sommet de la Terre : le rôle consultatif de l'AICA auprès des instances onusiennes (1971-1976)

Christophe Baczyk

Excentricité, résistance et modernité au vice-royaume de Naples

Notes et documents

Michel Thévenin

Répondre à un « antagoniste et un détracteur du corps du Génie » au début de la Révolution française

Beatriz Sánchez Santidrián

Devantures parisiennes, féeries féminines

Amandine Guillot

Quand la fermeture exceptionnelle du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon permet la redécouverte de treize albums d'estampes du fonds d'atelier Bardey

Iris Mommeransy

Les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman : pour une esthétique de l'archive « sur le vif »

Noam Alon

La scène parisienne « alternative » des années 1990

Antoine Ropion

Le « siphon », ou le « zig-zag » des ouvriers lyonnais

Trouble dans le visuel

Introduction. Trouble dans le visuel

Introduction. Visual trouble

Damien Delille

DOI : 10.35562/theia.472

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

NOTES DE LA RÉDACTION

Ce numéro thématique de la revue *Théia* émane de la journée d'études « Trouble dans le visuel. Ambiguïtés de genre et de sexe dans les arts et les sciences, des Lumières à Stonewall » qui s'est tenue à la MSH Lyon Saint-Étienne le 25 janvier 2024. Sous la direction scientifique de Damien Delille et Emmanuelle Retaillaud, l'évènement scientifique a été organisé par le laboratoire LARHRA. Cette introduction propose une synthèse historiographique en regard des enjeux soulevés par les articles parus dans ce numéro.

TEXTE

- 1 Il y a trente-cinq ans paraissait l'ouvrage fondateur de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, traduit en français en 2005¹. Marquant le tournant queer des études gay et lesbiennes, féministes et de genre, l'opus a connu une fortune critique inégale dans les sciences humaines et sociales, notamment en histoire de l'art², ouvrant de nouvelles interprétations sur les rapports sociaux de genre dans les cultures artistiques et visuelles. S'il s'agissait pour Butler d'« établir un rapport bien plus troublant entre pratique lesbienne et théorie féministe³ », l'ambition s'est élargie à la contestation de la binarité masculin/féminin et à la volonté d'appliquer ces grilles de lecture déconstruites à de multiples enjeux. L'étude des identités, des styles de vie non-(hétéro)normatifs et des binarités de genre a permis d'interroger nos modalités de regards sur des productions visuelles issues, ou non, des minorités sexuelles et de genre⁴. Comment interpréter ces ambiguïtés visuelles de genre ? La binarité est-elle irréductible ? Comment comprendre ces résistances à l'identification ? Comment aborder et (re)lire tout un pan de l'histoire

de l'art et de la production artistique à l'aune de cette vision
« queer » ?

- 2 Le trouble, ce qui altère la vue, crée la confusion, le désordre et l'égarement, est devenu un élément paradigmatique de la modernité, associée aux nouvelles technologies de genre qui se sont développées au XIX^e siècle. Fondatrice de la théorie queer, l'universitaire d'origine italienne Teresa de Lauretis place ces techniques visuelles, surtout le cinéma, au centre d'une dialectique complexe entre normes dominantes et résistances, à travers des procédés de subjectivation alternatifs. Associée au contexte des *culture wars* étatsunienne des années 1990⁵, l'autoreprésentation devient selon Lauretis un vecteur de résistance face aux stéréotypes homophobes véhiculés par les médias de masse : « Le problème est que la plupart d'entre nous, lesbiennes et gaies, ne connaissons pas grand-chose à nos histoires sexuelles, nos expériences, nos fantasmes, nos désirs ou nos modes de théorisations respectives⁶ ». Comment ces enjeux de visibilité et d'invisibilisation des minorités ont-ils été réinvestis dans d'autres périodes historiques ? De quelle manière ces expressions conscientes ou inconscientes, ces intentionnalités et ces représentations fluides et mouvantes de genre ont-elles bousculé l'histoire de l'art comme discipline ? Quel sens donner au tournant queer du visuel des années 1990, qui a contesté le principe même de champ disciplinaire ?
- 3 La multiplication de synthèses sur le sujet, ces dernières années, a permis de conforter l'idée selon laquelle les études LGBTQIA+ dans le champ des arts visuels se sont fondées sur un refus de tout déterminisme ou catégorisation historique, conduisant au trouble du et dans le visuel. À cela s'ajoutent différentes initiatives de groupes de recherche francophones, ce champ d'études étant dominé par les mondes académiques anglo-saxons⁷. Tandis qu'en 2024, la revue britannique *Art History* réunissait des articles publiés depuis 1981⁸, l'ouvrage collectif de Daniel Berndt, Susanne Huber et Christian Liclair offrait la même année un dialogue fécond entre les études queer allemandes et étatsuniennes, à partir des croisements entre culture visuelle et *Bildwissenschaften*⁹. Ces publications, centrées sur l'art contemporain, se sont opposées aux normes et politiques homophobes et transphobes qui ont conduit à condamner, cacher, détruire ou rendre invisibles les artistes et leurs créations au

fil de l'histoire. D'une vision binaire, marquée par les discours scientifiques et médicaux, à l'expansion épistémologique des régimes de visualités et des usages multiples de l'image, la dimension interdisciplinaire des cultures visuelles a permis d'articuler l'étude des corps dits anormaux au régime du biopouvoir, propre aux réflexions de Michel Foucault¹⁰. Par effet d'adhésion, de retards ou de décalages avec ces méthodes, le tournant queer du visuel entendait dépasser certaines lectures identitaires gays et lesbiennes, afin de mieux troubler notre rapport aux images et aux représentations.

- 4 Il y a d'abord eu une appréhension internaliste à la discipline, avec la publication dirigée en 1994 par Whitney Davis des *Gay and Lesbian Studies in Art History*, sur les représentations des désirs du même sexe, de la période antique aux expressions plus contemporaines liées à l'épidémie de VIH/sida¹¹. Publiée dans *Journal of Homosexuality*, cette quinzaine d'articles s'est débarrassée de la conception pathologique de l'homosexualité pour encourager une image plus positive, même si encore marquée par un certain essentialisme, de l'homoérotisme et des liens homosociaux en art. Dans son introduction, Davis rappelait l'hostilité du milieu académique à publier sur ce type de sujet susceptible d'engager la vie privée des artistes, des critiques et des universitaires, interrogeant de la sorte notre subjectivité au regard de la réception homoérotique de certaines représentations, notamment de nus¹². Nourrie par les études en psychanalyse, par le poststructuralisme et les nouveaux médias, la démarche foncièrement autoréflexive devait être « comme l'un des accomplissements logiques nécessaires de l'histoire de l'art elle-même, plutôt que comme une simple excroissance sur ou à l'intérieur d'elle-même¹³ ».
- 5 Dans cette continuité, Jonathan Weinberg et Flavia Rando coordonnèrent en 1996 un numéro spécial d'*Art Journal* sur les présences gaies et lesbiennes, s'appuyant sur le slogan « We're Here, We're Queer, Get used to it! » du groupe activiste Queer Nation¹⁴. Assimilant les théories butleriennes de la performativité et de la confusion des genres, ces études se sont aventurées sur le terrain complexe de la modélisation historique de l'ambiguïté figurative. Le trouble de la perception, dans l'identification des figures masculines néo-classiques de Girodet, a ouvert un champ inexploré jusque-là sur les masculinités en représentation¹⁵. L'étrangeté des mises en scène

homoérotiques de l'artiste américain Duane Michals, notamment sa série photographique *Things Are Queer* (1973), inaugurerait de son côté une compréhension du médium photographique comme outil de fierté et de transformation de l'identité¹⁶. Weinberg soulignait à quel point le terme queer était « plus englobant. Il peut être considéré comme faisant référence à toute une gamme d'identités possibles – gay, lesbienne, bisexuelle et transgenre, voire à une sorte d'état fluide entre ces orientations¹⁷ ». Sortir les artistes du placard face aux systèmes artistiques et sociaux normés de genre, c'était rejoindre la critique féministe de l'artiste mâle, blanc, hétérosexuel et occidental. Les rapports entre sexe, genre et sexualité pouvaient alors se complexifier à mesure que l'interprétation des images et des objets s'appuyait sur celles et ceux qui les avaient créées, mais aussi celles et ceux qui les regardaient et en faisaient usage.

- 6 Dès lors, il y eut un second renouvellement externaliste d'interventions queer en histoire de l'art, pour reprendre les positions féministes de Griselda Pollock¹⁸, à l'intersection des conditions matérielles des luttes politiques et des pratiques artistiques. À travers les relectures d'artistes canoniques et oubliés des grands récits, le modernisme, souvent accusé de formalisme décontextualisant, se prêtait aux dialogues avec une histoire des émancipations féministes et homosexuelles, dans le contexte pré-Stonewall américain ou durant la période d'entre-deux-guerres en Europe. Il ne suffisait pas de déconstruire la métaphore du placard, structure épistémologique forgée par la théoricienne queer Eve Kosofsky Sedgwick¹⁹ ; il devenait nécessaire d'analyser les intentions psychologiques liées aux sexualités non normatives dans la création, en s'appuyant sur les formes de dévoilement et d'opacité vécues par les artistes. Dirigé par Jennifer Doyle, Jonathan Flatley et José Esteban Muñoz, l'ouvrage *Pop Out: Queer Warhol* replaçait l'artiste pop et son œuvre au cœur des constructions identitaires des années 1960, au moment où d'autres historiens comme Douglas Crimp réclamaient une interprétation de Warhol plus queer que moderniste²⁰. En adoptant une perspective marquée par la performativité des discours et des images, il s'agissait de valoriser la photographie érotique et la cinématographie de l'œuvre de Warhol, les deux étant des médias de masse reproductibles et industriels, bien plus que sa peinture, médium autographe émanant de la culture d'élite moderniste ; en somme, sa

vie intime d'homosexuel plus que ses postures publiques dissidentes²¹. Ces relectures déplaçaient d'autres classifications élitistes associées au style *camp* typiquement homosexuel, forgé par Susan Sontag dans ses fameuses notes publiées en 1964²² : cette sensibilité ironique, trouvant dans les célébrités hollywoodiennes un objet de fascination et de moquerie, se reconfigurait à l'aune des politiques queer de lutte contre le VIH/sida. La performativité artistique queer s'appuyait plus volontiers sur la fierté des représentations identitaires des corps gays et lesbiens.

- 7 La querelle autour de la réception de Claude Cahun, artiste lesbienne surréaliste dont les photomontages et les poèmes constituent des formes précurseurs à la critique queer, confrontait finalement les méthodes et les limites disciplinaires en France et aux États-Unis²³. Le versant post-féministe du tournant queer de l'art était conduit par Amelia Jones²⁴, dont la lecture postmoderne de l'œuvre de Marcel Duchamp replaçait la fameuse photographie de l'alter ego Rose Sélavy (1920), par Man Ray, en parangon de la performativité de genre queer²⁵. S'agissait-il de relectures ou de mise en crise des définitions de la modernité ? En posant les limites de la perception comme fondement de son esthétique, le tournant queer s'associait aux politiques visuelles de décentrement des regards développées par le postmodernisme des années 1980. La contestation de l'originalité de l'œuvre, son unicité et sa portée narrative, rejoignait la crise psychique de François Lyotard et Fredric Jameson, conduisant à des formes de perception hallucinatoires et paranoïaques dans le champ visuel. Pour Norman Bryson, à mesure que le modernisme tentait de dévoiler les structures de pouvoir, se développait une folie du voir qui permettait à notre regard de se décentrer de la vision monoculaire et stable héritée de la Renaissance. Cet essor du désir de voir, pulsion scopique identifiée par les théoriciens du cinéma comme Christian Metz²⁶, a paradoxalement provoqué selon Bryson une dés-érotisation progressive des corps. « L'absorption de la sexualité dans le champ visuel a fermé la question de la différence sexuelle²⁷ ». À partir de cette évolution décrite par Bryson, s'est cristallisée une abstraction progressive des corps dans les pratiques artistiques, qui a conduit à l'émergence de politiques d'indistinction des genres propres au tournant queer de l'art des années 1990.

- 8 Dans cette volonté d'historicisation de la vision, l'on doit à Nicholas Mirzoeff d'avoir tenté d'approfondir les rapports complexes entre vision et visualité, procédé technique objectif et processus psychologique subjectif, à partir de la figure polémique de Carlyle. Mirzoeff s'est appuyé sur ses textes et sa carrière politique pour démontrer que le ^{xix}^e siècle s'était reconfiguré autour du triomphe éclairant de l'histoire, ce moment des Lumières incarné par le héros viril qui voit l'histoire comme en train d'avoir lieu, tandis que des aspects plus obscurs et invisibles, issus des récits de l'émancipation d'individus anonymes, viennent contester sa vision éclairée. Contre le capitalisme des Lumières, les subalternes – vocable issu, dans le domaine de l'art, de l'école de Birmingham, Raymond Williams en tête, via une lecture marxiste des écrits du philosophe italien Antonio Gramsci²⁸ – celles et ceux qui posent finalement la question du statut de classe dans le devenir marchandise du système capitaliste, incarnent selon Mirzoeff ce que l'on ne veut pas voir, ce que l'on refuse de regarder et qui se cache à la vue des autres. Cette dialectique de la visualité, qui permet de rendre visible le pouvoir caché, conduisit à la « visualité inversée » incarnée par Oscar Wilde, contre-héros homosexuel associé à d'autres figures féminines : « Loin de paraître héroïque, l'esthétisme de Wilde était perçu comme une effémination inversée ou invertie, assimilée à une dégénérescence raciale²⁹. » *In fine*, ces narrations historiques ont guidé rétrospectivement la démarche de l'historien qui a choisi ces figures rationnelles comme Carlyle, en agent actif du récit officiel de l'histoire ; celle de Wilde constitue un renversement, car elle cristallise d'autres histoires plus sombres et étranges, propres à la dialectique de résistance des subalternes, de celles et de ceux qui trouvent dans la révélation littéraire et artistique de leur sexualité cachée un élan politique.
- 9 C'est de manière indisciplinée que les critiques internalistes et externalistes en histoire de l'art ont convergé vers deux lignes complémentaires, alimentant la « contre-visualité³⁰ » identifiée par les cultures visuelles, à savoir le droit pour les subalternes, notamment les pauvres et les esclaves au ^{xix}^e siècle, d'obtenir un droit de regard autonome sur leur propre existence. La contre-visualité queer s'est associée aux récits avant-gardistes de résistance aux médias de masse, en épousant la dialectique moderniste de

transgression wildienne, dans l'apparence hors-norme et la dilution des binarités de genre. Les pratiques de travestissement et d'altération des identités ont été thématisées autour de la posture de l'anormal et du freak³¹, courant le risque d'une marchandisation de l'étrange/étranger, souvent caricaturé et repris à bon compte par les médias. La résistance à l'identification est passée par ce qui a été occulté, à savoir la façon dont les communautés LGBTQIA+ se sont approprié ces symboles dans leur vie et dans leur chair, en tant que vecteurs de désirs contrariés et complexes à restituer. Comme l'a souligné David Getsy, « une histoire queer de l'art doit s'interroger sur la façon dont les normes sont perpétuées (et modifiables) et comment des perspectives résistantes auraient néanmoins pu être imaginées, établies ou partagées³² ». L'historien en appelle à des visions perverses et non disciplinées en histoire de l'art, qui permettent de contourner la réimposition de normes historiques dans l'analyse des trajectoires individuelles et artistiques.

- 10 Aussi faut-il tenir compte de différents paramètres d'appréhension individuelle comme la race, la culture ethnique et la classe, vision intersectionnelle présente *ab origine* dans la critique queer de Lauretis. José Esteban Muñoz devait faire entendre cette voix unique pour mettre en avant les *queers of color*, afin de remettre en question la vision dominante de l'art, en particulier celle des pratiques marginalisées de Vaginal Davis, Carmelita Tropicana ou Jack Smith³³. Deux principes clés de la pensée de Muñoz présidèrent à cette nécessité. D'une part, la « désidentification » désignait les stratégies esthétiques et politiques d'artistes latinx et africains-américains, dont les performances ont interagi avec la culture musicale ou télévisuelle dominante, tout en contestant les stéréotypes de genre et l'homonormativité. Muñoz a tenté dans un second temps de relancer l'élan utopique des politiques artistiques queer. Il s'agissait de concevoir non pas un art queer, essentialisant et déterministe, mais un devenir « queerness », conçu comme « illumination anticipatrice de l'art, qui peut être caractérisé comme le processus d'identification de certaines propriétés qui peuvent être détectées dans les pratiques de représentation, nous aidant à voir ce qui n'est pas encore conscient³⁴. » Ce projet rejoignait le projet avant-gardiste de dialogue entre les médias et les médiums, les arts et les sens, nourri

par les politiques d'émancipation de genre et de race associées à celles de classe.

- 11 Ces contre-discours critiques ou visualités inversées se sont enrichis d'un renversement épistémique des corpus étudiés, face au tournant matériel amorcé depuis les années 1980³⁵. En 1996, Muñoz signait un article liminaire sur le statut des *ephemeras*, ces documents éphémères et fragiles des cultures queer, à partir de la pratique conceptuelle de Tony Just³⁶. Ces archives précaires du temps présent (facture, dépliants, posters, t-shirts, badges, notes), souvent écartées des lectures officielles, devaient au contraire révéler la présence fantomatique d'interactions sexuelles disparues. De là pouvait s'envisager une archive de *queerness* qui se fonde sur le potentiel performatif des actes et des relations interdites (potins, insinuation, gestes affectifs). Le tournant queer de l'archive devenait aussi affectif, comme le révélait en 2013 un numéro spécial d'*Art Journal* sur le sujet. Citant les démonstrations éclairantes d'Ann Cvetkovich, Tirza True Latimer rappelait que pour « les queers, la “fièvre de l'archive” déclenchée par le silence, la négligence et la stigmatisation des histoires queer est une force particulièrement puissante, faisant écho à la férocité et à la perversité du désir sexuel queer³⁷ ». Rendre visible les objets et les émotions qu'ils portaient n'a pas seulement permis de découvrir des protagonistes jusque-là oubliés. L'impulsion de l'archive queer rendait visible les processus de visibilités et d'invisibilités, d'élisions et de silences qui ont marqué ces vies, celle de relations interraciales dont la charge érotique a souvent été négligée, celle aussi de la pluralité des désirs au-delà des identités fixes.
- 12 C'est à cette intersection que s'est jouée la reconfiguration critique des méthodes issues des études transgenres. En s'appuyant sur la représentation des « féminités masculines³⁸ », Jack Halberstam a su caractériser le regard trans* analysé dans l'apparence et l'expression de non-binarité de genre³⁹. Le cinéma queer des années 1990 constituait un terrain favorable à l'émergence de ces visibilités et temporalités divergentes, dont les écarts ont été révélés par les différents personnages trans* de films comme *Boys Don't Cry* (1999), *The Crying Game* (1992) ou *By Hook or by Crook* (2001). Les métamorphoses de genre dans ces images filmiques ont créé des

déplacements physiques et temporels qui ont remis en question la capacité du cinéma à construire une narration cohérente :

- 13 Lorsque nous « voyons » le personnage transgenre, nous assistons en réalité à un tour de passe-passe cinématographique. La visibilité, dans ces circonstances, peut être assimilée à un danger, à une mise en exposition, et il devient souvent nécessaire pour le personnage transgenre de disparaître afin de rester viable. Le regard transgenre devient difficile à suivre car il dépend de relations complexes dans le temps et l'espace, entre voir et ne pas voir, apparaître et disparaître, savoir et ne pas savoir.⁴⁰
- 14 La singularité de l'expérience des personnages trans* fut aussi celle de leur histoire, lorsque Halberstam a redonné vie par écrit aux archives personnelles de Brandon Tina, homme trans violé et tué en 1993, sujet du film *Boys Don't Cry*. Loin de récits nourris par la violence ou le rejet, il s'agissait d'entrevoir pour Halberstam d'autres géographies, celle rurale des petites villes de l'Amérique profonde, et celle, intérieure, de personnes en conflit avec elles-mêmes, face aux injonctions sociétales.
- 15 D'autres réseaux complexes ont été révélés à travers différents films et expositions, à l'instar de la Casa Susanna, lieu américain ouvert durant les années 1950 et 1960, ayant accueilli des hommes blancs de la classe moyenne vêtus en femmes, exprimant une variance de genre (personnes dont l'expression de genre diffère des normes assignées à la naissance). Comme le soulignait Susan Stryker dans la préface du catalogue, « la transidentité des personnes assignées hommes à la naissance se décline en une multitude de variations⁴¹ », de la performance drag au travestisme de cabaret et à la féminité trans. Au-delà de la dimension performative et artistique, le caractère mobile des visibilités trans*, à la fois multiple, transformatif et créatif devait guider l'interprétation de ces corpus visuels, à l'image de l'histoire des artistes de spectacle au Canada durant la période d'après-guerre étudiée par Vivian Namaste⁴² ou de la photographie trans*, par Jay Prosser⁴³.
- 16 Comme l'a rappelé Getsy dans sa relecture trans* de *l'Olympia* (1863) d'Édouard Manet, l'aventure moderniste du nu fut aussi celle de la dissociation picturale dans l'identification entre genre, sexe et sexualité : « Je ne propose pas de lire la figure d'Olympia comme trans

ou non binaire. Je soutiens plutôt que l'archive associée à ce tableau a été en partie déterminée par des récits sur la multiplicité, la mobilité, le non-binarisme, la visibilité contingente et la transformabilité du genre. Une capacité transgenre est proposée à travers l'interrogation que propose Manet au sujet du statut du nu en tant que signe ⁴⁴ ». L'auteur invite à explorer le potentiel émancipateur des lectures transgenres à travers celles, historiques, des caricatures qui se sont moquées de la peinture ambiguë de Manet, mais aussi celles, plus contemporaines, qui interrogent les limites de l'identification et de la visibilité.

- 17 Du passé restitué au présent revendiqué, se situe la délicate relecture des œuvres et des archives. Celle menée par Butler a permis de replacer le témoignage de l'« hermaphrodite » Herculine Babin dans son contexte médical et religieux au ^{xix}^e siècle, contredisant la lecture romantique de Foucault, consistant à retrouver le vrai sexe dans les « limbes heureuses d'une non-identité ⁴⁵ ». Si, selon Butler, le dispositif social et législatif fut une machine à produire des subjectivations par effets de réitération, défaire le genre revenait à expérimenter ce processus dans la parole et la chair. Comme Butler l'a toujours soutenu, « la théorie queer s'oppose par définition à toute revendication identitaire, y compris les assignations à un sexe stable ⁴⁶ ». Comment relire ces violences du passé ⁴⁷ ? Quelle vision des corps dits « anormaux » offre-t-on à l'interprétation du lecteur contemporain ? Que peut-on encore voir et comment le regarder ? Ces questions délicates se posent au sujet de l'imagerie médicale qui a su imposer, à partir du début du ^{xix}^e siècle, un genre et une sexualité sur des réalités dites « biologiques » insaisissables, comme celles de l'hermaphrodite photographiée par Nadar et révélée dans l'analyse de Magali Le Mens ⁴⁸. Comme l'a soutenu Jean-Luc Nancy en postface à cette étude : « Ce qui fait le charme équivoque, le trouble et l'inquiétude, parfois jusqu'à l'angoisse, du spectacle, de la pensée ou de la rencontre de l'hermaphrodite, c'est précisément l'impossibilité de départager et de répartir sans reste Hermès et Aphrodite. L'un et l'autre font plus que se toucher : ils se mêlent, ils s'indiscernent sans se confondre ⁴⁹ ». De la nécessité de la différence sexuelle vient ce trouble de la reconnaissance primitive en une entité masculine et féminine, qui se joue dans l'espace et le temps, dans ce décalage constant qui est le signe, suivant les traces philosophiques

de Jacques Derrida, de la différence, à savoir « ce qui n'a lieu qu'à ne pas *aboutir*, ce qui n'*advient* qu'à ne pas se *produire* ⁵⁰ ».

- 18 L'instabilité de sens se retrouve au cœur des ambiguïtés de genre révélées par le médium photographique. Ces figures chimériques de l'art proviennent de contextes historiques hostiles, souvent vécues comme des formes d'objectification par les personnes trans ⁵¹. La démarche de Rachel Mesch pose l'épineuse question d'une visualité trans avant la lettre, dans sa lecture des photographies qui témoignent de pratiques de travestissement des femmes de lettres Jane Dieulafoy, Rachilde et Marc De Montifaud ⁵². Alors que la loi française impose la norme, l'expression de non-conformité au genre féminin se teinte d'une singularité que Rachel Mesch étudie dans le cas des campagnes archéologiques au Moyen-Orient, où Jane Dieulafoy a investi le changement d'identité à travers un imaginaire orientaliste encore plus ambigu. La traduction en français que nous proposons de son article paru dans *Yale French Studies* renvoie à une réalité complexe à l'époque, où le travestissement couvrait des définitions moins définitives. Comment interpréter ces apparences souvent confinées au cadre privé ? Quel regard porter sur ces images restées cachées sous le poids des convenances ? Dans ces historiographies déviantes dont parle Jennifer Terry, se situe l'histoire des subjectivités homosexuelles opposée à l'homophobie et la transphobie ⁵³. Quels héritages retenir ?
- 19 Si les représentations et les discours ont tenté de fixer les imaginaires occidentaux de l'« entre-deux » (troisième sexe et hermaphrodite, gynandre et androgyne, travesti, eunuque, inverti et uraniste, garçonne), ces vocables historiques ont tantôt été revendiqués, tantôt rejetés par les individus et les groupes militants et activistes, les écrivains et les artistes ⁵⁴. Retracer cette histoire du trouble visuel revient à plonger dans le regard mouvant d'un passé en constante reconfiguration. C'est à ce titre que l'article de Samy Lagrange consacré à l'imaginaire des amazones dans la seconde moitié du ^{xix}^e siècle interroge l'investissement d'un vocabulaire et de pratiques venues des mythes antiques, par des courants associés aux mouvances féministes de l'époque. Dans la continuité du numéro spécial de *Clio* consacré au « Femmes travesties » et coordonné par Christine Bard et Nicole Pellegrin ⁵⁵, l'étude des représentations et des visualités dissidentes s'est fondée sur la complexité intentionnelle

de l'identification, dont les usages ont varié en fonction des événements révolutionnaires. S'habiller en homme pour une femme revient-il uniquement à affirmer une dissidence, une praticité ou un droit à l'égalité ?

- 20 L'extension du domaine visuel à d'autres champs de la sensibilité s'est complexifiée au contact des pratiques « réparatives » du passé qu'a engagé Kosofsky Sedgwick⁵⁶. Il ne s'agissait pas seulement d'analyser la relation sémiotique entre celui qui regarde, celui qui est regardé et celui qui crée les regards. Il fallait aussi développer une vision matérielle des corps et des émotions en les ouvrant à de nouvelles formes de reconnaissance, contre la simplification des expressions de la sensibilité. Dans ce nouveau partage du sensible, au cœur de la pensée de Jacques Rancière, ce qui relia « des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports⁵⁷ », ce fut une conception politique des affects⁵⁸. Comme l'envisage Jasmine Laraki dans son étude, le détournement de l'olfaction est devenu un champ d'investissement des affects et des émotions contradictoires pour les esthètes homosexuels victoriens du passage du xx^e siècle. Leur façon d'embrasser des formes invisibles d'esthétisation de la vie quotidienne par l'odeur interroge la subversion du trouble des sens.
- 21 Si les cultures visuelles ont envisagé ces interfaces médiatiques entre public et privé, les espaces de *queerness*, considérés comme des futurs utopiques pour Muñoz, se sont ouverts à d'autres partages des regards et des sensibilités. Tour à tour perçus comme lieu de désir, *safe space* ou environnement alternatif, les espaces queer sont devenus visibles au moment de l'émancipation politique des communautés gays et lesbiennes du tournant des années 1970⁵⁹. En amont, durant l'entre-deux-guerres, certaines utopies urbanistiques avant-gardistes ont éclos en Europe, comme celle de l'artiste d'origine norvégienne Hendrik Christian Andersen. L'étude de Sara Vitacca permet d'envisager à nouveaux frais le projet non réalisé de la Cité mondiale de l'artiste associé à la dramaturge Olivia Cushing. Les réseaux homosociaux auxquels l'artiste et sa belle-sœur ont participé à Rome nourrissent un projet mystique d'harmonie entre les corps masculins et féminins, liée à la régénérescence de l'humanité. Ces espaces de *queerness* représentent un potentiel pour l'avenir, qu'il

reste encore à explorer, dans une Europe enflammée de l'entre-deux-guerres marquée par le fascisme.

- 22 Ces manières de voir et de sentir le trouble des images et des choses ont accompagné le renouvellement des façons de voir le corps des femmes, thématiques par Laura Mulvey avec le « *male gaze* ⁶⁰ ». Il est difficile d'envisager l'économie culturelle des visualités queer, sans reprendre les réponses critiques adressées à sa théorie du regard mâle et hétérocentré, par de Lauretis ou Judith Mayne ⁶¹. Qu'il s'agisse de l'identification gay et lesbienne, du caractère hétérocentré de la pulsion scopique propre à l'œil cinématographique, ou encore, de l'absence de rapport de race dans la théorie du regard mâle, en écho aux « regards oppositionnels » des écrits de bell hooks, récemment traduits en français ⁶², les visualisations queer interpellent les regardeurs, spectateurs ou publics, à travers le plaisir à regarder les images. La lecture de Catherine Gonnard, dans son article consacré à l'évolution de la visibilité lesbienne, des portraits et autoportraits d'artistes femmes de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux images cathodiques de la télévision française d'après-guerre, offre de ce point de vue une perspective éclairante. Par la subtilité d'un geste échangé entre femmes, d'une apparence identifiée de manière cryptée, se lisent les émotions liées à un espace intérieur commun, discrètement exposées en public.
- 23 Les objets sont témoins de passés en constante reconfiguration, évoluant au gré des manières de les percevoir et les rendre vecteurs d'une histoire en train de s'écrire. Ces méthodes confondant personnel et public rentrent parfois en conflit, souvent en dialogue, avec d'autres histoires plus officielles. C'est ce pivotement temporel queer qu'il s'agit d'interpréter à partir des différentes couches historiques accumulées par le passé. « Vivre avec le trouble » de ces identifications, selon Donna J. Haraway ⁶³, signifie accepter des mondes où les dualismes n'existent plus, car ils sont le résultat de constructions artificielles de la modernité qui ont séparé les hommes et les femmes, les homosexuels et les hétérosexuels, les vivants et les non-vivants. À l'heure de l'Anthropocène, Haraway enjoint son lecteur de se plonger dans le trouble interspécifique des espèces animales, au sein d'une coexistence des espaces et des temps qui fasse advenir des « enfants du compost » ! C'est aussi à ce prix que le trouble dans le visuel pourra renouveler notre regard sur le visible et l'invisible.

NOTES

- 1 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, 2005. Voir Donald HALL, *Queer Theories*, New York, Palgrave, 2002 ; Noreen GIFFNEY et Michael O'ROURKE (dir.), *Ashgate Research Companion to Queer Theory*, New York, Routledge, 2009. Sur la situation en France, Sophie NOYÉ, « Matérialisme et queer dans la troisième vague féministe française », dans Karine BERGÈS, Florence BINARD et Alexandrine GUYARD-NEDELEC (dir.), *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?*, Rennes, PUR, 2017, p. 235-246.
- 2 Nous renvoyons le lecteur à notre synthèse sur le sujet : Damien DELILLE, « Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, « Raconter », 2022, p. 229-248, DOI : [10.4000/perspective.27985](https://doi.org/10.4000/perspective.27985).
- 3 Judith BUTLER, « Preface (1999) », *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 30.
- 4 Voir notamment Catherine LORD et Richard MEYER, *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon Press, 2013.
- 5 Henry Louis GATES Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.
- 6 Teresa de LAURETIS, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », dans *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg* (trad. Sam Bourcier), Paris, La Dispute, 2007, p. 106.
- 7 Mentionnons notamment le collectif ARQ (Arts et représentations queer, <https://arqueer.hypotheses.org/>) et le projet de recherche « Queer attitudes, images subversives et persistance des codes de la binarité féminine / masculine XX^e-XXI^e siècles », HEAD Genève, mené par Magali Le Mens et Elizabeth Fischer, qui ont participé à notre journée d'études, mais n'ont malheureusement pas pu contribuer à ce numéro.
- 8 Voir Rebecca WADE, « Queering Art's Histories in Art History », *Art History*, numéro virtuel, 2024, <https://academic.oup.com/arhistory/pages/queering-arts-histories-in-art-history>.
- 9 Daniel BERNDT, Susanne HUBER et Christian LICLAIR, *Ambivalent Work*s. Queer Perspectives and Art History*, Zurich, Diaphanes, 2024, p. 40-44. Voir notamment Johanna SCHAFER, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld, Transcript, 2015 ; Barbara

PAUL et Josch HOENES, *Un/verblümt: queere Politiken in Ästhetik und Theorie*, Berlin, Revolver Publishing, 2014.

10 Voir Maxime BODY, *Les Études visuelles*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017. Voir aussi Griselda POLLOCK,

« Feminism/Foucault, Surveillance/Sexuality », dans Norman BRYSON, Michael Ann HOLLY, Keith MOXEY (dir.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, p. 1-41.

11 Whitney DAVIS, « Introduction », dans Whitney Davis (dir.), *Gay and Lesbian Studies in Art History*, New York et Londres, The Haworth Press, 1994, p. 2.

12 Voir le dernier débat dans la presse qui a contesté l'interprétation homoérotique des nus de Gustave Caillebotte, suite à l'essai du catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, André DOMBROWSKI et Jonathan D. KATZ, « Peindre des hommes nus », dans Scott ALLAN, Gloria GROOM et Paul PERRIN, *Caillebotte. Peindre les hommes*, Paris, Hazan et musée d'Orsay, 2024, p. 158-167.

13 Whitney DAVIS, « Introduction », *Gay and Lesbian Studies in Art History*, op. cit., p. 6, « as one of the necessary logical fulfillments of art history itself rather than a mere excrescence upon or within it ». Sauf mention contraire, toutes les traductions ont été réalisées par l'auteur.

14 Voir Michael WARNER (dir.), *Fear of Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1993.

15 James SMALLS, « Making Trouble for Art History: The Queer Case of Girodet », *Art Journal*, vol. 55, n° 4, 1996, p. 20-27. Cette étude a été concomitante de celle d'Abigail Solomon-Godeau (*Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames and Hudson, 1997), citée dans l'article. Cette parution connut une réception plus importante, en lien direct avec la thématique butlerienne du trouble.

16 Voir l'inflation éditoriale de ces derniers temps : Flora DUNSTER et Theo GORDON, *Photography: A Queer History*, Londres, Ilex Press, 2024 ; Dominic HAUSER et Martin J.V. MÜLLER, *Deeply Human: Global Queer Photography*, Berlin, Verlag Kettler, 2024.

17 Jonathan WEINBERG, « Things Are Queer », *Art Journal*, vol. 55, n° 4, 1996, p. 12, « lesbian and gay seem tied to an outmoded identity politics. [...] Queer is more encompassing. It can be taken to refer to a whole range of possible identities—gay, lesbian, bisexual, and transgender or even a kind of fluid state between these orientations ».

- 18 Griselda POLLOCK, « Feminist Intervention in Art History », *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, p. 1-17.
- 19 Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard* (trad. Maxime Cervulle), Paris, Amsterdam, 2008.
- 20 Douglas CRIMP, « Avoir le Warhol qu'on mérite », dans Annie CLAUSTRES (dir.), *Le tournant populaire des cultural studies. L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 347-370.
- 21 Jennifer DOYLE, Jonathan FLATLEY, José E. MUÑOZ et al., *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996.
- 22 Voir Fabio CLETO (dir.), *Camp. Queer Aesthetics & the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- 23 Laura COTTINGHAM, « Considering Claude Cahun », dans *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*, New York, G+B Arts International, 1999, p. 189-213.
- 24 Voir en particulier l'introduction d'Amelia Jones avec Jennifer Doyle, « Introduction: New Feminist Theories of Visual Culture », *Signs*, vol. 31, n°3, été 2006, p. 607-615, qui souligne l'importance de l'ouvrage séminal des théories queer de Katy HOMANS et BAD OBJECTS-CHOICES (dir.), *How do I look? Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.
- 25 Amelia JONES, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- 26 Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1968.
- 27 Norman BRYSON, « The Gaze in the Expanded Field », dans Hal FOSTER (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 116, « this absorbing of sexuality into the visual field closes off the question of sexual difference ». Voir aussi Maxime BOIDY et Francesca MARTINEZ TAGLIAVIA (dir.), *Visions et visualités. Philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli Éditions, 2018.
- 28 Raymond WILLIAMS, *Culture et matérialisme*, trad. Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- 29 Nicholas MIRZOEFF, « On Visuality », *Journal of Visual Culture*, vol. 5, n° 1, 2006, p. 71, « Far from seeming heroic, Wilde's aestheticism was perceived

as a reverse or inverted effeminacy that was figured as racial degeneration. »

30 Nicholas MIRZOEFF, *The Right to look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 22-25.

31 Renate LORENZ, *Art Queer. Une théorie freak* (trad. Marie-Mathilde Bortolotti), Paris, B42, 2018.

32 « A Conversation Between David J. Getsy and Daniel Berndt. Paradoxes of Queer Visibility », dans Daniel BERNDT, Susanne HUBER et Christian LICLAIR, *Ambivalent Work*s. Queer Perspectives and Art History*, op. cit., p. 191, « a queer art history must interrogate how norms are perpetuated (and modifiable) and how resistant perspectives might nevertheless have been imagined, established, or shared ».

33 José Esteban MUÑOZ, *Disidentification, Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1999 et *Cruiser l'utopie. L'après et ailleurs de l'advenir queer* (trad. Alice Wambergue), Dijon, Les Presses du réel, 2021.

34 José Esteban MUÑOZ, *Cruiser l'utopie*, op. cit., p. 3, « anticipatory illumination of art, which can be characterized as the process of identifying certain properties that can be detected in representational practices helping us to see the not-yet-conscious. »

35 Gen DOY, *Materializing Art History*, Oxford, Berg, 1998 et Maxime CERVILLE, Nelly QUEMENER et Florian VÖRÖS (dir.), *Matérialisme, culture et communication*, Paris, Presses des Mines, 2016.

36 José Esteban MUÑOZ, « Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts », *Women & Performance, Journal of Feminist Theory*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 5-16, DOI : [10.1080/07407709608571228](https://doi.org/10.1080/07407709608571228).

37 Ann CVETKOVICH, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press, 2003, cité dans Tirza True LATIMER, « Introduction. Conversation on Queer Affects and Queer Archives », *Art Journal*, vol. 72, n° 2, 2013, p. 34, « “archive fever” catalyzed by the silencing, neglect, and stigmatization of queer histories is a particularly powerful force, echoing the ferocity and perversity of queer sexual desire ». Voir aussi récemment Sam BOURCIER, *Le Pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Paris, Cambourakis, 2025.

38 Jack HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.

39 Jack HALBERSTAM, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland, University of California Press, 2018.

40 « When we “see” the transgender character, then, we are actually seeing cinematic time’s sleight of hand. Visibility, under these circumstances, may be equated with jeopardy, danger, and exposure, and it often becomes necessary for the transgender character to disappear in order to remain viable. The transgender gaze becomes difficult to track because it depends on complex relations in time and space between seeing and not seeing, appearing and disappearing, knowing and not knowing. » Judith HALBERSTAM, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/Londres, New York University Press, 2005, p. 78.

41 Susan STRYKER, « Préface », dans Isabelle BONNET et Sophie HACKETT (dir.), *Casa Susanna : l’histoire du premier réseau transgenre américain, 1959-1968*, Paris, Éditions Textuel, Toronto, AGO, 2023, non paginé.

42 Vivian NAMASTE, *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 et *C’était du spectacle. L’histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2005.

43 Jay PROSSER, « Epilogue: Transsexuality in Photography Fielding the Referent », *Second skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 207-236.

44 « I am not proposing that we read the figure of Olympia as trans or non-binary. Rather, I am arguing that the archive of this painting has been in part determined by accounts of gender’s multiplicity, mobility, non-binarism, contingent visibility, and transformability. A transgender capacity is proposed through Manet’s interrogation of the nude’s status as sign. » David J. GETSY, « How to Teach Manet’s Olympia after Transgender Studies », *Art History*, vol. 45, n° 2, avril 2022, p. 363, DOI : [10.1111/1467-8365.12647](https://doi.org/10.1111/1467-8365.12647).

45 Butler se réfère aux deux préfaces de Michel Foucault, *Herculine Barbin [dite Alexina B]*, *Mes souvenirs : histoire d’Alexina/Abel B.*, éd. Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1978 et *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century Hermaphrodite*, trad. Richard McDongall, New York, Colophon, 1980, p. XIII.

46 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 19-20.

- 47 Voir en particulier Beatriz PRECIADO, « Savoir_Vampires@War », *Multitudes*, n° 20, 2005, DOI : [10.3917/mult.020.0147](https://doi.org/10.3917/mult.020.0147).
- 48 Magali LE MENS et Jean-Luc NANCY, *L'Hermaphrodite de Nadar. Suivi de L'un des sexes*, Grâne, Créaphis, 2009. Voir aussi Magali Le Mens, *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, Éditions du Félin, 2019.
- 49 Magali LE MENS et Jean-Luc NANCY, *L'Hermaphrodite de Nadar*, op. cit., p. 59.
- 50 *Ibid.*, p. 62.
- 51 Voir Katrina KARKAZIS, *Fixing Sex: Intersex, Medical Authority, and Lived Experience*, Durham, Londres, Duke University Press, 2008 ; Ann FAUSTO-STERLING, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New York, 2000 ; and Alice DOMURAT DREGER, *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Harvard, Harvard University Press, 2000.
- 52 Rachel MESCH, *Before Trans: Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2020.
- 53 Jennifer TERRY, « Theorizing Deviant Historiography », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, n° 2, 1991, p. 55-74.
- 54 Voir Damien DELILLE, *Genre androgyne. Arts, cultures visuelles et trouble de la masculinité (XVIII^e-XX^e siècle)*, Turnhout, Brepols publishers, 2021.
- 55 Christine BARD et Nicole PELLEGRIN (dir.), *Clio. Femmes, genre, histoire*, n° 10, 1999, DOI : [10.4000/clio.706](https://doi.org/10.4000/clio.706).
- 56 Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.
- 57 Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2012, p. 10.
- 58 Voir Melissa GREGG et Gregory J. SEIGWORTH (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010 et Brian MASSUMI, *The Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press, 2015.
- 59 Aaron BETSKY, *Queer Space. Architecture and Same-sex Desire*, New York, William Morrow & Co., 1997.
- 60 Laura MULVEY, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie* (trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, éd. Teresa Castro et Clara Schulmann), Paris, Mimésis, 2017.

61 Teresa de LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 et Judith MAYNE, « Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship », dans Katy HOMANS et BAD-OBJECT CHOICES (dir.), *How do I look?*, op. cit., p. 103-135.

62 bell hooks, *Regards oppositionnels. Se défaire des représentations dominantes* (trad. Pauline Tardieu-Collinet, Louise Cabannes, Leslie Talaga), Paris, Payot, 2025.

63 Donna J. HARAWAY, *Vivre avec le trouble* (trad. Vivien García), Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

AUTEUR

Damien Delille

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Lumière Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/172166985>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-5087-7706>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/damien-delille>

Les jambes de l'orientaliste : photographie et transidentité chez Jane Dieulafoy

Rachel Mesch

DOI : 10.35562/theia.259

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

Le cliché orientaliste
Les jambes de l'orientaliste

NOTES DE LA RÉDACTION

Cet article est une version remaniée et actualisée d'un article précédemment publié en anglais, « The Legs of the Orientalist : Jane Dieulafoy's Self-Portraits in Persia » (*Yale French Studies*, n° 139, 2021, p. 171-189).

TEXTE

Je tiens à remercier Jordan R. Tudisco pour son aide avec la traduction en français.

- 1 De 1881 à 1886, Marcel Dieulafoy, ingénieur du génie civil, et sa femme Jane Dieulafoy font plusieurs voyages au Moyen-Orient pour étudier les origines de l'architecture européenne. Ils espèrent trouver et excaver l'ancien site perse de Suse, tâche que l'explorateur anglais William Loftus avait tenté d'accomplir plusieurs années auparavant, mais sans succès. Après plusieurs allers-retours éprouvants sur des milliers de kilomètres, la « mission Dieulafoy » est un énorme succès. Ayant négocié avec les autorités persanes et soudoyé le gouvernement en secret, l'équipe transporte plus de quarante tonnes d'artefacts en France, ce qui aboutit à l'ouverture de la salle Dieulafoy du Louvre, où leur butin est toujours exposé. Suite à l'ouverture de leur salle au Louvre, les Dieulafoy deviennent de véritables icônes culturelles, vénérées pour leurs contributions au patrimoine français.

Marcel est élu à l'Académie française et devient un de ses « immortels » ; Jane est nommé-e chevalier de la Légion d'honneur¹ (fig. 1).

Figure 1.



« Mme Dieulafoy, récemment décorée de la Légion d'honneur pour sa mission en Susiane », *Le Monde illustré*, 20 novembre 1886, p. 321.

Crédits : Collection de l'auteur.

- 2 En plus de faire la chronique de leur voyage, Jane Dieulafoy s'occupe également de photographier leur périple. « L'archéologue par vocation maritale² » pour reprendre les mots de Marc Potel, prend plus d'un millier de photographies au cours de leurs voyages. Des centaines de gravures sur bois basées sur ses clichés sont reproduites, aux côtés de récits de voyage palpitants, publiés en feuilleton dans la revue populaire *Le Tour du monde* entre 1883 et 1888. Ces chroniques seront aussi publiées ultérieurement par

Hachette, en 1887 et 1888, sous les titres *La Perse*, *La Chaldée et la Susiane* (couvrant la première mission de 1881 à 1882, et publié en 1887) ainsi que *À Suse : journal des fouilles* (suivant leurs aventures de 1884 à 1886, et publié en 1888³). Le premier ouvrage est illustré de 336 gravures sur bois d'après les photographies de l'auteur et deux cartes ; le second, de 121 gravures sur bois et une carte⁴. Les chercheuses et chercheurs ont déjà consacré beaucoup d'attention à ces journaux de voyage, mais les photographies ont été presque entièrement négligées⁵. Or, plus de neuf cents images originales se trouvent dans les albums privés des Dieulafoy conservés à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris, et la plupart ont été prises par Jane ; des dizaines d'autres sont conservées dans les archives du couple à la Bibliothèque de l'Institut⁶. Cet article prend pour objet ces photographies, afin de montrer comment le point de vue nettement orientaliste que Jane Dieulafoy a adopté derrière l'appareil photographique lui a également permis de se voir plus clairement, en tant que personne qui s'identifiait peu avec le genre qui lui était assigné à la naissance. Parlant des aspects élusifs de son style visuel, Marc Potel écrit que : « [Dieulafoy] se mue souvent en ethnologue ou même en sociologue⁷ ». Le rapport flou entre évidence et émotion (« evidence and affect » en anglais) signalé par l'anthropologue et historienne Elizabeth Edwards peut nous guider ici : alors que l'ethnologue du XIX^e siècle a tenté d'utiliser l'appareil photographique comme « support d'enregistrement transparent⁸ », la photographie a fini par tracer un rapport plus subtil entre le photographe et son sujet. C'est justement cette tension dans l'œuvre photographique de Dieulafoy qui nous permet de mieux cerner ses investissements psychiques, ainsi que la façon dont iel se concevait – au-delà de ce qui pouvait être partagé avec le public – notamment en ce qui concerne les questions de genre.

- 3 Pendant que les Dieulafoy étaient en Perse, Jane a commencé à porter des habits d'homme, poursuivant une pratique entamée une décennie plus tôt lorsqu'iel avait pris les armes aux côtés de Marcel durant la guerre franco-prussienne. Après leur retour définitif à Paris dans les années 1880, Jane ne portera plus jamais d'habits de femme, préférant, à la place, les costumes masculins et une coupe de cheveux courte, et ce, même lorsque le couple circulait dans les milieux académiques les plus respectés. Chaque fois qu'on lui demandait

pourquoi iel s'habillait ainsi – une permission de travestissement étant obligatoire à l'époque⁹ – Dieulafoy répondait qu'iel avait pris l'habitude de porter le pantalon lors de ses voyages au Proche-Orient ; même si, bien sûr, les costumes sur mesure qu'iel arborait à Paris étaient bien différents de ceux qu'iel avait dû porter pour traverser le désert à cheval. C'est notamment l'écrivain Laurent Tailhade qui signala la manière dont Dieulafoy ramenait toujours la conversation sur la Perse : « Si Dante revenait toujours de l'Enfer, » remarqua-t-il, « Mme Dieulafoy revenait de la Susiane dans tous les salons de Paris¹⁰ ! ».

- 4 Jane Dieulafoy a longtemps éludé catégorisations et définitions : son mariage avec Marcel fut heureux et durable, et Jane a fait preuve de conservatisme social, ce qui a contribué à dissiper les craintes d'indécence que son apparence pouvait suggérer¹¹. Souvent considéré-e comme une pionnière, Jane Dieulafoy a le plus souvent été envisagé-e sous un angle féministe, comme une femme accomplie et déterminée qui refusait les limites que lui imposait la société du XIX^e siècle¹². Cette lecture n'est pas entièrement fausse. Toutefois, Jane ne soutenait pas spécialement les causes féministes, hormis le droit pour les femmes de participer aux combats¹³. Qui plus est, les chercheuses et chercheurs précédent-es évitent d'interroger son identification profonde à la masculinité¹⁴. En interprétant Dieulafoy exclusivement comme quelqu'un qui tenait à promouvoir une nouvelle forme de féminité, ils et elles imposent mécaniquement une perspective normative de genre sur un individu qui a réussi, contre toute attente, à refuser la binarité et qui s'est manifestement investi-e dans une identité masculine. Je suggère donc, dans cet article, qu'une perspective trans nous permet de mieux comprendre cette figure complexe, qualifiée par un de ses contemporains de « femme ayant depuis longtemps désappris son sexe sans l'avoir jamais désavoué¹⁵ ». Considérée dans cette optique, la présentation de genre de Jane Dieulafoy peut être perçue non pas comme l'exemplification d'une conception de la féminité qui s'est élargie au cours du XIX^e siècle, mais plutôt comme celle d'une personne en désaccord manifeste avec la catégorie « femme ». Cela ne veut pas dire, en revanche, qu'iel se pensait « homme ». Susan Stryker, professeure et historienne trans, définit le terme transgenre comme caractérisant « des personnes qui franchissent les frontières construites par leur culture pour définir et

contenir le genre¹⁶ ». Cette notion de *déplacement de genre* coïncide littéralement avec le déplacement physique de Dieulafoy au Proche-Orient, durant lequel iel, en reprenant le pantalon porté pendant la guerre, actualise le changement d'expression de genre qui restera le sien pour le restant de sa vie. En examinant cette vie de plus près, on comprend que Jane ne savait pas vraiment à quelle catégorie s'identifier, comme en témoigne aussi le fait qu'iel étudiait le Chevalier d'Éon et l'Abbé de Choisy, dans une série de biographies jamais publiées, consacrée aux figures de genre incertain¹⁷. Bien que Dieulafoy n'ait jamais écrit explicitement au sujet de son identité de genre, deux de ses romans – *Volontaire*, 1792-1793 (Paris, A. Colin, 1892) et *Frère Pélage* (Paris, A. Lemerre, 1894) – font intervenir des protagonistes féminines qui se transforment en jeunes hommes, tout en restant retranché-es dans les paradigmes du romantisme hétérosexuel¹⁸. En d'autres termes, ces personnages trans masculins restent dans des couples hétérosexuels d'apparence, tout comme Jane et Marcel, avec leur relation solide et soudée. Plutôt que de nous forcer à définir précisément son identité de genre, une perspective trans permet de mieux comprendre la nature des questions identitaires auxquelles Dieulafoy essayait de répondre par sa tenue et par ses activités¹⁹.

- 5 Nous considérons que c'est à la fois l'orientalisme français et la technologie la plus sophistiquée sur laquelle il s'appuie – l'appareil photographique – qui offrent une clé de lecture permettant de percevoir Jane Dieulafoy comme une figure trans avant la lettre. Dans ses récits de voyage, iel explique avoir dû s'habiller à la manière d'un homme pour pouvoir « passer inaperçue²⁰ » au Moyen-Orient, où les femmes étaient censées rester voilées en public. « Passer inaperçue » équivaut donc à « passer pour un homme », mais ce positionnement permet également à Dieulafoy d'adopter la posture scientifique de l'orientaliste « objectif », qui prend une position de neutralité pour donner l'illusion de restituer la réalité le plus fidèlement possible. Ce désir de se rendre invisible est une marque essentielle de la culture visuelle du voyageur français : celle du regard scientifique, prétendument neutre, qui donne l'illusion de transmettre une version non filtrée du monde, alors que, comme l'explique Marc Potel : « Regarder, c'est déjà construire une autre réalité, celle de l'opérateur ou du projet qu'il sert²¹ ». À l'époque où ont vécu les Dieulafoy, cette

position, assimilée au privilège et à la maîtrise²², ne pouvait se décliner qu'au masculin. Si le port du pantalon lui permet d'éviter d'être perçu·e comme une femme voyageant sans voile, il lui permet aussi de mieux *voir*, l'invisibilité sociale lui donnant accès à une position d'observation idéale pour enregistrer chaque détail à l'intention d'un lectorat français. Ce processus est soutenu de manière cruciale par l'appareil photographique, puisqu'en apprenant à manier cet outil – emblème de la puissance coloniale –, Dieulafoy transforme ses expériences à l'étranger en images. Outre sa fonction de traduction des sujets moyen-orientaux en une histoire identifiable pour un public français, la photographie conduit Dieulafoy à révéler et à rendre visibles des vérités sur sa propre identité.

Paradoxalement, l'impérialisme français a donc contribué à ce qu'iel puisse assumer sa non-conformité de genre : c'est en s'identifiant aux discours français de maîtrise et de contrôle qu'iel en vient à mieux se voir. Il s'agit donc d'une histoire d'autoappropriation visuelle par le biais de la photographie orientaliste.

Le cliché orientaliste

- 6 Le lien entre l'histoire de la photographie et celle de l'orientalisme est déjà bien établi : « Le Moyen-Orient ("l'Orient") a joué un rôle crucial dans le développement de la photographie », écrit Ali Behdad, « à la fois comme une nouvelle technologie mise au service de l'empire et comme un média de masse commercialisé qui perpétue le désir impérial européen d'aventure et d'exotisme²³ ». En 1839, lorsque Louis Daguerre se rend auprès du gouvernement français pour parler de sa nouvelle invention, il leur propose d'équiper l'Institut d'Égypte d'appareils photographiques, afin de documenter leurs explorations. À la suite de cette rencontre, presque tous les convois en direction du Moyen-Orient en sont dotés, ce qui mène à une myriade de publications qui établissent les archétypes visuels du voyage orientaliste : *Le Voyage en Orient* de Louis de Clercq, 1859-60 ; *Panorama d'Égypte et de Nubie* de Hector Horeau, 1841-1842 ; *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* de Maxime Du Camp, 1851-1852²⁴. Si l'on s'appuie sur les analyses classiques d'Edward Saïd sur l'orientalisme en tant que système général de pensée, ces images en disent bien plus sur les désirs et investissements psychiques des photographes que sur les habitants des lieux photographiés²⁵. À travers les clichés

de Leclercq, Horeau et Du Camp, une sorte de grammaire visuelle s'établit : les pays dits « orientaux » y sont représentés par des paysages indolents, dépeints comme remplis de ruines délaissées et dominées par les affres du temps et de la nature – tandis que la France, celle qui est derrière l'appareil, est implicitement associée à la technologie, au pouvoir et à la civilisation.

- 7 Jane Dieulafoy a étudié la photographie avant de partir au Moyen-Orient et a probablement vu de nombreuses images de ses prédécesseurs. Il est même possible que Dieulafoy ait étudié certaines de ces images en apprenant les outils du métier. Suivant ces premiers modèles, son travail a admirablement reproduit le style et les méthodes du genre. Potel remarque la reproduction particulièrement réussie, chez Dieulafoy, de « l'approche archéologique » que son mari Marcel, bien informé dans le domaine, aurait connue : « Cadrages pris le plus souvent de face, de nombreuses vues de panoramas urbains²⁶ ». En effet, les photographies de Dieulafoy sont conformes à ce que Behdad identifie comme étant les « régularités visuelles » de la photographie orientaliste²⁷. Il s'agit notamment d'images de ruines, pour l'essentiel sans humain – sauf parfois pour donner une impression d'échelle –, qui reprennent les thèmes sentimentaux de peintres orientalistes comme Eugène Delacroix et, plus tard, Jean-Léon Gérôme, reconnus pour avoir transformé « les rêveries romantiques de l'Orient en fantasmes réalistes²⁸ ». La surexposition fréquente de ces photographies met en évidence le fait que « l'abondance du soleil au Moyen-Orient a été [...] un facteur crucial pour donner au photographe un avantage artistique sur le peintre orientaliste²⁹ ». Ces images sont souvent dépourvues de tout signe d'humanité, car, comme l'explique Behdad, « leur présence prive l'image de sa quête d'un monumentalisme romantique et contourne la possibilité d'une appropriation visuelle³⁰ ». Les paysages dépeuplés suggèrent qu'il s'agit de lieux où l'espèce humaine avait un temps prospéré, mais plus maintenant. Bien que les contraintes techniques de la photographie primitive, tout particulièrement les temps de pose étendus, aient en partie déterminé cette caractéristique photographique, une telle documentation, « suggérant qu'une grande partie du monde est vide », comme le constate Abigail Solomon-Godeau, « a été

inconsciemment assimilée aux justifications d'un empire en expansion³¹ ». Les panoramas popularisés par Auguste Salzmann, notamment, s'inscrivent dans cette logique. Les photographes pouvaient montrer l'échelle monumentale de ces lieux lointains, en prenant plusieurs photographies à la fois et en les présentant côte à côte. Emblèmes d'une culture de masse naissante, ces photographies évoquent les lieux de divertissement tels que le panorama théâtral et le diorama, où les Parisiens se réunissaient pour vivre une expérience imaginaire proche d'une réalité inaccessible – qu'il s'agisse d'une scène de bataille ou d'un pays lointain³². Évoquant ces lieux de distractions caractérisés par la contemplation passive, les images à grande échelle placent le photographe orientaliste derrière l'appareil photographique dans une position d'autorité et de domination visuelle.

- 8 Les photographies qui se trouvent dans les albums privés des Dieulafoy illustrent les « régularités visuelles » de la photographie orientaliste avec plus de force que ne le font les récits de voyage, où les gravures « d'après photographie³³ » sont dispersées de manière plus sélective, avec, parfois, de légères modifications par rapport à l'original. Ces photographies évoquent avec insistance le sublime romantique, dépeignant des ruines croulantes laissées abandonnées à elles-mêmes et des panoramas impressionnants (fig. 2). Mais si nombre de leurs images marquent par leur impact visuel, Potel et Behdad mettent tous deux en garde contre une lecture purement esthétique qui négligerait le contexte visuel et les structures de pouvoir sous-jacentes, car selon eux, on ne peut séparer l'esthétique du politique³⁴. Comme le note Potel, les Dieulafoy considéraient leur travail comme scientifique, les photographies servaient de preuves aux observations qu'elles accompagnaient, sous la forme d'« un témoignage visuel, jugé irréfutablement objectif³⁵ ».

Figure 2.



Jane Dieulafoy, image panoramique de la Perse, épreuve sur papier albuminé, 4 Phot 18 (5), p. 34, Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62747/34>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 9 Alors que Jane documente leurs exploits quotidiens dans ses chroniques, Marcel publie le traité majeur *L'art antique de la Perse*, qui demeure encore aujourd'hui une référence en histoire de l'art. Les récits insistent à plusieurs reprises sur l'enjeu des mesures et des dimensions ; les archives de Marcel comprennent des dizaines de cartes et de dessins, dont plusieurs ont été publiés en parallèle des comptes-rendus de Jane. Ce sont pourtant les albums personnels qui révèlent une continuité dérangeante entre la perspective archéologique et la perspective ethnographique. Contrairement aux images humanisantes – même si celles-ci sont toujours marquées par une forme d'exotisme –, on y trouve de nombreux clichés au caractère plus froidement documentaire : ces productions montrent les mêmes corps décharnés sous plusieurs angles, y compris de profil, ou des individus en haillons face à la lumière brutale, et surexposée, du soleil (fig. 3). La répétition de silhouettes à la peau foncée – parfois d'enfants – souligne par contraste le regard distant et objectivant que Dieulafoy adopte parfois derrière l'objectif. Ces photographies ne témoignent pas d'une humanité partagée, mais construisent un ensemble de données frappantes, profondément racialisées, qui révèle l'internalisation d'une perspective ethnologue et coloniale.

Figure 3.



Jane Dieulafoy, épreuve sur papier albuminé, 4 Phot 18 (4), p. 53, Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62743/53>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 10 Dans les photographies prises par Dieulafoy lors des fouilles, on aperçoit parfois des groupes de travailleurs affairés ou des silhouettes indistinctes postées près des structures en pierre ; leur individualité est effacée par la distance, leur présence servant uniquement à indiquer l'échelle du tumulus. À côté de ces clichés lointains, on trouve également des images représentant des membres plus dynamiques de la population indigène ; riches en détails, ces images d'individus vêtus de tenues plus légères – parés de turbans ou d'anneaux de nez – font l'objet de mises en scène théâtrales, incarnant un autre registre de stéréotypes orientalistes (fig. 4).

Figure 4.



Jane Dieulafoy, épreuves sur papier albuminé, 4 Phot 18 (4), p. 59, Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62743/59>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 11 Alors que l'aspect visuel de l'œuvre Jane Dieulafoy a été largement ignoré, une image spécifique a néanmoins attiré l'attention des chercheuses et chercheurs : la gravure de Ziba Khanoum, femme du sérail, qui apparaît dans le premier volume, où toutes les gravures sont présentées comme étant « d'après les photographies de l'auteur ». Dans cette partie des chroniques, Dieulafoy est autorisé·e à entrer dans le harem, franchissant ainsi la frontière d'un lieu interdit qui, dans l'imaginaire occidental, reste l'objet d'une curiosité insatiable. Dans la gravure qui représente cette scène dans *Le Tour du monde*, le sujet féminin – les mains sur les hanches, vêtu d'un foulard flottant qui révèle son sein nu – regarde le lecteur droit dans les yeux (fig. 5). Cette rencontre entre la photographe et son sujet a souvent été analysée comme un moment possible de subversion

féministe, certains commentaires de Dieulafoy y décelant sinon un désir lesbien, du moins une forme de solidarité féminine³⁶.

Figure 5.



Jane Dieulafoy, « Ziba Khanoum », *La Perse, La Chaldée et la Susiane*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1887, p. 271.

Crédits : Collection de l'auteur.

- 12 Pourtant, loin d'être une reproduction « d'après photographie », ce dessin a probablement été fabriqué de toutes pièces. Aucune photographie susceptible d'avoir servi de source à ce dessin n'a été retrouvée dans les archives ; aucune session photographique n'est mentionnée dans le texte, alors que c'est le cas ailleurs. La possibilité d'entrer dans le sérail n'était pas acquise, et a forcément résulté d'une négociation ; il est donc difficile d'imaginer dans quelles circonstances une photographie aurait pu être autorisée³⁷. Ce dessin ne représente donc qu'une image fantasmée de la femme orientale,

mais potentialisée par la suggestion implicite qu'elle serait fondée sur une photographie – et donc qu'elle représenterait un épisode réel. Autrement dit, cette rencontre avec Ziba Khanoum, du fait de l'érotisme renforcé par le caractère fictif de l'image, relève moins d'une subversion féministe que d'une affirmation du point de vue masculin ; elle confirme ainsi la perspective de Jane Dieulafoy en tant qu'orientaliste – masculin – français, dont le texte se prête à de tels fantasmes³⁸. L'image déploie même une stratégie bien connue de l'orientalisme : celle qui consiste à utiliser un changement de contexte pour justifier un défi aux règles de bienséance françaises – en l'occurrence, l'intégration d'une image érotisée dans un texte à vocation scientifique ou documentaire. C'est une technique fréquemment employée par les peintres comme Delacroix et Gérôme, qui se permettaient de représenter des modèles féminins blancs dans des scènes érotiques, tout en camouflant leur transgression sous un vernis d'exotisme oriental³⁹.

- 13 Par ailleurs, aucune autre image de féminité sexualisée n'a été prise durant les voyages de Dieulafoy ; en revanche, ses albums regorgent d'images illustrant un autre thème récurrent de la photographie orientaliste : celui de l'homme ultra-masculin. En effet, beaucoup des photographies que Dieulafoy a prises d'hommes persans sont empreintes d'une tension sexuelle manifeste – l'objectif s'aligne souvent avec le regard direct et intense de ses modèles, ou bien saisit des corps musclés enveloppés dans des toges amples (fig. 6). Les éléments sensuels et suggestifs de ces images sont toutefois systématiquement neutralisés par les légendes qui les accompagnaient dans les chroniques. Celles-ci, négligeant la présence humaine, insistent sur la nature scientifique de la documentation archéologique.

Figure 6.

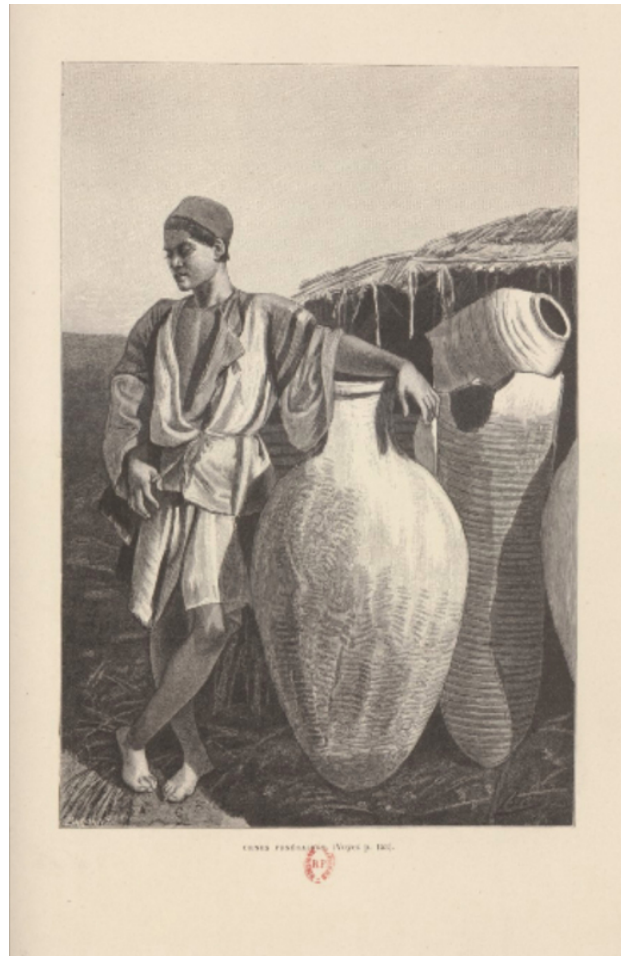


Jane Dieulafoy, épreuves sur papier albuminé, 4 Phot 18 (5), p. 104,
Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62747/104>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 14 Sur une page des chroniques, une image intitulée « Urnes funéraires » montre par exemple un garçon persan qui se tient debout aux côtés d'une urne presque à taille humaine, le bras posé sur son embouchure arrondie (fig. 7). La légende ne le mentionne pas, ce qui suggère qu'il ne serait là que pour donner la mesure de l'échelle de l'objet. Pourtant, le jeu d'ombres et de lumières met en valeur les courbes de son corps, sa musculature, conférant à l'image une sensualité implicite.

Figure 7.



Jane Dieulafoy, « Urnes funéraires », À Suse. *Journal des fouilles*, 1884-1885, Paris, Hachette, 1888, p. 151.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 15 Dans une autre photographie, conservée dans les albums privés et également reproduite en gravure dans les récits, un jeune homme est assis contre un gros rocher excavé, dont les détails sculptés sont bien visibles. Les courbes sombres de ses mollets contrastent avec le blanc étincelant de la pierre, *a priori* le sujet principal de l'image. Mais l'intimité entre le photographe et son sujet est palpable : le jeune homme, pieds nus, adopte une posture détendue, une grande pelle tenue de manière suggestive entre les jambes (fig. 8). De telles photographies, nombreuses dans les archives Dieulafoy, s'inscrivent dans un motif courant au XIX^e siècle : celui du regard homoérotique masculin, qui exploite et érotise son objet⁴⁰. Elles suggèrent que Dieulafoy n'était pas seulement attiré-e par les hommes, comme le

laisse entrevoir sa relation fidèle avec Marcel, mais qu'il pouvait également être séduit·e ou éprouver du désir *en tant qu'homme*⁴¹.

Figure 8.



Jane Dieulafoy, épreuves sur papier albuminé, 4 Phot 18 (5), p. 28. Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62743/34>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 16 La photographie de Jane Dieulafoy, mettant en scène des paysages panoramiques, des indigènes exotiques ou encore des corps érotisés, reprend donc plusieurs des clichés visuels caractéristiques de la tradition orientaliste du XIX^e siècle – tous ancrés dans une perspective masculine. Cette approche met en lumière les limites d'une lecture normative du genre chez Dieulafoy, lecture qui suppose qu'il aurait nécessairement rejeté le système de pouvoir en place, en se rebellant contre les contraintes imposées à son sexe, par solidarité avec des femmes telles que Ziba Khanoum. Malgré cette apparente rébellion, les images orientalistes produites par Dieulafoy suggèrent un désir,

moins de rejeter le patriarcat, que d'aspirer à y être intégré·e. En tant qu'orientaliste, Dieulafoy adopte non seulement les vêtements des hommes, mais aussi leurs postures, leurs perspectives et leur regard sur l'Orient – un regard qui ne remet jamais en cause les structures coloniales de pouvoir⁴². Une lecture trans de ces images permet ainsi de reconnaître que la véritable subversion réside non pas dans un rejet du pouvoir masculin, mais dans l'assimilation sincère de ses codes. Le retour appuyé aux clichés orientalistes devient alors le signe d'un désir profond : celui d'être perçu·e comme un homme parmi les hommes – un orientaliste invisible, légitime, inscrit pleinement dans le regard colonial français.

- 17 Ce qui distingue Jane Dieulafoy, en revanche, c'est la manière dont ses transgressions de genre participent à une conception de soi construite à travers ses voyages. Si, comme l'indique Behdad, la « photographie a transformé la vision nettement orientaliste de l'Europe sur le Moyen-Orient en images reçues comme des faits objectifs⁴³ », alors les outils de la maîtrise impériale française ont également permis à Dieulafoy de revendiquer sa propre identité de genre avec la même autorité : sa masculinité devient ainsi un fait visuel presque incontestable. À mesure que le couple approche de la fin de ses expéditions, Jane semble déterminé·e à en faire un retour triomphal. Le moment clé de cette trajectoire personnelle coïncide avec l'un des sommets de leur mission archéologique : la découverte du palais d'Artaxerxès, dont les vestiges seront transportés au Louvre et intégrés au patrimoine national. Cet épisode dans les chroniques incarne un moment d'intense masculinité impériale. Et c'est à ce point précis que Jane Dieulafoy apparaît pleinement, affirmant une identité masculine rendue visible, voire authentifiée, par l'appareil impérial et l'image orientaliste.

Les jambes de l'orientaliste

- 18 Quelques semaines après leur arrivée en Perse pour leur seconde mission, Jane et Marcel commencèrent à exhumer une série de têtes de taureaux issues des longues colonnes du palais de Xerxès, ainsi que les briques glaçurées bleues et vertes composant la célèbre frise des archers et celle des lions. Connues sous le nom des « Immortels », ces figures deviendront pour Jane, dans un glissement

révélateur, « ses fils ⁴⁴ ». En mai 1885, l'équipe rentre temporairement en France, afin d'échapper à la chaleur estivale et de se rééquiper. Ce moment, décrit par Dieulafoy dans ses chroniques comme empreint de sérénité, est aussi marqué par un sentiment de triomphe et de promesse ⁴⁵. C'est à cette période que le ton de ses récits de voyage change sensiblement : Dieulafoy commence à exprimer un attachement profond à la mission, mêlé d'émotion personnelle. « Adieu, Suse la déserte ! Adieu, mes chers tumulus ⁴⁶ ! », écrit-iel, avec une ferveur teintée de mélancolie, décrivant cette terre étrangère comme le théâtre à la fois de ses plus grandes épreuves et de ses joies les plus vives. Ces élans affectifs s'accompagnent de nombreuses images dans les chroniques, mais la série de photographies la plus éloquente de cette époque – une suite de portraits de Jane – n'a jamais été publiée. Préservées dans les albums privés du couple, ces images dépourvues de tout commentaire sont intégrées sans distinction aux souvenirs du travail archéologique du couple, comme si leur charge intime se fondait silencieusement dans le récit officiel de la mission. Une seule de ces images a été produite sur papier aristotype, ce qui rend ses contours plus dramatiques ; les deux autres versions, comme le reste des images dans les albums, sont des épreuves sur papier albuminé, une procédure plus pratique.

- 19 Sur cette photographie, Jane Dieulafoy adopte une pose des plus saisissantes, allongé·e sur le côté, la tête appuyée sur la main et le visage recouvert de poussière (fig. 9). À ses côtés se trouve un abri modeste : une planche, une tapisserie, quelques bouts de bambou qui maintiennent l'ensemble en place. Deux larges fusils en encadrent l'entrée. Dieulafoy se trouve à proximité de ces armes, ce qui tend à montrer que l'orientaliste n'a pas besoin d'être protégé·e, bien au contraire. Devant Dieulafoy, un livre est appuyé contre une boîte en étain et d'autres livres, ainsi que divers équipements, l'entourent, symboles de la vie domestique. Le fait que Dieulafoy adopte presque une posture d'odalisque dans cette image suggère également une myriade d'associations visuelles : peut-être l'aisance languissante des *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (1833), de la *Grande Odalisque nue* d'Ingres (1814), ou de l'*Odalisque* de Renoir (1870). Toutes ces associations un peu lascives rappellent que Dieulafoy se trouve au pays des sérails. Iel est loin, pourtant, d'être une odalisque : son corps est entièrement revêtu d'un pantalon en

laine et d'une veste boutonnée qui épousent confortablement ses formes, sans pour autant suggérer la moindre disponibilité sexuelle. Peut-être ces couches de vêtements participent-elles pleinement à la plaisanterie suggérée par cette pose. Ce qui est illicite ici n'est pas l'évocation d'un corps féminin trop visible, mais bien son effacement. Dans ce détournement du thème visuel de la nudité féminine, les vêtements de Dieulafoy peuvent aussi évoquer *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) et sa mise en scène radicale d'une division vestimentaire genrée. Dans ce tableau, une femme nue regarde le spectateur tandis que deux hommes à ses côtés – dont l'un adopte une posture similaire à celle de Dieulafoy – discutent. Ainsi, à qui peut-on comparer Jane sur la photographie ? À la femme nue ou à l'homme trop habillé pour l'occasion ? Ou bien se pourrait-il que la fameuse courtisane de Manet, cette Olympia qui fixe le spectateur sans peur et sans complexe, soit la référence visuelle la plus adaptée à ce portrait ? Quelle que soit l'intention précise de Dieulafoy, une telle photographie renvoie à un champ prolifique de références visuelles et représente encore, pour ce ^{xix}^e siècle finissant, une forme de provocation.

Figure 9.



Marcel Dieulafoy, Jane Dieulafoy, 13 ou 14 mai 1885, aristotype, 4 Phot 18 (5), p. 92,
Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62747/95>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 20 L'appareil photographique donne l'impression d'avoir capturé un moment spontané à l'instant même où Dieulafoy levait les yeux. Même si son regard n'est pas dirigé directement vers l'objectif, on y perçoit une référence évidente à Manet : l'expression de Dieulafoy rappelle le regard habituellement dépourvu d'expression de la plupart des sujets féminins de l'artiste – décrit par Solomon-Godeau comme « directe, sans complaisance, sans séduction⁴⁷ ». Comme pour toutes les œuvres qui suggèrent un moment d'interruption, on a ici l'impression que le spectateur vient d'apparaître à l'improviste, provoquant le relèvement des yeux. Par son apparent désordre et l'abondance de détails matériels, cette image nous semble familière, presque typique de l'esthétique vernaculaire de l'époque. Pourtant, rien dans cette photographie n'est laissé au hasard. Il s'agit au

contraire d'une pose étudiée, rendue nécessaire par la lourdeur de la technologie photographique de l'époque. Le même portrait a d'ailleurs été pris sous trois angles différents, probablement par Marcel, l'autre membre de l'équipe à maîtriser l'appareil (fig. 10). Ces portraits sont d'autant plus frappants que dans ses récits de voyage, Dieulafoy maintient sa propre présence dans une relative invisibilité, adoptant le point de vue discret de l'observateur orientaliste, dissimulé·e parmi les hommes de son équipe, afin de « passer inaperçue⁴⁸ ». Avec cette série, en revanche, iel s'assure de rendre visible l'individu d'ordinaire caché derrière l'objectif. S'ils ne peuvent être qualifiés d'autoportraits au sens strict, ces clichés sont au moins le produit d'une complicité entre les deux membres de ce couple atypique. Seul Marcel semblait véritablement comprendre comment Jane voulait être perçu·e. La présence des fusils, des objets personnels épars, et du paysage vide et désertique confère à cette image l'aspect d'une mise en scène de conquête et de domination à l'europpéenne. Il n'est donc pas surprenant que Dieulafoy ait voulu immortaliser ce moment – pour faire en sorte que, tout comme les autres artefacts « découverts » au cours de leur expédition, cette version de son identité puisse revenir en France en toute sécurité. Quelques mois plus tard, Jane Dieulafoy se targuera d'avoir été responsable de la reconstruction des frises, affirmant que ses contours et ses couleurs lui étaient apparus en rêve. L'écrivain·e relatera aussi sa victoire contre une bande de violents bandits, se présentant comme un guerrier qui a gagné le droit de « parler hautement et sans fausse modestie⁴⁹ ». Cette audace tardive coïncide avec l'affirmation de son identité de genre, comme un puzzle qu'il lui a fallu assembler pièce par pièce. Pourtant, si ses exploits sont consignés dans le second volume de ses récits de voyage, ses photographies, elles, restent hors champ, réservées à un usage personnel.

Figure 10.



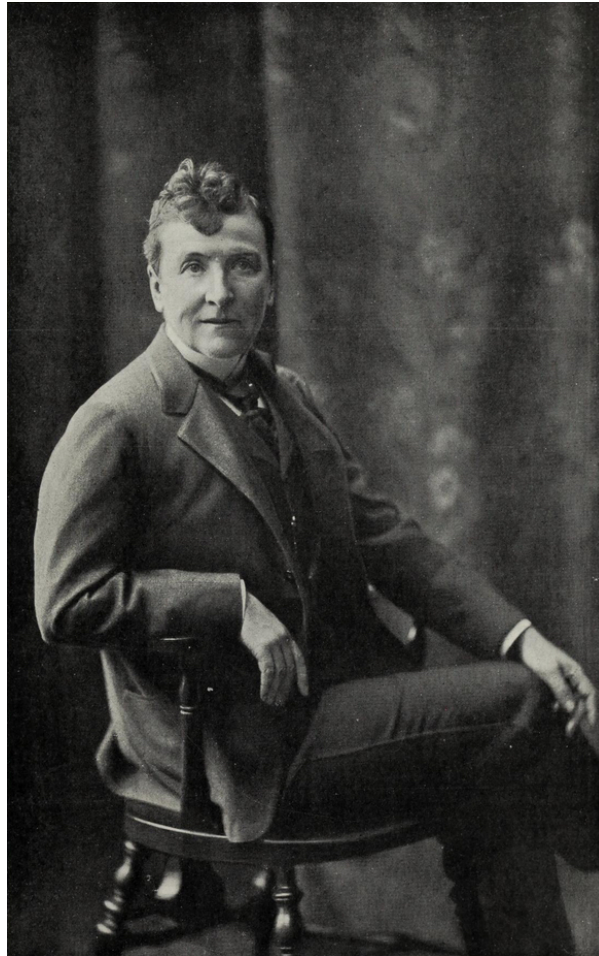
Marcel Dieulafoy, Jane Dieulafoy, 13 ou 14 mai 1885, épreuves sur papier albuminé, 4 Phot 18 (5), p. 96, Source : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/62747/96>.

Crédits : Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

- 21 Du fait de son apparition relativement récente dans l'histoire des représentations, la photographie constitue un mode d'expression dont le sens est à la fois éluif et fixé. À l'instar de la célèbre comtesse de Castiglione – dont les images ont été si finement analysées par Abigail Solomon-Godeau dans son article « The Legs of the Countess » –, il est manifeste que Dieulafoy prend plaisir à se faire photographier. Dans les portraits des années suivantes, son regard révèle fréquemment une conscience aiguë du pouvoir exercé par l'appareil photographique, ainsi qu'une confiance profonde en sa capacité créatrice (fig. 11). Selon Solomon-Godeau, les images de la comtesse de Castiglione traduisent une intériorisation des codes du désir masculin qui dominant au XIX^e siècle : les références visuelles à Manet ou à Degas codifient la manière dont elle se voit et se met en

scène. La photographie devient ainsi un outil lui permettant de manipuler ces associations, de se produire devant l'objectif, notamment en dévoilant ses jambes nues⁵⁰. Solomon-Godeau écrit que la comtesse « avait réservé ces images pour son propre regard⁵¹ », même si elle ne pouvait jamais totalement échapper à l'objectification inhérente au regard masculin. En revanche, Dieulafoy parvient à se situer, dans ses portraits persans, en dehors de cette économie du désir, tout en faisant référence à la même tradition visuelle. Son rapport à l'objectif semble autonome et les mécanismes du désir masculin y sont repensés en vue d'une affirmation de soi. À l'instar de l'*Olympia* de Manet (et aussi en contraste avec elle), Dieulafoy ne se dissimule pas dans ces images ; iel est habillé·e de la tête aux pieds, mais ses courbes restent visibles. Si les portraits de la comtesse expriment « l'énigme de la femme, le sphinx sans énigme, le mystère sans solution⁵² », les portraits persans de Dieulafoy se soustraient entièrement à ces interrogations. Le confort que Dieulafoy semble éprouver dans son propre corps est palpable, que ce soit dans sa posture allongée, ou dans la manière dont ses yeux fixent l'objectif. À travers cette relation complice avec l'instrument de son propre pouvoir, Dieulafoy devient scandaleusement *visible* sans même avoir à se dénuder. Ses jambes couvertes en disent autant que celles, nues, de la comtesse.

Figure 11.



Jane Dieulafoy, Boissonas et Taponier [vers 1907]. Source : Anonyme, *Le Prix « Vie heureuse »*, Paris, Hachette et Cie, 1908, p. 15.

Crédits : Boissonas et Taponier.

- 22 Il existe également une différence frappante entre ces portraits persans et les portraits des Dieulafoy réalisés au studio d'Eugène Pirou en 1884, juste avant leur départ pour une seconde expédition en Perse. Jane et Marcel y apparaissent vêtus de manière strictement identique : chemise blanche et redingote sombre⁵³. Il se pourrait qu'à cette époque, Jane ait déjà été déterminé·e à se faire immortaliser en tant que partenaire d'exploration, et non pas seulement en tant qu'épouse. Mais à la différence de ces portraits studio, les images prises en Perse révèlent que Jane n'était pas un sosie de Marcel ; elles diffusent quelque chose qui lui est propre. En effet, même si Jane égalait Marcel en intelligence, en force et en courage, Jane n'était pas pour autant son double. C'est peut-être ce que l'écrivain Frédéric

Loliée cherchait à exprimer dans sa description ambiguë de Jane, publiée en 1896 : « si elle était autre », écrivait-il en conclusion, « elle ne serait pas elle-même, distincte entre toutes, elle ne serait pas Jane Dieulafoy⁵⁴ ». Cette singularité transparaît pleinement dans ses portraits, qui révèlent la présence d'un être complexe et multidimensionnel. Ces photographies donnent à voir en effet, sans jamais le formuler explicitement, une forme de plénitude psychologique, dans le sens du *punctum* que Roland Barthes évoque dans *La Chambre claire*⁵⁵. Elles suggèrent une personnalité, plutôt qu'une performance, une identité plutôt qu'un simple « travestissement ». Elles nous permettent de comprendre que Jane Dieulafoy ne s'habillait pas *comme un homme*, mais bien *comme Jane Dieulafoy*.

- 23 La véritable énigme posée par Dieulafoy ne réside donc ni dans une supposée absence ou mystère de féminité, ni dans sa non-conformité de genre, pourtant largement visible, même au XIX^e siècle. La vraie question tient plutôt à l'acceptation apparente de sa différence : comment la société française conservatrice de l'époque a-t-elle pu permettre à cette personne d'accéder aux plus hautes sphères, sans rencontrer de véritables obstacles ? Ce paradoxe s'explique en partie par le fait que Dieulafoy partageait certains des principes dominants de cette société, du moins dans ses franges conservatrices : un catholicisme fervent et une opposition véhémente à la légalisation du divorce. Jane ne s'opposait pas ouvertement à la culture française dans son ensemble. Mais la réponse la plus convaincante à cette énigme réside sans doute dans l'orientalisme, ce fétiche emblématique du XIX^e siècle, dont l'attrait nous échappe en grande partie aujourd'hui. Allongé-e sur le littoral turc, ou crapahutant par monts et par vaux à la recherche de sites historiques, Dieulafoy ne cherchait pas à promouvoir une nouvelle forme de féminité, mais plutôt à incarner l'image familière de la masculinité : une masculinité marquée par la force et la puissance de la nation dominante qu'entend être la France. Les Dieulafoy furent célébrés à leur retour de Perse, admirés et respectés, précisément parce qu'ils incarnaient l'image que la France se faisait d'elle-même en tant que puissance coloniale. Ils épousaient pleinement l'impérialisme culturel, renforçant ainsi les structures sociales existantes au lieu de les remettre en question. En ce sens, Jane Dieulafoy peut s'allonger

fièrement dans l'herbe, sur la côte persane, parce qu'iel est conscient·e d'avoir triomphé. En conquérant la Perse, il devenait possible d'envisager de conquérir également Paris. « L'intrépide voyageuse⁵⁶ », comme on allait désormais l'appeler, venait de trouver la stratégie à adopter et son portrait photographique en est la preuve. Dieulafoy avait maîtrisé et internalisé les ressorts de l'orientalisme, et ses clichés photographiques s'alignaient désormais avec les clichés fondateurs de la France elle-même.

- 24 Le déplacement de genre opéré par Dieulafoy coïncide donc presque parfaitement avec son déplacement géographique vers le Proche-Orient. Surdéterminé par le paysage exotique et la distance vertigineuse qui sépare l'orientaliste de son pays natal, ce déplacement est mis en évidence dans ses portraits persans, même si les enjeux personnels liés à l'identité transgenre n'avaient pas encore été formulés à l'époque. Fait remarquable, cette mue n'a pas laissé chez Dieulafoy le sentiment de subir un « exil de genre », comme on aurait pu le craindre. Grâce à l'appareil photographique, Dieulafoy n'a pas eu besoin d'abandonner cette version de son identité en Perse et a continué à se faire photographier en pantalon tout au long de sa vie. Cette nouvelle identité semblait lui coller à la peau avec une évidence naturelle, tout comme le pantalon de laine qu'iel portait sous la tente.
- 25 Jane Dieulafoy n'a jamais écrit directement sur son sexe ou son genre. À la place, iel a écrit deux romans sur des filles devenant des garçons, une série de biographies inédites de personnes ayant changé de sexe au cours de l'histoire, ainsi que des carnets de voyage dans lesquels son vécu intime s'insère involontairement dans les récits de ses efforts pour exhumer des vestiges de l'Antiquité. Mais si, dans les textes, l'identité de Dieulafoy ne peut être abordée qu'indirectement, les photographies, elles, fonctionnent autrement. D'un point de vue contemporain, la dimension personnelle de ces images est palpable. En effet, elles évoquent le rôle que peut jouer la photographie pour le sujet trans moderne au cours de sa transition. Le photographe trans contemporain Lissa Rivera note que « les êtres humains, surtout ceux qui s'identifient lient l'apparence à la survie⁵⁷ ». Ses portraits de personnes trans explorent « la tension entre l'absence et la présence⁵⁸ ». Elle décrit sa plus récente série d'images comme « une exploration de la destruction et de la construction

de l'identité⁵⁹ ». Ces perspectives entrent aisément en résonance avec les portraits de Dieulafoy⁶⁰. Selon Roland Barthes, la photographie tord le temps, car l'objet matériel est toujours la preuve d'un certain moment révolu, représentant donc ce qu'il appelle « le ça a été⁶¹ ». Pourtant, à la lumière de leur résonance avec certaines conceptions contemporaines de l'identité transgenre, les portraits de Jane Dieulafoy semblent fonctionner à rebours. Plutôt que d'évoquer la mort, ces images projettent la figure qu'elles représentent vers un avenir où une reconnaissance serait possible – un avenir où cette figure pourrait enfin être vue pleinement, bien après sa disparition.

NOTES

1 Pour une étude biographique plus approfondie de Jane Dieulafoy et de son identité de genre, voir *Before Trans : Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2020. La biographie de référence demeure celle d'Ève et Jean Gran-Aymeric (*Jane Dieulafoy. Une vie d'homme*, Paris, Perrin, 1990). Il est également intéressant de consulter l'ouvrage d'Audrey Marty, *Le destin fabuleux de Jane Dieulafoy. De Toulouse à Persepolis, l'aventure au féminin* (Villeyrac Le Papillon Rouge Éditeur, 2020). Dans cet article, nous utilisons l'écriture inclusive pour faire référence à Jane Dieulafoy. Ce choix vise à ne pas assigner une identité de genre précise à cette figure historique, mais plutôt à refléter l'ambiguïté de genre dans laquelle Dieulafoy a vécu et à signaler cette complexité aux lecteurs. Sur l'usage d'un langage neutre afin d'éviter d'imposer une binarité de genre à des figures historiques, voir Jen MANION, *Female Husbands : A Trans History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 14.

2 Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, n° 23, 1997, p. 5, DOI : [10.4000/cemoti.123](https://doi.org/10.4000/cemoti.123) ; Ambre PÉRON, « Les albums de Jane et Marcel Dieulafoy », *Autour des collections INHA*, URL : <https://www.inha.fr/actualites/les-albums-de-jane-et-marcel-dieulafoy/> (consulté le 18 novembre 2025).

3 *Ibid.*

4 Jane DIEULAFOY, *La Perse, La Chaldée et la Susiane*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1887 ; Jane DIEULAFOY, *À Suse : journal des fouilles 1884-1885*, Paris, Hachette, 1888.

- 5 Il existe deux exceptions : Caroline FERRARIS-BESSO, « La subversion par l'image : *La Perse, la Chaldée et la Susiane* de Jane Dieulafoy », *Women in French Studies*, n° 7, 2018, p. 241-258, DOI : [10.1353/wfs.2018.0012](https://doi.org/10.1353/wfs.2018.0012) ; Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit. Or, ces deux chercheurs ne traitent pas les albums privés.
- 6 Pour un résumé important de la collection de l'Institut national d'histoire de l'art, voir Ambre PÉRON, art. cit.
- 7 Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 5.
- 8 Elizabeth EDWARDS, « Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect », *Photographies*, n° 8, n° 3, 2015, p. 236, DOI : [10.1080/17540763.2015.1103088](https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088). Sauf indication contraire, toutes les traductions du texte, ainsi que des citations ont été faites par l'autrice de l'article.
- 9 Pour l'histoire de la « permission de travestissement » en France, voir Christine BARD, « Le 'DB58' aux archives de la Préfecture de police », *CLIO. Histoires, femmes et sociétés*, n° 10, 1999, p. 1-8, DOI : [10.4000/clio.258](https://doi.org/10.4000/clio.258). Pour une histoire exhaustive des femmes portant le pantalon, voir Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010. Pour une étude de quinze personnes au XIX^e siècle « ayant adopté le costume et en même temps les façons de faire de l'autre sexe », voir Gabrielle Houbre, « Parcours transgenre dans la France du XIX^e siècle », *Med Sci (Paris)*, vol. 38, n° 10, 2022, p. 801-807, DOI : [10.1051/medsci/2022127](https://doi.org/10.1051/medsci/2022127).
- 10 Laurent TAILHADE, *Petits mémoires de la vie*, Paris, Éditions G. Crès et compagnie, 1922, p. 37.
- 11 Sur la relation entre Marcel et Jane Dieulafoy, sujet riche qu'il n'est pas possible de développer pleinement ici, voir Rachel MESCH, « Loving Marcel », *Before Trans: Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2024, p. 107-114.
- 12 Voir Amanda ADAMS, *Ladies of the Field. Early Women Archaeologists and their Search for Adventure*, Berkeley, Greystone Books, 2010 ; Inge BOER, « Travel as Exchange », dans Inge BOER, Mieke Bal, Bregje VAN EEKELLEN et Patricia SPYER (dir.), *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 71-73 ; Margot IRVINE, *Pour suivre un époux. Les récits de voyage de couples au XIX^e siècle*, Québec, Nota bene, 2008 ; Daniel GIRARDIN, « Portraits de femmes et de voyageuses photographes. Une culture des différences », dans Thomas GALIFOT, Ulrich POHLMANN, et Marie ROBERT (dir.), *Qui a peur des femmes photographes ?* [catalogue

d'exposition], Paris, Hazan, 2015, p. 261-269 ; Halia Koo, « (Wo)men Travellers: Physical and Narrative Boundaries », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 39, n° 2, 2006, p. 19-36, URL : <https://www.jstor.org/stable/44030184> (consulté le 18 novembre 2025) ; Bénédicte MONICAT, *Itinéraires de l'écriture au féminin: Voyageuses du 19^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

13 Margot IRVINE, « Imagining Women at War: Jane Dieulafoy's 1913 Campaign », *Women in French Studies*, n° 27, 2019, p. 119-130, DOI : [10.1353/wfs.2019.0024](https://doi.org/10.1353/wfs.2019.0024).

14 Une exception importante est l'essai de Margot IRVINE, « Jane Dieulafoy's Gender Transgressive Behaviour and Conformist Writing », dans Brigitte ROLLET et Emily SALINES (dir.), *Gender and Identities in France*, Portsmouth, University of Portsmouth Research Office, 1999, p. 13-24, dans lequel elle reconnaît le rôle probable de l'identité de genre chez Dieulafoy.

15 Frédéric LOLIÉE, « Madame Jane Dieulafoy », *Revue bleue*, 4^e série, vol. 6, 1896, p. 690.

16 Susan STRYKER, *Transgender History*, Berkeley, Seal Press, 2008. Pour une discussion plus approfondie sur Jane Dieulafoy, ainsi que ses contemporain·es Rachilde et Marc de Montifaud dans le cadre de la transidentité, voir Rachel MESCH, *Before Trans*, op. cit.

17 Ce dossier est conservé parmi les papiers de Jane et Marcel Dieulafoy à la bibliothèque de l'Institut de France. Voir Rachel MESCH, *Before Trans*, op. cit., p. 74, 114, 287.

18 Pour une analyse approfondie de ces deux romans, voir Rachel MESCH, *Before Trans*, op. cit., p. 33-40 ; 91-106.

19 Sur la flexibilité de la transidentité en tant que cadre historique, voir Greta LAFLEUR, « Epilogue: Against Consensus », dans Greta LAFLEUR, Masha RASKOLNIKOV et Anna KLOSOWSKA (dir.), *Trans Historical: Gender Plurality Before the Modern*, Ithaca, Cornell University Press, 2021, p. 366-378, DOI : [10.7591/cornell/9781501759086.003.0016](https://doi.org/10.7591/cornell/9781501759086.003.0016). Rachel MESCH, « Trans Rachilde: A Roadmap for Recovering the Gender Creative Past and Rehumanizing the Nineteenth Century », *Dix-Neuf*, vol. 25, n° 3-4, 2021, p. 242-259, DOI: [10.1080/14787318.2021.2017562](https://doi.org/10.1080/14787318.2021.2017562).

20 Jane DIEULAFOY, *À Suse : journal des fouilles 1884-1885*, op. cit., p. 183.

21 Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 3.

- 22 Voir la critique de Linda Nochlin de cette perspective dans « The Imaginary Orient », dans Linda NOCHLIN, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, p. 36-37.
- 23 Ali BEHDAD, *Camera Orientalis, Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago, University of Chicago Press, 2016, p. 1.
- 24 Ali BEHDAD et Luke GARTLAN (dir.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, p. 13. Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 12, n° 7.
- 25 Edward W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.
- 26 Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 6.
- 27 Ali BEHDAD, *Camera orientalis*, op. cit., p. 17-39.
- 28 *Ibid.*, p. 25.
- 29 *Ibid.*, p. 23.
- 30 *Ibid.*, p. 33-34.
- 31 Abigail SOLOMON-GODEAU, « A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and His Times », dans *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 159.
- 32 Voir Vanessa SCHWARTZ, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 149-176.
- 33 Voir Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 250-254.
- 34 Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 4 ; Ali BEHDAD, *Camera orientalis*, op. cit., p. 39.
- 35 *Ibid.*, p. 4.
- 36 Inge Boer interprète cette image comme faisant partie du développement du point de vue de Dieulafoy, dans un texte qui plaide pour une amélioration de la position des femmes dans l'islam dans *Uncertain Territories*, op. cit., p. 252. Caroline Ferraris-Besso l'interprète comme étant une « subversion par l'image » de Dieulafoy, se posant cette question : « La photographe en régime colonial se comporte-t-elle différemment du photographe ? » (art. cit., p. 245. Je souligne.). Marc Potel est sceptique quant à la véracité de l'image, notant que la technologie rendrait difficile de capturer le sujet dans cette position (« Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 6).

37 Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 252.

38 La perspective trans résout le problème qui troublait certaines lectures féministes de Ziba Khanoum telles celle de Ferraris-Besso, qui peine à concilier l'oscillation entre « progressisme et stéréotypes » chez Dieulafoy (Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 253), ou d'Inge Boer, qui s'attendait à un soutien à l'émancipation de la femme persane de sa part (p. 95). Ces analyses reposent sur l'idée que Dieulafoy serait motivé-e par une solidarité avec les autres femmes, en ignorant son identification profonde à une identité masculine coloniale.

39 Voir l'analyse de Marni Kessler de la manière dont les peintres français « ont pris des informations sur l'Orient et les ont déplacées, bien que de façon limitée, sur la femme française » dans *Sheer Presence: The Veil in Manet's Paris*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 140, URL : <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt98m.8> (consulté le 18 novembre 2025).

40 Sur l'omniprésence de ce trope dans la photographie du XIX^e siècle, voir Joseph Allen BOONE, *The Homoerotics of Orientalism*, New York, Columbia University Press, 2014.

41 Pour une analyse de la complexité du désir sexuel dans les romans de Dieulafoy, voir Rachel MESCH, « "O my hero! O My Comrade in Arms! O My Fiancée!": Gender Crossing and Republican Values in Jane Dieulafoy's Fictions », *Publication of the Modern Language Association (PMLA)*, vol. 132, n° 2, 2017, p. 314-330, DOI: [10.1632/pmla.2017.132.2.314](https://doi.org/10.1632/pmla.2017.132.2.314) ; Rachel MESCH, *Before Trans*, op. cit., p. 91-98.

42 Caroline FERRARIS-BESSO, art. cit., p. 253 ; Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », art. cit., p. 5.

43 Ali BEHDAD, *Camera orientalis*, op. cit., p. 1.

44 Ces artefacts sont exposés au Département des antiquités orientales du Louvre.

45 Jane DIEULAFOY, *À Suse : journal des fouilles 1884-1885*, op. cit., p. 181.

46 *Ibid.*, p. 183.

47 Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Legs of the Countess », *October*, n° 39, 1986, p. 98, DOI : [10.2307/778313](https://doi.org/10.2307/778313).

48 Jane Dieulafoy, *À Suse : journal des fouilles 1884-1885*, op. cit., p. 183

49 Jane DIEULAFOY, *À Suse : journal des fouilles 1884-1885*, op. cit., p. 353.

- 50 Abigail SOLOMON-GODEAU, art. cit., p. 72.
- 51 *Ibid.*, p. 75.
- 52 *Ibid.*, p. 103.
- 53 Voir Rachel MESCH, *Before Trans*, op. cit., p. 62-63. Ces photographies sont également consultables sur Gallica.fr sur les liens suivants : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452918v/f1.item> (Eugène PIROU, [Auguste Marcel Dieulafoy], 1884) et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8450903s/f1.item> (Eugène PIROU, [Jane Dieulafoy], 1883).
- 54 Frédéric LOLIÉE, « Madame Jane Dieulafoy », art. cit., p. 694.
- 55 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Éditions du Seuil, Éditions de l'Étoile, 1980, p. 84-95.
- 56 Mary SUMMER, « Quelques femmes écrivains d'aujourd'hui », *La Vie littéraire*, 23 octobre 1898. « Déguisée », *La Feuille villageoise de Tarn-et-Garonne*, 29 mai 1887.
- 57 Monica WESTIN et Roula SEIKALY, « Seven Contemporary Photographers Represent Trans Communities on Their Own Terms », *Hyperallergic*, 30 octobre 2018, <https://hyperallergic.com/467169/seven-contemporary-photographers-represent-trans-communities-on-their-own-terms/> (consulté le 17 novembre 2025). Je traduis.
- 58 *Ibid.*
- 59 Lissa RIVERA, cité dans *ibid.*
- 60 Monica WESTIN et Roula SEIKALY, op.cit.
- 61 Roland BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 146.

RÉSUMÉS

Français

Cet article examine l'écrivain·e et archéologue Jane Dieulafoy sous l'angle de la transidentité, plutôt que par le biais du cadre féministe traditionnel à travers lequel iel a le plus souvent été évoqué·e dans les études contemporaines. Dans les années 1880, Dieulafoy a voyagé à travers le Moyen-Orient avec son mari Marcel, ingénieur civil, avec le soutien du gouvernement français. Ils ont ramené plus de quarante tonnes d'objets de Perse, dont beaucoup sont encore exposés au musée du Louvre. Jane était le·a photographe de la mission, en plus de tenir un carnet de voyage détaillé, publié avec des photographies dans le journal de voyage *le Tour du monde*.

Cet article soutient que sa photographie, calquée sur celle de ses confrères orientalistes ayant voyagé au Moyen-Orient, est essentielle pour comprendre l'image de soi que Dieulafoy entretenait. La tradition visuelle de la photographie orientaliste et ses structures de pouvoir inhérentes lui ont permis de s'imaginer comme un modèle masculin distinct de la francité. Ce rôle de la photographie comme affirmation de genre anticipe la place de la photographie dans certaines identités trans contemporaines.

English

This article considers the nineteenth-century writer Jane Dieulafoy through the lens of trans identity, rather than through the traditional feminist framework through which they have most often been remembered in contemporary scholarship. In the 1880s, Dieulafoy traveled through the Middle East with their husband Marcel, a civil engineer, with the support of the French government. They brought back over forty tons of artifacts from Persia, many of which can still be viewed in the Louvre Museum. Jane was the photographer for the mission, in addition to keeping a detailed travelogue that would be published—along with photos—in the *Tour du monde* travel journal. This article argues that Dieulafoy's photography, modeled on that of fellow Orientalists who had traveled to the Middle East, is central to understanding their self-conception. The visual tradition of Orientalist photography and its inherent power structures allowed Dieulafoy to imagine themselves as a distinctly masculine model of Frenchness. This use of photography as gender affirmation anticipates the role of photography in certain contemporary trans identities.

INDEX

Mots-clés

transidentité, Dieulafoy (Jane), orientalisme, photographie, dix-neuvième siècle, histoire du genre

Keywords

transgender, Dieulafoy (Jane), orientalism, photography, nineteenth century, gender history

AUTEUR

Rachel Mesch

Professeur de lettres modernes françaises, Boston University

IDREF : <https://www.idref.fr/114717397>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066628192>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15574940>

L'imaginaire amazonien : itinéraire révolutionnaire d'une transgression de genre

The Amazonian Imaginary: A Revolutionary Trajectory of Gender Transgression

Samy Lagrange

DOI : 10.35562/theia.327

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

De l'élite amazonienne aux amazones de la Révolution
Les vésuviennes de 1848
Les fédérées de 1871
Le crépuscule des révolutions
Conclusion

TEXTE

- 1 Alors qu'en France, le ^{xix}^e siècle pose les bases juridiques, morales et scientifiques d'une nouvelle distinction de genre qui relègue les femmes à la sphère domestique et privée, les événements insurrectionnels qui se répètent tout au long du siècle voient paradoxalement fleurir la figure – réelle ou fantasmée – de la femme en armes. La période de la Révolution française fait de ces femmes – armées, en uniforme, cherchant à intervenir dans la sphère publique et politique – des « amazones », réveillant ainsi un imaginaire qui souligne la transgression de genre et permet leur identification par rapport aux autres femmes.
- 2 Ce paradoxe naît du programme civilisationnel contradictoire qui préside à la majorité des révolutions atlantiques au tournant des ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècle. Dans le contexte français, le projet de régénérescence sociale recèle des tensions profondes. Tourné vers l'universalisme et censé ouvrir de nouvelles perspectives égalitaires à toutes et tous, il recrée pourtant des hiérarchies et des exclusions. Ce sont les femmes qui font principalement les frais de ce paradoxe, lequel remodèle leur

place dans la société sans pour autant leur octroyer l'égalité¹. Leur image de citoyenne semble devoir être rediscutée à la faveur des rejeux révolutionnaires qui jalonnent le siècle. Cette discussion se cristallise notamment autour de l'autorisation de porter le costume militaire – envisagé comme un travestissement pour les femmes – et de ses implications concrètes et symboliques. La figure de l'Amazone, déjà étudiée pour d'autres périodes et d'autres enjeux², ici envisagée sur l'ensemble du XIX^e siècle et, plus spécifiquement, dans le contexte des épisodes révolutionnaires, nous permet de saisir le fonctionnement de cette « guerre des sexes », entre transgression émancipatrice et disqualification répressive.

- 3 Nous proposons de nous arrêter sur la représentation et le traitement des femmes en armes lors des moments insurrectionnels de la Révolution française, des journées révolutionnaires de 1848 et de la Commune de 1871. Nous choisissons comme terrains d'enquête les moments révolutionnaires qui ont laissé le plus de traces visibles – qu'elles soient de l'ordre du témoignage, du discours ou de l'image – pour saisir le plus précisément possible les imaginaires conflictuels dans lesquels sont pris ces événements. Puisqu'il s'agit d'observer l'évolution d'un imaginaire sur le temps long, nous prenons également le temps de suivre sa trace en amont et en aval du siècle, en dehors du temps révolutionnaire, pour comprendre au mieux sa spécificité lors de la période étudiée. À travers cet itinéraire jalonné par les révolutions du XIX^e siècle, nous proposons de revenir sur cette mythographie pour observer ses différentes reconfigurations, analyser l'ambivalence de son traitement et, enfin, interroger ses potentialités subversives sur le temps long.

De l'élite amazonienne aux amazones de la Révolution

- 4 On retrouve la première trace des Amazones dans l'*Illiade*, poème fixé à l'écrit au VI^e siècle avant notre ère. Le récit est ensuite de nombreuses fois repris durant l'Antiquité, oscillant entre récit mythique et description historique. Les Amazones y sont le plus souvent décrites comme un peuple de femmes guerrières, de cavalières armées, refusant la présence des hommes et le pouvoir patriarcal. Au XIX^e siècle, la thèse de Bachofen³ sur le mythe

amazonien présume que le récit serait une construction apotropaïque, une stratégie de protection. Dans les différentes versions classiques du mythe, les Amazones sont un peuple féminin, armé et indépendant, mais qui est toujours vaincu physiquement et défait moralement par un héros masculin. L'histoire d'un pouvoir féminin anéanti servirait à occulter le souvenir d'un « archémythe ⁴ », c'est-à-dire la mémoire d'un matriarcat originel, et à se prémunir contre son retour. Sans discuter la pertinence de cette théorie, difficile à étudier avec des outils d'historiennes et d'historiens, il faut noter que le mythe charrie les indices et la rhétorique de la crise, celle de la masculinité ⁵. Se sentant menacé par des transgressions féminines, le pouvoir masculin amplifie la menace pour justifier une répression violente qui garantit le maintien de l'ordre ⁶. Pour François Lissarrague et Pauline Schmitt-Pantel, le mythe des Amazones participe originellement « d'un discours très construit et très systématique de l'infériorité et de l'incapacité féminine ⁷ ». Il est ainsi précisé :

Ces histoires ne semblent jamais mettre en place des sociétés où règnerait l'égalité entre les sexes. Elles décrivent tout au plus des communautés qui momentanément ont laissé aux femmes quelque pouvoir. Leur fonction est, en fait, de montrer comment l'ordre a finalement été rétabli après un épisode de renversement aussi temporaire que non créateur en soi ⁸.

5 On retrouve, dans le fonctionnement de ce récit, l'idée du carnaval forgée par Bakhtine et reprise par les théories anthropologiques : les instances de pouvoir permettent les transgressions et les inversions de rôles de manière ponctuelle – lors du carnaval par exemple –, car elles donnent l'illusion d'échapper au système, pour en faire la critique ⁹. Mais ce n'est en réalité qu'une suspension éphémère et contrôlée de l'ordre social, qui permet de mieux restaurer et réaffirmer ce même ordre une fois l'événement terminé. De la même manière, le pouvoir de l'Amazone ne semble pas fait pour résister au retour à l'ordre. Bien qu'elle soit une figure féminine transgressive, ses capacités subversives tiennent de la *virtualité* ¹⁰. L'Amazone est donc originellement un outil de l'ordre.

6 Cependant, l'Amazone ne resurgit pas directement depuis l'Antiquité, et l'imaginaire qui l'accompagne a entamé un processus de

reconfiguration en amont du siècle des révolutions. Comme l'explique Sylvie Steinberg, l'Amazone est une figure que l'on rencontre couramment sous l'Ancien Régime¹¹. Déjà au Moyen Âge, des auteurs et autrices comme Jean Boccace¹² et Christine de Pizan¹³ font des Amazones des figures positives et illustres¹⁴. À partir des *Amazones* d'Anne-Marie de Bocage (1748) et de la *Penthésilée* de Kleist (1808), un virage plus net s'amorce : ce sont désormais les Amazones qui défont le héros et sortent victorieuses de la guerre des sexes. Le mythe – s'il raconte encore la guerre des sexes – ne suffit plus à rétablir l'ordre patriarcal et laisse les travestissements et les transgressions impunis. En parallèle, le thème de la femme travestie en homme se développe dans les romans de chevalerie, et d'abord en provenance d'Italie. De l'*Orlando innamorato* de Boiardo (1483-1495) jusqu'à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1627), la gloire militaire est autorisée pour les femmes nobles ayant usurpé l'habit masculin. Il s'agit en fait ici – par le biais romanesque – d'un processus de revalorisation culturelle de la pratique du travestissement féminin. Les femmes habillées en homme existent dans différents contextes au Moyen Âge, puis à l'époque moderne, et jouissent, suivant les raisons de ce travestissement, d'une certaine tolérance¹⁵. Le travestissement noble et martial devient, lui, un thème littéraire et un potentiel objet de célébration.

- 7 Au même moment, la fable antique des Amazones, transmise notamment par les écrits d'Hérodote, connaît un regain d'intérêt et une réactualisation au moment des premières explorations américaines. Tout au long du XVI^e siècle, plusieurs traductions et écrits français se font l'écho de récits de voyageurs qui auraient redécouvert des terres gouvernées et occupées exclusivement par des femmes, en Amérique du Sud, puis en Afrique¹⁶. Le mythe amazonien est si bien réactivé qu'il aurait même donné son nom au fleuve Amazone.
- 8 Cette conjecture historico-culturelle rend possible et acceptable la figure de la femme guerrière. L'amazone désigne désormais, de manière valorisée, l'habit masculin et le comportement viril de certaines femmes¹⁷. Le terme qualifie – positivement – les dames de la noblesse française qui sont amenées à se substituer aux hommes dans leurs fonctions militaires, notamment durant les guerres de Religion, puis durant la Fronde. C'est le cas de Madeleine de Saint-Nectaire, de Marie de Brabançon ou encore de Mme de Saint-

Baslemont¹⁸. Néanmoins, comme le souligne toujours Sylvie Steinberg, il s'agit là d'une transgression de genre élitare. Le terme positif d'amazone est réservé aux femmes de l'aristocratie, dont on attend une transgression momentanée, conforme aux exigences de leur statut social¹⁹. L'imaginaire amazonien existe, mais sans s'accompagner d'une revendication d'égalité.

- 9 Au moment de la Révolution, le qualificatif se maintient tout en se reconfigurant encore. Pour les femmes qui se ressaisissent de l'image de l'amazone, il s'agit désormais d'essayer de transgresser les frontières du genre pour gagner leur place dans la citoyenneté et de considérer le travestissement comme outil d'égalité. La recrudescence de la pratique du travestissement révolutionnaire semble en effet montrer la transformation de la portée symbolique de l'amazone ; la figure se répand, déborde de son cadre élitare et se démocratise à la faveur des moments de trouble sociopolitique. Néanmoins, cet imaginaire est désormais confronté à un usage dual : les femmes peuvent s'en saisir pour se définir elles-mêmes positivement, mais peuvent également le subir comme un qualificatif extérieur négatif.
- 10 Pendant la période révolutionnaire, des femmes jouent un rôle actif dans l'insurrection, le débat politique et les guerres révolutionnaires. L'imaginaire amazonien est alors réactualisé par la pratique du travestissement et de l'armement féminin, non plus dépendants de valeurs aristocratiques et chrétiennes, mais au service du patriotisme et de l'émancipation féminine²⁰. Il est possible de distinguer plusieurs figures qui jouent le rôle de traits d'union entre ces deux conceptions de l'amazone et permettent sa persistance autant que sa réinvention. Certains portraits, comme celui de madame du Barry, réalisé en 1767 par Hubert Drouais, représentent déjà des femmes nobles dans des habits masculins (Fig. 1). La répercussion de ces images dans le domaine de la mode permet à ces portraits de survivre à l'Ancien Régime et inspire le costume amazonien de certaines femmes des années 1790.

Figure 1.



Jacques-Firmin Beauvarlet, *Madame du Barry* (d'après Hubert Drouais), c. 1767, estampe d'une gravure au burin, 32 x 22,3 cm.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 11 Le chevalier d'Éon est une autre figure importante du travestissement à la fin du XVIII^e siècle. Après avoir officiellement choisi le costume et l'identité féminine dans les années 1770, le chevalier devenu chevalière refuse d'abandonner ses prétentions militaires²¹. Empreinte à la fois de la culture de l'Ancien Régime et d'ambitions protoféministes, elle se fait chantre de la cause féminine. Voulant prouver qu'il est possible, dans tous les domaines, d'accomplir les mêmes exploits que les hommes, elle dresse une liste de « filles de la plus grande taille » comme autant de femmes continuatrices de son combat²². Le 12 mai 1792, Anacharsis Cloots, intellectuel prussien et francophile favorable aux idées de la

Révolution française, signe une lettre pour enjoindre Éon à se rallier à la cause révolutionnaire :

L'épisode de la chevalière d'Éon manque à notre poème épique. Tu dors, Éon, tu dors et les despotes veillent, tu préfères les atours d'une toilette, aux armes victorieuses d'Achille. Rougis et marche, ta patrie t'appelle. Une phalange d'Amazones volera sur tes pas contre les oppresseurs du genre humain. Viens, et la victoire est à nous²³.

12 Sensible au projet de constitution d'une garde nationale féminine présenté par Olympe de Gouge à l'Assemblée nationale en 1791, Éon « offre son épée, demande un poste dans l'armée républicaine²⁴ » et appelle depuis l'Angleterre à lever une légion d'amazones²⁵.

13 En 1792, dans son discours à la Société fraternelle des Minimes, Théroigne de Méricourt, figure politique de la Révolution engagée pour l'égalité des sexes, trace une nouvelle généalogie des femmes insurgées, du temps des Gauloises et des fières Germaines, en passant par la résistance de Jeanne Hachette à Beauvais au xv^e siècle, jusqu'à la marche des femmes sur Versailles en 1789. Elle encourage ses concitoyennes à s'armer :

Généreuses citoyennes, vous toutes qui m'entendez, armons-nous, allons-nous exercer deux ou trois fois par semaine aux Champs-Élysées, ou au Champ de la Fédération ; ouvrons une liste d'Amazones françaises ; et que toutes celles qui aiment véritablement leur patrie, viennent s'y inscrire²⁶.

14 L'image de l'amazone sert donc à justifier historiquement la possibilité d'un armement des femmes, ouvrant la voie à une rhétorique guerrière au féminin. Suite à la déclaration de guerre à l'Autriche, Claire Lacombe, co-fondatrice en 1793 de la Société des républicaines révolutionnaire, s'adresse à l'Assemblée dès le 25 juillet 1792 pour demander à participer concrètement à la guerre :

Née avec le courage d'une Romaine, et la haine des tyrans, je me tiendrais heureuse de contribuer à leur destruction. Périssent jusqu'au dernier despote ! Intrigant, vils esclaves de Néron et de Caligula, puissé-je vous anéantir !²⁷

- 15 Concomitamment, le 6 mars 1792, Pauline Léon, qui participe à la Révolution dès la prise de la Bastille, lit devant l'Assemblée législative l'*Adresse*, une pétition signée par 319 femmes demandant elle aussi la constitution d'une garde nationale féminine. En réalité, il s'agit ici autant de défense de la patrie que d'autodéfense des femmes. Pauline Léon écrit :

Nous voulons seulement être à même de nous défendre [...] à moins que l'on prétende que la Déclaration des Droits n'a point d'application pour les femmes, et qu'elles doivent se laisser égorger comme des agneaux, sans avoir le droit de se défendre ; car, croit-on que les tyrans nous épargneraient ? Non, non : ils se souviendront des 5 et 6 octobre 1789²⁸.

- 16 Elle conclut :

Ainsi ne demandons-nous que l'honneur de partager leurs fatigues et leurs glorieux travaux, et de faire voir aux tyrans que les femmes aussi ont du sang à répandre pour le service de la patrie en danger.

- 17 Les premières années de la Révolution sont donc marquées par de nombreuses revendications à un armement féminin. Le terme d'amazone sert désormais à qualifier la transgression de genre qu'impliquent le port d'arme et l'engagement militaire des femmes du peuple. À travers son usage dans les textes précédemment cités, on observe que le terme est alors repris de l'aristocratie pour être associé à un projet plus égalitariste. L'amazone devient peu à peu une figure populaire et protoféministe. Néanmoins, ces élans transgressifs semblent toujours mis en tension avec une crainte de la subversion de genre et avec la répression qui l'accompagne.
- 18 Durant ces années révolutionnaires, des femmes sont incorporées aux armées, leurs exploits sont reconnus, célébrés, parfois récompensés. Mais, parallèlement, une répression juridique et intellectuelle s'abat sur elles. Dès 1793, on exige l'exclusion des femmes des armées²⁹ et on calomnie leur forme d'engagement. Dans la sphère civile, Théroigne de Méricourt fait les frais de cette campagne de dénigrement. Elle dérange du fait de son influence politique et sera au cœur de plusieurs rumeurs visant à faire d'elle un phénomène politique obscène. C'est avant tout son apparence, jugée

trop « amazonienne » et trop masculinisée, qui cristallise les attaques. Elle est qualifiée « d'amphibie³⁰ » : à la fois sur terre et dans l'eau, elle est mi-homme mi-femme (Fig. 2).

Figure 2.



Lesueur, *Théroigne de Méricourt vêtue en Amazone* (détail), c. 1793-1795, gouache, s.d.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

- 19 Durant ces années paradoxales, mêlant participation des femmes à la lutte et condamnation de leur engagement, se cache en effet la peur du travestissement et de la transgression des normes de genre qu'il implique³¹. La période révolutionnaire est hantée par l'idée du costume citoyen, uniformisation symbolique censée garantir l'égalité républicaine, mais qui pourrait troubler aussi dangereusement la différence des sexes. Les décrets qui viennent alors réduire les libertés individuelles semblent, en premier lieu, chercher à garantir le maintien de la différence des sexes et empêcher la masculinisation

des femmes. Le 7 août 1793, il est décidé que « tout homme qui sera surpris, dans les rassemblements, déguisé en femme sera puni de la peine de mort ³² ». Quelques mois plus tard, le décret est complété par l'obligation générale de s'habiller en conformité avec son sexe ³³, puis en 1800, d'une ordonnance interdisant le travestissement féminin, notamment le port du pantalon ³⁴ ; le but est d'empêcher toute confusion possible entre les genres. De même, si le projet de costume national ne voit jamais le jour, c'est en partie parce que l'idée de l'uniforme avait été repris par les clubs féminins qui, appelés à porter la cocarde, accaparaient déjà certains attributs masculins comme le bonnet rouge et encourageaient toutes les femmes à faire de même. La Convention finit par prendre peur que l'on usurpe bientôt le pantalon et les armes des hommes, travestissement quotidien qui serait devenu inacceptable. Le gouvernement craint que le port du vêtement ne finisse par masculiniser les femmes et, ainsi, trouble l'ordre des sexes. Un décret réaffirme alors « la liberté de costume » pour toutes et pour tous, et les clubs de femmes sont supprimés pour éviter de fausser l'ordre dit « naturel » et de prendre le risque d'émanciper les femmes de leur identité exclusivement familiale et privée ³⁵. Selon Dominique Godineau, toutes ces décisions soulignent « [...] la hantise d'un armement féminin, vécu comme un pas vers "l'émancipation", l'égalité politique et la confusion des sexes, et conduisant à la ruine de la société et de la Révolution, voire à la destruction des hommes ³⁶. » Le réagencement radical de la société révolutionnaire ne doit pas s'étendre à l'« empire » du genre – qui dépendrait, lui, de la nature. La femme amazone dérange, car elle n'est plus exceptionnelle et socialement circonscrite : elle participe à démocratiser un travestissement qui, en plus de porter une revendication politique, menace l'ordre de genre. Costume transgressif, l'amazone participe donc autant à l'émancipation des femmes qu'elle les expose à la répression juridique et morale.

Les vésuviennes de 1848

- 20 L'amazone devient la femme qui, à la faveur du contexte révolutionnaire, trouble son genre et cherche à troubler la société. Cette figure d'émancipation, jugée dangereuse, fait l'objet de fantasmes et de surveillances. À l'exception de quelques grandes figures, comme Théroigne de Méricourt, l'iconographie ne rend pas

hommage à ces amazones du peuple qui s'engagèrent militairement. Quelques décennies plus tard, au moment de la révolution de 1830, il est rapidement question d'identifier et de typologiser les acteurs et les actrices de l'événement³⁷. Les femmes en font partie intégrante. Comme l'a analysé Annie Duprat, on retrouve de nombreuses représentations de femmes en combattantes, en soignantes ou en victimes³⁸. L'historienne mentionne notamment un jeu de cartes datant de 1831 dans lequel les figures de dames ont été remplacées par des « dames de diverses classes » ayant participé aux journées de 1830, parmi lesquelles une amazone³⁹. Néanmoins, le peuple parisien de 1830, encore hanté par le souvenir fratricide de la Terreur de 1793, cherche à montrer une image unie, calme et raisonnée, et la figure de l'amazone guerrière, trop violente, va disparaître rapidement derrière l'image de la concorde populaire. « Oubliant largement la présence des combattantes sur les barricades, les récits ultérieurs ont surtout valorisé l'implication des femmes dans leurs rôles traditionnels, thérapeutiques et nourriciers⁴⁰. » À l'exception remarquable de *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix montrant une allégorie féminine guerrière et réaliste, les images d'amazones font en quelque sorte profil bas lors de l'épisode révolutionnaire de 1830.

- 21 L'imaginaire amazonien survit pourtant à travers le siècle et les révolutions. En 1848, le peuple parisien s'insurge contre les décisions gouvernementales et investit la rue à deux reprises, en février et en juin. Le 1^{er} mars 1848, Daniel Borme, figure révolutionnaire assez énigmatique, reconnaît publiquement l'action des femmes combattantes durant la révolution de février et appelle par l'affiche à la création d'un régiment de vésuviennes⁴¹. Les femmes célibataires âgées de quinze à trente ans sont appelées à s'engager et à se constituer en légion. La presse se charge alors de construire une véritable « légende vésuvienne ». *Le Charivari* se demande « ce que le Vésuve peut avoir à faire dans tout cela⁴² ». Si, à notre connaissance, leur nom reste énigmatique, il semble tout de même probable qu'il s'agisse d'un clin d'œil à la toute récente révolution sicilienne qui, le 12 janvier, inaugure l'année révolutionnaire de 1848. Abondamment commentée dans la presse française⁴³, l'insurrection déstabilise le Royaume des Deux-Siciles, dont la capitale, Naples, est dominée par l'emblématique Vésuve. Ce nom entre également en résonance avec l'imaginaire insurrectionnel de la première moitié du XIX^e siècle : le

volcan est une image récurrente des discours contre-insurrectionnels pour décrire l'instabilité sociopolitique de la France, la dangereuse fureur qui la guette et qui peut être réveillée à tout moment par les conjurés de différents bords⁴⁴. C'est aussi un *topos* littéraire évoquant le bouillonnement constant de Paris et de son peuple : au cœur du volcan symbolique, les entreprises révolutionnaires fermentent⁴⁵. Enfin, l'image du volcan n'est pas sans rappeler un autre *topos*, cette fois-ci pseudo-scientifique, d'une nature féminine instable, incontrôlable et excessive⁴⁶. Le fait même que cette appellation ne soit pas explicitée dans la presse indique que l'image du volcan est évocatrice pour le lectorat de 1848, mais reste complexe à identifier dans ses références plurielles et indirectes.

- 22 La première allusion aux vésuviennes a lieu dans le numéro du 21 mars 1848 du *Charivari*, entre les deux moments insurrectionnels de l'année. Encore incertain dans les yeux des observateurs, le projet vésuvien est d'abord associé à une généalogie de « l'intrépidité féminine ». Cette ramification des femmes armées, aussi lointaine que lacunaire, montre l'évidence de cet imaginaire tout autant que la difficulté à le réactiver dans les mémoires. L'article du *Charivari* évoque les vésuviennes comme de potentielles héritières des Amazones et des cavaleries féminines décrites depuis l'Antiquité, dans la continuité des exploits médiévaux de Jeanne d'Arc et de Jeanne Hachette, mais ne fait pas directement référence aux engagements de la Révolution française. Le 24 mars, le journal *La Silhouette* reprend lui aussi l'annonce et trace une filiation de « ces femmes libres » avec les figures de Judith et Jeanne d'Arc. Le 21 mai, *Le Canard* précise lui que c'est « Diane [qui] a animé les vésuviennes⁴⁷ ». Elles sont donc bien les héritières de la même généalogie que les amazones révolutionnaires.
- 23 La fiction, notamment dépeinte par Charles de Beaumont dans la série de dessins qu'il consacre aux vésuviennes dans *Le Charivari* durant toute l'année 1848, rejoue l'ambiguïté du traitement habituel des femmes en armes. Ces jeunes femmes portent l'uniforme et le pantalon, sont armées, réellement enrégimentées et vivent une vie militaire comme le feraient les hommes : elles se plient aux exercices et à la hiérarchie, patrouillent, arrêtent et sermonnent, elles se défendent avec la violence que leur permet leur statut, fument et abandonnent le foyer (fig. 3, 4 et 5). Les quelques hommes présents

dans cette série de caricatures font les frais du zèle vésuvien ou prennent la place que les femmes ont laissée : les maris, cantonnés au foyer, doivent maintenant se débrouiller avec les enfants et les tâches domestiques ; la vivandière, qui suit les soldats pour les ravitailler, est devenue un vivandier (fig. 6, 7 et 8). Par l'inversion des rôles genrés, ces femmes acquièrent les vertus et privilèges de l'autre sexe : la force et le pouvoir. Beaumont utilise le procédé du retournement pour mettre en relief un monde à l'envers, une transgression du naturel, mais en se moquant de l'absurdité d'une telle idée. Néanmoins, si la série de dessins tourne en dérision le projet vésuvien, elle ne le condamne pas. Dans la tradition des typologies de Gavarni, Beaumont dépeint d'abord l'énergie d'une jeunesse qui vient ébranler la société bourgeoise et conformiste⁴⁸. La masculinisation des vésuviennes ne crée pas de monstres hystériques et laids. Bien au contraire, elles sont jeunes, belles, élégantes et graciles. Leur uniforme n'est pas rigide ou mal porté, comme pourrait l'être l'habit militaire qu'un corps de femme aurait usurpé aux hommes. Il ressemble au costume de la débardeuse, célèbre déguisement de carnaval au XIX^e siècle. Alors que le port du pantalon n'était autorisé aux femmes que par dérogation du commissariat de police⁴⁹, la débardeuse – déclinaison du masculin débardeur – permettait aux femmes une transgression des mœurs le temps du carnaval. Par-delà le fait d'endosser les attributs vestimentaires masculins, en étant vêtues d'un simple débardeur et d'un pantalon moulant, elles pouvaient jouer le jeu, normalement prohibé, de l'érotisme dans l'espace public. En effet, ce costume dévoile le corps et la peau d'une manière particulièrement érotique, en révélant les formes habituellement cachées sous des habits amples : les fesses, les jambes, les mollets et les chevilles.

Figure 3.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 4.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 5.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 6.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 7.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 8.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

- 24 Malgré leurs activités militaires, pratiquement toutes les vésuviennes de Beaumont vont pieds nus⁵⁰. Détail incongru, mais d'importance, puisqu'il désactive en vérité tout le potentiel subversif de cette transgression : personnages de carnaval, elles performent, miment le masculin, mais sont toujours rappelées au caractère supposément inoffensif de leur sexe, à la fragilité du féminin (fig. 9 et 10). À y regarder de plus près, cet effet est encore redoublé par l'exposition de leur cou, presque toujours tendu vers le spectateur, la nuque dégagée, dans une posture suggérant à la fois séduction et vulnérabilité, qu'il serait incongru de retrouver chez un soldat⁵¹. Il est ici intéressant de se référer au concept d'« ambivalence de

l'imitation » forgé par Homi Bhabha⁵². Comme chez Beaumont, l'imitation est seulement permise sous condition :

C'est un processus qui permet non seulement de maintenir l'autre à l'extérieur du monde des dominants – toujours dans une performance imparfaite, malheureuse, de la norme – et donc de l'exclure comme un imposteur, tout en le contrôlant absolument, car pendant qu'il s'évertue à copier, il n'invente pas de modes inédits de résistance⁵³.

Figure 9.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 10.



Charles-Édouard de Beaumont, « Les Vésuviennes », *Le Charivari*, 1848, série de lithographies, 22,6 x 19,2 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

- 25 Par leur imitation des codes militaires, les vésuviennes sont ici de nouvelles amazones. Elles incarnent la crainte de voir des femmes venir troubler l'ordre de genre à la faveur du trouble sociopolitique. Cependant, traité en farce burlesque et en figure de carnaval, le pouvoir des vésuviennes, aussi transgressif soit-il, n'existera plus demain et n'inquiète donc personne.
- 26 L'historiographie sur le sujet diverge quant à la suite des événements : le régiment des vésuviennes a-t-il réellement existé ? *Le Charivari* insiste sur leur absence de réalité à plusieurs reprises, en affirmant, le 10 mai, « il n'y a pas de légion vésuvienne », puis le 14, « on sait que les vésuviennes sont une invention de la petite presse ». L'insistance du démenti révèle, en négatif, la force de l'imaginaire. Outre quelques récits *a posteriori*, comme celui de Marie d'Agoult⁵⁴, il existe la trace, en avril 1848, d'une brochure intitulée *Les Vésuviennes ou la constitution politique des femmes*. Pour Laura S. Struminger,

comme pour les historiennes et historiens de la période avant elle, elle pourrait provenir d'une communauté républicaine et ouvrière de Belleville – sorte de club féminin inscrit dans la tradition saint-simonienne – formée en réaction au débat médiatique sur les vésuviennes⁵⁵. Au contraire, pour Christine Bard⁵⁶ et Sofiane Taouchichet⁵⁷, il s'agirait, tout comme l'appel de Borme⁵⁸, d'une plaisanterie grossière servant à décrédibiliser les revendications protoféministes de l'époque. Le procédé est effectivement assez classique et il en va de même pour la célèbre « Marseillaise des cotillons » publiée dans le premier numéro de *La République des femmes* en juin 1848. Considéré comme un hymne féministe signé par Louise de Chaumont, le texte en appelle aux vésuviennes pour continuer la guerre des sexes. Évelyne Sullerot suppose que l'on doit ces vers à un homme, à un rédacteur du *Journal pour rire* qui fantasmait la violence des femmes, et voulait caricaturer leurs revendications et leur lutte⁵⁹.

- 27 La conclusion de cette *Constitution des vésuviennes*, à propos de la reprise même de l'appellation « vésuviennes », laisse songeur :

Pourquoi ce titre ? C'est le premier nom de dérision qui a servi à nous désigner au ridicule, et nous mettons notre amour propre à le réhabiliter. Puis il peint merveilleusement notre position et plus qu'aucun autre il exprime notre pensée. Seulement, la lave si longtemps contenue, qui doit enfin se répandre autour de nous, n'est nullement incendiaire, elle est toute régénératrice⁶⁰.

- 28 Si le reste de la brochure peut paraître difficilement crédible, cette phrase fait écho avec justesse au fonctionnement des imaginaires révolutionnaires féminins de son époque : l'imaginaire vésuvien, comme l'imaginaire amazonien, en semant le trouble dans le genre, ridiculise et disqualifie l'action féminine tout autant qu'il lui permet, par la réappropriation du stigmat, d'exister sous une forme alternative. Notons qu'il existe en juin 1848 un périodique très éphémère intitulé *Le Volcan, par la citoyenne sans peur*. Ce titre de presse n'est ni à proprement parler féministe ni une caricature antiféministe, mais bel et bien un journal républicain qui reprend la symbolique du volcan au féminin⁶¹. Même si les vésuviennes n'avaient jamais existé, l'idée de la possibilité d'une armée de femmes envahit le visuel et essaime dans les imaginaires.

Les fédérées de 1871

- 29 C'est en octobre 1870, au cœur de la guerre franco-prussienne, que le journaliste politique Félix Belly, engagé dans le projet du canal interocéanique du Nicaragua, fait placarder une affiche verte dans Paris pour la constitution de bataillons d'« amazones de la Seine ⁶² », alors qu'existent déjà des groupes de femmes engagées politiquement dans le conflit. Il s'agit, à nouveau, d'enrégimenter des femmes dans une légion spécifique destinée à la défense de la ville et aux soins des blessés. Il est précisé qu'elles porteront un uniforme militaire et seront armées d'un fusil léger. L'annonce est unanimement raillée dans la presse le mois suivant. Le 20 octobre, *Le Rappel* annonce l'échec de l'enrôlement : « Donc les femmes ne veulent pas être enrégimentées, elles n'ont pas voulu renouveler, en 1870, les vésuviennes de 1848. Elles ont reconnu, cette fois, que la question est grave et que le moment n'a rien de carnavalesque ⁶³ ». On retrouve le lien entre les femmes en armes et la notion de travestissement transgressif.
- 30 L'idée semble rapidement oubliée et ne resurgit qu'au mois d'avril 1871, durant la Commune, sous la plume d'André Léo qui souligne la maladresse de la proposition ⁶⁴. La référence aux engagements féminins des précédentes périodes, bien présents dans les imaginaires, sont alors presque débarrassées de leurs appellations amazoniennes et de leurs généalogies mythiques. L'échec que fut ce dernier appel aux amazones apparaît certainement comme un dangereux précédent, propice à la dérision. Les revendications féminines et les appels aux armes pendant la Commune reprendront les éléments de langage, ainsi que les objectifs de 1789 et de 1848, mais n'utiliseront plus les termes légendaires, évocateurs autant que raillés, d'amazones ou de vésuviennes. On peut également penser que, durant le dernier tiers du ^{xix}^e siècle, ces mots paraissent désuets, anachroniques et inopérants face aux dynamiques d'industrialisation et aux nouvelles normes de la modernité.
- 31 Néanmoins, il est vrai que des Parisiennes se sont engagées dans la Commune. Édith Thomas montre qu'elles sont entrées dans la lutte suivant des dynamiques similaires à celles des hommes, par conviction politique, revendications socioéconomiques et solidarité

populaire ou familiale, grâce à des stratégies d'inscription dans la sphère publique qui sont historiquement les leurs au XIX^e siècle⁶⁵. Elles montent des comités et des clubs, s'engagent auprès des armées comme cantinières ou ambulancières, prennent part à la vie de quartier, surveillent les rues. Au quotidien, en dehors des instances officielles d'où elles sont exclues, elles se mêlent alors aux hommes, pensent la société et prennent les armes, font la guerre et de la politique. Leurs activités sont poreuses, instables, échappent souvent à l'institutionnalisation et se mêlent parfois. Les modalités complexes de ces engagements et leur application réelle sont difficiles à retracer. Une des raisons de cette méconnaissance réside dans le fait que les engagements féminins furent un enjeu rhétorique, un récit manipulé à des fins politiques par les différents acteurs et actrices de l'événement. Dès la fin de la répression, certains aspects ont été exagérés pour diaboliser l'insurrection, d'autres ont été tus par les actrices elles-mêmes, pour échapper aux condamnations.

- 32 Un cas particulier relève néanmoins de l'imaginaire amazonien, à partir d'une transgression de genre concrète et visible : celui de la légion des fédérées. Ce bataillon de femmes est principalement documenté par des témoignages extérieurs : il est constitué tardivement, le 10 mai 1871, sous l'impulsion de Jules Montels, et aurait accueilli entre 20 et 100 citoyennes⁶⁶. Le placard affiché publiquement nous renseigne sur certains aspects capitaux : ces citoyennes porteraient l'habit militaire, seraient armées et leur fonction principale serait la chasse aux réfractaires. L'illustration de Bertall intitulée « La Colonelle » pourrait faire référence à Adélaïde Valentin, présumée être à la tête de la légion des fédérées. La Colonelle est armée, en habits militaires, présente en tête d'autres femmes, enrégimentées ou non. L'illustration cultive une représentation androgyne : silhouette féminine et costume masculin, attitude gracile et position ferme (fig. 11) – amphibie et amazone, tout comme Théroigne de Méricourt quatre-vingts ans plus tôt. Véritable régiment institutionnalisé, la légion des fédérées est-elle finalement la concrétisation de l'« amazonat » ? À force d'être repris et réinterprété, l'imaginaire devient-il enfin réalité ?

Figure 11.



Bertall, « La Colonelle », 1871, dans *Les Communeux. Types, caractères, costumes*, Paris, Plon et Cie, 1880.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 33 La fonction dévolue aux fédérées ne vient pas subvertir tout à fait la réalité de l'engagement féminin ordinaire. Depuis le début de l'insurrection et de manière autonome, certaines Parisiennes se chargent de la surveillance de quartier et s'occupent de dénoncer les voisins suspects. Ces activités révolutionnaires découlent d'ailleurs logiquement des pratiques dites « féminines » dans la société puisque pouvant s'exercer dans une sphère sociale réduite, à l'échelle du quartier et depuis le foyer familial. Il s'agit donc d'institutionnaliser une activité préexistante mais qui n'a pas été totalement choisie, à laquelle les femmes sont cantonnées par une politique patriarcale qui les empêche d'investir d'autres lieux et activités du fait de leur sexe. De plus, leur constitution en bataillon organisé sert avant tout à faire

honte aux hommes, à la fois aux récalcitrants qui rechignent à prendre les armes, et aux réfractaires qui tentent de fuir et qui pourraient être humiliés de se faire arrêter par une femme. Tout homme rentrant dans un rapport d'infériorité avec une de ces femmes contrevient implicitement à la relation de pouvoir dite « naturelle » et échoue à réaliser son identité masculine. En devenant une anomalie, il est relégué à la marge de la citoyenneté.

- 34 Or, cette stratégie rhétorique n'est pas nouvelle : déjà en 1792, quand Pauline Léon présente devant l'Assemblée législative une pétition demandant la constitution d'une Garde nationale féminine, on observe la même rhétorique ambiguë. Le président de séance, Louis-Bertrand Guyton-Morveau, ne donne pas suite à la requête, mais applaudit l'initiative en l'instrumentalisant, utilisant la ferveur féminine non pour la valoriser, mais pour faire honte aux citoyens masculins qui manquent d'ardeur : un « si bel exemple fera rougir enfin ces hommes faibles, plus jaloux d'un honteux repos que de la liberté », espère-t-il⁶⁷. Au lieu de permettre une requalification du féminin dans le système de genre, l'institutionnalisation militaire des femmes – réelle ou envisagée – vise avant tout une disqualification de certaines masculinités. En vérité, il est demandé à ces soldates de performer momentanément une forme transgressive de féminité comme un outil pour réprimer une masculinité considérée comme incomplète ou déviante. Loin de permettre aux femmes d'acquérir une nouvelle identité véritablement émancipatrice, même le temps de quelques semaines, cette stratégie communarde sert d'abord à réaffirmer la hiérarchie des genres et l'évidence de l'infériorité féminine. Ainsi, si la légion des fédérées est née de pratiques féminines transgressives et leur offre une application inédite, celle-ci ne semble pas subversive. Il s'agit en effet d'une identité récupérée, forgée et instrumentalisée depuis l'extérieur. La répression soudaine, violente et longue tend à ralentir, voire à réduire au silence, les possibilités de réappropriation. Ce même commentaire peut s'appliquer à d'autres engagements féminins moins démonstratifs sous la Commune : clubistes, membres d'association, ambulancières, cantinières, barricadières – elles aussi prises en tension entre une transgression de genre tolérée en période révolutionnaire et le poids de la répression qui empêche toute véritable subversion (fig. 12 et 13).

Figure 12.



Daniel Vierge, *Femme à l'Hôtel de ville, 1^{er} jour de la Commune*, 1871, dessin, 24,1 x 14,6 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Figure 13.



Daniel Vierge, *Femme à l'Hôtel de ville, 2^e jour de la Commune, 1871*, dessin, 22,6 x 14,9 cm.

Crédits : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, CC0.

Le crépuscule des révolutions

- 35 En 1910, le Baron Marc de Villiers publie une histoire du féminisme sous le titre *Histoire des clubs de femmes et des légions d'amazones, 1793-1848-1871*⁶⁸. Il repère les échos et les jalons identifiés dans cet article, mais son ton est badin, condescendant, refusant de prendre son sujet au sérieux⁶⁹. À l'image de cet ouvrage, le traitement réservé à l'imaginaire amazonien à travers le siècle est révélateur de la tension qui anime le sujet des transgressions féminines. À la fois endonyme et exonyme, outil d'autodéfinition ou désignation depuis l'extérieur, l'amazone est une figure d'émancipation et de revendication, et un objet de répression et de

dérision. Une dualité qui explique sa survivance à travers plusieurs épisodes révolutionnaires, et au-delà.

- 36 À la fin du ^{xix}^e siècle, les modalités de la lutte sociopolitique évoluant, le recours à une figure martiale féminine apparaît progressivement moins nécessaire. Au sortir du temps des révolutions, en plein processus de pacification républicaine, l'amazone rend les armes et son imaginaire se redéploie ailleurs : elle semble glisser du côté des revendications sociosexuelles et de l'indépendance féminine. Dans le visuel, le trouble qu'elle incarne se reconfigure également : le costume militaire, les armes ou encore la hargne qui soulignaient la lutte pour l'égalité laissent place à un imaginaire plus complexe, marqué par l'importance des relations sociales qui viennent troubler les assignations de genre. Derrière les scènes de travestissement, d'homosocialité, d'exhibition sociale, de dénudement homoérotique, la puissance de la figure féminine se mêle alors aux notions d'indépendance, de sensualité, d'apaisement et de jouissance.
- 37 Au tournant du siècle, l'amazone est notamment revendiquée par des groupes de femmes lesbiennes. L'écrivaine Natalie Clifford Barney se fait surnommer l'Amazone. Cette appellation sert aussi à qualifier les scènes d'homosocialité féminine peintes par Tamara de Lempicka⁷⁰ ou Marie Laurencin⁷¹. Comme l'ont montré Marie-Jo Bonnet⁷², puis Alix Chagué⁷³, on assiste à un déplacement symbolique : l'indépendance politique et sociale de l'amazone, sa force, son imitation du rôle masculin devient alors une indépendance sexuelle qui engage le célibat ou l'amour entre femmes. L'amazone représente alors l'affranchissement de la domination masculine. La figure lesbienne participe à sa marginalité, car l'amazone « symbolise le monde à l'envers, inversant les rôles sexuels et violentant la nature⁷⁴ ». Elle est une femme à la fois crainte et désirée. En brouillant la frontière des genres, l'amazone questionne progressivement la hiérarchie sexuelle établie dans la société française de cette époque.
- 38 Cette figure de l'amazone s'est également incorporée à l'imaginaire trans. En 1996, l'ouvrage *Transgender Warriors* de Leslie Feinberg explore l'identité et l'histoire trans à travers des portraits des personnalités ayant questionné les attendus de leur genre à différentes époques. Feinberg revient sur certains récits grecs qui, en

décrivant ce peuple mythique, semblent poser un regard plus ambigu sur les Amazones que celui généralement retenu d'une féminité masculinisée⁷⁵. Pline Le Jeune comme Aristote en faisaient de véritables androgynes à l'identité duale. L'Amazone rejoint le panthéon historique et mythique des figures trans. Le sein coupé amazonien se fait le symbole des femmes intersexes ou trans, des femmes ayant subi une mastectomie, de celles qui refusent l'injonction sociale et médicale à la reconstruction mammaire, et décident de vivre leur identité féminine sans poitrine⁷⁶. Depuis le XIX^e siècle, l'imaginaire de l'amazone ne se départ jamais de la notion de transgression de genre car, quelle que soit la nature de ses attributs, il façonne des femmes *particulières*. La signification de son identification évolue ainsi de l'exceptionnalité à la revendication d'une égalité sociale et jusqu'à la volonté d'une transgression identitaire plus profonde.

- 39 L'ambivalence de l'imaginaire semble expliquer sa résurgence et son traitement durant les périodes insurrectionnelles du XIX^e siècle. L'amazone est une figure du carnaval révolutionnaire, tolérée car éphémère, méprisée car bientôt réprimée. Pourtant, elle revient de révolution en révolution, nourrie de ses résurgences précédentes, évoluant et renforçant autant les idées protomasculinistes que les revendications féministes. Figure de crise, porteuse d'utopie et initiant un monde à l'envers, l'amazone semble s'épanouir au cœur de la révolution comme dans son milieu naturel. C'est peut-être par le fait même que l'amazone resurgit dans des contextes insurrectionnels – donc plus propices à l'action concrète que les carnivals, les légendes ou les farces littéraires – qu'elle acquiert un nouveau pouvoir au XIX^e siècle. Cet imaginaire porte en lui une *potentialité*, plus qu'une *virtualité*.

Conclusion

- 40 En se démocratisant et en devenant révolutionnaire, la figure de l'amazone indique que le paradigme a changé : son imaginaire n'est plus disqualifiant, il est aussi disputé comme instrument d'ordre et de désordre. C'est cette dispute qui a été analysée et, par là même, la potentialité subversive de son imaginaire qui s'est construite sur la longue durée, par effet d'échos insurrectionnels. Par la dérision ou

l'exagération qui caractérisent chacune de ces représentations, la caricature « contribu[e] à faire échouer toute tentative sérieuse de réforme, en réduisant les aspirations féminines⁷⁷ » à leurs stéréotypes. Par leur récurrence, ces représentations irriguent les imaginaires et semblent être reprises à leur compte par les femmes « pour élargir le champ de leur protestation face à la domination masculine ». La dérision et la stigmatisation de cette image empêchent la femme en arme d'advenir autant qu'elle crée les possibilités de sa manifestation alternative et décalée – dans la forme, dans l'espace ou dans le temps.

- 41 Au XIX^e siècle, l'amazone révolutionnaire semble défier la théorie anthropologique qui veut que chaque inversion éphémère des rôles sociaux de genre, chaque travestissement événementiel ne soit qu'un outil d'ordre et de contrôle social, que ces transgressions momentanées soient uniquement permises dans le but de renforcer par la suite la norme préexistante. Au contraire, on retrouve le processus que Natalie Z. Davis nomme « la chevauchée des femmes⁷⁸ ». Elle résume le fonctionnement de ces transgressions féminines carnavalesques qui se répètent, réussissent à se maintenir dans le temps et avoir une influence sur d'autres sphères du réel : « La chevauchée joyeuse de la femme renforce les subordinations qui existent dans la société : mais elle encourage aussi la lutte contre elles. [...] La chevauchée des femmes régénère les systèmes anciens ; elle contribue aussi à leur transformation. » À travers le contexte insurrectionnel, l'imaginaire amazonien est à comprendre comme un outil définitionnel que l'on se dispute, toujours dual, à usage multiple. C'est sur le long terme qu'il sert la subversion et dépasse son ambivalence. Ses réactualisations sont comme une série d'échos et de rebonds. Ce sont des transgressions individuellement stériles ou insuffisantes qui construisent l'émancipation une fois mises bout à bout et participent à faire lentement imploser le système différentialiste de genre. Ce trouble travaille nos imaginaires en profondeur.

NOTES

- 1 Caroline FAYOLLE, « Féminismes et révolutions, une approche mondiale (xviii^e-xxi^e siècle) », dans Ludivine BANTIGNY, Quentin DELUERMOZ, Boris GOBILLE, Laurent JEANPIERRE, Eugénia PALIERAKI, *Une histoire globale des révolutions*, Paris, La Découverte, 2023, p. 789-814.
- 2 Voir notamment Guyonne LEDUC (dir.), *Réalité et représentations des Amazones* Paris, L'Harmattan, 2008.
- 3 Johann Jakob BACHOFEN, *Le Droit maternel, recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique* [1861], trad. Étienne Barilier, Lausanne, L'Âge d'homme, 1996.
- 4 Alain BERTRAND, « Les Amazones, l'archémythe pervers », dans Guyonne LEDUC (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, op. cit., p. 252.
- 5 Francis DUPUIS-DÉRI, *La Crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2019.
- 6 Voir Susan FALUDI, *Backlash: The Undeclared War against American Women*, New York, Crown, 1991.
- 7 François LISSARRAGUE, Pauline SCHMITT-PANTEL, « Amazones, entre peur et rêve », dans Guyonne LEDUC (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, op. cit., p. 50.
- 8 *Ibid.* p. 51.
- 9 Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, 1970.
- 10 Natalie Z. DAVIS, *Les Cultures du peuple : rituels, savoirs et résistances au xvi^e siècle* [1965], trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 220.
- 11 Sylvie STEINBERG, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 225.
- 12 Jean BOCCACE, *Les Femmes illustres / De Mulieribus claris* [1362], éd. Vittorio Zaccaria, trad. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- 13 Christine DE PIZAN, *Le Livre de la cité des dames* [1405], trad. et prés. Thérèse Moreau et Éric Hicks, Paris, Stock, 2005, p. 71-80.

- 14 Thomas GOLSENNE, « La femme-léopard. Histoire de la mode chez les amazones », *Apparence(s)*, n° 8, 2018, DOI : [10.4000/apparences.1649](https://doi.org/10.4000/apparences.1649).
- 15 Voir notamment Nicole PELLEGRIN, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999, DOI : [10.4000/clio.252](https://doi.org/10.4000/clio.252).
- 16 Sylvie STEINBERG *La Confusion des sexes*, op. cit., p. 229.
- 17 Thomas GOLSENNE, « La femme-léopard. Histoire de la mode chez les amazones », art. cit.
- 18 Sylvie STEINBERG, *La Confusion des sexes*, op. cit. p. 229-238.
- 19 En 1771, le *Dictionnaire de Trévoux* note que le terme d'amazone « se dit en général d'une femme courageuse et capable d'une entreprise hardie » mais précise encore qu'il se dit particulièrement d'une « princesse courageuse qui soutient ou entreprend des guerres pour la défense de ses états ».
- 20 En comparaison avec le *Dictionnaire de Trévoux*, notons que le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1876) définit, un siècle plus tard, l'amazone comme une « femme hardie, aux habitudes viriles, qui la rapprochent des héroïnes de l'Antiquité », citant Jeanne d'Arc, Jeanne Hachette mais aussi les « amazones de l'émeute, les femmes de la Halle » faisant directement référence aux engagements féminins de la Révolution française.
- 21 Charles d'Éon de Beaumont est une figure majeure de la diplomatie du XVIII^e siècle. Appelé à agir politiquement et parfois clandestinement en Russie et en Angleterre pour Louis XV, il vécut quarante-neuf ans sous une identité masculine, puis trente-deux ans en tant que femme.
- 22 Alexandre STOEY, « Deux amazones des Lumières : Catherine II de Russie et le Chevalier d'Éon » dans Guyonne LEDUC (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, op. cit., p. 390.
- 23 Lettre publiée dans la *Chronique de Paris*, le 8 juin 1792.
- 24 Alexandre STOEY, « Deux amazones des Lumières : Catherine II de Russie et le Chevalier d'Éon », art. cit., p. 391.
- 25 Sylvie STEINBERG, *La Confusion des sexes*, op. cit., p. 247.
- 26 Théroigne DE MÉRICOURT, *Discours prononcé à la Société fraternelle des Minimes*, le 25 mars 1792, Paris, Demonville, 1792, p. 7.

27 *Discours prononcé à la barre de l'Assemblée nationale le 25 juillet 1792*, imprimé par ordre de l'Assemblée, s.l.n.d.

28 Pauline LÉON *et al.*, *Adresse individuelle à l'Assemblée nationale, par des citoyennes de la capitale, le 6 mars 179[2]*, Paris, Imprimerie nationale, 1792, p. 2. Pauline Léon fait ici référence à la marche des femmes sur Versailles, premier événement donnant une visibilité d'ampleur à l'engagement féminin durant la Révolution.

29 Décret du 30 avril 1793, intégralement publié dans *Le Mercure universel* du 1^{er} mai 1793.

30 Martial POIRSON (dir.), *Amazones de la Révolution. Des femmes dans la tourmente de 1789*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2016, p. 16.

31 Rappelons que le travestissement sans autorisation, en tant que signe de disjonction volontaire entre le sexe et le genre, est historiquement prohibé en France. Héritage du Deutéronome (22, 5), on retrouve l'interdiction légale du travestissement sous l'Ancien Régime (considéré comme un crime de faux, une tromperie volontaire). Au moment de la Révolution française, l'idée de disjonction se cristallise autour du pantalon qui s'impose alors comme élément principal du vestiaire masculin : « Le simple fait pour une femme de porter un pantalon l'assimile à une travestie dont le genre (masculin) ne correspond plus à son sexe : c'est une perturbation intolérable au XIX^e siècle. » Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 14.

32 Jean-Baptiste DUVERGIER, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens et avis du Conseil d'État, de 1788 à 1824*, Paris, Guyot et Scribe, Charles-Béchet, 1825. Pour Martial Poirson, il s'agit d'abord d'empêcher que l'un usurpe l'impunité parfois accordée au sexe féminin : Martial POIRSON (dir.), *Amazones de la Révolution*, *op. cit.*, p. 20.

33 Jean-Clément MARTIN, « Travestissements, impostures et la communauté historienne », *Politix*, n° 74, 2006, p. 38.

34 Loi du 7 novembre 1800, dite « ordonnance concernant le travestissement féminin ».

35 Lynn HUNT, « Révolution française et vie privée », dans Michel PERROT (dir.), *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 22-23.

36 Dominique GODINEAU, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », *Clio. Histoire, femmes*

et sociétés, 2004, n° 20, DOI : [10.4000/clio.1418](https://doi.org/10.4000/clio.1418).

37 Nathalie JAKOBOWICZ, 1830, *le peuple de Paris. Révolution et représentations sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 10.

38 Annie DUPRAT, « Des femmes sur les barricades de juillet 1830. Histoire d'un imaginaire social », dans Alain CORBIN, Jean-Marie MAYEUR (dir.), *La Barricade Paris*, Éditions de la Sorbonne, 1997, p. 197-208.

39 Jeu de cartes, 1831, inventé par E.F.V. Maniez, breveté du roi, Aparsis [sic], passage Saint-Denis, rue Grenata n° 2, dans Marie-Jeanne ARCHAIX, Hélène GUICHARNAUD et Jean-Pierre WILLESME, *Il y a cent cinquante ans... Juillet 1830* [catalogue d'exposition], Paris, Musée Carnavalet, 1980.

40 Emmanuelle RETAILLAUD, *La Parisienne. Histoire d'un mythe. Du siècle des lumières à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 150.

41 Daniel BORME, « Aux citoyennes parisiennes, mes sœurs en République », 1^{er} mars 1848, affiche reproduite dans le Maitron : <https://maitron.fr/spip.php?article182626> (consulté le 13 novembre 2025).

42 *Le Charivari*, 29 mars 1848.

43 On trouve, par exemple, une référence à la révolution sicilienne dans *Le Charivari* du 1^{er} février 1848 ainsi que dans celui du 29 mars 1848.

44 Ivan BUREL, *De la Restauration au Printemps des peuples, la contre-insurrection française, 1815-1851*, thèse soutenue à l'Université de Lille, sous la direction de Philippe Darriulat, 2022, p. 169.

45 Victor HUGO, *Brouillon du discours du 20 juin 1848 à la constituante sur les ateliers nationaux* (Actes et paroles, t. 1, Reliquat), p. 470, cité dans Jacques ROUGERIE, *Paris libre*, 1871, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 7.

46 Voir Frédéric DUBOIS D'AMIENS, *Histoire philosophique de l'hypocondrie et de l'hystérie*, Deville et Cavellin, 1833.

47 À propos des porosités entre la figure de l'amazone et celle de Diane, voir Thomas GOLSENNE, « La femme-léopard. Histoire de la mode chez les amazones », art. cit.

48 Laura S. STRUMINGHER, « Les vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », dans Philippe RÉGNIER, Raimund RÜTTEN, Ruth JUNG, Gerhard SCHNEIDER, (dir.), *La Caricature entre République et censure*, trad. Jane Kairet, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 234-248.

49 Interdiction faisant suite à la loi du 7 novembre 1800 dite « ordonnance concernant le travestissement des femmes », et ne pouvant être contournée que par un certificat attesté par un officier de santé et un représentant de l'autorité.

50 Lors de la journée d'étude de janvier 2024 associé à cette publication, Elizabeth Fischer a remarqué que, sur certaines caricatures, les vésuviennes semblent porter ce qui peut s'apparenter à des chaussons de danse. Là encore, l'idée d'un costume de danse renvoie à la performance ou au spectacle plus qu'à la lutte.

51 Le repérage de ce dernier motif est inspiré par les commentaires des étudiants du master d'histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre, où je suis intervenu en novembre 2022 suite à l'invitation de Quentin Petit Dit Duhal.

52 Homi BHABHA, *The Location of Culture* [1994], New York, Routledge, 2005, p. 123.

53 Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. 131.

54 Daniel STERN, *Histoire de la Révolution 1848* [1862], Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869, p. 248.

55 Laura S. STRUMINGHER, « Les vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », art. cit.

56 Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 150-153.

57 Sofiane TAOUCHICHET, « La Débardeuse et son pantalon. Une iconographie double, entre sexualisation et domestication », *Apparence(s)*, n° 12, 2022, DOI : [10.4000/apparences.4255](https://doi.org/10.4000/apparences.4255).

58 Le Maitron mentionne l'interrogatoire du procès des accusés du 15 mai 1848 dans lequel Borme comparait : « J'ai formé par dérision un régiment de femmes [...]. C'était une mascarade que j'avais organisée » (<https://maitron.fr/spip.php?article182626>, consulté le 13 novembre 2025).

59 Évelyne SULLEROT, « Journaux féminins et lutte ouvrière (1848-1849) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 23, 1966, p. 95.

60 *Vésuvienne*, ou Constitution politique des femmes par une société de Françaises, Paris, Bartuche 1848, cité dans Laura S. STRUMINGHER, « Les vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », art. cit.

- 61 Les deux seuls numéros parus sont signés « un des rédacteurs : Bassignac » et peuvent laisser penser à une rédaction collective et masculine. Pour Évelyne Sullerot, le titre serait pourtant un organe de presse émanant des vésuviennes et écrit par Mme de Bassignat.
- 62 Félix BELLY, *Les Amazones de la Seine*, Paris chez l'auteur, 1870. Le placard est affiché le 10 octobre 1870.
- 63 En ce qui concerne les traces médiatiques laissées par cette affiche, nous renvoyons à l'article complet de Michèle AUDIN, « 16 octobre 1870, où en sont les amazones de la Seine ? » (<https://macommunedeparis.com/2020/10/16/16-octobre-1870-ou-en-sont-les-amazones-de-la-seine/>, consulté le 13 novembre 2025).
- 64 *La Sociale*, 12 avril 1871.
- 65 Édith THOMAS, *Les « Pétoleuses »* [1963] (éd. Chloé Leprince), Paris, Gallimard, 2021.
- 66 Quentin DELUERMOZ, « Des communardes sur les barricades » dans Coline CARDI, Geneviève PRUVOST (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 111.
- 67 Cité dans Sylvie STEINBERG, *La Confusion des sexes*, op. cit., p. 249.
- 68 Marc DE VILLIERS, *Histoire des clubs de femmes et des légions d'amazones, 1793-1848-1971*, Paris, Plon-Nourrit, 1910.
- 69 Voir Évelyne SULLEROT, « Journaux féminins et lutte ouvrière (1848-1849) », art. cité, p. 95 et Pierre CARON, « Marc de Villiers. Histoire des clubs de femmes et des légions d'amazones, 1793-1848-1971 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 1910, n° 14-3, p. 393-394.
- 70 Tamara DE LEMPICKA, *Perspective ou Les Deux amis*, 1923, huile sur toile, 130 x 160 cm, Petit Palais de Genève.
- 71 Marie LAURENCIN, *La Répétition*, 1936, huile sur toile, 120,5 x 120,5 cm, Centre Pompidou, Paris.
- 72 Marie-Jo BONNET, *Les Deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000.
- 73 Alix CHAGUÉ, « Amies », « Amazones » et « Tribades » : représentation des couples de femmes et de l'homosexualité féminine dans les arts visuels à Paris entre 1878 et le début des années 1920, mémoire de master, sous la direction de Claire Barbillon, Université Paris Nanterre, 2014, p. 30.

- 74 Didier ÉRIBON, Arnaud LERCH, *Dictionnaires des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2023, p. 30.
- 75 Leslie FEINBERG, *Transgender Warriors*, Boston, Beacon Press, 1996, p. 57-59.
- 76 Corinne FORTIER, « Vers une reconnaissance des corps-identités. Excisées, amazones, intersexes, trans et sourd », *Droit et Cultures*, n° 80, 2020.
- 77 Laura S. STRUMINGHER, « Les vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », art. cit.
- 78 Natalie Z. DAVIS, *Les Cultures du peuple : rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle* [1965], trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 241 et suite. Il faut comprendre ici ses prises de pouvoir éphémères et/ou symboliques.

RÉSUMÉS

Français

Tandis que, durant le XIX^e siècle, se posent en France les bases juridiques, morales et scientifiques d'une nouvelle distinction de genre qui relègue les femmes à la sphère domestique et privée, les événements insurrectionnels qui se répètent voient paradoxalement fleurir la figure – réelle ou fantasmée – de la femme en armes. La période de la Révolution française fait de ces femmes en uniforme, cherchant à intervenir dans la sphère publique et politique, des amazones, réveillant un imaginaire qui souligne la transgression de genre, conduisant à leur identification particulière, distincte des autres femmes. À travers l'étude de ce siècle des révolutions, l'article analyse la mythographie des Amazones afin d'observer ses différentes reconfigurations, d'évaluer l'ambivalence de son traitement dans les discours et les images et d'interroger ses potentialités subversives.

English

While the legal, moral and scientific foundations of a new gender distinction were being established in France during the 19th century, relegating women to the domestic and private sphere, repeated insurrectionary events paradoxically saw the emergence of the figure—real or fantasized—of the woman in arms. During the French Revolution, these women in uniform, seeking to intervene in the public and political sphere, became Amazons, awakening an imaginary that emphasizes gender transgression, leading to their particular identification, distinct from other women. Through the study of this century of revolutions, the article proposes to analyze the mythography of Amazons, in order to observe its various reconfigurations,

evaluate the ambivalence of its treatment in discourse and images, and question its subversive potential.

INDEX

Mots-clés

Amazones, révolutions, imaginaires, genre, transgressions, répressions, masculinités

Keywords

Amazons, revolutions, imaginaries, gender, transgressions, repressions, masculinities

AUTEUR

Samy Lagrange

Doctorant en histoire, université Sorbonne Paris-Nord

IDREF : <https://www.idref.fr/266056768>

Épiphanie olfactive. Homosexualité masculine et olfaction dans la culture visuelle victorienne (1880-1900)

Olfactory Epiphany: Male Homosexuality and Scent in Victorian Visual Culture (1880-1900)

Jasmine Laraki

DOI : 10.35562/theia.474

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

À rebours des injonctions hétéronormatives : les « parfums queer » ?
Le phénomène des *perfumed rooms* : (dé)voiler la cartographie du désir homoérotique
Le répertoire olfactif de l'*inverti* esthète et décadent : des fleurs exotiques aux fluides corporels
La déroute des fioles parfumées de Sodome
Conclusion

TEXTE

- 1 Dans *Uranisme et unisexualité : étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel* (1896), Marc-André Raffalovich¹, homme de lettres et théoricien de l'homosexualité des années 1890, dresse une typologie de l'uraniste². Dérivé « d'uranisme », le terme s'impose, à la fin du XIX^e siècle, comme appellation dominante pour désigner l'homosexuel dans les sphères médicales et littéraires³ :

On retrouve parmi les uranistes des chastes, et des tempérés, et des sensuels [...]. D'autres sont efféminés et leurs amours sont toujours ou presque toujours les amours d'une femme pour un homme. [...] Ceux-ci se sentent femmes, voudraient être femmes, adorent les bonbons, les mensonges, les parfums, les boudoirs, les cancons, l'attirail féminin, les vêtements de femme⁴.

- 2 Dans cet extrait, Raffalovich désigne le parfum comme marqueur de l'*inversion* sexuelle masculine liée à l'efféminement. Son usage, érigé en « instrument premier du jeu sur le genre⁵ », remet en question les frontières binaires entre masculin et féminin, tout en contrevenant à la norme de sobriété olfactive imposée aux hommes depuis le ^{xviii}^e siècle. Bien que réprimées par les discours médiatiques et scientifiques, les affinités entre uranisme et parfum persistent dans des circuits parallèles, notamment dans la culture décadente, diffusée sous le manteau, au moyen des *little magazines*, revues non commerciales à tonalité homoérotique⁶. Entre 1895 et 1935⁷, leur essor s'inscrit dans un réseau international de subcultures, porté par des figures du « nouvel hédonisme⁸ » plaçant les sensations corporelles au cœur de l'esthétique⁹. À partir de ces supports – *little magazines*, mais aussi caricatures, extraits de procès, savoirs scientifiques et littérature fin de siècle – se constitue le corpus d'étude de cet article. Dans le prolongement des travaux de Sophie-Valentine Borloz¹⁰, Mark Graham¹¹, Manon Raffard¹² et Hyoungee Kong¹³, qui mettent en lumière le rôle central de l'olfaction dans la construction des identités queer, cet article invite à approfondir l'exploration croisée de ces deux champs d'études. Celui-ci interroge, dans une démarche culturaliste, les modalités par lesquelles l'*inversion* masculine est (in)visibilisée à travers l'olfaction dans la société britannique des années 1880-1890, que George Gissing qualifie d'« anarchie sexuelle¹⁴ ». Le parfum y apparaît à la fois comme marqueur de marginalisation sociale et vecteur d'affirmation queer, révélant les tensions entre contrôle social et déconstruction des normes, telles qu'elles sont portées par la « transitivity » propre au régime olfactif. Longtemps stigmatisé dans les discours médicaux et médiatiques comme signe d'*inversion* sexuelle, l'usage du parfum pour les hommes fait néanmoins l'objet de réappropriations esthétiques qui en renversent la portée dévalorisante, à travers certaines pratiques et représentations.

À rebours des injonctions hétéro-normatives : les « parfums queer » ?

- 3 Les guides de bienséance et les périodiques victoriens dénoncent fréquemment l'incompatibilité entre masculinité et usage du parfum. En 1876, *The Gentleman's Art of Dressing with Economy* consacre une section aux pratiques de toilette :

Beaucoup d'argent est dilapidé en parfums, essences et matières grasses dans les boutiques de parfumeurs ; et bien que cela soit excusable pour le beau sexe de gaspiller leur fortune dans de telles futilités, c'est un véritable péché pour le sexe fort de disperser son argent en cosmétiques et produits parfumés¹⁵.

- 4 Cette dénonciation souligne la méfiance de la presse envers les « fragrances masculines », associant le parfum à la frivolité, et donc au « beau sexe », qui peut seul excuser leur usage. Bien que certains manuels l'autorisent, l'usage masculin du parfum reste strictement limité à des fins hygiéniques et prophylactiques, et idéalement avec modération¹⁶. En définitive, ces préceptes établissent un cadre normatif sensoriel incitant les gentlemen à adopter une sobriété olfactive. Cette perspective est aussi soutenue par la presse qui condamne l'usage immodéré des parfums¹⁷. En 1899, la rubrique « Men Who Use Perfume » du périodique *Ballymena Observer* soutient que « la parfumerie est une nuisance, surtout lorsqu'elle est employée par un homme¹⁸ », plaidant de même pour une neutralité olfactive¹⁹. Dans cette logique, presse et manuels de conduite présentent le parfum masculin comme signe d'inversion²⁰, en s'appuyant sur des études « scientifiques » consacrées à l'homosexualité, historiquement plus développées en Europe continentale qu'en Grande-Bretagne. Comme le souligne Matt Cook, le débat sur l'« anormalité » sexuelle s'intensifie au XIX^e siècle sur le continent, tandis qu'en Angleterre, il reste tributaire des traductions²¹, l'establishment jugeant ces publications obscènes et en limitant l'accès au grand public²², sous peine de sanctions²³.

- 5 Dans son ouvrage *Les perversions de l'instinct génital, étude sur l'inversion sexuelle basée sur des documents officiels* (1893), le psychiatre allemand Albert Moll souligne que cette hostilité est bien antérieure au XIX^e siècle, en évoquant un passage du Banquet de Xénophon « où il est question d'hommes qui aiment à s'oindre avec des onguents parfumés », avant de préciser que « Socrate considère toutefois cette habitude comme indigne de l'homme ²⁴ ». L'aversion pour les hommes parfumés, ancrée depuis l'Antiquité, trouve une résonance particulière dans le contexte anglais du XIX^e siècle où de nouvelles préoccupations autour de la virilité moderne prennent forme ²⁵. Depuis la « folie des macaronis ²⁶ » – mode masculine efféminée des années 1770, largement tournée en dérision pour son usage ostentatoire de parfums –, la presse décrit les fragrances associées à ces hommes comme une véritable « agression olfactive ²⁷ ». Le « macaroni », inspiré des petits maîtres ²⁸ de la cour de Louis XIV, désigne un jeune homme au style flamboyant, souvent caricaturé en figure grotesque ²⁹. En bouleversant les polarités traditionnelles du plaisir olfactif par une utilisation excessive de fragrances, les macaronis suscitent à la fois de vives réactions et fascinent par la labilité de leur genre qu'orchestre habilement la volatilité des parfums. Ce « sujet en voie d'évaporation ³⁰ » s'aligne à d'autres icônes parfumées telles que le « jessamy ³¹ », le « beau » et le dandy esthète décadent. Une critique récurrente affirme que leur sillage « amollit » leur virilité ³² – postulat promis à une longue postérité, notamment médicale ³³. En effet, dans *Physiologie du plaisir* (1886), l'anthropologue Paolo Mantegazza soutient que l'abus des plaisirs olfactifs « rend efféminé ceux qui s'y livrent ³⁴ ». Cette indistinction de genre et d'orientation sexuelle construite, notamment, par les effets physiologiques prêtés au parfum, perçu comme féminisant, s'ancre durablement dans l'imaginaire collectif ³⁵ et alimente l'idée d'une masculinité menacée, dont s'empare la presse satirique.
- 6 La culture visuelle relaie cette sensibilité à travers plusieurs caricatures dans les décennies 1880-1890. Celle du *Duke de Bedford* (fig. 1), en 1881, le montre flânant, humant une fleur avec un plaisir manifeste ³⁶. Une autre, publiée dans *Punch* avec le poème *To Beatrice* (fig. 2), fait référence à Dante Gabriel Rossetti ³⁷. L'homme y affiche une attitude efféminée, un visage extatique et des narines

dilatées, suggérant une jouissance olfactive exacerbée par les effluves d'un tournesol, fleur emblématique du mouvement esthétique³⁸. En mobilisant l'olfaction, ces caricatures renversent l'iconographie dominante de la femme-fleur³⁹, omniprésente dans la culture visuelle occidentale et révèlent les anxiétés d'une société soucieuse de préserver les apparences hétéronormatives⁴⁰. Cette anxiété culturelle face aux redéfinitions du genre⁴¹ s'inscrit, en partie⁴², dans une supposée crise de la masculinité à la fin du siècle⁴³. L'essor du travestissement accentue l'instabilité des catégories de genre : plus qu'une crise de la catégorisation, la perméabilité du soi révèle une crise de la catégorie elle-même⁴⁴, où l'hypersensibilité au parfum opère comme un levier de subversion des normes.

Figure 1.



Edward Linley Sambourne, « Punch's fancy portraits. – No. 30. Duke of Bedford, K.G. », *Punch or the London Charivari*, 7 mai 1881, vol. 80, n° 30, p. 213.

Figure 2.



« To Beatrice », Punch or the London Charivari, 29 février 1896, vol. 110, p. 105.

- 7 Au XIX^e siècle, imprégné des théories darwiniennes, le dimorphisme sexuel devient un critère central de santé⁴⁵. Corrélativement, l'odorat, relégué au bas de la hiérarchie sensorielle, est perçu comme un vestige d'animalité⁴⁶. L'hyperacuité olfactive est associée au sauvage, au fou ou au dégénéré⁴⁷. Cette lecture, fondée sur une hiérarchisation des sens et la rigidification des genres, justifie un contrôle accru de la sexualité et du *sensorium* dans la société victorienne, afin de prévenir toute forme de dégénérescence⁴⁸. Popularisée par Max Nordau dans *Dégénérescence* (1892), la notion éponyme fait dans cet ouvrage l'objet de plusieurs pages consacrées à l'olfaction et aux écrivains fin de siècle. S'appuyant sur Darwin, Nordau affirme que « plus on descend dans la série des vertébrés, plus grand est le lobe olfactif, plus petit le lobe frontal⁴⁹ ». Dans ce cadre dogmatique, l'inverti efféminé subit une double stigmatisation :

marginalisé pour la fluidité de son genre et son goût marqué pour les parfums.

Le phénomène des *perfumed rooms* : (dé)voiler la cartographie du désir homoérotique

- 8 Bien qu'invisibles et intangibles, les odeurs agissent comme des marqueurs sociaux, paradoxalement vecteurs de visibilité pour l'inverti. Associées à des codes olfactifs transgressifs, elles suscitent des réactions relayées par la presse. Animés d'un puritanisme militant, les journaux conservateurs recourent à des euphémismes⁵⁰, actes de langage visant à « déterminer les différentes manières de ne pas les dire⁵¹ » pour dénoncer ces espaces d'homosociabilité. Cette rhétorique ancre l'idée que les senteurs entêtantes sont des indices récurrents d'homosexualité, instaurant un climat de suspicion. L'affaire Alfred W. S. Taylor, liée au procès d'Oscar Wilde en 1895, incarne cette dynamique⁵². Son goût pour les vêtements féminins et les parfums capiteux, largement médiatisé, révèle la puissance normative de la presse victorienne dans la construction de discours moralisateurs. Dans son sillage, les parodies homophobes se multiplient. L'une d'elles (fig. 3), en 1895, représente un homme en robe devant une coiffeuse chargée de cosmétiques et de flacons, cristallisant les stéréotypes d'alors⁵³. Le périodique *Yarmouth Independent* ne se contente pas d'une satire visuelle, mais rapporte des détails explicites : « Les chambres étaient parfumées, [...] et de nombreux jeunes, âgés de seize ans et plus, passaient la nuit dans les chambres de Taylor⁵⁴ ». En insistant sur l'atmosphère parfumée, ce témoignage suggère une association avec une pédérastie jugée déviante, appuyée par l'étude du médecin Richard von Krafft-Ebing :

Il existe une prostitution professionnelle, de véritables maisons de prostitution pour l'amour entre individus masculins. Ce qui est encore digne d'être remarqué, ce sont les artifices de la coquetterie que ces mères débauchées déploient sous forme de toilettes de luxe, de parfums et de vêtements de coupe féminine, pour attirer les pédérastes et les uranistes⁵⁵.

Figure 3.



« The Latest Literary success: "The Woman Who Wanted to" », *Punch or the London Charivari*, 26 octobre 1895, vol. 109, n° 2833, p. 202

- 9 Presse et science contribuent à renforcer l'association entre parfum, mode du travestissement et atmosphère confinée, ensemble de traits qui deviennent le signe d'une marginalité homoérotique redoutée. Caractérisés par la nébulosité des parfums artificiels et des effluves corporelles stagnantes, signes tacites d'une promiscuité homoérotique, ces espaces queer s'opposent aux normes hygiénistes édictées par les autorités sanitaires⁵⁶. Ces recommandations, formulées sous l'égide d'experts tels qu'Edwin Chadwick, cherchent à promouvoir une ventilation rigoureuse et un éclairage naturel des espaces domestiques⁵⁷, bien que ces normes tardent à s'imposer dans les intérieurs britanniques. Certains « refuges urbains » associés aux sociabilités queer échappent néanmoins aux dispositifs de surveillance visuelle. Saturés d'émanations enivrantes, clos par des

murs capitonnés et des fenêtres occultées, ces espaces éveillent la suspicion. Ces aménagements ne sont toutefois pas propres aux espaces homosexuels : ils renvoient plus largement à d'autres lieux de marginalités sociales, tels que les maisons closes. Il ne s'agit donc pas d'opposer frontalement intérieur bourgeois et intérieur queer, mais de penser la spécificité de ces lieux dans un continuum d'espaces perçus comme transgressifs, où le parfum devient un indice sensoriel parmi d'autres de la déviance présumée. Pour les autorités victoriennes, soucieuses de maintenir l'ordre moral, ces espaces soustraits à la vue, quoique objets de savoir et de surveillance⁵⁸, sont trahis par l'odeur, alimentant une anxiété d'autant plus vive que le contrôle sensoriel s'exerce au-delà du visible⁵⁹.

- 10 Dans ce cadre, l'encens apparaît comme le vecteur d'un « code homosexuel », motif d'accusation et levier de condamnation. En 1895, lors du procès d'Oscar Wilde, Edward Carson, avocat du Marquis de Queensberry, interroge spécifiquement le domicile d'Alfred Taylor :

Carson : L'air de ce salon était-il très parfumé ?

Wilde : Je ne vois pas ce que vous voulez dire. « Très » parfumé ? Il avait l'habitude de brûler de l'encens chez lui. Très agréable parfum.

C. : Cet appartement de College Street était-il toujours violemment parfumé ?

W. : Non, je ne dirais pas « toujours ».

C. : Vous vous souvenez d'une occasion où il ne l'était pas ?

W. : Je ne sais pas. Il avait l'habitude de brûler de l'encens, ce que je fais aussi dans mon appartement.

C. : Vous le faites aussi ?

W. : Mais oui ! C'est une charmante habitude⁶⁰.

- 11 Cet échange révèle l'association construite entre encens et homosexualité présumée chez Wilde. Il met également en évidence une divergence de perception entre l'écrivain et Carson : tandis que ce dernier perçoit ce parfum comme une agression, Wilde évoque une forme d'accoutumance née de son usage répété.
- 12 L'excès d'encens dans l'univers wildien nourrit une réflexion sensorielle sur les espaces queer, perceptible également dans ses œuvres littéraires. Dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), Wilde convoque l'atmosphère de la Contre-Réforme, où Dorian est fasciné par « les encensoirs fumants, que des enfants vêtus de dentelles

écarlates balançaient solennellement dans l'air, évoquant des grandes fleurs d'or⁶¹ ». L'esthétique liturgique catholique, prisée par les artistes fin-de-siècle – notamment homosexuels –, exalte les figures de l'acolyte, jeune servant d'autel, et du prêtre romain⁶². L'aquarelle *Two Acolytes Censing, Pentecost* incarne cette esthétique. Simeon Solomon transpose en effet l'iconographie médiévale de l'ange thuriféraire asexué à celle d'un couple d'Adonis à l'allure androgyne, idéal de beauté uranienne. Le mouvement de l'encensoir, qui ravive les charbons ardents et active l'oxygène, produit à la fois l'ascension visible des volutes de fumée et la diffusion de l'odeur enivrante de la résine en combustion. Le balancement de la cassolette apparaît donc comme une métaphore de l'extase religieuse qui saisit d'une fougue interdite les deux thuriféraires animés d'un émoi passionné⁶³. Le rôle de l'encens comme trame narrative homoérotique est encore plus explicite dans l'ouvrage *Marius L'Épicurien* (1885) de Walter Pater. Figure centrale du catholicisme décadentiste, Pater opère un syncrétisme entre références au paganisme et au catholicisme dans son chapitre « Changement d'air », qui introduit l'arrivée de Marius dans le temple d'Esculape. Durant son séjour, le protagoniste suit les pas d'un jeune garçon :

Marius le suivit à son retour du puits, de plus en plus impressionné par l'atmosphère religieuse [...] où régnait un lointain parfum d'encens dont il eut l'explication en pénétrant, par une porte latérale entr'ouverte, dans l'enceinte même du temple. Son cœur bondit à l'aspect soudain de ces lieux dans leur magnificence exquise et rare, [...]. Certains prêtres [...] jetant au passage un baiser dans l'air au cours de leur besogne sacrée, portant l'encens et l'eau lustrale⁶⁴.

- 13 Le rôle médiateur de l'encens, traditionnel véhicule de communion verticale sacrée entre les hommes et le divin⁶⁵, est détourné au profit d'une communication horizontale, canal d'une sensualité au registre plus corporel⁶⁶, enrichie d'un sous-texte homoérotique. Le parcours de Marius s'intensifie, guidé par le sillage odoriférant, dont la diffusion enivrante matérialise une montée en tension érotique croissante. L'encens devient alors vecteur d'ambiguïté, confirmée par le vol d'un « baiser dans l'air » et étayée par la « besogne sacrée⁶⁷ » de prêtres, intermédiaires entre le rituel religieux et l'érotisme latent. Dans le domaine juridique, comme l'observe Elaine Showalter, « les

tentatives de la fin du siècle pour définir et contrôler l'homosexualité, et pour la dissocier de la masculinité, ont échoué, et ont peut-être même renforcé les liens homosexuels⁶⁸ ». Transposée à l'univers olfactif, cette subculture queer manifeste, en partie, une fascination pour les parfums floraux exotiques, dont les émanations charnelles rappellent celles du corps.

Le répertoire olfactif de l'inverti esthète et décadent : des fleurs exotiques aux fluides corporels

- 14 Bien que le lien entre l'uranisme et le parfum ne puisse être formulé explicitement, il apparaît néanmoins de façon détournée, notamment dans la culture décadente. Les *little magazines*, foyers d'expression queer, en sont le vecteur privilégié, notamment du fait qu'ils s'adressent à un lectorat érudit⁶⁹. L'œuvre *The Abbé* d'Aubrey Beardsley⁷⁰, publiée dans la revue *The Savoy*⁷¹, fut rebaptisée *Abbé Fanfreluche* dans sa nouvelle posthume *Under the Hill*. Ce titre fait référence à l'argot ancien « fanfreluche », évocateur de « copulation⁷² ». L'œuvre, teintée d'une érudition parodique, propose une réinterprétation rococo de la figure wagnérienne d'un Tannhäuser émasculé. La flore envahissante⁷³, illustrant le principe de l'*horror vacui*, sature l'espace et parfume l'abbé impassible. L'extrait évoque d'« étranges fleurs, lourdes de parfum, ruisselantes d'odeurs⁷⁴ », accentuant l'effet de suffocation visuelle et olfactive. Si leurs senteurs ne sont pas précisées, Beardsley affichait un goût marqué pour les parfums exotiques. Une anecdote rapportée par Ada Leverson illustre ce trait : elle raconte avoir retrouvé l'esthète imprégnant les gardénias et les tubéreuses d'opopanax, avant qu'il ne lui tende un vaporisateur à la frangipane pour parfumer les stephanotis⁷⁵. Bien qu'apocryphe, cette anecdote souligne le goût pour l'accumulation de senteurs rendant toute identification impossible. Comme le souligne Manon Raffard, la superposition de parfums constitue un leitmotiv récurrent dans les textes traitant de l'inversion sexuelle⁷⁶. L'hybridation aromatique excessive employée par Beardsley relève d'un raffinement extrême et

d'une artificialité propre à l'esthétique *camp*, telle que théorisée par Susan Sontag⁷⁷.

- 15 Par ailleurs, le choix de ces fleurs n'est pas anodin, puisqu'il fait écho au recueil *Caprices* (1893) de Theodore Wratislaw, qui consacre plusieurs poèmes aux fleurs parfumées telles que l'opoponax, le frangipanier ou encore la tubéreuse. Cette dernière fleur⁷⁸ est aussi au centre du poème de Raffalovich, *Tuberose and Meadowsweet* (1885). Par son parfum aux effets narcotiques⁷⁹ et grisants, la tubéreuse s'inscrit dans le « code homosexuel », devenant le symbole d'un amour partagé avec un amant⁸⁰. Chargée en indole, une molécule présente dans les corps en décomposition⁸¹ et les excréments, ainsi qu'en acide butyrique, un composé que l'on retrouve dans le fromage et les odeurs de pieds, la tubéreuse dégage une senteur douceâtre et putride enivrante, dénominateur commun olfactif de plusieurs fleurs de serre⁸². Ce lien olfactif est partagé notamment avec l'*Amorphophallus titanum*, une fleur tropicale célèbre dans les médias pour sa forme phallique (fig. 4), dont il est dit que « la puanteur de ces géantes n'est pas moins impressionnante que leur taille⁸³ ». Les effluves de ces fleurs, plus proches des émanations corporelles que florales, expliqueraient donc les préférences olfactives de l'inverti, telles qu'elles sont documentées dans les essais médicaux sur l'homosexualité.

Figure 4.



« Amorphophallus Titanum », L. Reeve & C^o London.

Crédits : Vincent Brooks, Day & Son Imp.

- 16 Dans *Uranisme et unisexualité*, Raffalovich avance que les sécrétions de sueur agissent comme auto-aphrodisiaque chez l'inverti et éveillent, perçus chez autrui, des émotions érotiques⁸⁴ – une observation qui rejoint la thèse de Krafft-Ebing sur le lien entre odorat et éveil génésique⁸⁵. Raffalovich étend cette logique aux odeurs d'urine, comme le confirment Havelock Ellis⁸⁶ et, avant lui, Ambroise Tardieu⁸⁷. L'attrait fin de siècle pour les parfums exotiques et les effluves corporelles reflète à la fois les préférences olfactives de l'esthète inverti et un détournement de la culture matérielle, dont témoigne le flacon de parfum, apprécié pour sa forme allongée.

La déroute des fioles parfumées de Sodome

- 17 Dès le début du XIX^e siècle, les caricatures raillant l'effémination du dandy détournent la sémiotique des fioles d'eau de Cologne (fig. 5), devenues allusions explicites au phallus. Ce phénomène transparaît dans *A Dandy Fainting, or an Exquisite in Fits* (fig. 6) d'Isaac R. Cruikshank, où un dandy évanoui tente de reprendre ses esprits en inhalant une eau de Cologne. Le flacon, à la forme phallique, effleure ses narines et devient une métaphore du sexe masculin, associant parfum et homosexualité dans une satire de l'effémination.

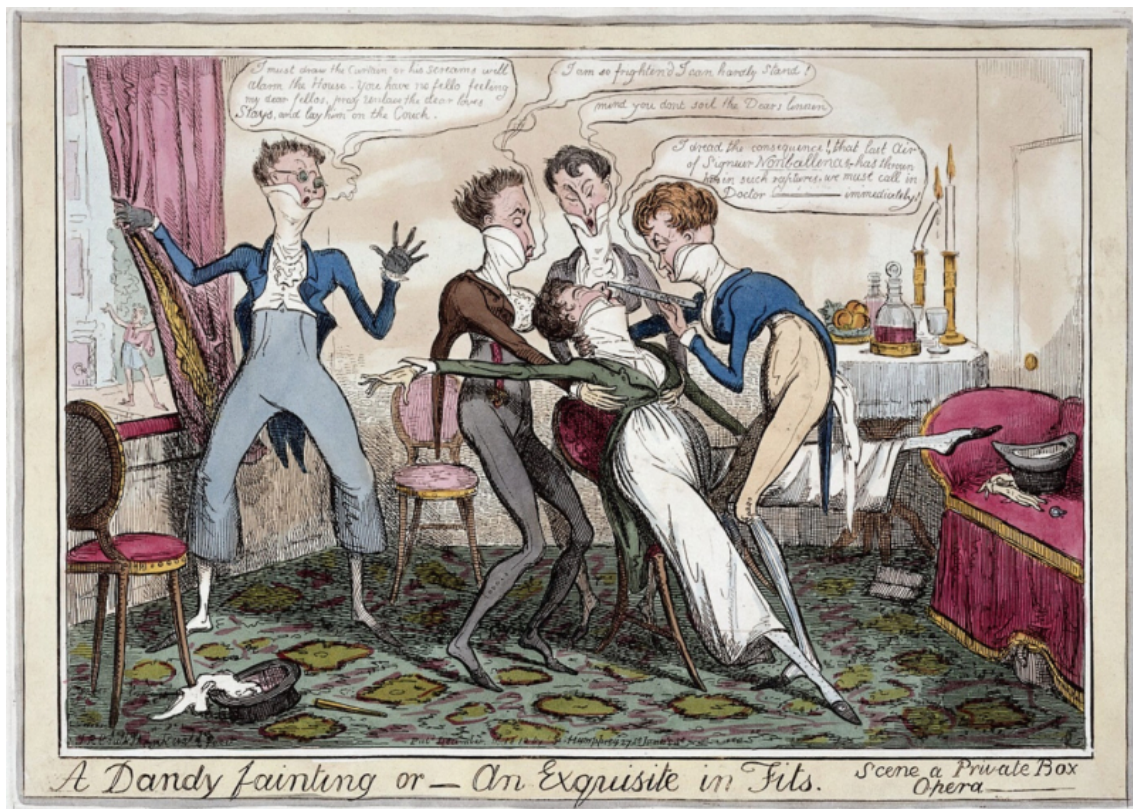
Figure 5.



Fiole classique d'eau de Cologne de Farina. Source : Farina Gegenueber.

Crédits : Farina Gegenueber, domaine public.

Figure 6.



Isaac Robert Cruikshank, *A Dandy Fainting, or, an Exquisite in Fits: Scene a Private Box at the Opera*, gravure peinte à la main, 25,1 x 35,6 cm, 11 décembre 1818, (publié par George Humphrey). Source : Wellcome Collection.

Crédits : Wellcome Collection, domaine public.

- 18 Cette subversion se prolonge dans la culture décadente, comme en témoigne *The Ballad of the Barber* de Beardsley, publié dans *The Savoy* en 1896 : cette nouvelle illustrée détourne la matérialité du flacon de Cologne, intégré à un réseau de références à la violence stylisée et au désir sadomasochiste. Le personnage de Carrousel, surnommé « le barbier de Meridian Street⁸⁸ », affiche une sexualité ambiguë – « personne ne l'a vu montrer une préférence pour l'un ou l'autre sexe⁸⁹ » – et est réputé pour ses prouesses sexuelles. Beardsley exploite le cadre du barbier pour y glisser un sous-texte érotique :

Il attrapa une bouteille de Cologne,
Et en brisa le col entre ses mains ;

Il se sentait seul,
Et puissant comme les ordres d'un roi⁹⁰.

- 19 Dissimulé sous un décorum métaphorique, cet extrait exploite le symbolisme de la « bouteille de Cologne » comme allusion à l'onanisme, confirmant l'analogie récurrente, dans la littérature pornographique comme dans les discours médicaux, entre flacon de parfum et sexe masculin. Dans son opusculé *The Sins of the Cities of the Plain* (1881), premier ouvrage de littérature pornographique signé du pseudonyme Jack Saul (William Lazenby), un prostitué irlandais révèle : « Parmi les deux cent dix-sept cas de sodomie passive étudiée par Ambrose [sic] Tardieu, le sexologue rapporte le cas d'amateurs ayant inséré, en l'absence de quelque chose de mieux, des aiguilles à tricoter et des bouteilles d'eau d'Hongrie et d'eau de Cologne⁹¹. » Fondée sur une observation réelle du médecin français⁹², cette étude s'intègre dans un corpus plus large d'analyses médicales analogues, telle l'étude du Dr. Jacobus X, *The Ethnology of the Sixth Sense*, qui rapporte le cas d'un « collégien de 16 ans dont le pénis avait été enfoncé dans le goulot d'un flacon de parfum⁹³ ».

Conclusion

- 20 En croisant culture olfactive et perception du genre, cet article a mis en lumière les multiples articulations entre odeur et identités queer à la fin du XIX^e siècle, en distinguant les discours de stigmatisation – qui associent efféminement, parfum et *inversion* sexuelle – des usages esthétiques et sensoriels réels. Le « moment queer » plus récent, marqué par la déconstruction des identités genrées et sexuelles⁹⁴, trouve une illustration particulière dans le caractère volatile et transitoire du sillage parfumé, qui trouble les frontières rigides du genre et de la sexualité, contribuant ainsi à un décroisement identitaire. En outre, l'ambivalence olfactive revêt une importance épistémologique majeure dans les représentations des ambiguïtés sexuelles. Les propriétés équivoques du parfum, qui dissimule et révèle simultanément, en font un support d'expression privilégié pour aborder les enjeux de la représentation (in)visible de l'*inversion* sexuelle masculine. Sur le plan théorique, l'histoire des sensibilités et la culture olfactive offrent un cadre fécond pour approfondir et réexaminer les binarismes définitionnels, selon l'objectif défini par

Eve Kosofsky Sedgwick⁹⁵, à l'instar des couples privé/public, masculin/féminin, naturel/artificiel, et santé/maladie⁹⁶.

NOTES

1 Voir Patrick CARDON, *Discours littéraires et scientifiques fin de siècle. La discussion sur les homosexualités dans la revue Archives d'anthropologie criminelle du Dr Lacassagne (1886-1914). Autour de Marc-André Raffalovich*, Paris, Orizons, coll. « Homosexualités », 2008 et Damien DELILLE, *Genre androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII^e-XX^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 214.

2 Les termes « inversion », « inverti » et « uranisme », ancrés dans la terminologie du XIX^e siècle, témoignent d'une conception désormais obsolète de l'homosexualité et seront volontairement mis en italique.

3 Karl H. Ulrichs, pionnier du militantisme homosexuel, est le premier à conceptualiser le terme d'uranisme, nomenclature qui prévaudra tout au long du XIX^e siècle pour désigner l'homosexualité. Il parlera de l'« uranien » comme étant une âme de femme dans un corps d'homme (« anima muliebris virili corpore inclusa »). Karl H. ULRICHS, *Forschungen über das Räthsel der mannmännlichen Liebe*, Leipzig, A. Serbe's Verlag, 1869, p. 89.

4 Marc-André RAFFALOVICH, *Uranisme et unisexualité : étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Paris, Masson & Cie, 1896, p. 43-44.

5 Eugénie BRIOT, *La fabrique des parfums : naissance d'une industrie de luxe*, Paris, Vendémiaire, 2015, p. 234.

6 Suzanne W. CHURCHILL and Adam McKIBLE, « Little Magazines and Modernism: An introduction », *American Periodicals: A Journal of History Criticism and Bibliography*, vol. 15, n°1, 2005, p. 3, DOI : [10.1353/amp.2005.0001](https://doi.org/10.1353/amp.2005.0001).

7 Edward BISHOP, « Recovering Modernism—Format and Function in the Little Magazines », dans Ian WILLISON, Warwick GOULD et Warren CHERNAIK (dir.), *Modernist Writers and the Marketplace*, New York, St Martin's press, 1996, p. 287.

8 Matthew B. Tildesley évoque les fondateurs de plusieurs little magazines, dont The Dial, créée par le couple Charles H. Shannon et Charles Ricketts. Matthiew B. TILDESLEY, « Decadent Sensations: Art, the Body and Sensuality in the "Little Magazines" », dans Jane DESMARAIS et Alice CONDÉ (dir.),

Decadence and the Senses, Cambridge, Legenda, 2017, p. 162-181, DOI : [10.2307/j.ctv16kkz22](https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkz22).

9 *Ibid.*

10 Sophie-Valentine BORLOZ, « Le parfum de l'inverti », *Littératures*, n° 81, 2019, p. 131-142, DOI : [10.4000/litteratures.2458](https://doi.org/10.4000/litteratures.2458).

11 Mark GRAHAM, « Queer Smells. Fragrances of Late Capitalism or Scents of Subversion? », dans Jim DROBNICK (dir.), *The Smell Culture Reader*, Londres, Routledge, 2006, p. 305-319.

12 Manon RAFFARD, « Orchids, Arums, and Tiger Lilies: Queer Olfactory Culture and Tropical Plants (France, 1885-1905) », *Alabastron. The Scent of Identity: Olfaction's Role in Culture, Community, and the Formation of Self*, Los Angeles, The Institute for Art and Olfaction, 2024, p. 145-159, URL : <https://research.manchester.ac.uk/en/publications/orchids-arums-and-tiger-lilies-queer-olfactory-culture-and-tropic/> (consulté le 26 novembre 2025).

13 Hyoungee KONG, « Scenting Sapphic Elegance and Queer Promises: Advertisements for Amaryllis du Japon (1891-1894) », *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, vol. 53, n°1-2, 2024-2025, p. 122-141, DOI : [10.1353/ncf.2024.a941909](https://doi.org/10.1353/ncf.2024.a941909).

14 L'expression « anarchie sexuelle » apparaît dans une correspondance de Georges Gissing. Paul F. MATTHEISEN, Arthur C. YOUNG et Pierre COUSTILLAS (dir.), « The Letters of G. Gissing, June 2nd, 1893, to E. Bertz », *The Collected Letters of George Gissing*, vol. 5, Ohio University Press, Athens, 1990, p. 113. L'expression est reprise par Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, New York, Viking, 1990, p. 3.

15 ANONYME, *The Gentleman's Art of Dressing with Economy by a Lounger at the Clubs*, Londres, Frederick Warne & Co., 1876, p. 96-97. Toutes les traductions ont été faites par l'auteur, sauf mention contraire.

16 Arnold J. COOLEY, *The Toilet and Cosmetic Arts in Ancient and Modern Times*, Londres, Robert Hardwick, 1866.

17 Catherine MAXWELL, *Scents and Sensibility*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 41.

18 ANONYME, « Men who use perfume », *Ballymena Observer*, vol. XLIV, n° 2298, 1899, p. 2, URL : <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001426/18990811/043/0002> (consulté le 10 août 2024). « As a rule, perfumery is a nuisance, especially when used by a man ».

19 *Ibid.*, p. 2.

20 Catherine MAXWELL, *Scents and Sensibility*, *op. cit.*, p. 41-46.

21 Matt COOKS, *London and the Culture of Homosexuality, 1885-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 75.

22 À cet égard, le médecin James Burnet déplorait l'insuffisance des travaux scientifiques menés par les Britanniques sur l'homosexualité. James BURNET, « Some Aspects of Neurasthenia », *The Medical Times and Hospital Gazette*, 3 février 1906, p. 58-59.

23 La censure victorienne a freiné la diffusion des savoirs en sexologie, comme le montre l'affaire Bedborough : poursuivi pour avoir vendu *Sexual Inversion de Havelock Ellis* – pourtant reconnu scientifiquement –, Bedborough publia ses volumes suivants aux États-Unis pour contourner la répression britannique. « The Bedborough Trial », *JAMA*, 1899, vol. 281, n° 3, p. 214, DOI : [10.1001/jama.281.3.214](https://doi.org/10.1001/jama.281.3.214).

24 Albert MOLL, *Les perversions de l'instinct génital, étude sur l'inversion sexuelle basée sur des documents officiels*, Paris, Georges Carré, 1893, p. 73, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768409/f78.item> (consulté le 25 novembre 2025).

25 Le psychologue John C. Flugel définit la notion « The Great Masculine Renunciation » par le renoncement masculin à recourir à toute ornementation, en rupture avec la somptuosité vestimentaire et les valeurs ostentatoires de l'Ancien Régime. John C. FLUGEL, « The Great Men Renunciation », *The Psychology of Clothes* [1930], 2^e édition, New York, AMS Press, 1979, p. 110 -113.

26 « Macaronis Craze », cité dans Dominic JANES, *Oscar Wilde Prefigured: Queer Fashioning and British Caricature, 1750-1900*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2016, p. 27.

27 William TULLETT, « The Macaroni's "Ambrosial Essences": Perfume, Identity and Public Space in Eighteenth-Century England », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n° 2, 2015, p. 163-180, DOI : [10.1111/1754-0208.12177](https://doi.org/10.1111/1754-0208.12177).

28 Albane FORESTIER, « La figure du petit-mâitre est-elle subversive ? », *Apparence(s)*, n° 12, 2022, DOI : [10.4000/apparences.4225](https://doi.org/10.4000/apparences.4225).

29 Dominic Janes souligne que l'apparition du macaroni a renforcé les liens entre l'effémination masculine et le désir sodomitique. Dominic JANES, *Oscar*

Wilde Prefigured: Queer Fashioning and British Caricature, 1750-1900, op. cit., p. 105.

30 « The macaroni was an 'evaporating subject' ». *Ibid.*, p. 173.

31 Le terme *jessamy*, dérivé de *jessamine*, désigne la fleur de jasmin parfumée. Au XVIII^e siècle, les *jessamies* en Angleterre équivalaient aux muscadins français, dandys parisiens qui se distinguaient pendant la réaction thermidorienne. Catherine MAXWELL, *Scents and Sensibility*, op. cit., n° 143, p. 45. Jean-Alexandre PERRAS, « La Réaction parfumée : les "petits musqués" de la Révolution », *Littérature*, n° 185, 2017, p. 24-38, DOI : [10.3917/litt.185.0024](https://doi.org/10.3917/litt.185.0024).

32 William TULLETT, « The Macaroni's "Ambrosial Essences": Perfume, Identity and Public Space in Eighteenth-Century England », op. cit., p. 175.

33 Sophie-Valentine BORLOZ, « Le parfum de l'inverti », *Littératures*, n° 81, 2019, p. 131-142, DOI : [10.4000/litteratures.2458](https://doi.org/10.4000/litteratures.2458).

34 Paolo MANTEGAZZA, *Physiologie du plaisir*, Paris, C. Reinwald, 1886, p. 88.

35 Alain CORBIN, *Le Miasme et Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles* [1982], 3^e édition, Paris, Flammarion, 2016, p. 267.

36 « Punch's fancy portraits », *Punch or the London Charivari*, vol. LXXX, n° 30, 1881, p. 213.

37 « To Beatrice », *Punch or The London Charivari*, vol. CX, 29 février 1896, p. 105.

38 Mouvement esthétique : courant artistique et littéraire britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle, fondé sur la primauté du beau, la célébration de la sensibilité et l'autonomie de l'art vis-à-vis de toute visée morale, utilitaire ou politique.

39 Annette STOTT, « Floral Femininity: A Pictorial Definition », *American Art*, vol. 6, n° 2, 1992, p. 60-77, URL : <https://www.jstor.org/stable/3109092> (consulté le 25 novembre 2025) ; Christina BRADSTREET « "Wicked with Roses": Floral Feminity and the Erotics of Scent », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n° 1, 2007, URL : <http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/144-qwicked-with-rosesq-floral-femininity-and-the-erotics-of-scent> (consulté le 25 août 2024). Érika WICKY, « Ce que sentent les jeunes filles », *Romantisme*, n° 165, 2014, p. 43-53, URL : <http://www.revues.armand-colin.com/lettres-langue/romantisme/romantisme-ndeg-165-32014-savoirs-jeunes-filles/ce-que-sentent-jeunes-filles> (consulté le 10 août 2024).

40 Brooke CAMERON, « Sexy Dirt: Homosexual Scandal and Late-Victorien Social Reform », dans Brenda AYRES et Sarah E. MAIER (ed.), *The Routledge Handbook of Victorian Scandals in Literature and Culture*, New York, Routledge, 2023, p. 567.

41 Dans la satire victorienne, Anne-Florence Gillard-Estrada montre comment les iconotextes – où texte et image interagissent dans une logique intermédiaire – ciblent le Mouvement esthétique. En parodiant son iconographie et ses codes, ces caricatures accentuent la déconstruction des identités de genre, déjà à l'œuvre au sein même du courant. Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, « “Consummate Too-Too”: on the Logic of Iconotexts Satirizing the “Aesthetic Movement” », *Sillages critiques*, n° 21, 2016, DOI : [10.4000/sillagescritiques.5041](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.5041).

42 Nous précisons « en partie » en adoptant la perspective des conservateurs, bien que la communauté queer ait elle aussi connu des formes d'anxiété, nourries par la menace persistante du chantage. Harry G. COCKS, *Nameless Offences: Homosexual Desire in the Nineteenth Century*, Londres, I. B. Tauris Publishers, 2003, p. 115-154.

43 Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, op. cit., p. 9.

44 Marjorie GARBER, *Vested Interests, Cross-Dressing, and Cultural Anxiety*, Londres, Routledge, 2012, p. 32.

45 Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, op. cit., p. 8. Plusieurs figures darwinistes s'appuient sur la notion de dimorphisme sexuel à partir des nomenclatures « katabolique » et « anabolique ». Harry CAMPBELL, *Differences in the Nervous Organisation of Man and Woman, Physiological and Pathological*, Londres, H. K. Lewis éd., 1891.

46 Charles DARWIN, *The Descent of Man and Selection in Relation to sex*, Londres, J. Murray Albemarle St., 1890, p. 18.

47 Constance CLASSEN, David HOWES, Anthony SYNNOTT, *Aroma: The Cultural History of Smell*, Londres, Routledge, 1994, p. 4.

48 Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, op. cit., p. 4.

49 Max S. NORDAU, *Dégénérescence*, trad. Auguste Dietrich, vol. 2, Paris, Alcan, 1894, p. 462.

- 50 Matt COOKS, *London and the Culture of Homosexuality, 1885-1914*, op. cit., p. 55.
- 51 Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, tome I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 38.
- 52 L'historiographie de cette affaire est considérable. Voir, entre autres, Richard ELLMANN, *The Trial of Oscar Wilde*, Londres, Penguin Books, 1996.
- 53 « The Latest Literary Success: "The Woman who Wanted to" », *Punch or the London Charivari*, 26 octobre 1895, vol. CIX, n° 2833, p. 202.
- 54 ANONYME, « Arrest of Taylor », *Yarmouth Independent*, 1895, vol. XL, n°2094, p. 2, URL : <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/B L/0001943/18950413/025/0001?browse=true> (consulté le 10 août 2024).
- 55 Richard F. VON KRAFFT-EBING, *Étude médico-légale*, Paris, G. Carré, 1895, p. 568.
- 56 William TULLETT, « Re-Odorization, Disease, And Emotion in Mid-Nineteenth-Century England », *The Historical Journal*, vol. 62, n° 3, 2019, p. 765-788, DOI : [10.1017/S0018246X18000286](https://doi.org/10.1017/S0018246X18000286).
- 57 Edwin CHADWICK, *Report from the Poor Law Commissioners on the Sanitary Conditions*, Londres, W. Clowes & Sons Her Majesty's Stationery Office, 1842, URL : <https://wellcomecollection.org/works/vgy8svyj/items> (consulté le 10 août 2024). Christina BRADSTREET, *Scented Visions: Smell in Art, 1850-1914*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2022, p. 51-61.
- 58 Jonathan CRARY, *Les techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.
- 59 Nélia DIAS, *La mesure des sens : les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 2004, p. 263.
- 60 Merlin HOLLAND, *Le Procès d'Oscar Wilde*, Paris, Livre de poche, 2018, p. 289-290.
- 61 Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], trad. Eugène Tardieu, Paris, Mornay Libraire, 1920, p. 222.
- 62 Claire MASUREL-MURRAY, « Le corps sanctifié entre icône et idole : l'acolyte et la madone », *Le calice vide : l'imaginaire catholique dans la littérature décadente anglaise*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 113-156, DOI :

[10.4000/books.psn.7363](#) et Christina BRADSTREET, *Scented Visions*, op. cit., p. 158.

63 *Ibid.*, p. 80.

64 Walter PATER, *Marius l'épicurien : roman philosophique*, Paris, Librairie Académique Perrin & Cie, 1922, p. 30. Consulter également le tableau de Simeon Solomon, *Two Acolytes Censing: Pentecost* (1863) sur le site de l'Ashmolean Museum : <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-91035>.

65 Marcel DETIENNE, *Les jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 231.

66 Isabelle REYNAUD-CHAZOT, *Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du XIX^e siècle (France et Angleterre)*, thèse en littérature comparée, Université Paris IV Sorbonne, sous la direction de J. de Palacio, 2000, p. 124-137.

67 Walter PATER, *Marius l'épicurien*, op. cit., p. 30.

68 Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, op. cit., p. 15.

69 Peter BROOKER and Andrew THACKER (dir.), « General Introduction », *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, volume I Britain and Ireland 1880-1995*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 9-13.

70 Aubrey Beardsley, *The Abbé*, plume et encre avec lavis sur papier. Dessin pour illustrer l'histoire de Beardsley *Under the Hill*, publié dans *The Savoy*, n° 1, janvier 1896, p. 157.

71 Aubrey BEARDSLEY, « The Abbé », *The Savoy Digital Edition*, vol. 1, 1896, p. 157, URL : https://1890s.ca/savoyv1_beardsley_abbe/ (consulté le 26 novembre 2025).

72 Chris SNODGRASS, *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 154.

73 Jane DESMARAIS, *Monsters under Glass*, Londres, Reaktion books, 2018.

74 Karl BECKSON, « Aubrey Beardsley, The Story of Venus and Tannhäuser », *Aesthetes and Decadents of the 1890's*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 2010, p. 14-16.

75 Osbert SITWELL, *Noble Essences or Courteous Revelations: An Autobiography*, Londres, Macmillan & Co, 1950, p. 137.

- 76 Manon RAFFARD, « Orchids, Arums, and Tiger Lilies: Queer Olfactory Culture and Tropical Plants (France, 1885-1905) », *op. cit.*, p. 149.
- 77 Manon Raffard développe la notion camp au prisme de l'olfaction dans « Camp Smell » (*op. cit.*). Voir aussi Susan SONTAG, *Le style camp*, suivi de *Culture et sensibilité d'aujourd'hui*, trad. Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2022, p. 15.
- 78 Originaire du Mexique, la tubéreuse est introduite en Europe en 1594, par le médecin Simón de Tovar. En Angleterre, elle s'épanouit dans les *moon gardens*, où son parfum lacté et animal exerce une fascination singulière. Éléonore de BONNEVAL, Olivier P. DAVID, Jeanne DORÉ *et al.*, *Tubéreuse : la tubéreuse en parfumerie*, Paris, Nez, 2021.
- 79 Les effets physiologiques du parfum de la tubéreuse font l'objet d'une abondante littérature depuis que Louis XIV en fit orner les jardins de Versailles. Au XIX^e siècle, Alfred de Vigny écrit : « La paix qui règne autour de toi a été aussi dangereuse pour cet esprit rêveur que le sommeil sous la blanche tubéreuse. » Alfred de VIGNY, *Chatterton* [1835], acte II, scène 5, Paris, Librairie Larousse, Henri Maugis, 1990, p. 59.
- 80 « This wizard owner brings back again thy breath, / Touches my mouth and hands: how far art thou ? ». Marc-André RAFFALOVICH, *Tuberose and Meadowsweet*, Londres, David Brogue, 1885, p. 42.
- 81 « Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine ». Émile ZOLA, *Nana*, Paris, Folio Classique Gallimard, 2002, p. 144.
- 82 Jane DESMARAIS, *Monsters under Glass*, *op. cit.*, p. 160.
- 83 ANONYME, « The Legend of an Orchid », *Black & White*, vol. X, n° 249, p. 606, URL : <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0004617/18951109/054/0016?browse=true> (consulté le 25 août 2024).
- 84 Marc-André RAFFALOVICH, *Uranisme et unisexualité*, *op. cit.*, p. 126.
- 85 Richard von KRAFFT-EBING, *Étude médico-légale*, *op. cit.*, p. 31.
- 86 Ellis HAVELOCK, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. IV., Philadelphia, F. A. David Company Publishers, 1926, p. 75.
- 87 Ambroise TARDIEU, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, J. B. Baillière, 1867, p. 183.
- 88 Le terme argotique « Meridian Street » désigne les organes génitaux des deux sexes. Chris SNODGRASS, Aubrey Beardsley, *Dandy of the Grotesque*, *op. cit.*, p. 74.

89 Karl BECKSON, « Aubrey Beardsley, The Story of Venus and Tannhäuser », *op. cit.*, p. 7.

90 *Ibid.*, p. 8.

91 Jack SAUL, *The Sins of the Cities of the Plain or The Recollections of a Mary-Ann, with Short Essays on Sodomy and Tribadism*, Londres, Privately Printed, 1881, p. 110.

92 François CARLIER et Ambroise TARDIEU, *La prostitution antiphysique*, Paris, Sycomore, 1981, p. 43.

93 Dr. JACOBUS X, *The Ethnology of the Sixth Sense: Studies and Researches into its Abuses, Perversions, Follies, Anomalies and Crimes*, Paris, Charles Carrington, 1899, p. 177.

94 Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 17.

95 *Ibid.*, p. 34.

96 *Ibid.*, p. 33.

RÉSUMÉS

Français

À la fin du XIX^e siècle, dans le contexte normatif et corseté de l'Angleterre victorienne, l'usage du parfum – que Marc-André Raffalovich identifie en 1896 comme l'un des principaux adjuvants de « l'attirail féminin » – devient un marqueur sensoriel de l'homosexualité masculine. Le recours aux fragrances vient heurter l'idéal de neutralité olfactive alors imposé par les autorités morales et scientifiques. Cet article analyse les enjeux de la culture olfactive victorienne au cours des années 1880-1890 – décennies qualifiées d'anarchie sexuelle par Elaine Showalter – dans les dynamiques de genre et les formes de sa performativité. L'article éclaire la manière dont l'ambivalence même du parfum – qui dissimule autant qu'elle révèle – en fait un outil épistémologique majeur pour penser les ambiguïtés sexuelles, tout en démontrant, à travers une approche culturaliste, les mécanismes de contrôle social visant les sexualités marginales. Les affinités entre homosexualité et parfum, bien que réprimées par l'establishment victorien, trouvent des modes d'expression alternatifs dans la culture visuelle et littéraire fin de siècle, en particulier au sein des *little magazines*, véritables foyers d'expression queer. Ces publications forment un réseau urbain de contre-culture au sein duquel l'évocation de parfums capiteux, d'encens liturgiques et de fioles suggestives esquisse une cartographie olfactive du

désir homoérotique, subvertissant les normes sensorielles et sexuelles dominantes.

English

At the end of the nineteenth century, within the normative and tightly controlled context of Victorian England, the use of perfume—identified by Marc-André Raffalovich in 1896 as one of the principal components of the “feminine arsenal”—emerged as a sensory marker of male homosexuality. This fragrant practice directly challenged the ideal of olfactory neutrality imposed by moral and scientific authorities. This article explores the cultural and political significance of olfaction in Victorian England during the 1880s and the 1890s—decades characterized by what Elaine Showalter terms a moment of sexual anarchy—through the intersecting lenses of gender dynamics and performative identity. It foregrounds the ambiguous nature of perfume—which conceals as much as it reveals—as an epistemological tool for probing sexual ambiguity, while also illuminating, from a culturalist perspective, the mechanisms of social control exerted upon marginal sexuality. While the affinities between homosexuality and perfume were vigorously suppressed by the Victorian establishment, they nonetheless found alternative channels of expression within the *fin de siècle* visual and literary culture—most notably through the little magazines, which served as vital laboratories of queer expression. These publications constituted an urban countercultural network, wherein the evocation of heady perfumes, liturgical incense, and suggestive vials traced an olfactory cartography of homoerotic desire, subverting dominant sensory and sexual norms.

INDEX

Mots-clés

homosexualité masculine, fin de siècle, culture olfactive, histoire des sensibilités, études sensorielles, esthète décadent, odeur, parfum, décadence, perfumed rooms

Keywords

male homosexuality, fin de siècle, olfactory culture, history of sensibilities, sensory studies, decadent aesthete, scent, perfume, decadence, perfumed rooms

AUTEUR

Jasmine Laraki

Doctorante en histoire de l'art et en littérature comparée, Paris I – Panthéon-Sorbonne, Université Libre de Bruxelles

Utopies du genre et aspirations théosophiques dans la Cité mondiale de Hendrik Christian Andersen (1872-1940)

Gender Utopias and Theosophical Aspirations in Hendrik Christian Andersen's (1872-1940) World Centre of Communication

Sara Vitacca

DOI : 10.35562/theia.343

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

Les cercles homosociaux d'Andersen et les stratégies d'autoreprésentation d'un artiste à ses débuts

La Cité mondiale et l'utopie du corps humain

De la quête de l'« unité spirituelle » théosophique au naufrage du projet

Conclusion

TEXTE

- 1 Parmi les lieux méconnus que les touristes sont régulièrement invités à redécouvrir lors de leurs promenades romaines, la maison-musée du sculpteur Hendrik Christian Andersen se distingue incontestablement. Né à Bergen en Norvège, Andersen grandit aux États-Unis, où il évolue dans les cercles artistiques et sociaux de Boston, il voyage ensuite en Europe, il fréquente l'académie Julian à Paris, mais c'est à Rome que l'artiste décide de s'installer définitivement en 1896¹. Il ne quitte plus la ville jusqu'à sa mort, en 1940, et lègue à l'État italien la villa Hélène, l'immeuble qu'il avait fait construire à partir de 1922 pour en faire son atelier, ainsi que l'ensemble de ses œuvres peintes et sculptées, à condition que l'État s'engage à transformer le lieu en un musée. Le musée accueille notamment les projets de ce qui fut la principale aventure artistique de la vie du sculpteur : la construction d'une immense Cité mondiale, une capitale internationale de l'humanité vouée à la paix, au progrès scientifique et technique, aux arts et au respect des droits

de l'homme². Cette ville idéale aurait dû être décorée par les colossales figures sculptées, rassemblées aujourd'hui dans les ateliers du premier étage, des corps nus et héroïques d'hommes et de femmes aux muscles saillants et aux proportions surhumaines, suspendus dans une chorégraphie d'élans impossibles et de poses allégoriques.

- 2 Les interventions d'artistes contemporains dans la maison-musée du sculpteur, mises en dialogue avec les œuvres monumentales d'Andersen, ont souvent joué avec l'ambiguïté de genre qui se dégage de ces créations et avec leur homoérotisme apparent. C'est le cas par exemple de Luigi Ontani qui, en 2013, à l'occasion d'une exposition monographique dans les salles du musée Andersen, a proposé une réflexion autour du masque³, en déjouant, à travers l'ironie et le kitsch, le mysticisme sérieux des colosses sculptés par Andersen. En 2001, l'exposition *Be-Muse*⁴ d'Yinka Shonibare mettait en scène dans les salles du musée des mannequins habillés en dandy et évoquait, à travers le filtre de la mode et de son pouvoir de codification queer, l'amitié ayant lié Andersen et l'écrivain Henry James (1843-1916). On connaît aujourd'hui le détail de leur relation grâce à la publication des lettres adressées par l'écrivain au jeune sculpteur, après leur rencontre en Italie en 1899⁵. Le ton et le contenu de cet échange attestent sans équivoque le caractère sentimental – bien que platonique et dilué par le temps et la distance – de la relation avec James, qui se poursuit jusqu'à la mort de l'écrivain.
- 3 Si Andersen ne s'est jamais revendiqué ni même défini en tant qu'homosexuel, son réseau de relations témoigne de sa proximité avec des figures ayant joué un rôle de choix au sein des cercles et des subcultures homosexuelles de la fin du XIX^e siècle. Le tableau peint en 1884 par Andreas Andersen, le frère du sculpteur, nous montre d'ailleurs un moment de tendresse inédit entre Hendrik et le peintre John Briggs Potter, pendant leur séjour à Florence. Dans cette toile, qui se distingue par un touchant naturalisme, Andersen se délasse torse nu dans un lit défait, tandis que son ami se rhabille à ses côtés, dans l'intimité d'une chambre partagée⁶. La figure d'Andersen est à présent souvent associée à une histoire grand public de la culture queer, et la visite de sa maison-musée est fréquemment recommandée par les nombreux blogs et sites en lignes qui proposent des parcours LGBT+ dans la ville de Rome⁷. Ces initiatives

intègrent la figure du sculpteur au sein d'un récit de la culture homoérotique dans l'Italie du début du ^{xx}^e siècle, qu'il serait néanmoins important de reconstituer et d'interroger avec les instruments propres à la discipline de l'histoire de l'art. À ce jour, les chercheurs et les spécialistes de l'artiste n'ont en effet que très marginalement relié la figure d'Andersen à une histoire culturelle et visuelle des sexualités et du genre. Pourtant, une telle approche, au-delà d'un simple questionnement biographique concernant l'orientation sexuelle de l'artiste, pourrait offrir une compréhension plus approfondie du sens et de la nature de ses projets esthétiques.

Les cercles homosociaux d'Andersen et les stratégies d'autoreprésentation d'un artiste à ses débuts

4 Les impasses historiographiques à ce sujet témoignent essentiellement du retard méthodologique accumulé en matière d'études sur le genre et les sexualités du côté des mondes académiques en Italie, qui se justifie essentiellement par une fidélité à la méthode documentaire et à une approche encore formaliste et esthétisante de l'œuvre d'art⁸. S'intéresser à la dimension queer de l'œuvre d'Andersen ne relève pourtant pas de la pure spéculation biographique, ni d'une approche psychologisante de la vie de l'artiste. Le but n'est pas celui de ramener la compréhension de l'œuvre d'Andersen à son homosexualité, mais d'essayer de cerner plus largement sa réflexion sur le corps et les genres, ainsi que la nature de ses relations sociales, afin de mieux comprendre les implications philosophiques et théosophiques qui sous-tendent l'utopie urbaine et politique à laquelle il a consacré la plupart de sa vie. Cette utopie, en dépit d'une esthétique fondée sur l'emphase des corps virils et virilisés, n'implique pas, comme nous allons le voir, une soumission ou un effacement du féminin, mais fait écho aux théories théosophiques de l'époque qui envisageaient un idéal d'« unité spirituelle⁹ ».

5 Cette approche permet également de replacer Andersen au sein d'une histoire plus ample du corps, du genre et des cercles et réseaux

homosociaux qui se développent à la fin du ^{xix}^e siècle dans un contexte de crise de la masculinité, dans la lignée des travaux fondateurs d'Abigail Solomon-Godeau et Mechthild Fend¹⁰. Ces réseaux sont en effet pour l'artiste une source fondamentale de soutien économique, indispensable à la poursuite d'une carrière internationale. La recherche de riches mécènes, avec lesquels l'artiste noue souvent des liens intimes, est tout d'abord pour Andersen un système de survie artistique qui lui permet de vivre de son art et de se faire une renommée. Les lettres d'Andersen à Henry James nous révèlent par exemple que l'amitié de James s'accompagnait d'un soutien économique, à travers la commande et l'achat d'œuvres au sculpteur. Cette relation s'est concrétisée notamment dans le portrait d'Henry James réalisé par Andersen¹¹, ou par l'achat du portrait en style néo-renaissant du *Conte Bevilacqua Lazise*, en 1899¹². Dans ses lettres, James affirme retrouver dans ce buste délicat le visage du jeune Andersen. Il garde alors précieusement le portrait sur la cheminée de son salon à *Lamb House*, là où il se trouve encore aujourd'hui : « Je l'aurai constamment devant moi comme un compagnon et un ami aimé. Il est si vivant, si humain, si sympathique, sociable et curieux que je prévois un attachement qui durera toute la vie¹³ ».

- 6 Dans sa jeunesse, Andersen se lie également à Lord Ronald Sutherland Gower (1845-1916) : dans les archives de la maison-musée de l'artiste on découvre plusieurs photographies et un portrait au crayon de ce dernier, réalisé par le sculpteur en 1897 (fig. 1). Homme politique, écrivain, dandy et sculpteur, Gower joue un rôle déterminant dans la formation d'une première conscience homosexuelle dans l'Angleterre victorienne de la fin du ^{xix}^e siècle. Inspiration supposée pour la figure de Lord Henry Wotton dans le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, Gower fait la connaissance d'Andersen au moment où ce dernier est en quête de mécènes. Le sculpteur se serait éloigné de lui après avoir refusé sa proposition d'adoption¹⁴.

Figure 1.



Hendrik C. Andersen, *Portrait de Ronald Sutherland Gower*, 1897, crayon et pastel sur papier, 58,3 x 41,5 cm, Rome. Source : Musée H. C. Andersen, inv. 14513.

Crédits : Avec l'aimable autorisation du Panthéon et du Castel Sant'Angelo – Direction des Musées nationaux de la ville de Rome.

- 7 Le journal de la belle-sœur d'Andersen, Olivia Cushing (1871-1917), principale source d'information sur la vie et la carrière du sculpteur, raconte également les après-midis parisiens passés chez les Whistler, en compagnie de Mallarmé (1842-1898) et de Robert de Montesquiou (1855-1921). Les conversations portaient notamment sur le cercle de Joséphin Péladan (1858-1918) et de ses adeptes, sur l'engouement à l'époque pour l'envoûtement et l'ésotérisme, ou sur la publication récente de *Comment devenir mage* et la sortie annoncée, en 1893, de *Comment on devient une fée*¹⁵. Ces ouvrages font sans doute écho à la fréquentation des milieux rosicruciens de la fin du siècle, et à l'adhésion d'Andersen à une conception de l'artiste comme prophète,

initié, messie ou prêtre, à laquelle le sculpteur reste fidèle tout au long de sa carrière, en se consacrant, selon les sources, au célibat artistique de manière ascétique et spirituelle¹⁶. Les autoportraits d'Andersen réalisés à cette époque confirment l'identification de l'artiste à cette forme de « mysticisme queer¹⁷ », pour reprendre une expression forgée par Damien Delille, promu par les cercles symbolistes et décadents de la fin du XIX^e siècle. *L'Autoportrait à la Nazaréenne* (fig. 2), date de 1898 est particulièrement significatif. Nous reconnaissons aussi dans le clair-obscur et le traitement du visage une influence du « léonardisme » ou « vincisme » qui fascine les cercles de la fin du siècle¹⁸. Mais le choix de l'artiste de s'identifier aux nazaréens, par la longue barbe et les habits anciens, n'est pas neutre, et exprime probablement une proximité avec leur vision ascétique, messianique et homosociale de la création artistique, à une époque où l'artiste vient lui aussi s'installer à Rome pour consacrer entièrement sa vie à la religion de l'art¹⁹. Mais quelle est donc l'entreprise ascétique et spirituelle qui va absorber l'activité créatrice d'Andersen tout au long de sa vie ?

Figure 2.



Hendrik C. Andersen, *Autoportrait à la Nazaréenne*, 1898, crayon et fusain sur papier, 66 x 55 cm, Rome. Source : musée H. C. Andersen, inv. 14465.

Crédits : musée H. C. Andersen.

La Cité mondiale et l'utopie du corps humain

- 8 Véritable œuvre d'art totale, la Cité mondiale est le projet pour lequel Andersen réalise la plupart des colossaux groupes sculptés, aujourd'hui conservés dans l'atelier de sa maison-musée. De ce projet, qui ne sera jamais autre chose qu'une utopie, émerge une réflexion autour du corps, de la relation entre les genres et de la portée politique et philosophique de leur représentation dans l'espace urbain et publique. Pour comprendre pleinement la genèse de cette cité idéale, il est néanmoins indispensable de se pencher sur l'autre

protagoniste de cette entreprise. Si Andersen est celui qui peut donner une forme plastique au rêve d'une cité mondiale, le projet est amplement soutenu et nourri par le mécénat et par la puissante influence intellectuelle de la belle-sœur de l'artiste, Olivia Cushing²⁰. Installée elle aussi dans la maison romaine de l'artiste depuis la mort d'Andréas, frère d'Hendrik, Olivia mène une vie marquée par la communion fusionnelle avec le sculpteur, choisissant elle aussi de vivre dans un état de détachement ascétique du monde extérieur. Dans l'espoir de donner vie à la Cité mondiale, elle fait le choix de soutenir, moralement, mais aussi matériellement, les rêves de son beau-frère.

- 9 L'apport d'Olivia Cushing dans l'élaboration des significations symboliques et politiques des œuvres créées par le sculpteur est d'ailleurs fondamental. Celle-ci est autrice de textes philosophiques et de pièces de théâtre qui auraient dû être mises en scène dans les espaces de la Cité mondiale. Le portrait qu'Andersen peint de sa belle-sœur, tout en exploitant la référence aux portraits d'intellectuels de la Renaissance, révèle l'ambition littéraire de cette femme (fig. 3). Un autre témoignage photographique saisissant montre le sculpteur et Olivia Cushing déguisés lors d'une mascarade domestique organisée pour le carnaval²¹. Andersen est habillé en femme et Olivia Cushing en homme (fig. 4 et 5). Cette image emblématique illustre au fond la singularité de leur ménage, fondé sur un mode de vie en rupture avec les conventions hétéronormatives, et où les rôles sont également renversés au sein du processus créatif. Olivia n'est pas reléguée au statut de muse ; elle est mécène, écrivaine, autrice, capable de canaliser et structurer les visions d'Andersen, qui peut, grâce à son soutien intellectuel et matériel, se consacrer pleinement à la réalisation de son art.

Figure 3.



Hendrik C. Andersen, *Portrait d'Olivia Cushing à son bureau*, 1915, huile sur toile, 86 x 68 cm, Rome. Source : musée H. C. Andersen, inv. 14278.

Crédits : musée H. C. Andersen.

Figure 4.



Hendrik Andersen habillé en femme, 1905. Source : archive photographique du musée H. C. Andersen.

Crédits : musée H. C. Andersen.

Figure 5.



Olivia Cushing habillée en homme, 1905. Source : archive photographique du musée H. C. Andersen.

Crédits : musée H. C. Andersen.

- 10 Les deux rêvent ainsi d'une ville pour les hommes et les femmes venant de toutes les nationalités et de toutes les religions, un lieu où l'humanité se perfectionnerait dans tous les champs du savoir, des arts et de la science. Le divin aurait pu ainsi s'accomplir et se révéler à travers son évolution morale. La cité devait prendre la forme d'un immense aggloméré urbain, gouverné par un statut international, fondé sur les valeurs du pacifisme et de l'internationalisme. Dans ses journaux, Olivia explique ce projet comme un centre international d'art, mais aussi de progrès scientifique, un centre « dans lequel des hommes et des femmes venant du monde entier peuvent se rencontrer et partager leurs idées et leurs productions, se réunir afin de parvenir à terme à une harmonie de l'esprit, de la pensée et de

la vie²² ». La réflexion commune d'Andersen et de sa belle-sœur les conduit d'ailleurs à fonder une association philanthropique internationale, la World Conscience Society²³, dans le but de sensibiliser l'élite de l'époque à l'éveil d'une conscience collective à l'échelle mondiale, réceptive à la dimension spirituelle de l'existence. Cette aspiration est intrinsèquement liée à la proximité du sculpteur et de sa belle-sœur avec les sociétés théosophiques internationales, que nous aborderons plus en détail par la suite. À l'aube de la première guerre mondiale, et dans un contexte de belligérance accrue, les cercles théosophiques prônaient en effet des idéaux pacifistes visant la communion des hommes et des peuples.

- 11 En 1913, Andersen publie à Paris un volume en deux langues, anglais et français, intitulé *Création d'un centre mondial de communication*²⁴, où l'explication politique et esthétique du projet accompagne les reproductions des œuvres d'Andersen, et les planches architecturales réalisées par l'architecte français prix de Rome Ernest Hébrard (1875-1933), embauché par le sculpteur pour réaliser le projet architectural²⁵. Nous retrouvons dans l'ouvrage la planimétrie de la ville, organisée autour d'un grand Centre international, puis scandée par la présence d'un Centre olympique, d'un Centre artistique, d'un Centre scientifique, qui devaient représenter les trois plus grandes manifestations symboliques de la réussite humaine, à travers le corps, l'art et la science. Au milieu de cette cité devait prendre place une immense *Fontaine de la vie* (fig. 6), point de départ du projet dans l'esprit d'Andersen.

Figure 6.



Hendrik C. Andersen, *La Nuit*, groupe sculpté pour *La Fontaine de la vie*, plâtre, 1904-1906, 410 x 240 x 240 cm, Rome. Source : musée H. C. Andersen, inv. 14024.

Crédits : musée H. C. Andersen.

- 12 Tout est né en effet de l'envie d'Andersen de créer une fontaine monumentale ornée par quarante-huit figures sculptées, organisées en groupe à la signification symbolique, à même d'exprimer le flux ininterrompu de la vie humaine, l'élan vers le spirituel et l'incarnation du divin dans l'humain. Il est nécessaire de se focaliser davantage sur la composition des groupes qui auraient dû orner la fontaine, élaborés à partir de 1903-1904, pour y déceler les sources d'inspiration, et saisir l'importance attribué par le sculpteur à la représentation du corps humain, considéré comme le plus parfait moyen d'exprimer la perfection divine sur terre. Les figures monumentales, aux poses et aux gestes figés dans des élans vitalistes, boursoufflées et athlétiques, manifestent l'intérêt poussé d'Andersen

pour l'anatomie humaine portée jusqu'aux limites de sa puissance musculaire et de sa tension cinétique.

- 13 Sur le plan plastique, les références les plus évidentes sont à chercher du côté de l'amour du sculpteur pour l'art antique de Phidias et pour la Renaissance de Michel-Ange, figure déterminante pour Andersen. Les statues de la chapelle des Médicis, que l'artiste copie et admire à l'occasion de ses voyages à Florence²⁶, ont clairement inspiré la genèse des groupes *Le soir*, *Le matin*, *La nuit*, pensés pour *La Fontaine de la vie*, et leur message de régénération. C'est de Michel-Ange que Andersen reprend d'ailleurs un canon du corps aux proportions plus grandes que nature, ainsi que le caractère isomorphe des figures, qui conduit à une virilisation évidente du corps féminin, souvent modelé selon des proportions masculines. Andersen comprend aussi ce que chez Michel-Ange relie le corps à l'expression du divin, et il apprécie la dimension platonicienne et allégorique de l'œuvre du sculpteur florentin. Pour Andersen comme pour Michel-Ange, l'habit n'est qu'un voile qui cache la beauté du corps, alors que le corps est le vêtement de l'âme, et la révélation du divin s'incarne dans la matérialité de celui-ci et s'y révèle²⁷. De plus, Michel-Ange devient, dès la fin du XIX^e siècle et surtout dans les milieux anglo-saxons, une figure tutélaire pour le développement des premières subcultures homosexuelles²⁸. Il n'est donc pas étonnant de découvrir qu'Andersen possède dans sa bibliothèque les sept volumes de l'ouvrage *Renaissance in Italy* de John Addington Symonds (1840-1893), qui est également l'auteur d'une importante biographie de Michel-Ange, parue en 1893, et qui a en premier mis en lumière l'amour de l'artiste pour les corps masculins et pour les corps féminins masculinisés²⁹. La lecture des ouvrages de Symonds, figure marquante des cercles intellectuels homoérotiques et homosexuels de l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle, ne fait d'ailleurs que confirmer la familiarité et la proximité du sculpteur avec une littérature et une pensée critique qui ont amplement contribué à la fabrication de l'identité homosexuelle moderne³⁰.
- 14 Pour en revenir à la manière dont Andersen conçoit les corps, la virilisation des figures féminines apparaît comme un choix arbitraire et réfléchi lorsqu'on s'intéresse à la genèse des œuvres du sculpteur. Si nous comparons les études d'après les modèles, masculins ou féminins, souvent travaillés d'ailleurs à l'aide de la photographie, nous

remarquons une progressive transformation des proportions corporelles, qui évoluent d'un naturalisme plus évident des poses et des attitudes vers l'idéalisation surhumaine du corps sculpté (fig. 7 et 8). Dans cette célébration du muscle et de la puissance physique, Andersen fait d'ailleurs très probablement écho aux changements profonds qui ont traversé les représentations de la masculinité au début du ^{xx}^e siècle, un nouvel idéal de corps athlétique, en bonne santé et sportif s'était progressivement imposé, remplaçant la sensibilité pour l'androgynie et la sveltesse des corps si présente dans les milieux qu'Andersen avait lui-même fréquenté à la fin du ^{xix}^e siècle. L'enjeu de la culture physique occupe d'ailleurs une place déterminante dans l'utopie urbaine d'Andersen, qui devait accueillir entre autres un immense Centre olympique, pensé pour développer à travers l'effort athlétique et la diffusion de la culture physique, la santé des corps et, par conséquent, la beauté morale de l'humanité ³¹.

Figure 7.



Hendrik C. Andersen, *Nu féminin en position frontale*, 1895, fusain sur papier filigrane, 61,5 x 47,5 cm, Rome. Source : musée H. C. Andersen, inv. 14677.

Crédits : musée H. C. Andersen.

Figure 8.



Hendrik C. Andersen, *Nu masculin aux bras croisés*, vers 1895-1910, crayon sur papier, 63 x 37,5 cm, Rome. Source : musée H. C. Andersen, inv. 14710.

Crédits : musée H. C. Andersen.

De la quête de l'« unité spirituelle » théosophique au naufrage du projet

- 15 Nous savons toutefois que la pensée d'Andersen et d'Olivia Cushing est amplement nourrie par les théories théosophique et palingénésique qui sont particulièrement à la mode à l'aube du xx^e siècle. Il est donc important de regarder également les corps

idéalisés du sculpteur à travers le filtre de ces aspirations spirituelles. Si les deux ont fréquenté à l'époque de leur séjour parisien, vers 1892-1893, les milieux rosicruciens, ils sont aussi des lecteurs actifs des grands auteurs associés à la pensée théosophique américaine. On peut par exemple citer les paroles de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), qui s'exprime ainsi au sujet de la perfection extérieure du corps, qui doit refléter le pouvoir divin qui en traverse l'esprit. Ce sont des pensées qui font largement écho aux écrits d'Olivia Cushing, qui écrit dans son journal : « c'est le Dieu intérieur qui exige, et demande, la qualité, pour que la chair devienne effectivement un outil de l'Esprit ; pour que le cerveau soit éclairé, l'esprit soit préparé, les sens soient accordés et les facultés perfectionnées pour amener véritablement l'esprit de Dieu à la vie sur la Terre³² ».

- 16 Le but de l'utopie d'Andersen et Olivia Cushing était d'aboutir à l'« unité spirituelle », afin d'atteindre la parité et à l'égalité entre les genres³³. Sur le plan plastique, ce principe d'égalité se manifeste dans la symétrie des gestes, des proportions corporelles, et des poses affichées par les figures, qui articulent une chorégraphie de bras unis et levés vers le ciel, d'étreintes et d'enlacements. Ces poses et attitudes semblent suggérer, si ce n'est la fusion (fig. 9), du moins l'union des deux genres, indiquant la naissance prochaine d'une nouvelle humanité améliorée, formée par l'union des contraires. L'abondante présence de figures angéliques, de putti ou d'enfants vient également symboliser, voire signaler plastiquement la réunion du masculin et du féminin dans une forme de création supérieure. Nous pouvons l'observer de plus près dans certains groupes sculptés pour *La Fontaine de la vie* : *La Fraternité*, *L'Amour* et *La Joie de vivre* (fig. 10), qu'Andersen associe à des explications symboliques. « L'un de ces groupes symbolise l'amitié, calme et grave, le second, l'amour qui unit le couple dans une étreinte ; le troisième, l'affection commune pour leur enfant qui, juché sur leurs épaules jointes, ouvre ses petits bras à la vie ; tandis que le dernier groupe représente l'amour commun du progrès à l'unisson duquel marche le couple, élevant au ciel le fruit de son amour³⁴ ». C'est peut-être une façon de faire référence à certaines interprétations cabalistiques qui considèrent l'androgynie non pas comme la fusion dans une seule entité du féminin et du masculin, mais comme la coexistence du féminin et du masculin sur un plan d'égalité³⁵.

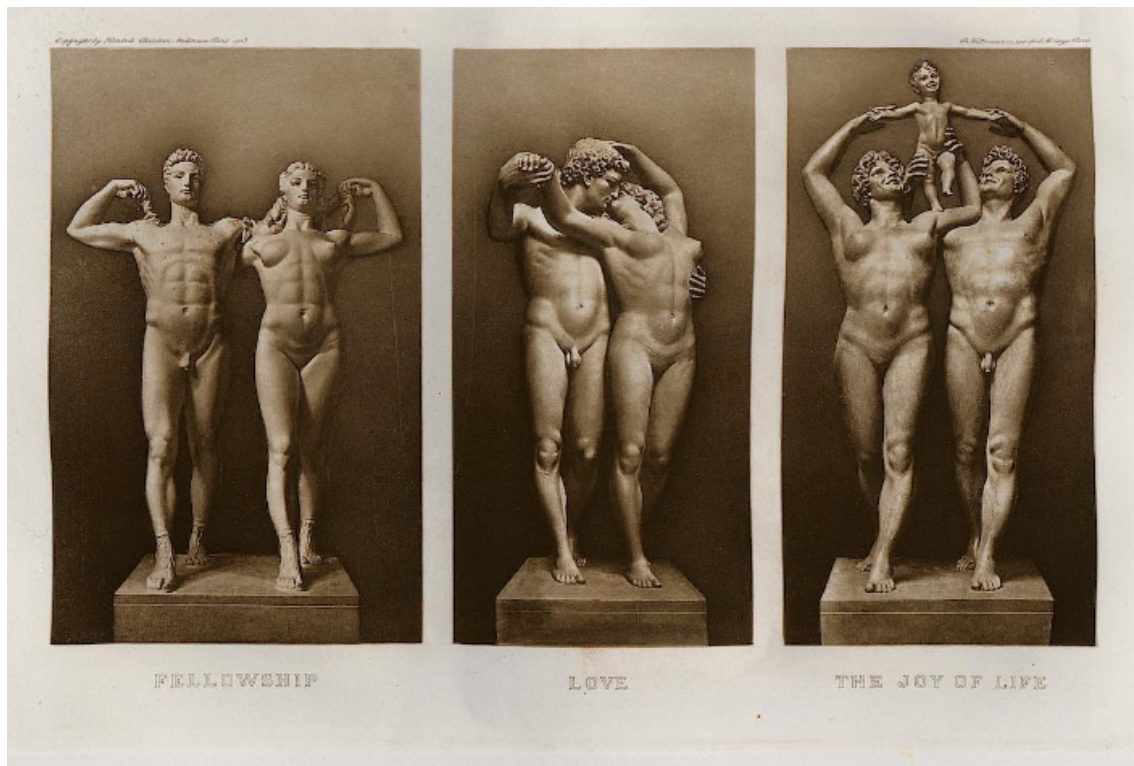
Figure 9.



Hendrik C. Andersen, *Le Baiser*, vers 1910, plâtre, 180 x 200 x 155 cm, Rome. Source : musée H. C. Andersen, inv. 14007.

Crédits : musée H. C. Andersen.

Figure 10.



Hendrik C. Andersen, *La Fraternité, L'Amour, La Joie de vivre*, reproduction photographique des groupes sculptés d'Andersen. Source : Hendrik Christian Andersen, Jean Hébrard, *World Centre of communication*, Rome, 1913, p. 7.

Crédits : musée H. C. Andersen.

- 17 La bibliothèque d'Andersen et d'Olivia Cushing nous laisse en tout cas de nombreux témoignages qui confirment la nature théosophique et ésotériques de leur réflexion commune, et justifient une interprétation de ces groupes sculptés à la lumière de ces théories³⁶. Outre les traités politiques de penseurs et réformistes sociaux, les textes de Ralph Waldo Emerson, déjà mentionnés, de Frederik Van Eeden (1860-1932)³⁷, et les nombreux traités sur les philosophies orientales et l'histoire des religions, on y trouve également les ouvrages *Isis dévoilée* et *La doctrine secrète*, de Helena Blavatsky (1831-1891), fondatrice de la *Theosophical Society* aux États-Unis. Dans *La doctrine secrète*, Blavatsky affirme notamment que l'humanité était androgyne à l'origine de son processus d'évolution. L'androgyne, ou le « mâle-femelle », possédait en lui-même les principes masculin et féminin, réunis dans un état d'unité spirituelle et physique et d'harmonie originelle. Au terme de son cycle évolutif, l'humanité, qui

avait subi la séparation des sexes, aurait dû retrouver, selon Blavatsky, une forme supérieure et harmonieuse d'androgynie fusionnant masculin et féminin. Nous pouvons donc supposer que la lecture de ces théories aurait pu contribuer à inspirer l'idéal humain qu'Andersen et Olivia Cushing souhaitaient mettre au centre de leur Cité mondiale.

- 18 Olivia est d'ailleurs membre actif de la société théosophique américaine et le couple est proche d'artistes tels que le peintre et sculpteur Arild Rosenkrantz (1870-1964), lui-même proche de Rudolf Steiner (1861-1925) et de son anthroposophie³⁸. Si nous ajoutons à ces éléments l'intérêt d'Olivia pour la littérature féministe de l'époque, son engagement dans les luttes pour les droits des femmes, et la sensibilité d'Andersen vis-à-vis de ces causes auxquelles il adhère sincèrement, on mesure pleinement la profonde radicalité et modernité du projet du *World Centre of Communication*. Celui-ci visait à renégocier les normes qui définissent le masculin et le féminin, et d'imposer d'ailleurs cette unité et parité à l'échelle de l'espace urbain et public³⁹. Dans le fond, le projet d'Andersen et de Cushing partage de nombreux points en commun avec des œuvres comme *Evolution* (1911) de Piet Mondrian⁴⁰ qui se fait également le porte-parole des doctrines théosophiques d'Hélène Blavatsky et de Rudolf Steiner aux Pays-Bas, et des théories qui prônent le principe d'indifférenciation sexuelle et l'unité du masculin et du féminin. Nous pouvons également mentionner le projet d'Hilma af Klint (1862-1944), *Peintures pour le temple* (1906-1915) qui, à travers le langage autonome des formes et des couleurs, souhaite illustrer une vision théosophique de l'évolution de la vie de l'humanité.
- 19 Malgré l'ambition d'Andersen et d'Olivia d'élaborer une forme plastique à même d'exprimer un principe d'« unité spirituelle », les groupes sculptés pour la Cité mondiale sont cependant trop éloignés, dans leur style, de la modernité avant-gardiste. Si d'une part, on peut se poser la question de la possibilité d'adhérer à ces principes d'abstraction et de régénération des formes, tout en pratiquant un art matériel comme celui de la sculpture, on peut aussi engager des comparaisons avec d'autres sculptures à la nature palingénésique, qui ont pourtant fait le choix d'un langage moins classique et traditionnel. L'œuvre d'Andersen dialogue de manière très directe avec les sculptures monumentales de Gustav Vigeland (1869-1943) au

Frognerparken, à Oslo. (fig. 11). Bien que réalisé plus tardivement, le programme iconographique imaginé par Vigeland est au fond très proche de celui d'Andersen, par sa volonté de représenter la vie symbolique de l'humanité, les cycles de mort et de régénération que les hommes traversent, à travers la célébration du masculin et du féminin, de la joie, de la fécondité et de l'enfance, autour du pouvoir régénérateur de l'eau et des fontaines. Tout comme dans le projet d'Andersen, le point de départ de la rêverie palingénésique de Vigeland était l'élaboration d'une fontaine monumentale ornée de figures humaines en bronze, à laquelle le sculpteur travaille dès 1906, et qui aurait dû être installées à Eidsvoll's plass, à Oslo.

Figure 11.



Plateau de sculptures monolithiques de Gustav Viegeland au Frognerparken, Oslo.
Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Direktorat norvégien pour l'héritage culturel.

- 20 Au fil des années, le projet s'était ensuite transformé et enrichi avec d'autres groupes sculptés et éléments architecturaux qui seront finalement installés au Frognerparken à partir de 1924, où l'on retrouve aujourd'hui deux-cents douze statues en granite, bronze ou fer, qui illustrent, à travers le langage expressif du corps et de la nudité, le cycle de la vie humaine. Pour Viegeland comme pour Andersen, l'influence de la théosophie et des doctrines

philosophiques orientales et hindouistes est une source d'inspiration plastique fondamentale et la référence visuelle aux complexes monumentaux de Khajurâho en Inde est d'ailleurs manifeste au Frognerparken⁴¹. La volonté de réaliser des cycles symboliques et théosophiques représentant de la *Vie de l'humanité* est d'ailleurs un leitmotiv dans la création artistique du début du xx^e siècle. Les projets d'Andersen et de Viegeland pourraient être mis en lien avec le projet du *Temple de l'homme* du sculpteur Paul Landowski (1875-1961), un ensemble monumental présenté en 1925 à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris. Ce cycle sculpté aurait dû raconter l'épopée humaine à travers le langage du mythe et de l'allégorie, dans une célébration synchrétique des religions et des doctrines philosophiques ayant marqué l'histoire de l'humanité⁴².

21 Nous pouvons néanmoins suggérer que l'œuvre d'Andersen n'a pas bénéficié d'une réception positive à cause d'un langage stylistique trop rhétorique, trop explicitement traditionnel et académique, voire néo-classique, pour être absorbé dans la catégorie du modernisme. Aux yeux d'un spectateur contemporain, les sculptures d'Andersen sont d'ailleurs plus immédiatement associées à une esthétique *camp*, par l'aspect homoérotique, musclé, théâtralisé à l'extrême et presque artificiel de ces idoles « aux membres vaillants et aux yeux vides⁴³ ». Et peut-être qu'en effet, parmi les nombreuses définitions de *camp* proposée par Susan Sontag, il y en a une qui s'adapte parfaitement à l'œuvre de Andersen : « *Camp*, c'est un art qui se prend au sérieux, mais qui ne peut être pris tout à fait au sérieux, car il "en fait trop"⁴⁴ ».

22 La Cité mondiale rêvée par Andersen et Olivia Cushing n'a finalement pas vu le jour. L'idée de construire une capitale mondiale avait été accueillie positivement dans la période d'avant-guerre, malgré les réticences manifestées à plusieurs reprises à l'égard d'une réalisation trop ambitieuse. Le projet d'Andersen faisait après tout écho à l'ambition du projet de Cité mondiale conçu à partir du tournant du xx^e siècle par Paul Otlet et Henri La Fontaine, qui ont d'ailleurs initialement appuyé le projet d'Andersen et d'Ernest Hébrard. Cependant, l'éclatement de la première guerre mondiale transforme radicalement le contexte économique et politique. Le triomphe des nationalismes remet entièrement en cause les aspirations internationalistes et pacifistes qui portaient le projet. Si l'idée de

construire une capitale mondiale de l'humanité avait pu trouver des interlocuteurs avant la guerre, après celle-ci, il semble désormais évident que la cité d'Andersen ne sera pas réalisée. L'adhésion de la sculpture d'Andersen à un langage académique, qui célèbre la puissance musculaire et la rhétorique du geste, finit d'ailleurs par entrer en résonance avec l'essor d'un art totalitaire. Sur le plan formel, l'œuvre d'Andersen dépouillée de sa signification et de son contexte philosophique d'origine, se prêtait, après tout, à l'équivoque. De plus, le sculpteur, ayant sombré dans le désespoir et l'alcoolisme après la mort d'Olivia en 1917, voit désormais en Benito Mussolini la seule personnalité à même de concrétiser les efforts de toute une vie⁴⁵.

- 23 Andersen ne semble pas s'apercevoir, ou décide de ne pas s'apercevoir, du paradoxe qu'implique la collaboration avec un régime qui s'opposait à tous les idéaux internationalistes et pacifistes, d'unité et d'harmonies des peuples et des genres à l'origine du projet. Mussolini fit miroiter à Andersen la possibilité d'utiliser ses plans pour la réalisation du grand projet d'une Nouvelle Rome, qui sera ensuite à l'origine de la construction de l'EUR, le quartier vitrine du régime fasciste qui aurait dû accueillir la Grande Exposition universelle en 1942. Le projet d'Andersen aura peut-être servi d'inspiration, mais le langage du fascisme efface toute forme d'aspiration à l'unité et à la parité des genres pour ramener le féminin et le masculin à une vision binaire et patriarcale. Dans l'espace public, les corps masculins incarnent la virilité et la *romanitas*, les vertus de la masculinité martiale et sportive, tandis que les corps féminins, la robuste fécondité de la femme fasciste, vouée à la maternité. Tout principe de parité et d'unité des genres est ainsi sacrifié à une volonté de nette séparation des rôles et des représentations genrés.

Conclusion

- 24 On trouve finalement une dichotomie intéressante entre la chute progressive du projet d'utopie urbaine, et la décision de l'artiste de construire sa maison musée, réalisée entre 1922 et 1925, afin de rassembler et de montrer au public l'intégralité de ses efforts artistiques. Dans une plus petite échelle, le sculpteur reproduit ainsi les figures qui avaient animé ses rêves de Cité mondiale. Nous

assistons là à un glissement du public au privé, de la monumentalité à la décoration d'intérieur, comme si Andersen avait finalement écouté les conseils que James lui avait plusieurs fois adressés, en l'invitant à créer des « chefs-d'œuvre plus petits ⁴⁶ », à privilégier « l'objet condensé, consommé, caressé, finement travaillé ⁴⁷ ». Après-tout, si la Cité mondiale d'Andersen reste une utopie, il aura réalisé grâce à celle-ci une véritable hétérotopie intime. Telle une cabane d'enfant, cette entreprise lui a permis de vivre dans un espace autre, en dehors des normes et des impositions de genre de son temps. Henry James l'avait également compris, quand il avait mis en garde Andersen des dangers d'un projet irréalisable, affirmant que le sculpteur était en train d'habiter « un rêve aimé et cultivé avec amour », de passer sa vie « comme un prince de conte de fées pourrait passer la sienne s'il était enfermé par un méchant magicien dans un immense palais, et donc coupé du monde et des réalités et complexités du monde lui-même ⁴⁸. » Cette volonté de séparation s'est avant tout incarnée dans le choix de s'installer à Rome, un ailleurs connoté comme queer par le cercle artistique et social fréquenté par le sculpteur, mais également une ville désincarnée, détachée de son temps et des vicissitudes politiques, dans laquelle on peut vivre en ascète de l'art en quête de la pure beauté. Mais cet espace de liberté aura été aussi celui de la totale communion intellectuelle et spirituelle avec Olivia Cushing. Elle aussi, restée veuve et vouée entièrement à soutenir le travail de son beau-frère, a pu trouver dans le rôle de promotrice du projet du *World Centre*, un espace d'autonomie alternatif au mariage et aux codes traditionnels de la vie bourgeoise imposés aux femmes de l'époque, voire de les renverser en vivant en écrivaine, intellectuelle et philanthrope. C'est peut-être cette hétérotopie de l'intime qui aura permis à Andersen et Olivia Cushing de dédier leur vie à l'imagination d'une utopie à l'échelle publique.

NOTES

1 Nous signalons ici les principales références bibliographiques et publications sur Andersen : voir surtout Maria Giuseppina DI MONTE, Emilia LUDOVICI, *Casa-museo Hendrik Christian Andersen : catalogo generale*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2022 ; Elena DI MAJO, « Il nuovo museo Andersen a Roma », *ON. Otto/Novecento. Rivista di storia dell'arte*, n° 3, 1999

(2000), p. 35-38 ; Elena DI MAJO, *People and Places in Italy and the United States: Andreas and Hendrik Andersen Paintings from the Museum Collection*, Rome, Edizioni SACS, 2001 ; Elena DI MAJO, *Il museo Hendrik Christian Andersen*, Rome, Edizioni SACS, 2001 ; Francesca FABIANI, *Hendrik Christian Andersen : la vita, l'arte, il sogno. La vicenda di un'artista singolare*, Rome, Gangemi editore, Museo Hendrik Christian Andersen, 2003. Sur l'histoire de la maison-musée, voir aussi Elena DI MAJO, « La casa Museo di Hendrik Christian Andersen : uno scultore americano a Roma », dans Mario GUDERZO (dir.), *Gli atelier degli scultori*, Possagno, Fondazione Canova, 2010, p. 227-237.

2 Sur l'historique et la genèse de la Cité mondiale, voir surtout Anna CIOTTA, *La cultura della comunicazione nel piano del Centro mondiale di Hendrik Ch. Andersen e di Ernest M. Hébrard*, Milan, Franco Angeli, 2011 et Giuliano GRESLERI, *La città mondiale : Andersen, Hébrard, Otlet, Le Corbusier*, Venise, Marsilio, 1982. Voir également Jean-Baptiste MALET, *La capitale de l'humanité*, Paris, J'ai lu, 2022.

3 Luigi ONTANI, *ArderSennoSogno*, Rome, musée Hendrik Christian Andersen, 22 novembre 2012-24 février 2013.

4 Voir Elena DI MAJO et Cristiana PERRELLA (dir.), *Yinka Shonibare. Be-Muse* [catalogue d'exposition, Rome, musée Hendrik Christian Andersen 5 décembre 2011-3 mars 2012], Rome, Soprintendenza speciale alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Musée Hendrik Christian Andersen, 2001.

5 Voir notamment Rossella MAMOLI ZORZI (dir.), *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899-1915*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2004. Nous allons par la suite nous référer à l'édition italienne : Rossella MAMOLI ZORZI (dir.), *Amato ragazzo. Lettere a Hendrik C. Andersen 1899-1915*, Venise, Marsilio, 2000. Sur l'amitié entre Henry James et Andersen, voir aussi *Libri e riviste d'Italia*, n° 1-4 « Parole, libri e lettere : Henry James e l'Italia, Henry James e Roma », Maria GIUSEPPINA DI MONTE, Gottardo PALASTRELLI, et Emilia LUDOVICI (dir.), janvier-décembre 2016, et plus précisément l'article d'Emilia LUDOVICI, « Henry James, Hendrik C. Andersen e Olivia : arte e passioni da romanzo », p. 49-60.

6 Andreas Andersen, *Hendrik Andersen et John Briggs Potter à Florence*, 1894, huile sur toile, Rome, Musée Hendrik Christian Andersen.

7 Voir par exemple les blogs suivants : <https://quiikymagazine.com/en/hendrik-christian-andersen-museum/> <http://www.elisarolle.com/queerplac>

[s/fghij/Hendrik%20Christian%20Andersen.html](https://fghij/Hendrik%20Christian%20Andersen.html) (consulté le 13 novembre 2025). L'association Arcigay, la principale association de défense des droits de la communauté LGBT en Italie, a également intégré le tombeau de Hendrik Christian Andersen au « Guide des monuments et lieux d'intérêt de la culture LGBT » à Rome, et au plan qui les recense : <https://arcigayroma.it/romarcobaleno> (consulté le 13 novembre 2025).

8 Nous signalons néanmoins l'apport déterminant du *Centro interuniversitario di ricerca queer* (Cirque), qui accueille d'ailleurs des recherches menées sur ces sujets par des historiens de l'art : <https://cirque.unipi.it/it/home-it/>.

9 Nous signalons cependant cet important catalogue d'exposition : Maria Giuseppina DI MONTE (dir.), *Femminile e femminile. Donne a casa Andersen* [catalogue d'exposition, Rome, Museo Hendrik Christian Andersen, 28 mai 2016-8 janvier 2017], Rome, Palombi Editori, 2016, qui explore la relation d'Andersen à l'univers féminin, à travers les liens avec les femmes qui l'entouraient, mais aussi en mettant en rapport l'œuvre de l'artiste aux images et imaginaires de la féminité de son époque et de son entourage artistique.

10 Nous renvoyons à l'ouvrage fondamental d'Abigail SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames & Hudson, 1997, ainsi qu'à Mechthild FEND, *Les limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, Paris, La Découverte/INHA/Centre allemand d'histoire de l'art, 2011. Les travaux d'Abigail Solomon-Godeau et de Mechthild Fend ont ouvert la voie à une exploration de l'art de la période révolutionnaire à travers le prisme des *gender* et *masculinity studies*.

11 Hendrik Christian ANDERSEN, *Henry James*, s. d., bronze, 63,5 cm, Lamb House, Rye (East Sussex), National Trust Collections.

12 Hendrik Christian ANDERSEN, *Portrait du comte Bevilacqua Lazise*, 1899, terre cuite, Lamb House, Rye (East Sussex), National Trust Collections.

13 Lettre de Henry James à Hendrik Christian Andersen, 19 juillet 1899, citée dans Rossella MAMOLI ZORZI, *Amato ragazzo*, op. cit., p. 38 : « I shall have him constantly before me as a loved companion and friend. He is so living, so human, so sympathetic and sociable and curious, that I foresee it will be a lifelong attachment » (sauf mention contraire, toutes les traductions sont réalisées par l'autrice).

14 Dans la bibliothèque d'Andersen est conservée également une copie des *Old Diaries* de Ronald Gower (Lord Ronald Sutherland GOWER, *Old*

Diaries. 1881-1901, Londres, J. Murray, 1902). Sur la subculture homosexuelle de l'Angleterre victorienne, ainsi que sur le rôle de Ronald Gower et sa connexion à Oscar Wilde, voir notamment, Charles UPCHURCH, *Before Wilde: Sex Between Men in Britain's Age of Reform*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 2009. Voir aussi Dustin FRIEDMAN, *Before Queer Theory: Victorian Aestheticism and the Self*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019 et John POTVIN, *Bachelors of a Different Sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain*, Manchester, Manchester University Press, 2014.

15 L'anecdote est racontée dans Olivia CUSHING, *Diaries* exemplaire dactyl., vol. XXVII, Rome, musée Hendrik Christian Andersen, 13 juin 1893 : « The conversation turned on Sar peladan [sic] and his followers. It seems that numbers of people believe in Black Magic, in "envoûtement" [...] Sar Peladan has just written a book called "Comment devenir Mage" [...]. »

16 Sur la figure de Péladan, les cercles artistiques de la fin XIX^e siècle et l'imaginaire de l'androgynie, voir l'ouvrage de Damien DELILLE, *Genre androgynie. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2021. Sur la culture du dandysme parisien à la fin du XIX^e siècle, nous signalons également Julian BARNES, *L'Homme en rouge*, Paris, Mercure de France, 2020.

17 Damien DELILLE, *Genre androgynie*, op. cit., p. 24.

18 Sur la réception de Léonard dans les milieux symbolistes et décadents de la fin du XIX^e siècle, voir surtout : Jean-Pierre GUILLERM, *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981 ; voir également Damien DELILLE, *Genre androgynie*, op. cit., p. 50-57, qui traite du « vincisme » et de son influence dans le développement d'une esthétique de l'androgynie fin-de-siècle.

19 Sur les autoportraits d'Andersen interprétés à la lumière d'une esthétique du dandy et du travestissement, voir notamment Paolo CASTELLI, « Travestirsi da se stessi. Mimesi, dandismo e crossdressing nell'autorappresentazione di Hendrik Christian Andersen », *Museo H.C. Andersen : allestimenti e ricerche*, n° 1, 2013, p. 71-82.

20 Pour un aller plus loin sur la biographie sur d'Olivia Cushing, voir notamment Emilia LUDOVICI, « Olivia Cushing Andersen e il coraggio di essere se stessi », dans Giuseppina DI MONTE (dir.), *Casa-museo Hendrik Christian Andersen : catalogo generale*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 21-24.

21 Voir Paolo CASTELLI, « Travestirsi da se stessi », art. cité, p. 82.

22 Olivia CUSHING, *Diaries*, op. cit.

23 Voir notamment Elena DI MAJO, « Hendrik Christian Andersen e Olivia Cushing. Nascita di un'utopia a Roma, all'alba del nuovo secolo », dans Christina HUEMER (dir.), *Incantati da Roma. La comunità anglo-americana a Roma (1890-1914) e la fondazione della Keats-Shelley House* [catalogue d'exposition, Rome, American Academy, Keats-Shelley House, musée Hendrik Christian Andersen, San Paolo dentro le Mura, 16 février-16 avril 2005], Rome, Palombi editori, 2005, p. 115-120. Il s'agit d'une société internationale vouée à la création d'un Centre mondial qui avait pour but de promouvoir la paix et les droits de l'homme, fondée par Olivia Cushing et Hendrik Andersen en 1912. Ils sollicitent de très nombreux personnages célèbres à travers une dense action diplomatique et épistolaire, en envoyant des bulletins d'adhésion à Auguste Rodin, Pierre de Coubertin, Émile Verhaeren et d'autres encore.

24 Hendrik Christian ANDERSEN, Ernest M. HÉBRARD, Jean HÉBRARD, *Création d'un centre mondial de communication*, Paris, impr. de P. Renouard, 1913 ; Hendrik Christian ANDERSEN, Ernest M. HÉBRARD, Jean HÉBRARD, *World Centre of Communication*, Paris, impr. de P. Renouard, 1913. À cette publication fera suite celle de 1918 qui explore davantage la dimension politique et historique du projet en incluant l'essai *Science positive du gouvernement d'Umano* (pseudonyme de Costantino Meale) et *Les avantages économiques* de Jeremiah W. Jenks : Henrik Christian ANDERSEN, Olivia CUSHING, *Création d'un Centre mondial de communication*, Rome, Danesi e Garroni, 1918.

25 La relation de Andersen et Hébrard a fait l'objet d'un examen approfondi dans Anna CIOTTA, *La cultura della comunicazione nel piano del Centro mondiale di Hendrik Ch. Andersen e di Ernest M. Hébrard*, op. cit. Hébrard, Prix de Rome en 1904, est en réalité sceptique quant aux ambitions démesurées d'Andersen, doutant surtout de la possibilité de concrétiser un projet d'une telle ampleur et ambition. Cependant, il poursuit la collaboration avec le sculpteur, qui lui assure une source de revenus stable, en mettant son talent de dessinateur au service de l'imagination d'Andersen.

26 Le musée Andersen à Rome conserve notamment un dessin réalisé en 1894 d'après *Le jour* de Michel-Ange (1894, fusain sur papier, 43 x 60 cm, inv. 14653). Dans une entrée de son journal datée du 2 octobre 1908, qui raconte l'un des séjours du couple à Florence, Olivia Cushing affirme d'ailleurs que la chapelle des Médicis lui semble s'améliorer à chaque visite ; Andersen aurait

souhaité intégrer à leur projet une pièce répliquant la chapelle, destinée à accueillir des reproductions en marbre des chefs-d'œuvre de Michel-Ange.

27 Pour approfondir la relation entre Andersen et Michel-Ange, voir notamment Sara VITACCA, *Michelangelismes. La réception de Michel-Ange entre mythe, image et création (1875-1914)*, Dijon, Les Presses du réel, 2023, p. 337-338.

28 Voir à ce sujet Lene ØSTERMARK-JOHANSEN, *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Milton Park, Routledge, 1998, chap. 4 « Michelangelo as the Platonic Lover », p. 191-257 ; ainsi que Sara Vitacca, *Michelangelismes*, op. cit., p. 321-329. Plus généralement, sur la place des figures de la Renaissance dans l'imaginaire homosexuel de l'époque victorienne et jusqu'aux années 1930 voir Yvonne IVORY, *The Homosexual Revival of Renaissance Style, 1850-1930*, New York, Palgrave Macmillan, 2009. Voir notamment les pages consacrées à l'intérêt de Walter Pater et Oscar Wilde pour Michel-Ange dans *ibid.*, p. 87-88. Michel-Ange est également cité en tant que personnage tutélaire dans le premier numéro de la revue *Akademios* (1909), la première revue française consacrée à la culture homosexuelle, fondée par Jacques d'Adelswärd-Fersen.

29 John Addington SYMONDS, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, Londres, John C. Nimmo, 1893.

30 Voir notamment Emily RUTHERFORD, « Impossible Love and Victorian Values: J. A. Symonds and the Intellectual History of Homosexuality », *Journal of the History of Ideas*, vol. 75, n° 4, 2014, p. 605-627 ; Sean BRADY, *John Addington Symonds (1840-1983) and Homosexuality*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

31 Voir à ce sujet Sara VITACCA, « Sculptures physiques. Colosses, athlètes et utopies du corps dans l'art italien du début du xx^e siècle », *Apparence(s)*, n° 10, 2021, DOI : [10.4000/apparences.2812](https://doi.org/10.4000/apparences.2812).

32 Olivia CUSHING, *Diaries*, op. cit., septembre 1908 : « It must become evident that God wants not numbers but quality that the flesh may be indeed the tool of the spirit ; that the brain may be clear, the mind ready, the senses attuned and the faculties perfected to bring truly the spirit of God to life on earth. »

33 Sur la sensibilité d'Andersen au mouvement d'émancipation féminine, voir notamment Emilia LUDOVICI, « L'emancipazione femminile nei documenti di Hendrik C. Andersen : ritratti e storie della Belle Époque », dans *Femminile et femminino*, op. cit., p. 9-20, ainsi que Valentina FILAMINGO, « La

parità dei diritti delle donne nel Centro mondiale di comunicazione », dans *ibid.*, p. 65-72.

34 Hendrik Christian ANDERSEN, Ernest M. HÉBRARD, Jean HÉBRARD, *World Centre of Communication*, op. cit., p. 6 : « One of these groups represents friendship, peaceful and grave, the next, love, which draws the couple into an embrace; the next the common affection for their child, which supported on their shoulders by corresponding life; while the last portrays the common love of progress with which the pair go forward in unison, holding aloft the fruit of their love. »

35 Voir à ce sujet Moshe IDEL, « Androgynie et égalité dans la Kabbale théosophico-théurgique », *Diogène*, n° 4, 2008, p. 30-43, DOI : [10.3917/dio.208.0030](https://doi.org/10.3917/dio.208.0030).

36 Bien que la dimension théosophique soit clairement affichée dans l'œuvre et la pensée d'Andersen, d'ultérieures recherches pourraient éclairer davantage cet aspect qui permet de saisir pleinement la signification du projet de la Cité mondiale. Rien qu'en parcourant les titres de la bibliothèque d'Andersen, on déduit cette relation étroite. Voir à ce sujet : Giulia TALAMO, « La biblioteca di Olivia e Hendrik : i buoni libri », dans *Museo H.C. Andersen : allestimenti e ricerche*, n° 1, 2013, p. 126-130.

37 Frederik Van Eeden : médecin, psychiatre, écrivain néerlandais, traducteur de Robin Tagore, proche des milieux spiritistes de la fin du XIX^e siècle. Andersen possède une copie de l'ouvrage *Happy Humanity*, New York, Doubleday, Page and Company, 1912, qui explore l'idée de bonheur et la possibilité pour l'humanité de l'atteindre.

38 Dans la collection du musée on trouve notamment un portrait de Rosenkrantz réalisé par Andersen (*Portrait du baron Arild Rosenkrantz*, 1897, crayon et pastel sur papier, 58 x 40 cm, Rome, musée Hendrik Christian Andersen, inv. 145888).

39 Parmi les volumes de la bibliothèque du musée Andersen on retrouve également *War Letters from the Living Dead Man* (1918), d'Elsa Barker, écrivain et poète américaine, membre de la Société théosophique et proche des milieux rosicruciens. Sur les liens entre pensée théosophique et mouvements féministes, voir notamment Joy DIXON, *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

40 Piet Mondrian, *Evolution*, 1911, huile sur toile, 182 x 87,5 cm, La Haye, Kunstmuseum. Sur les liens entre les théories de l'indifférenciation sexuelle,

la pensée théosophique et les avant-gardes, voir notamment Damien DELILLE, *Le troisième genre. Androgynie et trouble de la masculinité dans les arts visuels en France au passage du xx^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Pascal Rousseau, 2015, vol. 1, p. 619-642, et p. 642 et 658. Pour approfondir les liens entre Mondrian et la théosophie, voir également Kathleen J. REGIER, *The Spiritual Image in Modern Art*, 1987, Theosophical Publishing House, Wheaton Ill., 1987 ; Christopher M. SCHEER, Sarah Victoria TURNER, James MANSELL (dir.), *Enchanted Modernities: Theosophy, the Arts and the American West*, Lopen, Logan, Fulgur Press, Nora Eccles Harrison Museum of Art, Utah State University, 2019. Voir aussi Pascal ROUSSEAU (dir.), *Hypnose : art et hypnotisme de Mesmer à nos jours* [catalogue d'exposition, Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes, 16 octobre 2020-31 janvier 2021] Beaux-Arts de Paris éditions, 2020 ; ainsi que Magali LE MENS, *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, Éditions du félin, 2016, et plus précisément p. 665-697.

41 Pour approfondir le contexte philosophique et théosophique qui a nourri le projet de Gustav Vigeland, nous renvoyons à Małgorzata STĘPNIK, « Modernist Sculpture Parks and Their Ideological Contexts—On the Basis of the Œuvres by Gustav Vigeland, Bernhard Hoetger and Einar Jónsson », *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 47, n° 4, 2017, p. 143-169.

42 Le projet de Landowski fut présenté en 1925 dans la cour des métiers de l'Exposition internationale des arts décoratifs. Quatre murs devaient retracer l'évolution de l'humanité le *Mur de Prométhée*, le *Mur des religions*, le *Mur des légendes ou du héros*, le *Mur des hymnes*. Voir à ce sujet Dominique BOUDOU, Michèle LEFRANÇOIS, Robert WILSON, (dir.), *Paul Landowski : le temple de l'homme* [catalogue de l'exposition, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 7 décembre 1999-5 mars 2000], Paris, Paris-musées, 1999.

43 Rossella MAMOLI ZORZI (éd.), *Amato ragazzo*, op. cit., p. 84, lettre de Henry James à Hendrik Andersen, 5 octobre 1901 : « [...] *bless their brave limbs and blank eyes* ».

44 Susan SONTAG, *Le style camp*, trad. Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2022, p. 26.

45 Sur les liens d'Andersen et Mussolini voir surtout Anna CIOTTA, *La cultura della comunicazione nel piano del Centro mondiale di Hendrik Ch. Andersen e di Ernest M. Hébrard*, op. cit., p. 175-177. Andersen présente pour la première fois son projet à Mussolini le 28 janvier 1926. La rencontre suscite

l'enthousiasme de la presse et le journaliste Antonio Nezi encense la clairvoyance de Mussolini et le projet d'Andersen dans un article paru la même année dans la revue *Emporium*. Andersen garde les contacts avec Mussolini jusqu'au moins 1936, dans l'espoir que ce dernier puisse l'aider à construire la Cité mondiale.

46 Rossella MAMOLI ZORZI (éd.), *Amato ragazzo*, op. cit., p. 128, lettre de Henry James à Hendrik Andersen, 10 août 1904 : « And yet I year too, for the smaller masterpiece ; the condensed, consummate, caressed, intensely filled-out thing. » Henry James avait recommandé à plusieurs reprises à Andersen de se détourner du monumental, de l'idéal, de l'universel, de se consacrer à la sculpture portable, collectionnable, qui aurait d'ailleurs peut-être pu garder une dimension séduisante et affective que Andersen finit entièrement par dissoudre et sublimer dans la muscularité exacerbée de ses dieux anonymes, glacés dans une tension formelle dépossédée de toute forme de véritable sensualité, même lorsqu'ils sont censés incarner l'éteinte amoureuse.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*, p. 236, lettre de Henry James à Hendrik Andersen, 28 novembre 1912 : « Everything you evoke for me in it is charming and interesting to me as being yours, as being part of a fond and devoted dream, in which you are spending your life, as some Prince in a fairy tale might spend his if he had been locked up in a boundless palace by some perverse wizard, and shut out thus from the world and its realities and complications [...] ».

RÉSUMÉS

Français

Auteur d'un ambitieux projet de ville idéale qui ne vit pourtant jamais le jour, le sculpteur norvégien Hendrik Christian Andersen (1872-1940), installé à Rome dès 1896, consacre sa vie à la réalisation de sculptures colossales, des nus héroïques d'hommes et de femmes aux muscles saillants, qui auraient dû trouver place au sein de cette audacieuse Cité mondiale. Si l'homosexualité d'Andersen ne fait pas mystère, les spécialistes de l'artiste n'ont que très marginalement relié la figure du sculpteur, et son intérêt pour la représentation du corps, à une histoire culturelle et visuelle des sexualités et du genre qui est pourtant indispensable pour saisir la complexité de son œuvre et sa portée à la fois intime et politique. Cet article souhaite ainsi interroger tout d'abord les liens d'Andersen avec une subculture queer qui a été déterminante pour sa formation et son installation à Rome. Nous allons ensuite questionner la représentation du

féminin et du masculin dans l'œuvre d'Andersen, à la lumière des théories théosophiques et mystiques ayant promu, au début du ^{xx}^e siècle, le principe de l'unité des genres. Le sculpteur et sa belle-sœur, Olivia Cushing (1871-1917), qui a largement contribué à la conception de l'utopie urbaine d'Andersen, maîtrisaient amplement ces doctrines qui s'avèrent fondamentales pour saisir pleinement les enjeux de la Cité mondiale.

English

The Norwegian sculptor Hendrik Christian Andersen (1872–1940), who settled in Rome in 1896, dedicated his life to the creation of monumental sculptures—heroic nudes of men and women with exaggerated musculature—that were meant to be part of an ambitious ideal city, the World Centre of Communication. Until now, scholars have only marginally explored the connections between Andersen's artistic and utopian production, his fascination with the human form, and the broader cultural and visual history of sexuality and gender. Such an approach is however crucial to fully grasp the complexity of his work and its intimate as well as public and political dimensions. This article first examines Andersen's ties to a queer subculture that played a crucial role in shaping his artistic formation and his establishment in Rome. It then explores the representation male and female bodies in his work through the lens of early twentieth-century theosophical and mystical theories, which advocated for the principle of gender unity. Both the sculptor and his sister-in-law, Olivia Cushing (1871–1917)—who was instrumental in shaping and financing Andersen's utopian vision—had a deep understanding of these doctrines, which prove fundamental to fully comprehending the dream behind the World Centre of Communication.

INDEX

Mots-clés

Andersen (Hendrik Christian), utopie, théosophie, sculpture, queer, corps, masculinité, Centre mondial de communication, Cité mondiale

Keywords

Andersen (Hendrik Christian), utopia, theosophy, sculpture, queer, body, masculinity, World Centre of Communication, Cité mondiale

AUTEUR

Sara Vitacca

Maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain, université Marie et Louis Pasteur

IDREF : <https://www.idref.fr/192739972>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-3829-7634>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000459637698>

Elle fait signe... elles la voient ! L'invention d'une culture visuelle par les lesbiennes pour « faire communauté »

She Gives a Sign, They See Her! The Making of a Visual Culture by the Lesbians in Order to "Form a Community"

Catherine Gonnard

DOI : 10.35562/theia.385

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

La photographie : portrait de « famille », se voir entre soi
Se représenter sous un genre différent
Portraits d'une communauté qui s'auto-identifie
Les Américaines à Paris : les choix d'une communauté qui s'affiche
Les débuts de la télévision après-guerre : nouveau médium et circulation des signes de l'altérité de genre
Conclusion

TEXTE

- 1 La culture visuelle queer fait une entrée remarquée en 2013 avec l'imposant livre de Catherine Lord et Richard Meyer¹, qui évoque largement les regards jusque-là évacués par l'histoire de l'art. Quelques années plus tôt, en 1991, *Stolen Glances, Lesbian Take Photographs* proposait déjà de renouveler cette histoire des regards dans la photographie, en s'arrêtant sur les autoportraits et photos de familles lesbiens². En 2001, Laura Doan se concentrait notamment sur la mode dans les milieux lesbiens de l'entre-deux-guerres, avec *Fashioning Sapphism the Origins of a Modern English Lesbian Culture*³. Finalement, en 2017, Tirza T. Latimer a souligné dans *Eccentric Modernisms: Making Differences in the History of American Art* l'émergence de ces mêmes regards « de côté », dans l'histoire de l'art américaine⁴. Parallèlement, des expositions sur ces sujets se sont multipliées, à Berlin aux Deutsches

Historisches Museum et Schwules Museum⁵ en 2015, à la Tate Britain⁶ de Londres en 2017, puis à Chicago en 2025.

- 2 Comment s'identifier et se faire reconnaître quand on rompt avec la binarité des genres et des normes hétérosexuelles ? Comment être vue quand on s'invente peu à peu hors des regards et des cultures dominantes ? Ces questions peuvent sembler très contemporaines, pourtant on les voit naître et apparaître peu à peu à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle dans la peinture, la photographie, puis à la télévision dans les années 1950 et 1960. Elles sont bien sûr liées à plusieurs éléments : la conscience de sa singularité, mais aussi celle d'appartenir à une communauté, l'expérience du silence et du mépris dus aux discriminations. Elles sont, pour les femmes, liées à une émancipation sociale : celle qui consiste à pouvoir vivre d'une manière indépendante financièrement et à accéder à un enseignement de qualité lequel va, peu à peu, leur donner accès à de nouvelles professions et à une plus grande liberté de circulation dans l'espace public. Nous interrogerons donc ces codes, ces « signes » que les lesbiennes se sont donnés pour se reconnaître entre elles avant les *coming out* des années 1970, période où le fait de « se dire à haute voix » va en quelque sorte marginaliser cette forme de culture. De la plupart, on peut dire qu'elles étaient lesbiennes ou bisexuelles, termes qu'elles n'aimaient pas entendre à leur époque, et que les jeunes générations traduiraient plutôt par *fluides*. Nous prendrons nos exemples, pour la plupart, en France, à partir des années 1880, au sein de la culture visuelle : art, photographie, presse et télévision. Nous rechercherons une sorte de continuum des signes qui permettent la mise en place d'une visibilité lesbienne pour celles qui savent voir et s'affirment, face à l'hyper féminité des vêtements qui non seulement marquent le genre, mais vont jusqu'à limiter les mouvements du corps, face, aussi, aux caricatures de la presse qui accentuent leur soi-disant masculinité. Ces documents font, en quelque sorte, partie d'« albums de famille » d'une peintre, d'une photographe : ils montrent des cercles d'intellectuelles, des réseaux informels de femmes où elles ont pu exister, vivre en dehors des règles majoritaires. Leur orientation sexuelle, leur communauté d'amitiés féminine, les flous biographiques qui les entourent, les mariages de circonstances, d'époque et d'humeur sont leurs points communs. À leurs époques, le sous-entendu était une évidence et le

moindre signe faisait sens. De fait, chacune faisait signe à celles qui pouvaient la voir, en évitant de se faire remarquer par ceux qu'elles évitaient. Toutes cultivaient l'amour, l'amitié et les réseaux au féminin.

La photographie : portrait de « famille », se voir entre soi

3 Dès que les appareils photographiques ont été accessibles, des couples de femmes et des groupes de femmes s'en sont emparés pour se mettre en scène hors du regard masculin, profitant d'une forme d'anonymat et d'instantanéité offerte par cette nouvelle technologie. Les Américaines Alice Austen (1866-1952) et sa compagne Gertrude Amelia Tate (1899-1950), ainsi que leurs amies, sont parmi les exemples les plus connus⁷, auquel on peut ajouter celui de la Norvégienne Marie Hoeg (1872-1944) et de sa compagne Bolette Berg⁸ (1866-1949). Il s'agit pour elles d'être, non pas dans la représentation d'une sexualité lesbienne, mais dans une mise en scène d'elles-mêmes pour elles-mêmes, loin des stéréotypes de genre et d'interroger leur place – leur genre dirions-nous aujourd'hui – pour mieux se « dégenrer ». Ce sont les premières images d'elles-mêmes qui peuvent leur donner une existence et une visibilité pour elles-mêmes et celles qui les entourent, en dehors des normes dominantes de leur société, dans un groupe restreint, à une époque où ces images, vues par d'autres, pourraient les marginaliser et même les stigmatiser lorsqu'elles interrogent la masculinité en en faisant des personnes dévoyées. On peut penser que certaines photographies du couple d'artistes Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954) et Marcel Moore (Suzanne Malherbe, 1892-1972) font partie de cette même histoire⁹, leur œuvre commune porte cette même interrogation : comment exister hors du regard dominant, comment en jouer ? De fait, une partie des portraits photographiques que nous connaissons de ces deux artistes et qui sont régulièrement exposés aujourd'hui n'ont été présentés au public que dans le livre *Aveux non avenues*, sous forme de collages, en 1930. Les autres tirages n'avaient jamais été montrés, en dehors, peut-être, de leur cercle d'amitiés, avant leur redécouverte par François Leperlier en 1992¹⁰.

4 Pour l'artiste animalière Rosa Bonheur (1822-1899) qui appartient à une génération antérieure, le choix a été autre¹¹. En 1855, elle prend

pour agent Ernest Gambart, marchand d'art établi en Angleterre. Elle sort alors des réseaux masculins de l'Académie des beaux-arts et des jurys des salons pour dépendre uniquement des événements que son agent va savoir créer autour d'elle. Il la fait entrer dans un nouveau circuit de publicité : des portraits photographiques sous format de carte de visite sont largement distribués à la presse, aux personnalités rencontrées ainsi qu'aux collectionneurs. Sur ces photographies officielles, le pantalon qu'elle porte dans ses promenades notamment lorsqu'elle s'installe à By, près de Fontainebleau ou lors de son travail dans l'atelier, est totalement absent¹². Cependant pour les obligations extérieures liées à son métier, elle va choisir le costume le plus neutre possible, loin des modes fastueuses et contraignantes que sont tenues d'adopter les femmes qui fréquentent alors les salons bourgeois et artistiques : une veste brodée à bouton, inspirée des costumes bretons, ainsi que de simples jupes longues, auquel s'ajoute, à l'extérieur, un petit chapeau. Elle gardera toute sa vie des cheveux mi-courts, coupés au carré, choix impensable pour les femmes de cette époque, comme le montrent ses différents portraits photographiques¹³ (fig. 1). D'autres photographies, plus intimes, nous la montrent parfois au milieu de sa fratrie, parfois à côté de sa compagne Nathalie Micas (1824-1889). Dans son testament, Rosa Bonheur écrit en 1898 qu'elle n'a eu « ni enfants ni tendresse pour le sexe fort, si ce n'est une franche et douce amitié pour ceux qui avaient toute son estime¹⁴ ». Cependant, si Rosa et Nathalie ne peuvent alors nommer le lien qui les associe, « les photos de famille » qui ont pu être conservées montrent un couple uni dans la simplicité et la complicité : Rosa, debout contre Nathalie assise avec le petit chien de compagnie sur les genoux. Sur ces photographies, les signes s'adressent d'abord à elles-mêmes, ce sont ceux, très codifiés, d'un couple marital et légitime. C'est ainsi qu'elles officialisent leur union, ainsi qu'elles se voient¹⁵.

Figure 1.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Étienne Neurdein, *Rosa Bonheur*, sans date, photographie, Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG PORTRAIT-2558. Source : Gallica / Bibliothèque nationale de France, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84537743/f1.item#>.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

Se représenter sous un genre différent

- 5 Quelques années plus tard, la peintre Louise Abbéma (1858-1927) construit aussi un personnage public, en marge des normes de la féminité liées à son statut social (fig. 2). Peintre reconnue, elle est, en 1906, la deuxième femme peintre, après Rosa Bonheur, à se voir décerner le titre de chevalier de la Légion d'honneur. Elle bénéficie de nombreuses commandes publiques (décors pour l'Hôtel de Ville de

Paris, entre autres) et devient l'amie intime de la comédienne Sarah Bernhard. Sa notoriété est telle que plusieurs portraits photographiques d'elle sont réalisés, à différents moments de sa vie, pour les publicités Félix Potin¹⁶, pour être distribués, sous forme d'image dans des tablettes de chocolat. Elle a également les honneurs du périodique *Camées artistiques*¹⁷, qui consacre chaque livraison à une personnalité dont le portrait orne la couverture. Ces photographies se déclinent tout au long de sa vie avec une même tenue : une veste sobre, voire sévère, très ajustée et cintrée, qui se détache sur un col blanc cassé, avec, en complément de cet uniforme, des fleurs à la boutonnière, une broche, une épingle à cravate, la chaîne d'une montre à gousset. Quelques photographies montrent la jupe qui complète la tenue.

Figure 2.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Atelier Nadar, *Abbema. Peintre*, 1900, photographie, [extrait d'un album de l'Atelier Nadar], vol. 15, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie, FT 4-

NA-238 (1). Source : Gallica / Bibliothèque nationale de France, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531247184.r=abbema%20peintre?rk=42918;4>.

Crédits : Atelier Nadar, Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 6 Dans son autoportrait de 1880 (musée d'Étampes), Louise Abbéma ne donne à voir que la veste, complétée par une épingle à cravate et un binocle. Les photographies, comme ses autoportraits, accentuent l'impression qu'elle porte les cheveux courts, alors qu'il s'agit de petits chignons. Très mondaine, elle pratique différentes activités physiques (tir, escrime, marche à pied) et tient salon dans son atelier. Libre et indépendante par sa profession et par le célibat qu'elle assume, elle revendique son choix vestimentaire comme pratique et à la mode. « Non seulement je n'ai de ma vie porté le costume masculin, mais j'ai toujours, dans les nombreuses interviews que j'ai eues à ce sujet, protesté énergiquement contre l'idée absurde de "nous faire porter culotte"¹⁸ », dit-elle dans un courrier envoyé au quotidien *Le Matin* en décembre 1911 : « Le costume tailleur tel que le comprennent nos grands couturiers est à la fois élégant, pratique et féminin. » Plus loin elle insiste sur le fait qu'elle a horreur du féminisme et des suffragettes. Peut-elle faire autrement, si elle veut protéger sa carrière, ses amitiés et ses réseaux, alors que la presse illustrée et humoristique caricature régulièrement, depuis 1890, les couples de femmes et leurs lieux de rencontres ? On peut aussi faire l'hypothèse que, si elle réfute le caractère « masculin » de sa tenue, c'est que, justement, son identité est autre : elle veut suivre la mode tout en adoptant une tenue pratique, la plus simple et la plus discrète possible. On retrouve là le choix vestimentaire de Rosa Bonheur, alors que le pantalon est toujours interdit aux femmes et que les choix sont restreints pour exister en dehors des canons de la féminité de l'époque.
- 7 Cependant, dans cette volonté de se montrer ainsi dans un tailleur des plus sobres, elle affirme qu'il est possible d'être « autre », sans nécessairement se réclamer d'un autre genre. Thérèse Bonney (1894-1978) la photographie en 1927, peu de temps avant sa mort dans son atelier, devant le portrait de *Sarah Bernhardt à Belle Isle*, peint en 1921, deux ans avant la disparition de l'actrice, mettant une dernière fois en scène l'amour-amitié qui les a reliées une grande partie de leur vie. Le moulage en bronze de leur deux mains enlacées¹⁹, présenté à l'exposition Sarah Bernhardt, au Petit Palais à Paris, en

2023, entend également affirmer leur lien ²⁰, tout comme le tableau *Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne*, peint le jour-anniversaire du début de leur liaison amoureuse.

- 8 Louise Abbéma ne se veut pas « masculine ». En revanche, il est difficile ne pas penser à elle en analysant les nombreuses caricatures de femmes identifiées comme « tribades, saphistes » qui circulent dans la presse, comme dans le numéro du *Gil Blas* illustré du 14 février 1892. Il est possible aussi d'envisager de la même manière les différents dessins et lithographies d'Henri de Toulouse-Lautrec, qui fréquente assidument, durant ces mêmes années, les quelques lieux fréquentés par des lesbiennes de classes sociales plus populaires, comme Le Hanneton et La Souris, brasseries de Montmartre tenues par des femmes, alors que les comparses d'Abbéma se rencontrent dans les salons mondains ²¹. On y décèle facilement, sans trop de variantes, l'habillement habituel d'Abbéma : une chemise blanche à col cassé, parfois un petit chapeau, un revers de veste sur lequel est piqué un œillet, des jupes longues et de fines chaussures, panoplie à laquelle s'ajoutent une cigarette ou un cigare (alors jugé très extravagant pour une femme). Si le costume, en soi, n'est pas particulièrement masculin, mais fait plutôt figure de déclinaison neutre du féminin, il rappelle, à celles qui savent, une évidence : le refus de la norme. Ce costume, auquel va s'ajouter le port du pantalon à partir des années 1920, se déclinera dans les cabarets saphistes jusqu'à dans les années 1930 ²².

Portraits d'une communauté qui s'auto-identifie

- 9 Installée à Paris en 1905, la peintre Romaine Brooks (1874-1970) produit dans les années 1920 une série de portraits qui représente à ses yeux ce que l'on peut appeler sa « famille ²³ ». À partir de son réseau, elle construit, sous la forme relativement classique du portrait, une typologie de femmes et d'hommes qui fera l'objet, en 1952, d'une publication, sous la forme d'une monographie de peintures et de dessins ²⁴. La plupart des femmes présentées sont lesbiennes et le vivent comme une évidence, dans un milieu cosmopolite relativement protégé, où se mêlent artistes, intellectuelles et expatriées. Dans son autoportrait de 1923 (fig. 3), elle

domine un paysage nocturne qui pourrait être urbain et portuaire, longtemps interdit aux *flâneuses*. Son regard demeure impénétrable : qui regarde et qui est regardé ? Veste noire sévère, col blanc de la chemise relevé, chapeau haut de forme, ruban rouge de la Légion d'honneur, mais en même temps, rouge à lèvres (signe de modernité à cette époque puisqu'il ne se répand que dans les années 1920²⁵), gants, cheveux mi-courts : autant de signes d'une classe sociale, mais surtout d'une affirmation identitaire. On est loin de la jeune femme de 1894 qu'une photographie nous montre portant une robe sans manche et un long collier. Le chapeau haut-de-forme est, dans les années 1920, à la mode : si l'on en croit le journal *Femina*, c'est celui du dandy ou de l'artiste, et c'est aussi cela qu'elle revendique. Il y a là un clin d'œil à l'esthétique décadente des années 1880-1900, venue d'Angleterre et portée par l'écrivain Oscar Wilde, qui a subi la violence d'un procès pour homosexualité en 1895. Lorsqu'elle est photographiée vers 1925, Romaine Brooks a désormais nettement les cheveux courts, porte une sorte de redingote, mais surtout une chemise blanche avec le col légèrement relevé. Elle tient son haut-de-forme à la main et une pochette claire agrmente la redingote. Tout le vêtement semble affirmer : « Je suis ».

Figure 3.



Romaine Brooks, *Autoportrait*, 1923, huile sur toile, 117,5 x 68,3 cm. Source : Smithsonian American Art Museum, URL : <https://edan.si.edu/saam/id/object/1966.49.1>.

Crédits : Smithsonian American Art Museum.

- 10 Parmi les autres portraits qu'elle a peints, il y a, l'un des plus connus, celui de Natalie C. Barney (1876-1972) en 1920, dont elle est, avec d'autres, l'amante. En arrière-plan, on aperçoit le 20 rue Jacob où Natalie tient salon et où se retrouve son cercle de femmes, en toute sérénité. Au premier plan, sont mis en évidence les papiers rappelant l'écrivaine qu'elle est, tandis que le cheval illustre symboliquement son surnom d'« amazone des lettres²⁶ » et le lien qu'il établit avec les amazones de l'Antiquité. Ses écrits et la renommée saphique de son salon suffisent pour faire signe, point n'est besoin pour Romaine Brooks de les multiplier. Une simple perle au cou rappelle la longue liste des bijoux qui lui appartiennent et dont certains furent des cadeaux de Liane de Pougny ou de Renée Vivien, anciennes amantes²⁷.

Beaucoup sont ornés de chauves-souris, symbole des *invertis* des deux sexes au début du siècle et évoquent une vie nocturne et *inversée*, puisque les chauves-souris dorment le jour et volent la nuit. Les photographies la montrent, comme Romaine, attachée à ce dandysme artistique qu'elle cultivera même en vieillissant, mais évoquent aussi certains aspects des vêtements de Louise Abbéma, dans une version un peu plus décontractée : tailleur et large col blanc, d'aspect un peu moins rigide. Les jupes sont toujours présentes, le pantalon n'est toujours pas porté publiquement. En revanche, dans la série de portraits de Romaine Brooks, celui de la peintre britannique Gluck (Hanna Gluckstein, 1895-1978) est une affirmation sans réelle ambiguïté, même dans le choix du titre du tableau : *Peter, une jeune anglaise* (1923-1924). Peter est en effet le prénom choisi par la peintre et que ses amies utilisent pour lui plaire. Modernité et mode sont suggérés par le profil, le cheveu court, la veste sombre, la cravate et la chemise blanche, entre masculin et dandysme au féminin. Pour elles toutes, il ne s'agit pas de signifier le masculin, mais d'élaborer une autre façon de se montrer et de plaire, une autre manière de se faire voir, de manière fluide, jouant avec tout le prisme du masculin/féminin.

- 11 Entre extrême modernité et symbole culturel d'une communauté en train de construire une histoire visuelle, le *Portrait de la Duchesse de la Salle* par Tamara de Lempicka (1898-1980) apparaît, en 1925, comme une synthèse de ces différentes tendances. L'amazone est figurée comme une femme des villes – un décor urbain apparaît en arrière-plan –, qui sait se mettre en scène et qui assume des choix vestimentaires radicaux, sans aucun bijou, avec bottes, culotte de cheval, chemise blanche ouverte, veste sombre et longue, rouge à lèvres. L'habit affirme et confirme les signes déjà entraperçus dans les différents portraits de Romaine Brooks. La duchesse de la Salle domine la scène et soutient le regard du spectateur, non seulement elle « fait signe », mais elle nous voit, engageant désormais le dialogue entre les membres d'une même communauté.

Les Américaines à Paris : les choix d'une communauté qui s'affiche

- 12 Pablo Picasso, en peignant, en 1905-6, le portrait de l'écrivaine collectionneuse Gertrude Stein (1874-1946), fait entrer l'Américaine dans la modernité picturale, tout en actant l'émergence d'une nouvelle typologie de femmes en rupture avec la féminité. On la découvre ainsi vêtue d'une veste sombre et ample, le chignon à peine marqué, elle est assise, solide, jambes écartées, sous une ample jupe. Cette solidité se retrouve, en 1922, dans la posture qu'elle adopte face au sculpteur Jo Davidson (1883-1952) et que Man Ray photographie. La broche du foulard, unique ornement « féminin » que l'on voit dans le tableau et la sculpture de Jo Davidson, se retrouve sur nombre de photographies d'elle et va devenir, au fil du temps, sa marque individuelle. Non sans humour, Gertrude Stein, dans son livre *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, paru en français en 1934, fait dire à Alice, sa compagne, lorsqu'elle évoque leur rencontre en 1907, « [c]'est là, chez [Sarah Stein], que j'ai rencontré Gertrude Stein. Sa broche de corail et sa voix firent sur moi une grande impression²⁸. » C'est avec le même humour que Stein racontera plus tard s'abstenir de dire que c'est le jeune Balmain qui les habillait dans les années trente, de peur de lui faire de la mauvaise publicité, puisque leurs vêtements n'étaient pas perçus comme étant à la mode. Dans ces mêmes années, Stein coupe ses cheveux à ras comme nous le voyons sur les photos de Cecil Beaton qui mettent en scène son couple avec Alice²⁹. La photographie de Man Ray de la même époque nous permet de voir les boucles d'oreille d'Alice, souvent qualifiée de « bohémienne » par les témoins d'époque. Nous savons par une lecture attentive de l'autobiographie que nombres de couples de femmes artistes ou créatrices faisaient partie du réseau des deux femmes, couples souvent ignorés par les commentateurs de l'œuvre. Gertrude et Alice, comme les autres couples de leur connaissance, surfent sur la visibilité et l'invisibilité des signes, dans les limites que l'époque peut accepter : un indice, l'anneau que porte Gertrude au petit doigt, surgit, ici ou là, sur les photographies, fragile témoin d'une forme d'intimité que d'autres femmes osent également. Dans les images du

couple, Alice est toujours montrée en arrière-plan, même si nous savons qu'une partie de l'œuvre de Gertrude a pris forme grâce à elle, puisque c'est Alice qui corrige et dactylographie le texte et que c'est grâce à elle, si l'on en croit Stein, que la notion de « génie » a pu être attribuée à une autre femme.

- 13 Arrivée à Paris en 1921, l'Américaine Berenice Abbott (1898-1991) devient d'abord l'assistante du photographe Man Ray (1890-1970), puis, grâce à son réseau d'amies et à leur soutien, se met à son compte. Les femmes qui l'entourent sont de jeunes intellectuelles, souvent américaines, beaucoup moins argentées que celles des cercles de Barney et de Brooks. Toutes doivent travailler pour subsister et choisissent de vivre en indépendantes et en célibataires. Leur réseau est constitué par l'avant-garde littéraire et artistique à Paris. Le bracelet porté par Abbott dans un portrait fait par Man Ray quelque temps après son arrivée, exprime ainsi la modernité des formes et surtout l'ancrage de la jeune femme dans cette modernité. La veste est « masculine », quelques fantaisies dans les pièces du col, des manches, de la poche le confirment, le cheveu est court sans aucune fioriture. Son autoportrait à la pose frontale de 1927, sans concession, apparaît comme une affirmation : on retrouve la broche, la chemise blanche, la veste sombre. La pose n'est pas sans rappeler celle de Stein devant Picasso, mais confirme surtout la convergence des vestiaires. Libérées des structures familiales en venant en France, elle et ses amies affirment leur envie de vivre librement. Elles jouent des codes : l'anneau « identitaire » à l'auriculaire pour la journaliste Janet Flanner (1892-1976), mais aussi un pantalon fantaisiste, dans les différents portraits que fait d'elle Abbott³⁰ en 1927, ainsi qu'un haut-de-forme qu'on peut assimiler à une « mascarade », comme le suggèrent les masques qui l'entourent. L'artiste plasticienne Thelma Wood³¹ (1901-1970) est pour sa part simplement moderne, en se présentant comme une garçonne à la bague discrète et au foulard fantaisiste, alors que l'éditrice de *The Little Review*³², Jane Heap (1883-1964), affiche aussi la veste, le col cassé et le nœud papillon adouci par un foulard fantaisiste.

- 14 La libraire Sylvia Beach (1887-1962) est photographiée par Berenice Abbott, Lucy Schwob³³, puis Gisele Freund (1908-2000). D'une photographie à l'autre, on retrouve la synthèse d'un style qui est de l'ordre de l'évidence et du clin d'œil : un anneau porté à l'annulaire, la

réurrence du col blanc, mais aussi la fantaisie d'une cravate-foulard et d'une chaîne de montre, qui semble indiquer que le temps compte quand on est libraire. Lorsque le couple qu'elle forme avec la libraire Adrienne Monnier (1892-1955) est représenté, les postures semblent signifier discussion, travail et repos.

- 15 Ainsi les signes se multiplient peu à peu autour d'un faisceau d'éléments qui associent la riche héritière à l'artiste reconnue, l'éditrice d'avant-garde à la photographe de studio, la photographe amie à la libraire intellectuelle. Le cercle de la visibilité s'agrandit au fur et à mesure que les femmes accèdent à une plus grande liberté professionnelle. Des communautés se forment, jonglant avec les codes perceptibles par celles qui « en sont ». Les biographies des unes et des autres permettent, désormais, de suivre les trajectoires et les réseaux communs à celles qui peuvent choisir de vivre en toute indépendance. Les signes par lesquels elles s'identifient sont encore en vigueur dans les années 1950 et 1960, et c'est désormais, aussi, grâce à l'écran de la télévision que l'on va pouvoir les appréhender, après la césure de la seconde guerre mondiale.

Les débuts de la télévision après-guerre : nouveau médium et circulation des signes de l'altérité de genre

- 16 À partir de 1949, la télévision, qui prend alors son essor en France, va à son tour, durant quelques années, se faire le vecteur de cette culture du « placard », grâce aux choix de quelques femmes qui apparaissent dans des émissions de variétés, des programmes littéraires ou des magazines féminins. C'est le cas de l'antiquaire Yvonne de Brémond d'Ars (1894-1976), personnalité d'avant-guerre qui devient très présente sur les plateaux de télévision des années 1950 et 1960. Elle est souvent interviewée par la journaliste Micheline Sandrel (1918-2012) pour les expositions en vitrine de son célèbre magasin de la rue Saint-Honoré à Paris. Ses livres sont évoqués dans les émissions littéraires de Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes³⁴. Sa complicité et sa verve font les délices de l'émission de variétés « Le

cabaret du soir », présentée par la chanteuse Colette Mars (1916-1995) et par la même Micheline Sandrel. Durant l'entre-deux-guerres, Yvonne de Brémond d'Ars a présenté à Deauville sa compagne Suzy Solidor (1900-1983), modèle de nombreux peintres et photographes qui, après leur rupture, a chanté et créé un cabaret où toutes les sensibilités féminines et homosexuelles ont pu se retrouver, dans la salle comme sur la scène. Le lieu a été repris, après la seconde guerre mondiale par Colette Mars. Les liens des unes et des autres sont évidents pour les initiées. Yvonne de Brémond d'Ars se cache à peine et vient sur certains plateaux, qu'elle sait « bienveillants », avec sa dernière compagne, qu'elle désigne comme sa cousine³⁵. La coupe de cheveux de Brémond d'Ars, très garçonnette, est adoucie par ses tailleurs beaucoup plus fantaisistes que ceux portés par les amies de Romaine Brooks. Les bijoux s'exhibent aux poignets et au cou, mais peut-être parce qu'ils font partie des objets à vendre et s'affichent ainsi pour des raisons publicitaires. Cependant, la caméra n'oublie jamais, au cours d'une émission littéraire, de faire un gros plan sur sa cheville qui arbore un bracelet³⁶, et dont le sens est évident pour toutes celles qui se souviennent des bijoux de cheville ornée de chauve-souris que portaient certaines femmes dans les années 1900, cachés sous leurs jupons. De même, un reportage du *Magazine Féminin* daté de 1964 sur les femmes et la cigarette débute par un portrait d'Yvonne de Brémond d'Ars peint par Kees Van Dongen³⁷, qui la montre avec des cheveux courts, une veste sombre ornée d'une fleur à la boutonnière, une chemise blanche au col fermé par un nœud souple. La caméra descend ensuite sur la main droite, qui tient une cigarette et porte une bague à l'auriculaire, laquelle est souvent visible lors de ses passages à l'antenne. Le look d'Yvonne de Brémond d'Ars reconduit ainsi la discrète panoplie des années 1920-1930. Le 31 janvier 1963, dans l'émission « L'art de vivre³⁸ », c'est le couple qui se met en scène : toutes deux présentent des objets rares du magasin, avec l'évident plaisir de passer à deux à la télévision. Une fois de plus, rien n'est dit, tout est suggéré.

17 En 1954 sort dans les salles de cinéma le film de Jacqueline Audry, *Huis clos*, reprise de la pièce de Jean-Paul Sartre, écrite en 1943 et jouée pour la première fois au théâtre en 1944. Arletty y joue le personnage d'Inès Serrano. Dès le début du film entrent dans ce qui

semble être le hall d'entrée d'un grand hôtel les trois personnages principaux : Joseph Garcin, Estelle Rigaud et Inès Serrano. Les vêtements d'Arletty sont faciles à déchiffrer : c'est elle la *lesbienne*, reconnaissable à la panoplie qui s'est élaborée au fil du temps dans la culture visuelle des lesbiennes, tailleur strict et sombre, col de chemise blanc relevé, bague à l'auriculaire et cheveux courts. Le contraste est évident avec le personnage féminin qui la précède, Estelle Rigaud, jouée par Gaby Sylvia, enveloppée de fourrure et parée de bijoux.

- 18 La télévision naissante, souvent pudibonde et très éloignée des fantaisies du cinéma de l'entre-deux-guerres sur ces *dames*, les oblige cependant à une plus grande discrétion. Colette Mars présente en chantant l'ouverture de l'émission « Le cabaret du soir », qu'elle produit avec Micheline Sandrel, du 14 septembre 1957 au 24 janvier 1959. Elle se tient debout, près du piano, avec une robe simple dans le style de l'époque, avec parfois une étoile sur les épaules. Un seul élément troublant est susceptible d'attirer le regard d'une émission à l'autre : la bague à l'annulaire. Plusieurs éléments permettent d'interpréter ce simple « signe » d'identification : Mars a repris le cabaret de Suzy Solidor après la guerre, avec sa compagne Mireille Labrousse. C'est bien cette émission qui donne une forme de visibilité à différentes sociabilités féminines, comme nous l'avons vu à propos d'Yvonne de Brémond d'Ars. On peut faire la même remarque à propos de la chanteuse Dany Dauberson³⁹ (1925-1979), dont la bague et les cheveux courts soulignent avec constance, d'une tenue à l'autre, la particularité : de la robe simple, à col chemise, de ses débuts⁴⁰ au décolleté très féminin qu'elle affiche au fur et à mesure que sa notoriété augmente. Dans un premier entretien télévisuel daté de 1958⁴¹, habillée d'un tailleur sombre orné d'une simple broche, elle raconte ses aventures de « garçon manqué » quand elle était enfant. En 1960, elle apparaît dans une émission de variétés présentée par Micheline Sandrel, vêtue d'un uniforme rappelant celui des GI. Après l'interprétation de chanteurs de gospel, buvant appuyés à un bar, Dauberson saisit un verre sur le comptoir, se tourne vers les téléspectateurs, puis se place à califourchon sur une chaise pour interpréter la chanson *Stormy Weather*. Cinq ans plus tard, l'émission *Au-delà de l'écran* la suit toute la journée⁴² : en pantalon au bord de l'eau, où elle pêche au lancer, puis en robe légère,

prête à monter sur scène pour présenter son tour de chant. Mêlant, à chaque fois, le masculin et le féminin, elle instaure un véritable trouble dans le genre, pour reprendre la formule de Judith Butler.

- 19 La chanteuse Mick Micheyl (1922-2019), dont le lancement de carrière doit beaucoup à la télévision, apparaît plus nettement pour sa part, dès ses premières émissions dans les années 1953-1954, comme un « garçon manqué » et c'est ainsi qu'elle est présentée par la presse radiotélévision, qui aime raconter ses facéties. Le col de chemise blanc relevé sur des robes sans manches ou sur des vestes sombres devient sa marque de fabrique, au point de se transformer en véritable symbole : on retrouve cette tenue en couverture de magazine, sur des photographies publicitaires, sur les pochettes de ses disques et même sur les partitions de ses chansons⁴³. Elle sera obligée de la modifier quand elle deviendra meneuse de revues au Casino de Paris, en 1963, mais si sa silhouette est alors féminisée pour correspondre aux critères attendus dans ce lieu de spectacle. L'artiste se permet quelques acrobaties moins « féminines », telles qu'un exercice de voltige en moto avec le peloton de la Sûreté nationale ou une bagarre avec des cascadeurs professionnels⁴⁴. Dans les années 1970, elle devient productrice d'émissions de variété et reprend peu à peu la sculpture, tout en retrouvant un look androgyne. Ces variations vestimentaires, durant ces années, conservent un élément d'unité : son anneau à l'auriculaire, qui ne l'a jamais quittée et fait systématiquement signe, au fil de ses interventions.
- 20 La rupture stylistique est plus nettement accomplie, en 1966, par la chanteuse Gribouille (1941-1968), qui arbore des cheveux courts, un col cassé, blanc, à moitié caché par son pull noir et un pantalon⁴⁵. Cette nouvelle artiste devance de peu la nouvelle génération de lesbiennes, qui, quelques années plus tard, va « sortir du placard » et écouter ses disques, sans avoir besoin d'interroger les textes qu'elle chante et de se demander à qui elle s'adresse : c'est une lesbienne qui parle aux lesbiennes, ce qu'elles entendent parfaitement. Dans les années 1980, que l'on pourrait penser désormais délivrées de ces codes datés, ces signes restent encore usités dans certains lieux militants et festifs : cols de chemises remontés et bague auriculaire demeurent des évidences pour se reconnaître.

Conclusion

- 21 Le 22 octobre 1964, au cours du *Journal de Paris*, journal télévisé du soir diffusé à l'ORTF, est interviewée Natalie Clifford Barney, par la journaliste Monique Josselin. Le « Paris 1900 » est le sujet de l'entretien, un prétexte, semble-t-il, pour faire entrer la télévision chez l'écrivaine, qui évoque vaguement un lustre Daum de son salon. Une mise en scène a bien été imaginée par l'interviewée et la journaliste, évidente pour qui regarde attentivement ce document audiovisuel, même si elles ne pouvaient bien sûr savoir par qui l'émission serait vue ce soir-là, et donc pour qui il ferait sens. Cet extrait aurait pu disparaître : le sujet sur l'art 1900 n'était pas voué à être réutilisé, il aurait pu ne pas être conservé, même si la journaliste savait que les journaux télévisés commençaient à être systématiquement conservés dans un but patrimonial. L'extrait ne sera pas non plus repris au moment du décès de l'écrivaine, en 1972, preuve supplémentaire que cette discrète culture lesbienne était alors oubliée. En 1964, les documentalistes chargés des notices n'avaient même pas identifié la vieille dame qui n'était pas nommée lors de l'interview. C'est pourtant le titre du document numérisé qui m'a intriguée, lorsque je l'ai découvert en 2020. À peine l'avais-je visionné que Natalie C. Barney me faisait clairement signe : derrière elle se trouve en effet le portrait d'Élisabeth de Gramont, peint par Romaine Brooks, qui furent toutes deux ses amantes, tandis que, sur un guéridon tout proche, on aperçoit également une photographie de la seconde et le petit livre sur les portraits paru en 1952 et préfacé par Élisabeth de Gramont. Tout apparaît évident pour qui sait décrypter ces signes et montre qu'il y a clairement eu une mise en scène, avec la complicité de la journaliste. Il suffisait d'attendre la mise en place d'une autre histoire des genres et du regard pour que ce document redevienne un témoignage indirect de la vie et de l'esthétique des lesbiennes.

NOTES

- 1 Catherine LORD et Richard MEYER, *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon Press, 2013.

- 2 Tessa BOFFIN et Jean FRASER (dir.), *Stolen Glances: Lesbians take Photographs*, Londres, Pandora, 1991.
- 3 Laura DOAN, *Fashioning Sapphism: the Origins of a Modern English Lesbian Culture*, New York, Columbia University Press, 2001.
- 4 Tirza True LATIMER, *Eccentric Modernisms: Making Differences in the History of American Art*, Oakland, University of California Press, 2017.
- 5 *Homosexualität_en* [exposition], Schwule Museum, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 26 juin-1^{er} décembre 2015.
- 6 *Queer British Art 1861-1967* [exposition], Tate Britain, Londres, 5 avril-1^{er} octobre 2017.
- 7 Voir Federica MUZZARELLI, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Vanves, Hazan, 2009. Mario BEKERS et Elisabeth MOORTGAT, « Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle, femmes photographes entre 1850 et 1945 », *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1943*, Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2015, p. 159-173.
- 8 Marie Hoeg, *kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf*, Oslo, Norsk museum for fotografi/Preus fotomuseum, 1996.
- 9 Tirza True LATIMER, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », dans Andrea OBERHUBER (dir.), *Claude Cahun. Contexte et filiation : pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2007, p. 31-42.
- 10 François LEPELIER, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- 11 Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, « Rosa Bonheur l'artiste en images », dans Sandra BURATTI-HASAN et Leila JARBOUAI (dir.), *Rosa Bonheur (1822-1899)* [catalogue d'exposition], Paris, Flammarion/Musée d'Orsay, 2022, p. 16-22.
- 12 Le port du pantalon est alors interdit aux femmes, il faut demander une autorisation à la préfecture de police, renouvelée tous les six mois. Voir Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2014.
- 13 Étienne NEURDEIN, *Rosa Bonheur, après 1865, photographie*, Paris, BNF, département Société de Géographie, SG PORTRAIT-2558, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84537743.item> (consulté le 28 novembre 2025) ; Eugène Disdéri, *Rosa Bonheur entourée de membres de sa famille*, vers 1870, épreuve sur papier albuminé, Musée d'Orsay, PHO 2004 5 10, URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/rosa-bonheur-entouree-de-membres-de>

-sa-famille-136810 (consulté le 28 novembre 2025) ; Anonyme, *Rosa Bonheur, Nathalie Micas, le petit chien à Nice*, 1882, photographie, collection privée.

14 Rosa BONHEUR, « *Ceci est mon testament...* », Suzette Robichon (éd.), Paris, La Petite iXe, 2012, p. 58.

15 Dans le cas de Rosa Bonheur et Nathalie Micas, certains et certaines estiment encore qu'il n'y a aucune preuve de leur vie de couple, même si, à partir de 1860, elles vivent ensemble.

16 Entre 1898-1922, trois albums de cinq cents personnalités de l'époque ont ainsi été créés par le groupe commercial Félix Potin, Louise Abbéma figure dans la catégorie « peintre ».

17 *Camées artistiques*, journal hebdomadaire paraissant le samedi du 8 mai 1880 au 28 mars 1883.

18 Louise ABBÉMA, « Mme Louise Abbéma porte le costume tailleur et n'est pas féministe », *Le Matin*, 12 décembre 1911, p. 1.

19 Miranda Eve MASON, *Making Love/Making Work: The Sculpture Practice of Sarah Bernhardt*, thèse, 2 volumes, sous la direction de G. Pollock and F. Orton, Leeds, University of Leeds, 2007.

20 Stéphanie CANTARUTTI et Cécilie CHAMPY-VINAS (dir.), *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star* [catalogue d'exposition], Paris, Paris Musées, 2023. Voir les références suivantes : Sarah BERNHARDT, *Mains enlacées de Sarah Bernhardt et Louise Abbéma*, vers 1875, bronze, 32 cm, Londres, Daniel Katz Gallery ; Louise ABBÉMA, *Sarah Bernhardt et Louise Abbéma sur le lac au bois de Boulogne*, 1883, huile sur toile, 209 x 160 cm, Paris, Comédie-Française, URL : <https://comedie-francaise.bibli.fr/ark:/63615/nt4dhf9k22> (consulté le 28 novembre 2025).

21 Nicole G. ALBERT, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53, vol. 4, 2006, p. 87-105, DOI : [10.3917/rhmc.534.0087](https://doi.org/10.3917/rhmc.534.0087) et *ibid.*, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.

22 Bruna HOLDERBAUM, « "L'uniforme saphique". Les codes vestimentaires dans les cabarets féminins parisiens », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 5, 2023, p. 50-61. Voir aussi la caricature de la couverture de la revue *L'Assiette au Beurre*, 2 mars 1912, dessin de Jils

Garrine, BNF, département Réserve des livres rares, RES G-Z-337, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050230c> (consulté le 28 novembre 2025), ainsi que le reportage photographique de Brassai au Monocle, en 1933. Marc LEMONIER, *Les nuits immorales de Paris, 1930-1960. Bals licencieux, maisons de rendez-vous, cabarets interlopes, strip-tease et bar à hôtesse*, Paris, Parigramme, 2021.

23 Blandine CHAVANNE, Bruno GAUDICHON, *Romaine Brooks (1874-1970)* [catalogue d'exposition], Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1987. Tirza True LATIMER, « Looking like a Lesbian. Portraiture and Sexual Identity in 1920s Paris », dans Whitney CHADWICK and Tirza True LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, Londres, Rutgers University Press, 2003, p. 127-143.

24 Romaine BROOKS, *Romaine Brooks. Portraits, tableaux, dessins*, Mulhouse/Paris/Lyon, Braun & Cie, 1952. C'est son autoportrait qui est en couverture.

25 Rebecca BENHAMOU, *Sur la bouche, une histoire insolente du rouge à lèvres*, Paris, Premier parallèle, 2021.

26 Le surnom lui a été attribué par l'écrivain Remy de Gourmont dans ses *Lettres intimes à l'Amazone*, Paris, Mercure de France, 1927.

27 *Les bijoux de Natalie Clifford Barney*, Musée des arts décoratifs de Paris, don de sa sœur Dreyfus Barney, URL : <https://madparis.fr/les-bijoux-de-natalie-clifford-barney> (consulté le 1^{er} juin 2025).

28 Gertrude STEIN, *Autobiographie d'Alice Toklas*, trad. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 11.

29 Cécile DEBRAY, *Gertrude Stein. Portraits singuliers*, Paris, RMN-Grand Palais, 2011.

30 Hank O'NEAL, *Berenice Abbott: American Photographer*, Paris, Centre national de la photographie, Photo poche, n° 61, 1995, p. 21. Voir Berenice Abbott, *Autoportrait Paris 1925*, n° 21, photographie, collection privée (chemise blanche, veste sombre, une broche attire le regard) et Berenice Abbott, *Thelma Wood*, n° 33, photographie, 1926-1930, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas, Gift of P/K Associates, New York, P1984.35.452 (chemise blanche fermée avec un nœud bohème, veste sombre, bague auriculaire), URL : <https://www.cartermuseum.org/collecion/thelma-wood-p198435452> (consulté le 1^{er} décembre 2025).

- 31 Julia VAN HAAFTEN, *Berenice Abbott*, Cologne/New York, Könemann/Aperture foundation, coll. « Aperture Masters of Photography », 1997, p. 11. Voir en particulier la photographie de Janet Flanner, en chemise blanche veste sombre, nœud chemise, bouton de manchette, bague auriculaire, masque sur chapeau haut de forme, en 1927. Voir aussi : Robyn ASLESON, Adair R. ZAKIYA, Denean SHARPLEY-WHITING *et al.* (dir), *Brilliant Exiles : American Women in Paris, 1900-1939*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2024.
- 32 *The Little Review*, revue littéraire américaine entre 1914 et 1929, fondée par Margaret Anderson et Jane Heap.
- 33 Plus connue désormais sous son nom d'artiste Claude Cahun, mais il s'agit ici d'une photographie souvenir.
- 34 *Magazine Féminin*, diffusion du 31 mai 1952, 06 juin 1957, 25 mai 1958, 08 juin 1958, production RTF ; *Lectures pour tous*, diffusion du 11 février 1959, 24 février 1960, 1^{er} mars 1961, 1^{er} août 1962, 7 août 1963, 30 juin 1965, 31 août 1966, production : RTF, ORTF, Institut national de l'audiovisuel (INA).
- 35 La comtesse Anatole de Brémond d'Ars, mariée à l'un de ses cousins par convenance. Le terme « cousine » ne pouvait que faire sourire celles qui étaient au courant, car ce terme a souvent été utilisé par euphémisme, dans le milieu lesbien, pour présenter sa compagne. *Cabaret du Soir*, diffusion du 15 février 1958, production RTF, INA.
- 36 *Lectures pour tous*, diffusion du 1^{er} mars 1961, producteurs : Max Pol Fouchet, Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet, réalisateur : Michel Mitrani, production RTF, 1960, INA.
- 37 *Magazine Féminin*, diffusion du 21 janvier 1964, productrice : Maïté Célérier de Sanois, production RTF, INA.
- 38 *L'art de vivre*, Yvonne de Brémond d'Ars, date du 31 janvier 1963, réalisateur Michel Ayats, production RTF, INA.
- 39 Catherine GONNARD et Elisabeth LEBOVICI, « Inventer son genre dans le langage de la télévision », *Glad ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n° 1, 2016, DOI : [10.4000/glad.209](https://doi.org/10.4000/glad.209).
- 40 *Télé Paris à Cannes*, diffusion du 1^{er} août 1955, producteur : Roger Feral ; réalisateur : Georges Croses. Production RTF, INA.
- 41 *Dimanche en France*, entretien avec la chanteuse Dany Dauberson, diffusion : 16 novembre 1958, réalisateur : André Leroux, production RTF, INA.

- 42 *Au-delà de l'écran*, diffusion 21 mars 1965, réalisateur : Richard C. Haumont, production ORTF, INA.
- 43 *Radiotélévision 54*, semaine du 7 au 13 novembre 1954 (programme de télévision et radio) : couverture du numéro et pochette du disque : Mick Micheyl : *Les Bourgeois de Calais*, *C'est vers elle que tu vas...* super 45 Tour, Pathé 45EG 104. Photographie de couverture de la partition : Mick Micheyl, la chanson : *Pas tant qu'toi*, éditions musicales champs Élysées, 1956.
- 44 *Les coulisses de l'exploit*, n° 42, *Défi à Mick Micheyl*, diffusion 21 avril 1965, journaliste : Jean Manceau, production ORTF, INA ; *Journal de Paris*, Baptême des 20 cascadeurs de France avec Mick Micheyl et Jean Marais, diffusion du 20 février 1969, journaliste : Jean Philibert, production ORTF, INA.
- 45 *Chanson pour vos vacances*, diffusion 17 août 1966, réalisateur : Pierre Maho, production ORTF, INA. Léa LOOTGIETER Pauline PARIS, *Les dessous lesbiens de la chanson*, ill. Julie Feydel, Paris, Points, 2024.

RÉSUMÉS

Français

À partir de la fin du XIX^e siècle en France, alors que des femmes de milieux aisés accèdent à un enseignement de qualité et à une plus grande autonomie financière grâce à leur professionnalisation, certaines des milieux artistiques vont pouvoir se situer par rapport à leur orientation sexuelle et à leur choix affectif, même si elles n'emploient pas le mot *lesbienne* pour se définir. Ces femmes choisissent un vestiaire neutre et pratique, que la presse notamment qualifie de masculin, pour s'éloigner de l'hyperféminité hétérosexuelle et échapper aux regards dominants de la séduction. Les signes de reconnaissance entre femmes du même sexe se multiplient pour faire sens en dehors des caricatures de presse des « saphistes » de cabaret, tandis que les milieux populaires n'hésitent pas à surjouer le masculin. Cet article se propose d'étudier ces signes d'identification, comme la discrétion d'une jupe cachant un bracelet de cheville, un col de chemise plus ou moins relevé ou une bague à l'auriculaire. L'analyse de son évolution dans les milieux artistiques jusque dans les années 1960 se focalisera sur un geste, une posture, un regard échangé le temps d'une chanson dans un cabaret. On peut suivre ces signes grâce aux peintres et aux photographes femmes qui accélèrent la visibilité au sein d'un réseau ou d'un groupe, et proposent d'autres types de féminité dans les portraits et autoportraits. La photographie joue un rôle central permettant aux femmes de se voir en réseau, en groupe, en couple, en dehors des sociabilités hétérosexuelles, comme Alice Austen et Gertrude

Amelia Tate, mais aussi en autorisant la diffusion d'autres modèles de présentation, avec Louise Abbéma et les publicités Félix Potin. Cette étude portera sur d'autres histoires de couple, comme Rosa Bonheur et Nathalie Micas, Claude Cahun et Marcel Moore, la peintre Romaine Brooks, qui choisit de présenter son autoportrait aux côtés de portraits d'amies-amantes, les intellectuelles expatriées à Paris photographiées par Berenice Abbott, qui évoquent les réseaux, les soutiens féminins et la liberté vestimentaire, et enfin, Gertrude Stein vue par sa compagne et première lectrice Alice B. Toklas, en écho aux peintures de Picasso et aux sculptures de Jo Davidson, refusant ainsi les positions corporelles réservées aux femmes de l'époque. L'article abordera dans un dernier temps la télévision qui, à partir des années 1950-1960, se fait involontairement la médiatrice de cette culture du silence, visible pour un petit public d'initiées. Au moment où se cultivent la moralité et la décence dans la France d'après-guerre, les signes de reconnaissance se multiplient en toute discrétion, bousculant les codes lesbiens et les identités de genre.

English

From the end of the 19th century in France, as women from well-to-do backgrounds gained access to quality education and greater financial autonomy thanks to their professionalization, some women from artistic backgrounds were able to situate themselves in relation to their sexual orientation and emotional choice, even if they did not use the word *lesbian* to define themselves. These women chose a neutral and practical wardrobe, which the press in particular described as masculine, to distance themselves from heterosexual hyper-femininity and escape the dominant gaze of seduction. Signs of recognition between women of the same sex are multiplying to make sense outside the press caricatures of cabaret "sapphists," while the working classes are not hesitating to overplay their masculinity. This article looks at these signs of identification, such as the discretion of a skirt concealing an ankle, a shirt collar more or less raised, or a ring on the little finger. The analysis of its evolution in artistic circles up to the 1960s will focus on a gesture, a posture, a look exchanged during a song in a cabaret. We can follow these signs through the female painters and photographers who accelerated visibility within a network or a group, and suggest other types of femininity in portraits and self-portraits. Photography has played a central role in enabling women to see themselves in networks, groups and couples, outside heterosexual social circles, as in the case of Alice Austen and Gertrude Amelia Tate, but also by authorizing the spread of other models of presentation, as in the case of Louise Abbéma and the Félix Potin advertisements. This study will look at other stories of couples, such as Rosa Bonheur and Nathalie Micas, Claude Cahun and Marcel Moore, the painter Romaine Brooks, who chose to show herself in her self-portrait friends, the expatriate intellectuals in Paris photographed by Berenice Abbott, who evoke networks, female support and freedom to dress, and finally, Gertrude Stein as seen by her companion and first reader Alice B. Toklas, echoing Picasso's paintings and Jo Davidson's sculptures,

thus rejecting the bodily positions reserved for women at the time. To conclude, the article looks at television, which from the 1950s-1960s unwittingly mediated this culture of silence, visible to a small audience of insiders. At a time when morality and decency were being cultivated in post-war France, signs of recognition were discreetly multiplying, shaking up lesbian codes and gender identities.

INDEX

Mots-clés

genre, signe, lesbienne, art, portrait, autoportrait, photographie, télévision, chanteuse

Keywords

gender, sign, lesbian, art, portrait, self-portrait, photography, television, singer

AUTEUR

Catherine Gonnard

Chargée de mission documentaire, Institut national de l'audiovisuel

IDREF : <https://www.idref.fr/118832905>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000046175819>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15569162>

Varia

Les Astronomes de Gerrit Dou

Développement et perpétuité parmi les *fijnschilders*

The Astronomers by Gerrit Dou

Enola Pellegrini

DOI : 10.35562/theia.275

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

Introduction

La figure de l'astronome, un héritage de la pensée ancienne ?

Des instruments de savoir marqueurs d'une identité professionnelle et sociale

Une attitude et une gestuelle caractéristiques de l'étude

Une hérédité du thème et de la « manière fine » perpétuée par les *fijnschilders*

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Au ^{xvii}e siècle, la figure du savant jouit d'un grand intérêt parmi les collectionneurs, tout particulièrement dans le nord de l'Europe. Elle constitue en effet l'un des sujets les plus répandus dans la production des foyers artistiques de la république des Provinces-Unies, en particulier en Hollande, avec les villes de Leyde, Delft et Amsterdam. Cette figure constitue également l'un des thèmes de prédilection de Gerrit Dou et des peintres de l'« école » de Leyde¹, dont il est considéré comme le fondateur. Ce dernier se fait alors l'initiateur d'une nouvelle génération d'artistes qui font de la ville l'un des principaux centres artistiques de la région.
- 2 La vie de Gerrit Dou est bien connue grâce aux biographies qui lui sont consacrées par ses contemporains. Joachim von Sandrart lui

dédie notamment un récit dans sa *Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey kunste*, parue à Nuremberg entre 1675 et 1679. Jan Orlers fait quant à lui, dans sa description de Leyde² une biographie des peintres les plus célèbres de la ville, dans laquelle il fait une description de la technique picturale de Gerrit Dou et des *fijnschilders*³. La production de Dou a été largement étudiée par les historiens de l'art, notamment par Wilhelm Martin, qui dresse un catalogue de ses œuvres au début du xx^e siècle, et plus récemment par Ronni Baer dans le cadre de sa thèse, qui a donné lieu à une exposition consacrée à l'artiste en 2001⁴. Toutefois, ces travaux s'attachent surtout à l'étude des peintures de genre et des scènes domestiques qui ont fait la renommée de Gerrit Dou. Ils ne s'attardent cependant pas sur celles-ci consacrées à la figure de l'astronome, qui font rarement l'objet d'analyses approfondies.

- 3 Cet article s'attachera ici à la production de Gerrit Dou, et à celle de ses plus proches élèves, afin de développer une courte analyse de ce genre iconographique encore peu considéré. Plusieurs questions se posent alors autour de la place de cette figure de l'astronome dans la culture visuelle hollandaise du xvii^e siècle, de la signification des attributs représentés, ainsi que sur la position des artistes qui se sont spécialisés dans sa représentation. Nous proposerons ainsi dans cet article une analyse de quelques œuvres choisies du corpus peint de Gerrit Dou représentant des astronomes, en tentant d'analyser la signification de leur contenu. Cette analyse passera par une première présentation des théories et pratiques astronomiques au cours du xvii^e siècle, puis une analyse plus approfondie des instruments de savoir, de la relation entre la figure du savant et ces objets, et enfin la perpétuation du thème et des motifs artistiques à Leyde.

La figure de l'astronome, un héritage de la pensée ancienne ?

- 4 Le « savant » définit un type iconographique et allégorique de l'étude et de la connaissance. Il se situe entre la figure traditionnelle du philosophe et la figure moderne du « scientifique », qui incarne la naissance d'une nouvelle science au cours du xvii^e siècle. Au même moment se distinguent différents domaines d'étude, ainsi que les types iconographiques, en particulier autour de la figure de

l'astrologue, puis de l'astronome. Ces deux figures ne sont toutefois pas encore totalement dissociées, laissant observer un retard quant à la distinction entre astrologie et astronomie. Souvent représentée dans les arts figurés au cours du Moyen Âge et de la Renaissance, la figure de l'astrologue jouit encore d'une position prestigieuse dans la société européenne du ^{xvii}^e siècle, dans laquelle persiste une représentation magique du monde sensible. Elle est notamment admise parmi les élites sociales et intellectuelles, et ce malgré des bouleversements profonds de la conception du monde. De fait, la pensée moderne délaisse progressivement la mentalité magique dominante jusqu'au ^{xvi}^e siècle, au profit de l'observation et de l'expérimentation ⁵. Malgré l'intérêt pour l'astrologie et l'astronomie parmi les cercles savants, et en dépit de désaccords avec certains groupes religieux, la figure de l'astrologue est la cible de satires tout au long d'un ^{xvi}^e siècle qui ne fait pas de distinction entre l'astronomie, étude des corps célestes, et l'astrologie, étude des effets des corps célestes sur le comportement humain ⁶.

- 5 La thèse héliocentriste de Copernic et les découvertes de Galilée font renaître dans l'imaginaire savant la figure de « l'astronome-philosophe », déjà incarnée par Aristote dans l'Antiquité. Jusqu'à la fin du ^{xvi}^e siècle et la naissance de la science moderne, les principes cosmologiques sont formulés par les philosophes, avant d'être démontrés par des calculs et des constructions géométriques par les astronomes. Ces derniers déterminent désormais la constitution du monde à partir de leurs connaissances, mais également de leurs observations ⁷. La figure de l'astronome remplace alors peu à peu celle de l'astrologue. Elle se situe au croisement des conceptions scientifiques du ^{xvii}^e siècle : une idéologie populaire encore empreinte de magie d'une part ; une élite savante qui tend à s'émanciper de l'ancienne science et de l'astrologie au profit d'une nouvelle méthode basée sur l'observation d'autre part. Mais la distinction entre astronome et astrologue dans les images n'est pas toujours évidente, preuve de la persistance des croyances dans une science dominée par la magie et la théologie ⁸. C'est ce basculement idéologique, mais aussi technique, qu'illustrent les personnages représentés lors de séances d'étude ou d'observation astronomique que nous présenterons par la suite.

- 6 La figure du savant, et en particulier de l'astronome/astrologue, apparaît très souvent dans la production artistique hollandaise du ^{xvii}^e siècle, notamment dans les bibliothèques et cabinets d'érudits⁹. C'est précisément cette figure qui tend à être représentée dans les arts figurés, en particulier dans l'œuvre de Gerrit Dou et des peintres du Groupe de Leyde. Sa popularité est liée aux découvertes scientifiques contemporaines dans le domaine de l'astronomie et des sciences de l'observation, dont le développement est particulièrement marqué dans les Provinces-Unies. Elle se caractérise par des attributs spécifiques et des stéréotypes physionomiques, qui constituent une iconographie remarquable. Ceux-ci sont établis à partir de conventions artistiques admises depuis Rembrandt, qui consacre une partie de son œuvre à l'étude de la figure du philosophe et de l'érudit. Ce dernier inaugure une figure nouvelle de l'érudit et une iconographie qui se situe entre celle de l'étude et de la réflexion philosophique, alors qu'elle est traditionnellement associée à l'expression de la mélancolie et de la méditation. Gerrit Dou s'approprie ainsi une tradition picturale précédemment établie par son maître pour construire sa propre définition du personnage du savant. Il apparaît ainsi comme l'artiste le plus productif sur le sujet, puisque l'on peut recenser au moins une dizaine de tableaux attestés de sa main sur ce thème¹⁰.

Des instruments de savoir marqueurs d'une identité profes- sionnelle et sociale

- 7 Afin d'être identifiable en tant que tel, le savant est généralement représenté entouré d'attributs qui définissent sa position et son activité : c'est ainsi que l'astronome se distingue des autres types de savants représentés dans la peinture de genre. Premier attribut de l'astronome ou de l'astrologue, mais encore du géographe, le globe, et précisément le globe céleste, accompagne systématiquement le savant, dont la position est en pleine mutation au ^{xvii}^e siècle. De fait, le savant incarne une figure charnière, entre l'ancienne et la nouvelle science. Le globe céleste constitue une image allégorique du cosmos qui permet à un observateur de reconnaître immédiatement l'activité

et l'identité du personnage représenté. Fonctionnant alors comme une « légende imagée », il symbolise l'étude et la connaissance de l'univers par lesquelles se distingue la figure traditionnelle du savant¹¹. Ainsi, la frontière entre les différentes disciplines reste encore floue jusqu'au ^{xvii}^e siècle, et c'est cette porosité qui justifie la confusion entre la personne de l'astronome, celle de l'astrologue, du géographe, ou plus génériquement de l'érudit, dans les représentations¹².

- 8 La popularité du globe dans les milieux intellectuels est directement liée à l'essor de l'enseignement des mathématiques et de l'astronomie dans les universités, ainsi qu'à leur usage croissant dans la navigation. Ce sont en effet les innovations dans le domaine maritime qui ont permis l'essor du commerce et la croissance économique de la région, en particulier des ports d'Anvers et d'Amsterdam. La politique maritime et commerciale menée par les Pays-Bas du Sud et les Provinces-Unies engendre l'émergence d'une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie marchande. En effet, les globes hollandais auraient été employés pour naviguer, car jugés plus faciles à utiliser que les cartes pour les mesures et le repérage de nuit en mer, grâce à une meilleure reconnaissance de la position et des mouvements des étoiles¹³. La production de globes et de cartes dans la république des Provinces-Unies revient à un monopole qui est détenu par quelques ateliers familiaux, situés à Amsterdam : nous pouvons citer les principaux, que sont ceux des Blaeu, des Hondius et des Visscher. Leur représentation dans les arts figurés illustre également l'intérêt croissant pour les sciences, conséquence du débat soulevé autour de la question de la légitimité de l'homme dans sa quête de la connaissance de l'univers. Les questionnements suscités par les travaux de Copernic et Galilée notamment, qui marquent la naissance d'une science nouvelle à la fin du ^{xvi}^e siècle, peuvent également être à l'origine d'un intérêt ou d'une curiosité pour la connaissance de la voûte céleste¹⁴.
- 9 Dans l'œuvre de Gerrit Dou et des *fijnschilders*, les instruments scientifiques, et notamment les globes célestes, se distinguent de ceux illustrés dans les nombreux cabinets d'érudits du ^{xvii}^e siècle, comme ceux de Rembrandt et de ses élèves, par la précision avec laquelle ils sont représentés, une précision notamment louée par Philips Angel dans son discours de 1642 :

If, then, someone chooses neatness for his study, let him practice that which is perseveringly observed by Gerrit Dou, for whom no praise is sufficient, namely a meticulous looseness that he guides with a sure and certain drawing hand [...]. To demonstrate that a well-versed understanding of perspective is necessary to the art of painting. [...] a painter most certainly needs a practiced understanding of this art¹⁵.

- 10 Si l'on prend l'exemple du globe céleste présent dans le tableau de *L'Astronome à la chandelle* (fig. 1), celui-ci illustre la précision « scientifique » caractéristique de l'œuvre de Gerrit Dou et des *fijnschilders*. Ses élèves s'approprient également la méticulosité avec laquelle Dou figure les détails des constellations sur la surface des globes célestes, comme l'illustrent le tableau de Frans van Mieris I (fig. 2) ou encore celui de Godfried Schalcken, conservé à l'Ermitage¹⁶, qui permet de distinguer très nettement le zodiaque et les constellations. Les détails de ces globes ne permettent ainsi aucune confusion sur leur nature, terrestre ou céleste, ni sur l'activité de la figure représentée.

Figure 1.



Gerrit Dou, *L'Astronome à la chandelle*, vers 1665, huile sur panneau, Los Angeles, Paul Getty Museum, 32 x 21,2 cm. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Paul Getty Museum.

Figure 2.



Frans van Mieris, *Un vieux savant*, 1650-1655, huile sur panneau, Dresde, Gemäldegalerie, 34,5 x 24,5 cm. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Wikimedia Commons.

- 11 Mais le paroxysme de cette « manière fine » et du détail dans la représentation du globe céleste trouve son écho non pas chez Gerrit Dou, mais dans *L'Astronome* de Vermeer (fig. 3). L'inventaire de ce dernier ne mentionne pas d'œuvres de Dou ou d'autres peintres de Leyde, et, alors que Vermeer a rarement quitté sa ville de Delft, Dou est resté uniquement chez lui à Leyde¹⁷. Mais nous pouvons néanmoins supposer l'existence de contacts indirects entre les deux artistes, d'une part en raison de la proximité géographique de deux villes, d'autre part grâce à la circulation d'images par le biais de catalogues de vente notamment. Les similitudes dans le traitement de la figure et des objets peuvent ainsi laisser penser que Vermeer reprend le thème de l'astronome, et du géographe, de ses

contemporains, les deux tableaux étant réalisés seulement quelques années après les premiers astronomes de Gerrit Dou. Dans l'article qu'il lui consacre, James Welu identifie précisément le globe et l'astrolabe représentés, dont la paternité est reconnue au cartographe Jodocus Hondius et au savant Muhamad Taqi ibn Abu I-Hasan Al-Tabataba'i¹⁸. Ainsi, les tableaux représentant des attributs savants constituent des vitrines ouvertes sur l'histoire des instruments scientifiques¹⁹. La précision avec laquelle ces instruments sont représentés illustre l'intérêt des artistes pour la cosmologie, comme Gerrit Dou et Vermeer, qui orientent de fait leurs réflexions artistiques vers la connaissance et la place de l'homme dans l'univers. Ils manifestent de cette façon leur intérêt pour l'activité du savant davantage que pour son identité ou ses caractéristiques physionomiques²⁰.

Figure 3.



Johannes Vermeer, *L'Astronome*, vers 1668, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, 51 x 45 cm. Source : Wikimedia Commons.

- 12 Si le globe figure très souvent dans les cabinets de savants et d'astronomes, il constitue aussi, comme nous l'indiquons plus haut, un attribut incontournable dans les collections et les cabinets d'études à partir du ^{xvi}^e siècle²¹. Il se fait toutefois plus rare dans les collections du ^{xvii}^e siècle, comme en témoignent les inventaires de biens, étant collectionné comme un objet essentiellement décoratif, mais non plus comme un instrument. Sur un ensemble de 215 inventaires des archives notariales d'Amsterdam, seuls quatre mentionnent la présence de globes, dont celui de Rembrandt²². Ils restent néanmoins des supports pour l'enseignement de la géographie et de la cosmographie, comme c'est le cas à Leyde, où l'université acquiert son premier globe en 1588. Il apparaît ainsi évident de penser que le globe suscite un intérêt esthétique et symbolique auprès des artistes, bien davantage que pour un usage courant dans la société. Nous pouvons en effet remarquer sa présence récurrente dans les tableaux de Gerrit Dou, où l'on peut reconnaître un même globe grâce à son support, laissant penser que l'artiste l'a représenté à partir d'un modèle précis, voire qu'il possédait son propre globe : on reconnaît ainsi la même sphère dans les portraits de *L'Astronome à la chandelle* (fig. 1, fig. 4), *L'Astronome à la fenêtre* (fig. 5), *Le Savant avec un globe* (fig. 6), et *Le Vieil Homme au globe* (fig. 7).

Figure 4.



Gerrit Dou, *L'Astronome à la chandelle*, 1650-1655, huile sur panneau, Leyde, Musée de Lakenhal, 27 x 29 cm. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Musée de Lakenhal, domaine public.

Figure 5.



Gerrit Dou, *L'Astronome à la fenêtre*, 1657, huile sur panneau, Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, 33 x 27 cm. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Herzog Anton Ulrich Museum, domaine public.

Figure 6.



Gerrit Dou, *L'Astronome*, années 1650, huile sur panneau, collection privée, en dépôt permanent au Musée Liechtenstein – The Princely Collections, Vienne, 38 x 28 cm. Source : Musée Liechtenstein.

Crédits : Musée Liechtenstein – The Princely Collections, domaine public.

Figure 7



Gerrit Dou, *Le Vieil Homme au globe*, 1650, huile sur panneau, Schwerin, Staatliches Museum, [s. d.]. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Staatliches Museum, domaine public.

- 13 Le globe n'est pas le seul objet attribué à l'astronome. De fait, le type de l'« astronome à l'étude » est souvent entouré d'ouvrages, anciens et contemporains, sur lesquels il s'appuie pour mener ses observations. S'il n'est pas évident de reconnaître avec la même précision que pour le globe les ouvrages représentés dans les portraits d'astronomes de Gerrit Dou et de ses élèves, on peut supposer qu'il s'agit également de manuels ou de traités d'astronomie, comme celui identifié sur le tableau de Vermeer, qui représente une page du traité de Adriaen Metius publié en 1614²³. *L'Astronome à la chandelle* (fig.1, fig. 4) et *Le Vieil Homme au globe* (fig. 7) de Gerrit Dou apparaissent en train de reporter des mesures sur un globe céleste à l'aide d'un compas, à partir d'instructions indiquées dans les

ouvrages qui se trouvent devant eux, à la lueur d'une chandelle. Aussi, *L'Astronome à la fenêtre* (fig. 5) semble s'appuyer sur l'ouvrage ouvert devant lui pour mener ses observations, comme peut l'indiquer son regard porté vers le ciel. *L'Astronome à la chandelle* de Leyde (fig. 4) s'inscrit dans cette même iconographie de la figure du savant, accompagné des attributs traditionnels de l'astronome, mais diffère seulement du reste du corpus par son format. Ainsi, si le globe et d'autres attributs de la connaissance constituent une forme de marqueur professionnel illustrant l'activité de l'astronome ou du géographe, c'est aussi la relation de ce dernier avec les objets qui détermine sa position savante.

Une attitude et une gestuelle caractéristiques de l'étude

- 14 La figure de l'astronome, telle que représentée par Gerrit Dou, est donc reconnaissable par une série d'attributs précis. Ceux-ci se composent principalement d'instruments scientifiques qui reflètent l'activité de l'astronome et sa maîtrise de la discipline, comme le compas, le sextant, l'astrolabe et le globe céleste, mais également par une gestuelle très spécifique. Qu'il soit en train d'effectuer des mesures, d'observer le ciel ou de lire un traité d'astronomie, l'« astronome à l'étude » est en effet caractérisé par une gestuelle qui symbolise l'étude active, à l'inverse du seul travail de l'esprit, ou de l'étude passive qui caractérise l'érudit ou le philosophe. Ce changement dans l'attitude du savant n'est pas sans rappeler les images de médecins du ^{xvi}^e et du début du ^{xvii}^e siècle. Il s'opère en particulier avec Vésale et son traité d'anatomie, dont le frontispice montre un médecin-chirurgien qui touche le corps étudié, qui n'est alors plus mis à distance par le livre. Cette iconographie illustre le passage d'une figure strictement intellectuelle vers celle d'un savant qui observe, expérimente et touche son objet d'étude. Cette attitude rajoute davantage de crédibilité à l'activité du savant et à sa position sociale, et c'est dès lors le geste qui légitime l'autorité scientifique du personnage²⁴. La position active vis-à-vis des instruments scientifiques illustre l'attention intellectuelle que le savant porte à ses travaux à l'instant représenté, et la concentration avec laquelle il s'affaire à son activité²⁵. Cette gestuelle particulière consiste en une

main posée sur le globe, et c'est Gerrit Dou qui semble instaurer le premier ce motif, comme il le représente dans le portrait du *Vieil homme au globe* (fig. 7). L'astronome s'appuie sur le livre placé devant lui pour se pencher au-dessus du globe, sur lequel il pose sa main gauche pour y observer les détails des constellations et la position des étoiles. La main sur le globe peut suggérer une volonté de domination sur le monde, mais surtout d'une maîtrise de sa connaissance et de la discipline. Ce geste apparaît aussi dans les autres représentations d'astronomes de Dou, où le personnage pose une main tenant cette fois un compas sur le globe céleste, le regard porté vers le ciel ou sur le livre placé devant lui. Cette gestuelle fait ainsi apparaître un instant suspendu pendant lequel le savant semble arrêter son étude pour se reporter aux instructions données dans le livre devant lui (fig. 1), ou bien lève le regard vers le ciel étoilé, comme pour reporter ce qu'il observe sur le globe directement sur la voûte céleste (fig. 4, fig. 5).

- 15 La figure de l'« astronome à l'étude » se caractérise également par sa relation directe avec les objets qui l'entourent²⁶. Elle diffère ainsi de la figure classique de l'érudit, très présente dans l'œuvre de Rembrandt, par une représentation active de l'étude. Le savant apparaît désormais le plus souvent en train de mener des observations astronomiques ou d'effectuer des mesures à l'aide d'un compas. *L'Astronome à la chandelle* (fig. 1, fig. 4) et *L'Astronome à la fenêtre* (fig. 5) de Gerrit Dou sont ainsi représentés en train de reporter des mesures et de retracer le mouvement des étoiles à l'aide d'un compas au-dessus d'une sphère céleste. Dans d'autres cas, l'astronome apparaît observant le ciel et les étoiles à l'œil nu, souvent à travers une ouverture en pierre, comme *L'Astronome à chandelle* (fig. 4) et *L'Astronome à la fenêtre* (fig. 5). Ces représentations de séances d'observations astronomiques semblent toutefois ignorer les récentes inventions et mises au point de la lunette astronomique faites par Galilée et Cassini en Italie, en figurant des astronomes qui n'observent le ciel qu'à l'œil nu. En effet, la figuration de véritables instruments et de séances d'observation apparaît plus tardivement en peinture, à partir du ^{xvii}^e siècle, comme on peut notamment le voir dans la série des *Observations astronomiques* de Donati Creti réalisée en 1711.

- 16 En représentant un type humain et des attributs associés au savoir et à la connaissance, Gerrit Dou se positionne d'une façon comme un artiste-savant, un *pictor doctus*. Cette idée de l'artiste savant est présente dans la théorie de l'art du ^{xvii}^e siècle chez plusieurs auteurs. Willem Goeree indique ainsi dans son traité la nécessité pour les peintres de posséder des connaissances, même partielles, dans diverses disciplines savantes, et compare l'astronomie au dessin :

Hier by soudan wy noch bequamelijck kunnen toe voegen, het studeeren na het natuerlijck leven [...] maer alsoo wy de nuttigheyt van die study, neffens alle andere Oeffeningen inde volgende capittelen sullen verhandelen [...] goede Autheuren voorhanden ende dienstigh zijn, om met voordeel tot verscheyde kuntschappen gelesen ende ondersocht te werden [...] Belangende de algemeene kennis van verscheyde dingen, die als nutte wetenschappen in ende ontrent de Konsten dienen kunnen, daer toe vintmen mede eenige brave schiften : Namentlijck Polydorus Virgilius, vande eerste vindere der konsten de Iconologia of uytheeldingh des verstants door Caesar Ripa. [...] Het Coloreeren by de Astronomie, om dieswil dat gelijk als men in die konst vele seeckere dingen door gissingen moet vast stellen, ende door ghesonde reden de Sonne, Mane ende Sterre-loop soo waerschijnigh beschrijft als ofmen dat alles met de ooghen gesien en met de handen getast hadde²⁷.

- 17 La figure du savant peut également être associée au thème de la vanité, récurrent dans la nature morte néerlandaise au ^{xvii}^e siècle, et qui semble également être mis en avant dans ces images. Plusieurs astronomes à l'étude sont entourés d'objets évoquant le passage du temps et la fragilité, de la vie terrestre et de la connaissance humaine, des objets traditionnellement associés aux peintures de vanité. Ici, ce sont le sablier et la fiole de verre qui apparaissent dans trois œuvres de Gerrit Dou (fig. 1, fig. 4, fig. 7). La fiole en verre est souvent représentée par Gerrit Dou dans son œuvre, mais nous pouvons l'associer par ailleurs à un autre type humain, qui est celui du médecin, particulièrement l'urologue (ou *piskijker*), ou celui du physicien, qui se confondent autant que l'astronome et l'astrologue. Si l'on voit souvent dans ces représentations le médecin examinant le contenu de sa fiole, elle est, dans les cas évoqués ici, « passive », posée sur le rebord d'une fenêtre, remplie d'un liquide indéterminé. Quant au sablier, également en verre, il ne semble pas ici être présent

pour une raison pratique, pour mesurer la durée d'une expérience, mais plutôt pour évoquer le passage du temps. La présence de ces deux objets semble alors pouvoir être associée à une signification symbolique propre.

Une hérédité du thème et de la « manière fine » perpétuée par les *fijnschilders*

- 18 À partir de l'étude du corpus peint de Gerrit Dou, et des observations faites de ses scènes de savants, ce dernier apparaît être le premier à développer cette représentation de l'« astronome à l'étude » dans son œuvre, se détachant du thème plus général du « philosophe » utilisé par ses prédécesseurs tels que Rembrandt. Il en fait alors un type iconographique repris de nombreuses fois par les *fijnschilders* du Groupe de Leyde, faisant de la ville le centre de la « belle peinture », particulièrement appréciée dans les années 1650-1660. Toutefois, l'œuvre des *fijnschilders* est très peu représentée dans les inventaires : la base de données Montias ne recense que cinq peintures de Dou dans l'inventaire de la collection de Johannes de Renialme, l'un des principaux collectionneurs d'art d'Amsterdam. Nous citerons ici deux exemples pris dans l'œuvre de Frans van Mieris et de Godfried Schalcken, qui sont les plus représentatifs de la perpétuation de ce thème par ses élèves²⁸.
- 19 L'œuvre de Gerrit Dou est marquée par l'utilisation de motifs spécifiques, et celui du trompe-l'œil est sans doute le plus significatif de sa production. Il introduit dans la tradition picturale de Leyde le motif de la niche en pierre dans le but de créer une illusion optique convaincante et d'enfermer les scènes qu'il représente dans un espace ainsi contenu par l'arche, dont le personnage déborde parfois vers le spectateur²⁹. Gerrit Dou emploie abondamment ce format dans une variété de sujets – scènes domestiques, scènes d'études, autoportraits – à partir des années 1640 et jusqu'aux années 1670. Il inaugure ainsi un nouveau répertoire artistique de formes et une convention de représentation de l'espace en faisant du « format niche » (*niche picture*) sa signature artistique³⁰. Comme le théorise Samuel Van Hoogstraten dans son traité *Introduction à la haute école*

de l'art de peinture³¹, la peinture du xvii^e siècle se définit par l'idée selon laquelle un tableau constitue une image censée rendre compte de la réalité de la nature. Le trompe-l'œil constitue donc un objet de curiosité très recherché par les collectionneurs, et le concept d'illusion visuelle se trouve au centre des discussions sur l'art du xvii^e siècle³². Gerrit Dou se fait le spécialiste de ce type de représentations, comme l'illustrent plusieurs fois les scènes d'astronomes. Il devient de cette façon le « maître de l'illusion » du xvii^e siècle dans les Provinces-Unies, surnommé le « Parrhasios hollandais » par le poète Dirk Traudenius, en référence au récit de Pline relatif à l'épisode opposant les peintres Zeuxis et Parrhasios³³. Cette histoire constitue un *topos* des discussions sur l'illusion de la peinture dans les groupes d'amateurs d'art³⁴. On peut supposer que Dou fasse directement référence à l'anecdote des deux peintres grecs lorsqu'il emploie certains motifs, tels que l'arche en pierre ou le rideau, pour renforcer l'illusion d'une réalité artificielle dans ses tableaux³⁵.

- 20 Frans Van Mieris, son premier et sans doute son plus proche élève, reprend fidèlement ce motif dans son tableau du *Vieux savant* (fig. 2). Il s'agit probablement d'une œuvre du début de la carrière de l'artiste, largement marquée par l'influence de son maître. Dans ce tableau, le vieil homme apparaît à travers une fenêtre de pierre en retrait de l'ouverture derrière un rideau rabattu sur le côté, affairé à son étude, et non sur le rebord de la fenêtre observant le ciel, comme le faisait précédemment son maître³⁶. Cette distance du savant par rapport à l'ouverture, et par conséquent à l'observateur, crée un effet de profondeur et une intimité qui accentue davantage la dimension introspective de son étude. Le motif de l'arche en pierre permet également de créer un double cadre, mettant davantage en valeur la scène. L'attrait des amateurs d'art et des collectionneurs pour l'illusion explique la redondance de ce format dans l'œuvre de Gerrit Dou, puis dans celui des *fijnschilders*. Cet usage du trompe-l'œil peut alors être compris comme une stratégie commerciale mise en place dans le but de satisfaire les préférences des acheteurs locaux³⁷. Enfin, l'emploi de mécanismes illusoires tels que le trompe-l'œil peut aussi constituer un moyen pour le peintre d'illustrer ses qualités artistiques et techniques. Il s'inscrit de cette façon dans la démarche

comparative de Philips Angel³⁸ entre la peinture et la sculpture, au centre de la discussion du Paragone³⁹.

- 21 L'autre motif caractéristique de l'œuvre de Gerrit Dou est le clair-obscur, souvent employé dans des scènes éclairées à la chandelle, et qu'il hérite de sa formation chez Rembrandt. On peut en effet constater dans ses tableaux, comme *L'Astronome à la chandelle* (fig. 1, fig. 4), ou le *Savant au globe* (fig. 6), un intérêt particulier porté au traitement artificiel de la lumière, qui illustre les qualités techniques de l'artiste⁴⁰. Ce traitement des ombres et de la lumière est également mis en avant dans l'*Éloge de la peinture* de Angel :

the proper combination of lights and shadows in one of the principal garlands that should adorn the brow of a good painter [...] if the shadows are arranged next to each other in their proper place they have such a magical effect and marvellous spaciousness that they make many things which are almost impossible to imitate with the brush and colors look almost real, for the force that objects have in reality makes them look three-dimensional, even if the shadows are dispersed and in a disorderly confusion⁴¹.

- 22 Par ailleurs, l'emploi d'un éclairage artificiel dans les scènes nocturnes semble évident et cohérent avec le sujet peint, puisque l'observation des étoiles s'effectue de fait pendant la nuit. La présence d'une bougie tenue par le savant pour éclairer l'ouvrage, le globe, mais aussi la scène aux yeux du spectateur, permet de révéler tous les détails qui la composent. Celle-ci permet de révéler en premier lieu le globe céleste qui accompagne systématiquement les astronomes à l'étude. Le clair-obscur éclaire la scène par une lumière sombre et crée de cette façon une atmosphère à la fois intimiste et dramatique dans les tableaux de Gerrit Dou, qui suggère ainsi l'intériorité de la réflexion philosophique de ses personnages. Ce contraste d'ombre et de lumière est repris et poussé encore plus par Godfried Schalcken dans sa représentation du jeune astronome conservé à Saint-Pétersbourg, dans lequel on peine à distinguer les détails sur le globe, pourtant bien présents, et les traits du jeune savant éclairant la scène à la faible flamme qui luit au bout de ses doigts. Schalcken fait des scènes à la chandelle sa spécialité et construit sa réputation sur son usage excessif⁴². En lien avec le thème de la Vanité évoqué plus haut, le clair-obscur peut ainsi être interprété comme une métaphore de

l'obscurité dans laquelle l'homme progresse dans sa poursuite de la connaissance, mais aussi de l'ignorance qui se dissipe à la lueur de la chandelle⁴³. Entre le ^{xvi}^e et le ^{xviii}^e siècle, les représentations d'astronomes à l'étude telles qu'on en trouve dans la production de Gerrit Dou illustrent également l'idée d'une poursuite du savoir qui reste vaine face au passage du temps, une interprétation qui résonne particulièrement dans les cercles intellectuels et artistiques hérités de la Renaissance⁴⁴.

Conclusion

- 23 Gerrit Dou apparaît ainsi comme l'artiste qui crée et diffuse la figure de « l'astronome à l'étude ». Il introduit ainsi un nouveau répertoire de formes et de figures dans la production artistique hollandaise à travers ses représentations de savants. Ces scènes lui permettent d'afficher le prestige de sa discipline, l'art de la peinture, grâce à la représentation de l'étude et du savoir et en particulier de l'étude de l'univers. Ce thème entre alors en résonance avec les discussions savantes contemporaines : en effet, l'astronomie reste encore perçue avec beaucoup de suspicion au ^{xvii}^e siècle, notamment par l'Église calviniste, majoritaire dans la république des Provinces-Unies⁴⁵. Toutefois, Gerrit Dou et les peintres du Groupe de Leyde ne semblent pas formuler une critique de l'acquisition des connaissances sur l'univers. Ils ne représentent pas non plus cette connotation superstitieuse liée à la figure de l'astronome en raison de sa proximité avec celle de l'astrologue. Ils semblent célébrer plutôt la dévotion à l'étude et illustrer leur admiration pour le travail de l'esprit en représentant des figures savantes, en apparence crédibles, grâce à un série d'attributs récurrents. L'association entre objets d'un savoir symbolique – globe, traité – et véritables instruments de mesure ou d'observation – compas, astrolabe – laisse supposer la connaissance par les artistes d'une évolution des techniques, mais également la volonté de représenter une image allégorique du savoir et de l'astronomie.
- 24 Les astronomes de Gerrit Dou s'inscrivent dans la typologie du portrait, tel qu'il se définit comme genre pictural, puisqu'ils représentent des personnages isolés et mis en scène dans un décor spécifique. Mais il s'agit davantage de types humains plutôt que de

portraits représentant des personnages précisément identifiables. Ces tableaux présentent également les mêmes codes stylistiques que ceux de la peinture de genre, à travers des éléments distinctifs de la culture hollandaise du ^{xvii}^e siècle, qui apparaissent régulièrement dans le décor⁴⁶. Ils peuvent alors être envisagés comme des figures archétypales symbolisant la poursuite de la connaissance par l'homme, plutôt que comme de réels portraits de savants contemporains⁴⁷. Nous reprendrons alors les termes de Eddy de Jongh, qui tente déjà de définir cette indétermination entre portrait et scène de genre par l'expression de « *genre-like-portrait* »⁴⁸.

NOTES

- 1 Nous préférons le terme de « groupe » à celui d'école pour désigner les foyers artistiques. Le concept d'école s'est en effet construit à partir des travaux sur la peinture italienne, et ne peut être appliqué de façon réciproque dans les Provinces-Unies, où le système des académies d'art italien n'est pas présent. Voir Walter LIEDTKE, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle, Waanders, 2000, p. 11.
- 2 Jan ORLERS, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Leyde, Andries Jansz. Cloeting, 1641.
- 3 Le terme néerlandais de *fijnschilder* est traduit en anglais par celui de « *fine painter* ». Nous traduisons en français par « peintre minutieux », ou « peintre de la manière fine ».
- 4 Ronni BAER, *The Paintings of Gerrit Dou 1613-1675*, thèse de doctorat, New York University, 1990.
- 5 Micheline GRENET, *La passion des astres au ^{xvii}^e siècle : de l'astrologie à l'astronomie*, Paris, Hachette, 1994, p. 74.
- 6 Marlies ENKLAAR, Paul NIEUWENHUIZEN et Eric Jan SLUIJTER, *Leidse fijnschilders : van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760* [catalogue de l'exposition], Leyde/Zwolle, Stedelijk Museum/Waanders, 1988, p. 107. Voir aussi Christopher BROWN, *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17th Century*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 101.
- 7 Maurice CLAVELIN, « Le copernicianisme et la mutation de la philosophie naturelle », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 3, n° 43, 2004, p. 356 et

p. 365, DOI : [10.3917/rmm.043.0353](https://doi.org/10.3917/rmm.043.0353).

8 Christopher Brown, *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17th Century*, op. cit., p. 100.

9 Wilhelm MARTIN, *Gerard Dou*, trad. Clara C. Bell, Londres, G. Bell and Sons, 1902, p. 6.

10 Ibid.

11 Christopher BROWN, *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17th Century*, op. cit., p. 102. Voir aussi Diederik BAKHUY, et. al. (dir.), *Les curieux philosophes de Velazquez et de Ribera*, Lyon, Fage éditions, 2005, p. 56.

12 Christopher BROWN, *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17th Century*, op. cit., p. 101.

13 Peter VAN DER KROGT, « L'usage des globes dans la société européenne aux XVI^e-XVII^e siècle », dans Catherine HOFMANN, François NAWROCKI (dir.), *Le monde en sphères* [catalogue de l'exposition], Paris, BNF, 2019, p. 144-146.

14 Christopher BROWN, *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17th Century*, op. cit., p. 100-102.

15 Nous traduisons : « Si quelqu'un choisit de se concentrer sur la minutie, qu'il pratique ce que Gerrit Dou a observé avec persévérance : une minutie méticuleuse guidée par une main de dessin sûre et certaine. », p. 248. « Pour montrer qu'une compréhension bien maîtrisée de la perspective est nécessaire à l'art de peinture [...] un peintre doit assurément posséder une compréhension approfondie de cet art », p. 245. Citations tirées de Philips Philips ANGEL, Hessel MIEDEMA, « Praise of Painting », trad. Michael Hoyle, *Simiolus*, vol. 24, n° 2-3, 1996, p. 227-258, DOI : [10.2307/3780840](https://doi.org/10.2307/3780840). Traduction anglaise de *De lof der schilder-konst* (Leyde, W. Christiaens, 1^{re} édition 1642).

16 Godfried SCHALCKEN, *L'Astronome*, XVII^e siècle, huile sur panneau, 34 x 18 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

17 Delft not. J. Van Veen, Gemeentearchief n° 2224, 29 février 1676, URL : <https://www.essentialvermeer.com/inventory.html> (consulté le 7 février 2025).

18 James WELU, « Vermeer's Astronomer: Observations on an Open Book », *The Art Bulletin*, 1986, vol. 68, n° 2, p. 263-267.

19 Svetlana ALPERS, *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 209.

- 20 James WELU, « Vermeer's Astronomer: Observations on an Open Book », *op. cit.*, p. 263-267. Voir aussi Svetlana ALPERS, *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 367. Voir aussi Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Les recueils des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain/Paris, Sterling/Peeters, 2001, p. 153.
- 21 Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 51.
- 22 Amsterdam, Stadsarchief, DBK 5072/364, fols 29r-38v : inventaire de Rembrandt van Rijn pour insolvabilité, 26 juillet 1656, mentionne deux globes terrestres (consulté sur la base de données Montias).
- 23 Delphine GELI, *Du portrait courtisan au portrait d'édition : la figure de l'érudit au XVI^e siècle*, mémoire de master, sous la direction de S. Édouard, université Jean-Moulin Lyon 3, 2016, p. 95
- 24 Pamela SMITH, *The Body of the Artisan. Art and Expérience in the Scientific Revolution*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2004, p. 157.
- 25 Jacques FOUCART, *L'Astronome et le Géographe de Vermeer, réunis après deux siècles de séparation*, Paris, Musée du Louvre, 1997, p. 148.
- 26 Wayne Edward FRANTIS et Laura E. THIEL-CONVERY, « Rembrandt and the Convention of the Scholar in Dutch Genre Painting », dans Lucie NEMECKOVA, Anja K. SEVCIK (dir.), *Rembrandt. Portrait of a Man* [catalogue d'exposition], Prague, NGP, 2020, p. 42.
- 27 « En plus des études sur les sciences naturelles et les connaissances diverses, il est également essentiel de consulter des ouvrages abondants [...]. Pour la connaissance générale des sciences utiles et concernant les constellations, il existe aussi des ouvrages précieux : Polydorus Virgilius sur les constellations, Cesare Ripa pour les représentations des constellations. [...] Le coloriage est comparé à l'astronomie, car tout comme dans cet art, on doit établir de nombreux éléments avec précision, et [...] décrire les mouvements du soleil, de la lune et des étoiles aussi précisément que si l'on avait tout observé de ses propres yeux et touché de ses propres mains. ». Citations tirées de Willem GOEREE, *Inleyding tot de prahtyk der algemeene schilderkonst*, Middelbourg, Goeree, 1670, p. 46-47, p. 83. Nous traduisons.
- 28 Ivan GASKELL, « Gerrit Dou. Washington, London and The Hague: Gerrit Dou », *The Burlington Magazine*, 2000, vol. 142, n° 1169, p. 534, URL : <http>

www.jstor.org/stable/888893 (consulté le 15 décembre 2025).

29 Hubert VON SONNEBURG, *Rembrandt-Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art. Aspects of Connoisseurship* [catalogue d'exposition], New York, MET, 1995, p. 14

30 Angela HO, « Gerrit Dou's Enchanting Trompe-l'œil: Virtuosity and Agency in Early Modern Collections », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, n° 7, 2015, p. 1 et p. 11, DOI : [10.5092/jhna.2015.7.1.1](https://doi.org/10.5092/jhna.2015.7.1.1). Voir aussi Angela HO, « Gerrit Dou's Niche Pictures: Pictorial Repetition as Marketing Strategy », *Athanor*, n° 25, 2007, p. 59. Nous traduisons le terme anglais de « niche picture » par « format niche ». Voir aussi Wilhelm MARTIN, *Gerard Dou*, op. cit., p. 83.

31 Samuel VAN HOOGSTATEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam, 1678.

32 Eric Jan SLIJTER, « Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Paintings, and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period », dans Wayne Edward FRANTIS (dir.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 85.

33 Piet BAKKER, « Gerrit Dou and his Collectors in the Golden Age », dans Arthur K. WHEELLOCK Jr. et Elizabeth NOGRADY (dir.), 2017, p. 12, URL : <https://theleidencollection.com/essays/gerrit-dou-and-his-collectors-in-the-golden-age/> (consulté le 16 septembre 2024). Voir aussi Angela HO, « Gerrit Dou's Enchanting Trompe-l'œil: Virtuosity and Agency in Early Modern Collections », op. cit., p. 13.

34 Ivan GASKELL, « Gerrit Dou, his Patrons and the Art of Painting », *The Oxford Art Journal*, vol. 5, n° 1, 1982, p. 20, URL : <https://www.jstor.org/stable/1360100> (consulté le 15 décembre 2025).

35 Angela HO, « Gerrit Dou's Niche Pictures: Pictorial Repetition as Marketing Strategy », op. cit., p. 62.

36 L'origine de la commande de cette œuvre n'est pas connue. Cependant, l'inventaire de Johanne de Mabuse, épouse du collectionneur leydois Abraham Le Pla, établi le 13 août 1673, mentionne un tableau attribué à Frans Van Mieris, accompagné d'une description de la scène d'un homme taillant sa plume. Voir Quentin BUVELOT et al. (dir.), *Frans van Mieris 1635-1681* [catalogue d'exposition], La Haye/Washington/Zwolle, Koninklijk kabinet van schilderijen Mauritshuis/Waanders, 2005, p. 72-73.

37 Angela Ho, « Gerrit Dou's Niche Pictures: Pictorial Repetition as Marketing Strategy », *op. cit.*, p. 59.

38 En 1642, Philips Angel prononce un discours dans lequel il fait l'éloge de la peinture, publié dans l'ouvrage du même titre : *Praise of Painting*, Leyde, 1642.

39 Peter HECHT, « Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. A Reassessment of Some Current Hypothesis », dans Wayne Edward FRANTIS, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, *op. cit.*, p. 89.

40 *L'Astronome à la chandelle* (fig. 1) est mentionné pour la première fois dans un catalogue de vente, organisée par Adriaen Van Hoeck à Amsterdam en 1706. Il apparaît dans une autre vente en 1734, puis à Paris en 1817 et à Londres en 1826. Une description de l'inventaire de Johannes de Bye permet d'apprendre qu'il est exposé à Leyde en 1665. Le tableau est par la suite exposé à la British Gallery en 1839, puis à la Royal Academy Winter Exhibition en 1888. Voir Wilhelm MARTIN, *Gerard Dou*, *op. cit.*, p. 69. Voir aussi Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century, Based on the Works of John Smith*, Teaneck/Cambridge, Somerset House/Chadwick-Healey, 1976, p. 416. *Le Savant avec un globe* (fig. 6) est vendu à Amsterdam en 1808, puis conservé à la Schonborn Gallery de Vienne. Voir Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, *op. cit.*, p. 417.

41 « [L]a combinaison appropriée des lumières et des ombres est l'un des principaux ornements qui devraient orner le front d'un bon peintre [...] en effet, lorsque les ombres sont disposées correctement, elles ont un effet magique et une merveilleuse profondeur qui rend les choses presque impossibles à imiter avec le pinceau et les couleurs, presque réelles, car la force que les objets ont en réalité les rend tridimensionnels, même si les ombres sont dispersées et en désordre. », p. 244. Citation tirée de Philips ANGEL, Hessel MIEDEMA, « *Praise of Painting* », *op. cit.*, p. 244. Nous traduisons.

42 Thierry BEHERMAN, *Godfried Schalcken*, Paris, Maeght, 1988, p. 31-34.

43 Wayne Edward FRANTIS et Laura E. THIEL-CONVERY, « Rembrandt and the Convention of the Scholar in Dutch Genre Painting », *op. cit.*, p. 36.

44 *Ibid.*

- 45 Ivan GASKELL, « Gerrit Dou, his Patrons and the Art of Painting », *op. cit.*, p. 18.
- 46 Peter HECHT, « Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. A Reassessment of Some Current Hypothesis », *op. cit.*
- 47 Voir aussi Wayne Edward FRANTIS et Laura E. THIEL-CONVERY, « Rembrandt and the Convention of the Scholar in Dutch Genre Painting », *op. cit.*, p. 35.
- 48 Nous traduisons : « genre semblable au portrait ». Voir Eddy DE JONGH, *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, trad. Michael Hoyle, Leyde, Primavera Pers, 2000, p. 85.

RÉSUMÉS

Français

Située au croisement de l'ancienne et de la nouvelle science, la figure du savant est très répandue au XVII^e siècle. C'est au même moment que les savoirs se spécialisent et qu'apparaissent les disciplines scientifiques, au cours d'une « révolution scientifique », aujourd'hui remise en question. La multiplication d'images de la figure du savant et de l'astronome illustre un intérêt croissant de la part du public comme des artistes pour l'étude de l'univers. Ce sujet est particulièrement représenté à Leyde, où la fondation de l'université en fait, en 1575, un centre intellectuel majeur à l'échelle internationale. Instaurée par Gerrit Dou, initiateur d'une nouvelle génération d'artistes à Leyde tels que Frans van Mieris, Godfried Schalcken ou encore Gabriel Metsu, la figure de « l'astronome à l'étude » devient un modèle iconographique incontournable, incarnant le basculement entre la science classique et la science moderne. Cette dernière s'inscrit dans une représentation héritée de la tradition iconographique antique et chrétienne, dont elle s'émancipe pour tendre vers une incarnation profane de la connaissance, et une définition plus large de l'étude. L'iconographie de l'astronome est diffusée dans la culture visuelle néerlandaise par les *fijnschilders*, qui entretiennent et perpétuent par là même la tradition picturale de Leyde qui a fait leur renommée, celle d'une peinture léchée, qui pousse la précision du détail à son paroxysme, notamment sur les instruments scientifiques.

English

Situated at the crossroads of ancient and new science, the figure of the scholar was highly popular during the 17th century. It was at this time that knowledge became specialized and scientific disciplines emerged, simultaneously with a « scientific revolution », which is today questioned. The multiplication of images of scholars and astronomers illustrates a growing interest from both the public and artists in the study and the

universe. This subject is especially well represented in Leiden, where the founding of the University in 1575 made the city a major intellectual center in Europe. Established by Gerrit Dou, leader of a new generation of artists in Leiden, such as Frans van Mieris, Godfried Schalcken, and Gabriel Metsu, « the astronomer in his study » became an unavoidable iconographic model that embodied the shift from classical to the modern science. This one is rooted in a representation inherited from the antique and Christian iconographic traditions, from which it emancipates to lean toward a secular incarnation of awareness, and a more popular definition of the study. The iconography of the astronomer spread in the visual culture by the *fijnschilders*, who perpetuated the pictorial tradition of Leiden that made them famous: a meticulous painting that brings the accuracy of detail to its peak, especially regarding instruments of knowledge, to the point that it is sometimes possible to identify them.

INDEX

Mots-clés

Dou (Gerrit), astronomie, Leyde, *fijnschilders*, trompe-l'œil, globe, savoirs, théorie de l'art, culture visuelle

Keywords

Dou (Gerrit), astronomy, Leiden, *fijnschilders*, trompe-l'œil, globe, knowledge, art theory, visual culture

AUTEUR

Enola Pellegrini

Doctorante contractuelle en histoire de l'art moderne, Université de Lille

HARTIS-UMR 9028

IDREF : <https://www.idref.fr/28002388X>

Le miracle de la jambe noire ou La chair (re)composée comme idéal du corps chrétien dans les églises de la couronne de Castille au xvi^e siècle

The Miracle of the Black Leg: (Re)Composed Flesh as an Ideal of the Christian Body in Sixteenth-Century Churches of the Crown of Castile

Charlotte Lange

DOI : 10.35562/theia.497

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

De l'apparition céleste à la mise en évidence de la greffe : le corps recomposé

Du miroir politique à la double transplantation dans l'image : le corps universel

De l'image votive aux enjeux sotériologiques du miracle : le corps ressuscité
Du miracle invisibilisé à la chair comme étendard : le corps stigmatisé

TEXTE

- 1 Martyrs sous le règne de Dioclétien du fait de leur foi, le culte des saints médecins Côme et Damien se diffuse dès les prémices de l'ère chrétienne, d'Anatolie vers l'Église d'Occident, où des récits de guérisons posthumes vont alors être attachés à leur vénération¹. D'abord de traditions orales, puis retranscrits dans des légendiers médiévaux, ces miracles vont dès leur diffusion inspirer l'essor d'espoirs thaumaturgiques, de pèlerinages et de sanctuaires dédiés à partir de la conservation de leurs reliques, de Cyrrhus jusqu'à Rome, où le pape Félix IV fait ainsi édifier la première basilique occidentale dédiée en 527. Transmis en premier lieu par Jacques de Voragine, trois principaux miracles recueillis à travers le temps vont par la suite être associés à leur dévotion ; tandis que le premier relate l'expulsion par la prière d'un serpent ayant pénétré le corps d'un paysan durant son sommeil, le second fait directement intervenir la présence

physique des deux saints, implorés par une femme en proie aux tromperies du diable sur son chemin².

- 2 Reprenant le caractère thaumaturgique de l'un et l'aspect surnaturel de l'autre, le troisième miracle identifié par *La légende dorée* va pourtant se distinguer des deux précédents, devenant progressivement la principale source de leur invocation par les fidèles comme de leur représentation par les images. Pour cause, le récit fait état d'une greffe opérée en songe par les jumeaux thaumaturges, apparaissant une nuit auprès du sacristain de ladite basilique romaine, qui se vit souffrir d'une jambe gangrenée :

Un homme qui servait les saints martyrs dans cette église avait une jambe déjà entièrement rongée par une tumeur. Or voici que pendant son sommeil les saints Côme et Damien apparurent à leur fidèle, apportant avec eux des onguents et des instruments. L'un dit à l'autre : « Où prendrons-nous des chairs pour mettre à la place de la partisse putréfiée quand nous l'aurons coupée ? » L'autre dit : « Dans le cimetière de Saint-Pierre-aux-Liens, on vient d'enterrer un Éthiopien. Va chercher sur son corps de quoi lui faire une greffe nécessaire. » Il courut au cimetière, apporta la cuisse du Maure et, après avoir amputé la cuisse du malade, ils lui greffèrent celle du Maure en oignant soigneusement la plaie. Puis ils rapportèrent la jambe du malade au corps du Maure. Au réveil, ne sentant plus aucune douleur, il se mit la main sur la cuisse, et ne trouva plus de lésion. Il approcha la chandelle, ne vit aucune plaie, et pensa qu'il n'était plus lui-même mais un autre. Revenu enfin à lui, il sauta du lit tout joyeux, et raconta à tout le monde ce qu'il avait vu en dormant, et comment il avait guéri. Ebranlés, ils envoyèrent des gens au tombeau du Maure, et virent que dans le tombeau sa jambe avait été coupée et remplacée par l'autre³.

- 3 À mi-chemin entre récit hagiographique et témoignage pseudo-chirurgical, l'histoire du « miracle de la jambe noire » se propage alors rapidement dans le monde chrétien devenant le principal événement attaché au culte des deux saints. Singulièrement propice au traitement artistique, l'iconographie de la légende se répand dès lors corollairement à la fondation d'églises, de confréries et de sanctuaires dédiés qui abondent dans l'Europe médiévale, notamment dans la péninsule Ibérique où le récit va trouver, au cours du xv^e siècle, de multiples échos particuliers. D'abord conté par *La légende dorée*, le

miracle va de fait être repris et traduit dans les hagiographies castillanes, les *Flores sanctorum*, abondant parallèlement à l'éclosion d'une dévotion nouvelle rendue à la figure du saint et du martyr en particulier⁴.

- 4 Toutefois, alors même que les premières occurrences iconographiques venues d'Italie depuis le ^{xiii}^e siècle tentaient la plupart du temps d'occulter la présence du cadavre-donneur du cadre de l'image⁵, une place inversement centrale lui est progressivement accordée dans les compositions castillanes, devenant paradoxalement sujet de l'œuvre à la place du miraculé. En effet, tandis que les saints médecins peuvent se contenter de guérir miraculeusement le corps dégradé, le fait qu'ils choisissent au contraire d'y transplanter un corps externe, image ultime de l'altérité puisque maure ou éthiopien, semble apparaître in fine comme le nœud théologique de la légende, invoquant la question même de leur intentionnalité. D'abord nées du champ hagiographique, de l'iconographie religieuse puis de l'historiographie médicale⁶, des études plus récentes ont par ailleurs tenté de démontrer comment le recentrement progressif autour du corps noir dans les images castillanes du ^{xvi}^e siècle a pu coïncider avec le contexte historique de leur propre production et, en ce sens, constituer un témoignage politico-culturel des traitements négriers contemporains⁷. Cependant, plusieurs problématiques culturelles inhérentes à l'histoire du miracle lui-même, mais également à l'usage de ces images dans leur contexte d'exposition, chaque fois religieux, doivent pourtant être invoquées.
- 5 Dès lors, il s'agira d'entrevoir par une approche iconologique comment le déplacement significatif du corps noir démembré, de l'arrière au premier plan, ne serait plus seulement une fin politique en soi, reflet des évolutions chirurgicales contemporaines, d'un contexte épidémique ou encore d'une cruauté raciale propre à leur époque, mais bien un moyen iconographique mis au service du message chrétien. En d'autres termes, dans quelle mesure son intégration problématique dans les images castillanes tend elle finalement à réaffirmer par le contraste des corps la trace de l'intervention céleste sur celui du greffé ?

- 6 Au sein d'un contexte spirituel particulièrement propice à l'exaltation corporelle comme étendard du salut divin, les saints viendraient dès lors non seulement sauver mais également témoigner de leur apparition par l'inscription dans la chair de leur intervention terrestre. En ce sens, le contraste évident entre ces différentes iconographies et l'étude comparative des productions principalement italiennes ou aragonaises antérieures va tendre à mettre en exergue la valeur heuristique de ces énigmes visuelles, dressant un nouveau paradigme par le récit, ses traductions castillanes et ses représentations picturales corollaires. Interrogeant la notion même de corps chrétien, il s'agira alors de percevoir sous le prisme de l'histoire sociale et religieuse des images comment le miracle explore ainsi par cette mise en tension la question de l'exemplum, entre idéal sacré, exemplarité et fonctionnalité, à travers la mise en exergue d'une (re)présentation codifiée du corps mutilé, recomposé et stigmatisé, néanmoins et finalement parfait puisque marqué en songe du sceau divin.

De l'apparition céleste à la mise en évidence de la greffe : le corps recomposé

- 7 Instauration dès le ^{vi}^e siècle en Occident, la vénération des jumeaux Côme et Damien est attestée dans les différents royaumes hispaniques par plusieurs œuvres représentant les saints patrons aux côtés d'autres figures illustres de leur profession, telles qu'Hippocrate et Galien, mais également par des sources écrites, manuscrits liturgiques utilisés pour la bénédiction ou archives diocésaines mentionnant la présence de leurs reliques dès le ^x^e siècle⁸. Alors affublés de costumes médicaux et de divers instruments permettant leur identification patronale⁹, il faut toutefois attendre la fin du Moyen Âge pour qu'émergent les premières images de leurs miracles, mettant désormais en exergue par la narration leur caractère salvateur et leurs pouvoirs thaumaturgiques. En effet, impulsées par les reconquêtes territoriales successives de la Reconquista, les fondations d'églises dédiées à leur culte se multiplient alors dans les couronnes de Castille et d'Aragon, à partir d'Oviedo notamment,

restée chrétienne, puis à Léon (856), Burgos (884) et enfin Valence (1238), redevenues catholiques depuis plusieurs siècles, entraînant par le système de commandes la production corollaire d'images pour ces sanctuaires.

- 8 Pourtant, tandis que dans la version latine du récit de Jacques de Voragine, le mutilé est d'abord désigné comme « éthiopien » (*bodie ethiops*), puis « maure » (*mauri*)¹⁰, aucun élément ne mentionne précisément dans chacune de ses éditions la couleur exacte du corps démembré, ni l'appartenance religieuse du défunt. En effet, cette indifférenciation générale dans le choix des termes semble illustrer une confusion plus généralisée dans l'esprit médiéval, puis renaissant entre les différents territoires extra-européens. Néanmoins, à l'inverse du maure à connotation islamisée, le terme « éthiopien » (*etiope*) renvoyait quant à lui davantage à une couleur de peau, au noir, qu'à une aire géographique précise. Dans la culture castillane en particulier, comme l'illustre le premier dictionnaire édité en langue espagnole par Sebastián de Covarrubias Orozco au début du ^{xvii}^e siècle, l'entrée du terme « noir » (*negro*) est alors définie comme « Éthiopien à la peau noire¹¹ ». L'assimilation des termes noir et éthiopien semblait ainsi commune au début de l'époque moderne¹², bien qu'elle fasse principalement référence aux populations du Nord et de l'Ouest africain (actuels territoires du Maghreb et du Golfe de Guinée), territoires progressivement conquis comme comptoirs commerciaux par les Castillans et les Portugais¹³.
- 9 Néanmoins, si *La légende dorée* tendait vers la persistance de cette ambiguïté ethnique, les *Flores sanctorum* abondant la littérature spirituelle locale semblent quant à eux adopter une terminologie chaque fois plus précise et spécifique, précisément dans la description identitaire des protagonistes. Dans la traduction catalane du texte de Jacques de Voragine en 1494, la dénomination du cadavre est déjà détournée de la version latine, occultant la référence au « maure » et désignant ainsi le mort sous les appellations successives de « noir d'Éthiopie¹⁴ » (*negre de ethiopia*) et de « noir » (*negre*). De la même manière, dans les recueils hagiographiques rédigés par le frère hiéronymite Pedro de la Vega notamment, le cadavre est tantôt désigné comme « homme noir¹⁵ » (*hombre negro*) tantôt comme « éthiopien noir¹⁶ » (*ethiopiano negro*) ou « éthiopien¹⁷ » (*ethiopiano*).

Les termes utilisés renvoient alors systématiquement à sa couleur de peau, lui incombant ainsi une supposée origine ethnique corolaire.

- 10 En ce sens, il faut par ailleurs souligner le fait que le qualificatif géographique « éthiopien » (*etiope*) semblait porter une connotation religieuse particulière. Dans la culture ibérique, la référence à l'Éthiopie renvoyait depuis longtemps aux premiers chrétiens d'Afrique, évangélisés selon la tradition, au I^{er} siècle par saint Mathieu¹⁸. En effet, bien avant celui des Rois Catholiques, le royaume d'Aksoum au nord de l'Éthiopie devenait le premier empire avec pour religion d'État le christianisme, et ce dès l'an 330. Il y avait par conséquent une vraie distinction symbolique entre le fait d'être éthiopien et celui d'être africain, musulman ou esclave, puisque l'Éthiopie était chrétienne avant les territoires d'Hispanie¹⁹. En ce sens, le poète andalou Juan Latino (1518-1596), premier professeur noir à l'Université de Grenade, avait notamment transformé dans l'un de ses écrits la figure de l'apôtre en éthiopien, le renvoyant ainsi en guise de légitimation personnelle à ses propres origines²⁰. À l'inverse toutefois, le terme « maure²¹ » (*moro*), présent par indifférenciation chez Jacques de Voragine mais chaque fois écarté par les hagiographes castillans, désignait indifféremment les musulmans comme croyants de l'Islam, d'Afrique subsaharienne comme maghrébine ou orientale.
- 11 Pourtant présentes en Italie depuis plus d'un siècle, notamment sous le patronage de Côme de Médicis à Florence²², les représentations du miracle de la jambe noire apparaissent plus tardivement dans les royaumes de Castille, peu après leur diffusion dans la couronne d'Aragon qui bénéficie alors de liens commerciaux privilégiés avec les territoires de la péninsule italienne. Un tournant iconographique particulier va cependant s'opérer, s'émancipant du modèle préétabli d'abord par Fra Angelico (vers 1395-1455) dans l'église florentine de San Marco avant 1443 puis réinvesti par les peintres florentins²³. En effet, si la tradition toscane excluait la figure secondaire du donneur²⁴, absent chez Fra Angelico²⁵, Francesco Pesellino²⁶ (1422-1457), ou relégué à l'arrière-plan chez Bicci di Lorenzo²⁷ (1373-1452), les interprétations aragonaises, puis castillanes de la légende, artistiques comme littéraires, vont pour leur part réintégrer peu à peu le corps du mutilé, allant jusqu'à devenir le cœur même de la composition.

- 12 Comme le constate Pierre-Yves Theler dans son étude sur l'image de la greffe dans l'art occidental, l'école catalane est en effet la première à véritablement investir le champ iconographique et légendaire des saints d'Arabie, émergeant alors dans diverses églises du royaume dès les prémices du ^{xv}^e siècle²⁸. Dans la cathédrale de Barcelone notamment, une chapelle dédiée est ainsi décorée par le peintre catalan Miquel Nadal (actif vers 1445-1460) entre 1453 et 1455, illustrant le miracle de la jambe noire selon le modèle initialement prescrit en Toscane. Concentrée sur l'opération céleste du sacristain au centre, l'image met en scène les jumeaux médecins détachant du corps malade la jambe gangrenée pour la remplacer par une seconde jambe saine, et blanche. Exclue du champ de la représentation mais également de la greffe, la figure du maure originellement présentée comme celle du donneur par Jacques de Voragine est de fait totalement révoquée de cette première interprétation catalane du miracle, uniquement placée sous le signe du miracle. Néanmoins, l'un des panneaux réalisés entre 1459 et 1461 par le catalan Jaume Huguet (1415-1492) pour la prédelle dédiée aux jumeaux médecins dans le retable des saints Abdon et Sennen de l'église San Pedro de Terrassa se distingue toutefois dans son traitement iconographique du miracle. Pourtant contemporaine de celle de Nadal, en réintégrant clairement le motif de la jambe noire greffée sur le corps endormi, le peintre convoque cette fois de façon plus littérale la légende médiévale puisqu'il esquisse au second plan à droite de l'œuvre l'épisode antérieur du prélèvement du greffon au cimetière. Distinguant cependant l'espace intime et intérieur du miracle du lieu hostile et extérieur de la dissection, Huguet réitère ainsi le modèle florentin consenti dès lors comme tradition iconographique jusqu'à la fin du ^{xv}^e siècle²⁹.
- 13 Reprenant cette transposition littérale du récit, certains artistes castillans vont à leur tour exclure tout d'abord le cadavre mutilé du champ de la représentation, centrant l'image sur le corps du malade allongé. Dans l'œuvre d'Andres Sanchez de Oña (vers 1484-1510) (fig. 1) ou de León Picardo (– 1547) (fig. 2), tous deux actifs à Burgos, comme dans celles de Pedro Berruguete³⁰ (vers 1450-1504) et de Juan Correa de Vivar³¹ (vers 1510-1566), seule la transplantation est représentée au centre d'une chambre à coucher richement ornée en guise de salle opératoire et rien, si ce n'est l'autre membre prêt à être greffé, ne

renvoie à la présence du défunt. L'assemblée céleste, entourée d'anges en communion de prière, voire de servantes infirmières, ressemble alors davantage à une scène courtesane qu'à une transplantation visionnaire entre un cadavre et un mourant.

Figure 1.



Andres Sanchez de Oña ³², *Le Miracle de la jambe noire*, vers 1495, huile sur panneau, 169 x 133 cm, Londres. Source : Wellcome Collection.

Crédits : Wellcome Collection, domaine public.

Figure 2.



León Picardo, *La Guérison de Bocos*, vers 1530, huile sur toile, Burgos, cathédrale Santa Maria ». Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Domaine public, CC BY-SA.

- 14 Pourtant, cette première typologie, fidèle au récit, ne constitue pas une constante visuelle dans l'évolution de l'iconographie en Castille. Pour cause, dès la fin du ^{xv}^e siècle, l'image du cadavre apparaît peu à peu non seulement dans l'espace pictural mais également dans celui de la chambre à coucher, obtenant progressivement un rôle central dans sa composition. En effet, si aucune des versions de la légende ne mentionne le déplacement de l'intégralité du cadavre au sein de l'espace opératoire, une deuxième typologie d'images lui accorde pourtant une place au premier plan de l'œuvre ; d'abord mort, gisant comme le dédoublement inversé du corps blanc dans un panneau castillan des années 1480 ³³, il apparaît également dans un tableau réalisé vers 1510 pour le monastère San Francisco de Guadalupe par

Fernando del Rincón (vers 1460-vers 1520) (fig. 3), peintre du roi Ferdinand II, puis de l'empereur Charles Quint. Au premier plan en bas de l'image, le corps mutilé est drapé d'un linceul blanc, comme tout juste exhumé. Son visage fait face au spectateur, les yeux clos, alors que son corps allongé est disposé en opposition à celui du sacristain endormi, redressé dans l'axe d'une Vierge à l'Enfant. En fond, une architecture urbaine et palatiale évoque par ailleurs davantage un espace onirique et mental que l'architecture réelle de la Rome médiévale, transposant la scène entière dans un songe empli de symboles.

Figure 3.



Fernando del Rincón, *Le Miracle de la jambe noire*, vers 1510, huile sur panneau, 155 x 188 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Museo Nacional del Prado.

- 15 Pourtant, presque un siècle plus tard, en 1592, le peintre d'origine italienne Pedro de Raxis (1555-1626) reprend cette même iconographie du corps noir présenté dans un même plan pour orner le cloître du Carmen royal de los Mártires de Grenade (fig. 4). Toutefois, tandis que le corps est allongé dans le sens inverse à celui du lit, sa tête est disposée sur un oreiller, invoquant alors davantage l'idée du sommeil ou de la sédation. Dans ce troisième type d'image, le donneur semble endormi, à l'instar du receveur, et non plus mort comme dans la tradition littéraire, l'idée du déplacement du corps laissant désormais place à celle de la double opération. Chez Fernando de Rincón déjà, le corps déplacé mais bien mort du donneur gisait ainsi aux pieds du lit disposé, tandis que la jambe gangrenée lui avait bien été greffée. Conjuguant plusieurs miracles en une seule image, notamment celui du serpent, le peintre témoignait dès lors d'une connaissance directe des sources textuelles, allant néanmoins plus loin que le seul récit de Voragine. En effet, dans la légende médiévale, si la jambe du malade est remise dans la tombe de l'Éthiopien, une ambiguïté sémantique introduite par le terme « rapportée³⁴ » demeure quant à sa destination. En ce sens, les œuvres de Rincón comme de Raxis marquent un tournant dans le traitement de la légende, invoquant l'idée d'une double transplantation réciproque, in situ dans l'espace opératoire. En outre, il faut préciser que si l'œuvre de ce dernier est réalisée à Grenade, le peintre avait exercé peu de temps auparavant pour l'hôpital de Santiago à Ubeda³⁵ où il a alors dû être en contact avec les malades, les pauvres et les mutilés, côtoyant très certainement ce type d'actes chirurgicaux³⁶.

Figure 4.



Pedro de Raxis, *Milagro de San Cosme y San Damián*, 1592, huile sur toile, 99 x 206 cm, Grenade, Museo de Bellas Artes de Granada. Source : Museo de Bellas Artes de Granada.

Crédits : Museo de Bellas Artes de Granada.

- 16 Enfin, un quatrième type d'images émergeant parallèlement au début du ^{xvi}^e siècle va quant à lui atteindre un degré inédit dans ce qui s'apparente, selon une lecture politique des images, à de la pure cruauté raciste. Trouvant racine dans une œuvre du sculpteur d'origine bourguignonne Felipe Bigarny (1475-1542), réalisée pour la cathédrale San Antolín de Palencia, cette dernière typologie met alors en scène une représentation dans laquelle le cadavre est cette fois démembré *in vivo*, non plus seulement endormi comme chez Pedro de Raxis, mais bien vivant et agonisant. Formulé comme prédelle du retable de la chapelle des saints anargyres, ces derniers bénissent le malade tandis qu'un autre homme à l'extrémité droite de l'image tient la jambe blanche gangrenée, le mutilé déposé à ses

pieds, presque mort³⁷. Toutes les figures regardent vers le lit au centre, sans égard pour le donneur expirant au bord de la composition³⁸. Sa présence marginale, forte et dissonante, attire là encore l'œil du spectateur par les effets de contrastes pour devenir paradoxalement le cœur du sens de l'image.

- 17 Commandé pour le chœur de la cathédrale d'Avila en 1534, l'un des bas-reliefs apparents sur une stalle met en œuvre une image du miracle sculptée par Isidro de Villoldo (vers 1560) dans lequel le mutilé est lui aussi représenté in vivo ; le corps parallèle à celui du malade, il est enchaîné par les mains, sur le ventre, la jambe déjà coupée. Le motif du billot est mis en exergue au centre même de la composition tandis que le supposé défunt semble se débattre, la bouche ouverte induisant de probables hurlements. Côté les iconographies respectives de la vie du Christ et des principaux récits du martyrologue romain, la scène sculptée s'implante ainsi au même titre que les autres miracles sacrés au sein d'une machine exégétique plus générale quant à l'histoire de l'Église catholique³⁹. Reprise par l'artiste quelques années plus tard dans une seconde composition, le sculpteur reprend alors le même modèle du donneur vivant-agonisant dans une œuvre réalisée cette fois pour la chapelle dédicacée de l'église conventuelle de San Francisco à Valladolid (fig. 5). Tandis que le sacristain est anesthésié par divers sédatifs naturels, probablement de l'opium, de la mandragore ou de l'alcool comme il était d'usage⁴⁰, la figure noire est quant à elle bien éveillée, devant l'indifférence manifeste des protagonistes de la scène dont les yeux sont rivés sur le patient et ses analyses. Le contraste entre la richesse du décor ornementé et l'agonie du gisant noir est saisissant, devenant paradoxalement le point de concentration du regard dans l'œuvre.

Figure 5.



Isidro de Villoldo, Juan Rodriguez, Lucas de Giraldo, Nicolas Cornelis de Holanda, *Le Miracle de la jambe noire*, 1534-1544, bas-relief en noyer sculpté, Avila, cathédrale del Salvador.

Source : Kees Zimmerman, *One Leg in the Grave Revisited*, Groningen, Barkhuis, 2013.

Source : Reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Barkhuis et de Kees Zimmerman.

Figure 6.



Isidro de Villoldo, *Le Miracle de la jambe noire*, vers 1547, bas-relief en bois doré polychrome, Valladolid, Museo Nacional de Escultura. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Museo Nacional de Escultura, CC BY-SA 4.0.

- 18 Dès lors, consenties à travers ces dernières conclusions iconographiques comme le reflet des traitements négriers exercés au sein des différents royaumes ibériques, un pan de l'histoire sociale de l'art va ainsi voir dans ces images l'illustration en miroir de la réalité des populations issues d'Afrique, intégrées de force dans la péninsule ; d'abord écartées de la représentation, comme effacées de la société, elles vont ensuite être utilisées, assujetties et évangélisées de force, avant d'être finalement supprimées.

Du miroir politique à la double transplantation dans l'image : le corps universel

- 19 D'abord nées du champ médical et pharmaceutique⁴¹, les premières études d'histoire de l'art vont en effet voir dans la résurgence iconographique du miracle un lien évident avec le contexte épidémique européen, illustrant les progrès réalisés dans le domaine chirurgical et attestant l'émergence d'un culte de la sainteté ravivé à l'aube du xv^e siècle. Déniant alors toute lecture raciale ou politique possible de la greffe trans-raciale, les travaux des iconographes du xx^e siècle comme ceux de Marie-Louise David-Danel ont pourtant laissé place par la suite à un nouveau spectre de recherches⁴², principalement issues du champ de l'histoire sociale de l'art.
- 20 En effet, les travaux les plus récents et notamment ceux poursuivis quasi exclusivement par Carmen Fracchia depuis une dizaine d'années, se sont concentrés sur la mise en lumière de problématiques raciales, coloniales et esclavagistes intriquées selon elle dans les images du miracle. Partant du postulat que l'iconographie de la greffe relèverait par essence de questionnements politiques, l'historienne de l'art s'est intéressée aux liens entre la production d'œuvres et l'évolution de la traite des populations noires puis « afro-hispaniques », durant plus de deux siècles. D'après elle, la mutilation du corps noir par les saints serait une métaphore du sacrifice de l'esclave dévoué, maltraité et évangélisé de force, allant jusqu'à évoquer à travers la question du don « l'iconographie du corps souffrant du Christ⁴³ ».
- 21 Ainsi, le tournant castillan opéré par les évolutions iconographiques de la fin du xv^e à l'aube du xvii^e siècle s'expliquerait fondamentalement par l'indifférence voire la cruauté croissante à l'égard des nouvelles populations esclavagisées, dont l'émergence du motif du mutilé in vivo apparaîtrait alors comme le symptôme de cette barbarie patente⁴⁴. Perçue comme une allégorie de la violence institutionnelle par Carmen Fracchia, la place paradoxalement centrale donnée par les artistes au corps mutilé dans certaines images, en dépit du manque de continuité chronologique, reposerait

selon elle sur une réalité historique tout aussi contradictoire; d'une part, l'appropriation sacrificielle et entière des corps esclavagisés, symbolisée par la récupération du greffon, d'autre part, l'inexorable métissage de la population castillane dû aux mutations démographiques et la volonté latente de conversion de ces populations au christianisme au cours du ^{xvi}^e siècle, illustrée par la double transplantation.

- 22 Pour cause, désormais régie par la Casa de la Contratación (1503) et le Conseil des Indes de Séville (1524), la traite négrière castillane devient alors un véritable marché lucratif au sein d'un système commercial efficace et compétitif⁴⁵. La plupart des esclaves étaient capturés par les Castillans mais aussi, et surtout, par les Portugais dans les colonies d'Afrique centrale et de l'Ouest, transportés dans les royaumes du Sud de l'Andalousie où ils étaient vendus aux enchères, puis dispersés dans le reste de la péninsule ou vers le nouveau continent. Il faut toutefois noter qu'à la fin du siècle, les populations afro-hispaniques représentent jusqu'à un quart de la population totale sévillane, pour la plupart chrétiens et libres⁴⁶. Bien qu'aucun document n'atteste de l'usage du corps des esclaves pour les études anatomiques et les pratiques chirurgicales émergentes, l'essor de ces images se référerait selon l'historienne à l'existence de pratiques punitives exercées à leur encontre par les *santas hermandades*⁴⁷, confréries religieuses locales, malgré l'existence d'une législation réglementaire et de droits fondamentaux qui leur étaient octroyés⁴⁸.
- 23 Pourtant, en prenant de la hauteur face à la « légende noire » associée plus largement à l'histoire des couronnes hispaniques, certaines nuances dans la lecture historique de ces événements doivent dès lors être avancées. En ce sens, Cecilio Tiele Ferrer note pour sa part que ces images tendraient, au contraire, à illustrer pour mieux la dénoncer la cruauté de l'institution esclavagiste tout en intégrant ces populations dans l'imaginaire visuel collectif et l'espace ecclésial dont elles étaient autrefois chassées⁴⁹. Cette hypothèse permettrait notamment de donner une piste d'explication à la place paradoxalement centrale qu'occupe peu à peu la figure du mutilé dans l'image, loin du récit littéraire et de l'indifférence des premières transcriptions picturales toscanes.

- 24 En effet, parallèlement à l'intégration réelle et civile de ces populations, d'influents voix se faisaient déjà entendre au début du xvi^e siècle pour dénoncer les violences et les abus infligés, comme celle du missionnaire et théologien dominicain Bartolomé de Las Casas⁵⁰ (1484-1566). Théoricien de la « colonisation pacifique⁵¹ » et conseiller pour les Indes auprès de Charles I^{er}, Las Casas se rétracte finalement après avoir encouragé le déplacement et la mise en esclavage de populations issues d'Afrique vers le Nouveau Monde. Prenant conscience du sort qui leur était réservé, il exprime son repentir dans l'opuscule *Brevísima relación de la destrucción de África* (1552) dans lequel il s'attaque notamment aux pratiques des portugais en Guinée et au Bénin, concluant en ce sens que « la même raison s'applique aux esclaves noirs et aux Indiens [...] les uns et les autres ayant été et sont encore injustement et tyranniquement réduits à l'état d'esclaves⁵² ».
- 25 De la même manière, devenue si conséquente d'un point de vue démographique, des confréries catholiques destinées à ces populations noires et libres se développent ainsi dès le xv^e siècle en Castille de même que dans tout le reste de l'Occident. À partir de Séville d'abord, où la première confrérie noire aurait été créée en 1400, elles abondent progressivement dans les autres royaumes castillans où, comme l'explique Bernard Vincent, elles comptent alors au nombre de dix-huit à León, vingt-huit à Salamanque et jusqu'à trente-sept à Zamora avant même la fin du siècle⁵³. Corollairement, un phénomène parfaitement similaire émerge de fait dans les provinces de la couronne d'Aragon, tel qu'à Barcelone ou Valence⁵⁴, ouvrant alors le champ de l'accès à la fonction publique à certaines figures issues de ces minorités, à l'instar des Juan de Valladolid, surnommé le « comte noir », nommé maire et juge des populations noires, libres et captives, de Séville en 1475⁵⁵.
- 26 Dès lors, en admettant l'existence de processus d'intégration multiples, disparates et parfois contradictoires des populations issues d'Afrique, la lecture manichéenne de ces œuvres perçues comme sacrificielles devient insuffisante pour comprendre la fonction de même que la portée spirituelle de ces images de corps mutilés-recomposés dans l'espace ecclésial. En ce sens, l'émergence du motif de la double transplantation que l'on observe chez Pedro de Raxis notamment (fig. 4) doit être questionnée puisqu'il remet en cause

l'idée même d'une indifférence permanente à l'égard du mutilé. Renforcé par les artistes, ce détail iconographique n'est précisément mentionné ni par Jacques de Voragine ni par les hagiographes locaux qui se contentent de dire que la jambe du malade fut déposée, jetée ou encore remplacée près du cadavre⁵⁶. Ainsi, cette délibération artistique pourrait alors symboliquement correspondre à l'idée selon laquelle le corps du mutilé peut également être sauvé car lui aussi greffé. Pour Cecilio Tiele Ferrer, cette réciprocité des greffes opérant une hybridité charnelle des êtres pourrait même illustrer, métaphoriquement, l'essor progressif de politiques d'intégration effective (ne seraient-elles que religieuses) de ces populations dans la société civile⁵⁷.

27 Évoluant le plus souvent au sein des centres urbains comme auprès des puissances politiques et ecclésiastiques des différents royaumes, à l'instar des Rois Catholiques ou des principaux archevêchés, il semble en effet invraisemblable d'imaginer que les peintres à l'origine de ces œuvres, encore considérés comme de simples artisans⁵⁸, aient pu délibérément décider de disposer dans l'image chrétienne un acte de pure cruauté raciale, notamment au vu du prestige des espaces d'exposition et des commanditaires en question. En effet, dans le cadre des commandes ecclésiastiques auxquelles elles étaient principalement toutes destinées, ces œuvres devaient répondre à l'édiction précise d'instructions tant iconographiques que stylistiques, dictées au sein d'un contrat préétabli et orchestré le plus souvent par les prélats en charge des ouvrages. Également, la question rarement soulevée de l'origine géographique respective de ces artistes vient mettre en tension l'idée d'un acharnement proprement et intrinsèquement castillan, né du fait du contexte socio-économique de l'Empire en expansion et dès lors externalisé dans les œuvres, dans la mesure même où certains d'entre eux n'étaient pas originaires de Castille⁵⁹.

28 Tous cependant interconnectés par le prestige des réseaux artistiques au sein desquels ils évoluent alors, il paraît certain qu'à travers la circulation des modèles, le monopole de certains commanditaires communs de même que la mobilité des artistes induite par la construction de nouveaux édifices, ces derniers devaient assurément avoir connaissance des productions respectives de chacun, les reprenant à leur compte ou les détournant au gré des

attentes de leur superviseur. Qui plus est lié au sein des mêmes guildes et confréries, la plupart des auteurs de ces images font de fait état de liens manifestes, à l'instar d'Isidro de Villoldo qui fut notamment le disciple et collaborateur d'Alonso Berruguete (vers 1490-1561), lui-même le fils de Pedro, ou de León Picardo, appelé pour la cathédrale de Burgos quelques années après le passage de Felipe Vigarny, lui aussi proche des Berruguete. Ainsi, le plus souvent réalisées pour des monastères royaux ou des cathédrales, ces représentations hagiographiques prises dans un contexte de production plus large témoignent de fait de l'importance dévotionnelle d'un tel sujet, dépassant a priori la seule dimension raciale ou le cruel témoignage politique.

De l'image votive aux enjeux sotériologiques du miracle : le corps ressuscité

- 29 « Module qui détermine les rapports de tous les acteurs du miracle ⁶⁰ » selon Judith-Danielle Jacquet, le thème du double est en effet, si l'on en revient à l'essence de la légende, omniprésent dans la conception même de ces images. Comme elle l'explique, tout un jeu d'associations contraires et complémentaires se construit ainsi dans l'image autour de la figure des jumeaux : la vie et la mort, le blanc et le noir, le terrestre et le céleste. D'un point de vue médical, Jean Devisse et Michel Mollat précisent pour leur part que la greffe semble relever de la théorie des contraires ⁶¹ (*contraria contrariis curantur*) développée par Galien et dont la pensée se diffuse au Moyen Âge, constituant le système dominant jusqu'à l'époque moderne ⁶². Dans cette optique, les contraires soignant les contraires, les saints interviennent ici pour rétablir l'ordre naturel et normal des corps, rendant au vivant sa validité et rejetant sur le condamné, mort ou agonisant, le membre malade. Pourtant, cette lecture scientiste et rationnelle des images se heurte en l'occurrence au contexte sacré, faisant prédominer chez chacun des peintres la dimension surnaturelle, onirique et miraculeuse de l'évènement face au caractère a priori chirurgical de l'intervention.

- 30 Sujet de l'ouvrage de Caroline Walker Bynum, la question de la fragmentation du corps et de son poids dans le salut de l'être est fondamentale pour comprendre ces images de greffe miraculeuse⁶³. Comme le précise par ailleurs Judith-Danielle Jacquet, « l'intégrité des corps au jour du Jugement Dernier semble en être la raison essentielle puisque tous, chrétiens et païens, doivent pouvoir ressusciter dans leurs corps⁶⁴ ». Alors que les avancées médicales se développent dans les centres urbains, l'exercice de la chirurgie reste régulé par les confréries de Côme et de Damien, plaçant leur activité sous le patronage des saints, souvent présents sous forme d'illustrations dans les ouvrages spécialisés⁶⁵. En dépit des avancées scientifiques, le lien reste donc prépondérant entre guérison et foi au ^{xvi}^e siècle, les croyants cherchant à disposer d'un corps intact, non seulement de leur vivant, mais aussi et surtout au jour de la Résurrection⁶⁶. En ce sens, bien que la fragmentation corporelle ne fasse impasse à la réunification charnelle du corps chrétien, comme l'illustrent par excellence les corps des saints suppliciés, l'intervention des jumeaux médecins pourrait toutefois préfigurer de cet espoir du recollement à venir, de la perfection du corps glorieux après la mort.
- 31 Pour cause, la tradition théologique explique depuis saint Paul (1 Co 15, 42-44 et 51-53) jusqu'à saint Augustin puis saint Thomas d'Aquin que le corps des justes ressuscitera sans altérations dans la perfection souhaitée par Dieu⁶⁷. Dans l'espace liturgique, les images du miracle prennent donc une dimension eschatologique, côtoyant ainsi souvent celles du Jugement Dernier ou du martyr des deux saints décapités, tous retrouvant un corps glorieux après la mort. Loin du lieu commun anthropologique selon lequel le Moyen Âge se serait construit sur un dualisme entre corps et âme depuis les théories pauliniennes, Jérôme Baschet tente notamment de démontrer l'union continue et psychosomatique entre ces deux pôles de la pensée médiévale, et ce jusqu'au ^{xvii}^e siècle⁶⁸. Religion de l'incarnation, la relation du christianisme au corporel se développe de fait selon lui dans une « obsession quasi maniaque de l'intégrité des corps ressuscités, auquel rien ne doit manquer⁶⁹ ». En retrouvant l'usage de son corps, le sacristain soigné retrouve par conséquent davantage ; une place dans l'ordre naturel et divin.

- 32 Soulevé par Carmen Fracchia⁷⁰, un autre aspect inédit et pourtant fondamental semble également entrer en compte à la lecture du récit : la question post-opératoire. Jacques de Voragine introduit cette problématique lorsqu'il écrit qu'au réveil, le sacristain semble souffrir d'un trouble identitaire du fait de sa guérison soudaine, sans toutefois invoquer la question du changement de couleur⁷¹. Au contraire, le sacristain s'étonne seulement d'avoir retrouvé l'usage normal de son membre, tout en se demandant s'il n'est lui-même pas un autre. Au-delà du récit, l'insinuation du blanchiment miraculeux de la jambe noire au réveil se retrouve également en peinture, spécifiquement chez Miquel Nadal, qui fait alors greffer à son malade une seconde et nouvelle jambe – blanche. Selon l'historienne, il s'agit là d'une allégorisation parfaite de l'âme noire blanchie une fois christianisée⁷², pouvoir de purification octroyé par le baptême aux âmes comme aux corps des fidèles. Pourtant, le fait que l'image mentionnée ne constitue qu'un *unicum*, qui plus est catalan dans le corpus présenté, tend une fois encore à limiter le poids de son hypothèse. De la même manière, puisque le récit de Jacques de Voragine ne mentionne nullement la couleur de peau du cadavre et qu'il n'apparaît dans le cadre de la composition, peut-être était-il pour Nadal maure mais blanc, et non noir et éthiopien. Dans la majeure part des cas néanmoins, le motif de la jambe noire reste *a contrario* présenté chaque fois comme la clef centrale de l'iconographie, mis en exergue et véritablement problématisé pour tel.
- 33 À l'inverse, un autre motif semble toutefois être passé inaperçu au sein des études historiographiques, celui du corps des saints. Mentionnée par l'hagiographie, l'origine ethnique des deux frères semble pourtant avoir été occultée par les artistes, comme invisibilisée par leur statut et la réappropriation culturelle de leur culte par l'Église d'Occident. Originaires d'Arabie, Côme et Damien sont en effet représentés dans la peinture occidentale médiévale, puis moderne comme deux gentilhommes vêtus de riches costumes contemporains, aux visages blancs semblables à ceux des anges assistants ou du sacristain. Rien ne permet dans l'image du miracle d'entrevoir leur appartenance ethnique au golfe de l'Est méditerranéen, comme blanchis car sanctifiés par le martyr et vénérés comme tel, par transfert, par les chrétiens occidentaux. Par

la mise en tension entre la blancheur présumée des saints, celle du sacristain, et la noirceur du donneur, les artistes de la première modernité pourraient *in fine* tenter de dépasser l'archétype visuel médiéval de la chrétienté occidentale pour intégrer d'autres modèles au corps catholique, selon l'idée latente d'une Église universelle.

34 De la même manière, une tradition ancienne tirée des Actes des apôtres (Ac 8, 27-39) racontant le baptême de l'eunuque éthiopien par l'apôtre Philippe sur la route de Jérusalem apparaît dans l'une des illustrations du *Livre d'heures* de Charles I^{er} (vers 1519, Vienne, National libray, fol. 82r). Témoinant là encore d'un nouveau rapport à « l'autre » dans la culture religieuse des différents royaumes de Castille⁷³, cet épisode fait dès lors écho à la sauvegarde de l'intégrité du corps noir dans les images de la greffe, désormais transplanté lui aussi, non plus consenti comme un rejet de l'altérité mais comme une preuve de son intégration. Détail mineur mais lui aussi symbolique, la représentation du motif de la grenade dans les œuvres de Fernando del Rincón et Pedro de Raxis, citée par plusieurs auteurs comme le symbole de la Reconquista⁷⁴, pourrait également faire référence à l'idée d'une unité des fidèles dans l'Église romaine⁷⁵. En effet, symbole d'harmonie selon saint Jérôme, la grenade apparaîtrait alors telle l'image d'un noyau dur englobant le monde des chrétiens unis malgré leur diversité en son sein⁷⁶. Dans ce contexte, cette hypothèse pourrait par ailleurs être renforcée par l'intégration corollaire et progressive depuis le début du xv^e siècle de la figure du Mage africain dans les épiphanies occidentales, images de l'universalité du message chrétien et de l'Église catholique par essence⁷⁷.

35 En outre, hormis la mention d'une origine incertaine, la seule information que nous livre la légende sur l'identité du cadavre est qu'il vient d'être inhumé au cimetière de Saint-Pierre-aux-Liens. Selon Judith-Danielle Jacquet, cela permettrait d'en conclure que le défunt était chrétien, sans quoi il n'aurait pu y être inhumé⁷⁸. En effet, comme l'attestent les travaux menés par Michel Lauwers sur l'histoire cimetériale latine⁷⁹, il semblerait que les pratiques d'exclusions funéraires les plus strictes envers ceux qui n'appartiennent pas à la « communauté des fidèles » apparaissent véritablement avec les réformes conciliaires menées à partir des xi^e et xii^e siècles⁸⁰. Si la chronologie du récit coïncide avec la construction

de la basilique dédiée au ^{vi}^e siècle, rien ne permet pourtant d'affirmer avec certitude que le cimetière où le futur donneur est inhumé est consacré au sens canonique du ^{xii}^e siècle. Cependant, si la tradition latine mise en place par Jacques de Voragine insiste sur la couleur de peau davantage que sur l'ethnie particulière du défunt, induisant alors qu'il n'était certainement pas chrétien, l'insistance des traductions hagiographiques castillanes sur le terme éthiopien et donc sur la chrétienté de ce dernier laisse à l'inverse envisager que, bien qu'interraciale, il ne pouvait y avoir de greffe ni interreligieuse ni d'hérétiques inhumés dans un cimetière chrétien.

36 Ainsi, si la lecture politique de ces images ne peut être niée dans la mesure où elles correspondent indéniablement à un contexte socio-démographique historique, à une vision du monde environnant, la diversité des typologies iconographiques et ce, malgré leur coïncidence chronologique, ne semble permettre d'admettre une homogénéité philosophique et spirituelle communément admise chez tous les commanditaires, les artistes mais également les fidèles, à travers l'ensemble de la péninsule. Pour cause, du fait même de la diversité des royaumes au sein d'un même espace géographique, chacun de ces territoires semblait tendre naturellement vers la mise en exergue de sensibilités religieuses multiples, bien que nourries par des échanges et des transferts effectifs, de par la permanence de cultures bien distinctes au moins jusqu'à la fin du siècle. En appliquant une lecture seulement politique et racialisée à des images aussi diverses et éparses sur plusieurs territoires donnés, les travaux issus des *racial studies* et des études postcoloniales soulèvent ainsi plusieurs contradictions induites par le prisme unilatéral de l'histoire sociale, allant jusqu'à perdre de vue l'enjeu primordial de ces images, celui de la dévotion.

37 Comme le constate Jillian Harrold, auteure d'une thèse sur les premières iconographies du récit en Italie⁸¹, le miracle de la jambe noire doit en effet être rapproché de pratiques chrétiennes anciennes associées aux rites païens de l'incubation⁸², encore en pratique au ^{vi}^e siècle dans plusieurs églises romaines. Indissociablement lié à la chair, le rêve est ainsi placé par le christianisme des premiers temps du côté du Diable, jugé avec suspicion car réservé aux rois, aux saints et aux prophètes⁸³. Pourtant, au ^{xii}^e siècle, un tournant s'opère dans le rapport au songe, notamment grâce aux travaux d'Hildegarde de

Bingen sur la continuité entre l'âme, le corps et l'esprit ⁸⁴.

Impuissante par elle-même, la médecine se penche alors vers ces pratiques pour recourir à l'aide divine, renouant avec l'onirisme du paganisme pour obtenir l'intercession des saints ⁸⁵. Le rêve devient une finalité en soi ⁸⁶, ce qui peut également expliquer le regain d'intérêt pour ces images désormais conçues comme des modèles *salus infirmorum*, des tableaux votifs pour le salut des malades ⁸⁷.

Comme l'explique Jacques Le Goff, « une gestuelle onirique s'instaure peu à peu. Dans la plupart des images médiévales, le rêveur se trouve allongé sur un lit, du côté droit, le bras droit sous la tête ⁸⁸ », ce qui correspond parfaitement à l'iconographie que l'on retrouve dans l'œuvre de Fernando del Rincón (fig. 3), de Felipe Vigarny ou dans celles d'Isidro de Villoldo (fig. 5 et 6).

38 Porte d'entrée vers sa problématisation, le titre choisit par la discipline pour présenter le récit dudit « miracle de la jambe noire » tend également à questionner le véritable sujet de l'image ⁸⁹. Comme le souligne Jan L. de Jong, toutes semblent avoir en commun la mise en exergue permanente d'une vision thaumaturgique et onirique de la greffe davantage qu'un véritable exposé médical. Dans la plupart des œuvres, le seul fait chirurgical consiste à bénir par l'apposition des mains ou le signe de croix le membre affecté ⁹⁰. Ni sang ni dissection, suture ou désinfection n'investissent la scène qui se structure alors comme un acte théâtral. Tandis que des assistants angéliques secondent l'opération en *sacra conversazione* dans l'œuvre de Sanchez de Oña (fig. 1), Jaume Huguet, Miquel Nadal ou encore Pedro Berruguete, des saints comme Jean le Baptiste se placent en position de témoin chez Felipe Vigarny ou bénissent de leur seul regard l'intervention, à l'instar de la Vierge à l'Enfant en tondo dans le panneau de Guadalajara.

39 De même, par la représentation conjointe de temporalités plurielles, sous la forme d'une fenêtre ouverte vers l'antériorité de l'action en fond ou par la coprésence picturale de plusieurs miracles comme chez Fernando del Rincón, les artistes réitèrent alors l'idée d'une nécessaire efficace votive de l'image, au-delà de l'évènement historique ou du témoignage médical précis. Comme le constate André Chastel, si le miracle est opéré par les deux saints médecins, l'intervention de la Vierge demeure nécessaire et, dès lors, le procédé métapictural du tableau dans le tableau va permettre l'intercession

mariale sans devoir recourir à des figures d'apparition obstruant l'espace jusqu'alors intime de la composition ⁹¹. De la même manière, comme le soutient Pierre-Yves Theler, la présence récurrente des anges dans l'espace opératoire joue un rôle déterminant dans la compréhension fondamentale du sens des œuvres ⁹². Ainsi, le recours à l'image visionnaire dans la représentation des guérisons semble concourir à deux principales fonctions ; d'une part, susciter le même phénomène d'apparition auprès du fidèle en prière et, d'autre part, contrer la révulsion naturelle qui se répandait parallèlement au développement des pratiques anatomiques en Europe ⁹³.

Du miracle invisibilisé à la chair comme étendard : le corps stigmatisé

- 40 Dès lors, s'il est indéniable de voir dans le regard porté par ces images le poids des dynamiques démographiques inhérentes aux sociétés ibériques de la première modernité, leur contexte de production de même que leur portée cultuelle tendent pourtant à écarter la seule vision cruelle et raciale de l'intégration devenue omniprésente du corps noir objectivé dans ces iconographies. Au contraire, les corps réciproquement recomposés du sacristain romain comme du donneur éthiopien semblent non seulement témoigner d'un nouveau rapport à l'autre dans les royaumes castillans des conquêtes coloniales, mais également au catholicisme, désormais perçu dans une relation plus intime, intérieure et pourtant universelle à Dieu. Dès lors, à l'aube des réformes conciliaires de Trente qui insuffleront la fin de l'iconographie miraculeuse des saints Côme et Damien ⁹⁴, les illustrations du miracle s'inscrivent alors encore dans une vision thaumaturgique de la médecine, pensée comme l'une des voies d'accès vers la résurrection entière et parfaite de la chair au jour du Jugement dernier. Morcelé, réparé et marqué des stigmates de l'opération céleste, le corps hybride recomposé par l'apparition se révèle ainsi, à l'image du Christ, comme l'incarnation du corps exemplaire chrétien, devenu emblème de la foi qui guérit.

NOTES

- 1 Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, Lille, Morel & Corduant, 1958, p. 9.
- 2 Pour une présentation plus complète et contextualisée de l'histoire des deux saints, voir notamment le propos introductif à l'ouvrage dirigé par Kees W. ZIMMERMAN et al. (dir.), *One Leg in the Grave Revisited: The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by the Saints Cosmas and Damian*, Groningen, Barkhuis, 2013, p. 11-19, DOI : [10.2307/j.ctt227287n](https://doi.org/10.2307/j.ctt227287n).
- 3 Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. et trad. Alain Boureau, Monique Goullet et Laurence Moulinier, Paris, Gallimard, 2004, p. 794.
- 4 Pour le contexte hispanique, voir Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, « El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII », *Quintana*, n°1, 2002, p. 83-99 ou Jean-Robert ARMOGATHE, « La fabrique des saints », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 33, vol. 2, 2003, p. 15-30, DOI : [10.4000/mcv.158](https://doi.org/10.4000/mcv.158). Plus largement, Jean-Pierre ALBERT, « Sens et enjeux du martyre : de la religion à la politique », dans Pierre CENTLIVRES (dir.), *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité*, Neuchâtel, Éditions de l'Institut d'ethnologie, 2001, p. 17-25, notamment concernant la complémentarité à travers la figure du saint et, *a fortiori* du martyr, entre les schèmes anthropologiques religieux et les valeurs politiques qui en découlent.
- 5 Pour une étude de la production florentine avant 1450, voir Scott NETHERSOLE, « Fra Angelico's *The Miracle of the Black Leg*: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450 », *Art History*, vol. 45, n° 2, 2022, p. 250-278, DOI : [10.1111/1467-8365.12648](https://doi.org/10.1111/1467-8365.12648). Voir de façon générale quant à l'évolution iconographique des différentes représentations occidentales, Kees W. ZIMMERMAN (dir.), *One Leg in the Grave Revisited*, op. cit. Dans les premières occurrences italiennes, la présence du corps du donneur est en effet écartée du cadre de l'image comme chez le maître de la chapelle Rinuccini dans l'église Santa Croce de Florence vers 1370. Voir Jillian HARROLD, *Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*, thèse, sous la direction de J. Gardner, University of Warwick, 2007, URL : <https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/38150/> (consulté le 4 décembre 2025).

6 Concernant l'iconographie religieuse, voir notamment Louis du BROC DE SEGANGE, *Les Saints patrons des corporations et protecteurs spécialement invoqués dans les maladies et dans les circonstances critiques de la vie*, Paris, Librairie Bloud et Barral, 1887 ; Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, op. cit. ; Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », dans Jacques GELIS, Odile REDON (dir.), *Les miracles miroirs des corps*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1983, p. 21-52. Pour ce qui relève de l'historiographie médicale, voir également Douglas B. PRICE, « Miraculous restoration of lost body parts: relationship to the phantom limb phenomenon and to limb-burial superstition and practices », dans Wayland D. HAND (dir.), *The American Folk Medicine*, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 49-72, DOI : [10.1525/9780520336773-008](https://doi.org/10.1525/9780520336773-008) ; E. RINALDI, « The First Homoplastic Limb Transplant According to the Legend of Saint Cosmas and Saint Damian », *Italian Journal of Orthopedics and Traumatology*, n° 13, 1987, p. 393-406 ; Anne PINGEOT (dir.), *Le corps en morceaux* [catalogue d'exposition], Paris, RMN, 1990 ; Jan L. de JONG, « Saints, Surgery and Salvation », dans Kees W. ZIMMERMAN (dir.), *One Leg in the Grave. The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by Saints Cosmas and Damian*, Maarsen, Elsevier, 1998, p. 29-42 ; Antonio CASTILLO-OJUGAS, *Una visita médica al Museo del Prado*, Madrid, You & Us, 1998 ; Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, thèse de doctorat, sous la direction de V. Stoichita et L. Corrain, Université de Fribourg, 2014, URL : <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/304476> (consulté le 5 décembre 2025).

7 Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 14, 2009, p. 67-82, URL : https://www.rchav.cl/2009_14_art03_fracchia.html (consulté le 5 décembre 2025) ; Carmen FRACCHIA, « El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián », dans Aurelia MARTIN CASARES, Margarita GARCIA BARRANCO (dir.), *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, Grenade Comares, 2010, p. 127-149 ; Jean DEVISSE, Michel MOLLAT, « The African Transposed », dans David BINDMAN, Henry Louis GATES (dir.), *The Image of the Black in Western Art. From the Early Christian Era to the "Age of Discovery": Africans in the Christian Ordinance of the World*, vol. II, partie 2, Cambridge, Belknap, 2010, p. 185-279 ; Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », dans Kees W. ZIMMERMAN (dir.), *One Leg in the Grave Revisited*, op. cit., p. 80-91 ; Cecilio TIELES FERRER, « La

imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles XVII-XVIII », *Podall: Publicació de cultura, patrimoni i ciències*, n° 3, 2014, p. 301-317, URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5139188> (consulté le 5 décembre 2025) ; Carmen FRACCHIA, *“Black but Human”. Slavery and Visual Art in Habsburg Spain, 1480-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 135-140.

8 Pour une recension des premières traces écrites dans la péninsule Ibérique, voir notamment Antonio LINAGE CONDE, Pierre JULIEN, « Le culte des saints Côme et Damien en Espagne au haut Moyen Âge », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n°212, 1972, p. 66-69, URL : https://www.persee.fr/doc/p_harm_0035-2349_1972_num_60_212_7134_t1_0066_0000_5 (consulté le 5 décembre 2025), ou plus largement Antonio LINAGE CONDE, « Monasterios altomedievales españoles de los santos Cosme y Damián », *Cuadernos de historia de la medicina española*, n° 9, 1970, p. 15-74.

9 Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, op. cit., p. 191-206.

10 Jacques de VORAGINE, *Legenda aurea*, Mathias Huss impressor, 1487, f° 153 verso. 6

11 « NEGRO, uno de los extremos de las colores, opuesto a blanco, Latine niger. Negro el Etiope de color negra. Es color infausta y triste ». Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 562.

12 De même au XVIII^e siècle, dans le *Diccionario de Autoridades* de l'Académie royale espagnole : « NEGRO. Se llama assimismo el Etiope, porque tiene esse color » (t. 4, 1734).

13 Voir par exemple Thomas F. EARLE, Kate J. P. LOWE, *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

14 Jacques de VORAGINE, *Flos sanctorum romançat*, Barcelone, imp. Johan rosenbach, 1494, f° 258.

15 « En el cementerio de sant Pedro enterraron ayer un hombre negro, tomemos una pierna de aquel y pongamos la a este. Y fue y traro la pierna del muerto y pusieron al vivo, y un taron le la llaga con un ungüento, y llevaron la pierno del vivo al muerto ». Pedro DE LA VEGA, *Flos Sanctorum leyenda de los Sanctos*, 1568, f° 151.

- 16 Pedro DE LA VEGA, *Flos sanctorum: La vida de nuestro señor y de su santissima Madrey de los otros santos segun la orden de sus fiestas*, 1559, f^o 405.
- 17 « En el cimenterio de la yglia de las cadenas de sant pedro fue enterrado oy un ethiopiano negro: de aquel podremos traer carne para cumplir lo que falta a esta. E fue luego el otro al cementerio de sant Pedro i tiro la una pierna & aquel ethiopiano negro y trarola y cortaron la pierna mala al enferno y piserirole la pierna al ethiopiano en lugar della ». Pedro de la VEGA, *Libro que es llamado vida de Iesu christo y de sus sanctos*, Séville, Iuan Cromberger, 1540, f^o 405.
- 18 Voir en ce sens les travaux historiques de Olivia Adankpo Labadie, plus particulièrement dans le contexte occidental « Accueillir et contrôler les pèlerins éthiopiens à Rome aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles », *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, vol. 131, n^o 2, 2019, p. 437-445, DOI : [10.4000/mefrm.5864](https://doi.org/10.4000/mefrm.5864), ou plus largement ceux de Marie-Laure Derat, notamment *Le domaine des rois éthiopiens (1270-1527). Espace, pouvoir et monachisme*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, DOI : [10.4000/books.psorbonne.13766](https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.13766) ou encore « L'Éthiopie chrétienne et islamique (^{iv}^e-^{xvi}^e siècle) », dans François-Xavier FAUVELLE (dir.), *L'Afrique ancienne, de l'Acacus au Zimbabwe (20 000 ans avant notre ère – ^{xvii}^e siècle)*, Paris, Belin, 2018.
- 19 Cecilio TIELES FERRER, « La imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles ^{xvi}-^{xvii} », *op. cit.*, p. 305.
- 20 Elizabeth R. WRIGHT, *The Epic of Juan Latino : Dilemmas of Race and Religion in Renaissance Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. 25.
- 21 « MORO, Lat. maurus, dicho assi de la provincia de Mauritania ». Sebastià de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, *op. cit.*, p. 556.
- 22 *Ibid.*, p. 72-80, mais aussi Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 6.
- 23 Jan L. DE JONG, « Saints, Surgery and Salvation », *op. cit.*, p. 31-32. Voir également George KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, Sansoni, 1952 ; Scott NETHERSOLE, « Fra Angelico's *The Miracle of the*

Black Leg: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450 », *op. cit.*, p. 250-278.

24 Jan L. DE JONG, « Transplantation and Salvation », *op. cit.*, p. 38-49.

25 Fra Angelico, *Le miracle de la jambe noire*, 1438-1443, tempera sur panneau, 37x45 cm, Florence, Museo di San Marco.

26 Francisco PESELLINO, *Le miracle de la jambe noire*, vers 1450, huile sur panneau, 32x94 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 418

27 Bicci DI LORENZO, *Le miracle de la jambe noire*, 1429, huile sur panneau, Florence, cathédrale Santa Maria del Fiore

28 Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 98.

29 Voir toutes les reproductions iconographiques des modèles italiens dans Scott NETHERSOLE, « Fra Angelico's *The Miracle of the Black Leg: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450* », *op. cit.*, p. 250-278.

30 Pedro BERRUGUETE, *Le miracle de la jambe noire*, vers 1500, huile sur panneau, Covarrubias, Musée de l'ancienne collégiale San Cosme y San Damian.

31 Juan CORREA DE VIVAR, *Le miracle de la jambe noire*, vers 1540-1560, huile sur panneau, Pampelune, Museo de Navarra, inv. CE000273

32 L'attribution de ce tableau est discutée par l'historiographie. Elle était anciennement attribuée au Maestro de los Balbases et se présentait sous le titre « Le rêve du verger : les saints Côme et Damien en train d'exécuter une cure miraculeuse par le transplant de jambe » (env. 1495), mais les recherches plus récentes tendent vers son attribution à Andres Sanchez de Oña. Voir en ce sens María Pilar Silva MAROTO, « La pintura hispanoflamenca », dans Juan Carlos ELORZA (dir.), *La pintura sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Burgos, Cabildo Metropolitano, 1994, p. 96-220.

33 Voir pour cet exemple et d'autres non illustrés, Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », *op. cit.*, p. 80-91. Consulter le tableau de l'École castillane, *Le Miracle de la jambe noire* (vers 1480, huile sur panneau) à l'adresse suivante : <https://drawingbloodpod.com/cosmas-and-damian-the-miracle-of-the-black-leg-and-transplant-histories/> (image 10).

- 34 Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, op. cit., p. 794.
- 35 *Ibid.*, p. 84.
- 36 En 1586. Carmen FRACCHIA, “*Black but Human*”, op. cit., p. 137.
- 37 Ce dernier est identifié par Carmen Fracchia comme un potentiel autoportrait du sculpteur (« perharps Vigarny’s self-portrait ») sans autre argumentaire. Voir *ibid.*, p. 146.
- 38 *Ibid.*
- 39 Concernant le recours aux miracles des saints comme modèles exemplaires dans la prédication catholique, voir notamment Ramon MANUEL PEREZ, « Sobre el carácter histórico de los milagros en la predicación del siglo XVII novohispano », *Memorabilia*, n° 11, 2008, p. 49-63, URL : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2971911> (consulté le 5 décembre 2025).
- 40 Voir Geoffrey B. RUSHMAN, N. J. DAVIES, Richard S. ATKINSON (dir.), *A Short History of Anaesthesia: the First 150 Years*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1996.
- 41 Du fait du patronage associé aux deux frères, les premières études menées sur l’histoire du phénomène culturel ont d’abord portées sur les liens entre le récit pseudo-chirurgical et les premières avancées médiévales en la matière. Voir en ce sens notamment les articles parus dans la *Revue d’histoire de la pharmacie*.
- 42 Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, op. cit., p. 9.
- 43 Carmen FRACCHIA, « El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián », op. cit., p. 147-148.
- 44 Carmen FRACCHIA, “*Black but Human*”, op. cit., p. 148.
- 45 Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », op. cit., p. 68.
- 46 De la même manière, il faut préciser en ce sens que des populations éthiopiennes chrétiennes sont également présentes en Italie durant les XV^e et XVI^e siècles, comme l’explique notamment Benjamin WEBER, « La bulle Cantate Domino (4 février 1442) et les enjeux éthiopiens du concile de Florence », *Mélanges de l’École française de Rome*, 2013, vol. 122, n° 2, p. 441-449, DOI : [10.4000/mefrm.686](https://doi.org/10.4000/mefrm.686), mais aussi Samantha KELLY, *Translating Faith*.

Ethiopian Pilgrims in Renaissance Rome, Cambridge, Harvard University Press, 2024.

47 *Ibid.*, p. 148-149. L'auteure cite en guise d'argumentaire un épisode en date du 3 juillet 1515 durant lequel un membre de la Confrérie de Séville, Tomas de Herrera, amputa le pied de son esclave « afro-hispanique », provoquant sa mort. Elle se réfère pour cela à l'ouvrage d'Alonso FRANCO SILVA, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Séville, Diputación provincial de Sevilla, 1979, p. 209, 217-218.

48 Notamment d'après le Code médiéval des Sept Parties (1263-1265), établi sous le règne d'Alphonse X. La maltraitance, la mutilation ou la mise à mort étaient ainsi interdits. Voir en ce sens Alfonso FRANCO SILVA, *La esclavitud en Andalucía 1450-1550*, Grenade, Universidad de Granada, 1992.

49 Cecilio TIELES FERRER, « La imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles XVI-XVII », *op. cit.*, p. 313.

50 Voir notamment Manuel MENDEZ ALONSO, « From slave driver to abolitionist: Bartolomé de Las Casas on African slavery », *Patristica et Mediaevalia*, 2015, n°36, p. 17-28.

51 Voir *Los quince remedios para la reformación de las Indias* [1518] retranscrites dans Alvaro HUERGA, *Fray Bartolomé de las Casas, vida y obra*, Madrid, Alianza, 1998.

52 « La misma razón se aplica a los esclavos negros y a los indios [...] ambos fueron y siguen siendo injusta y tiránicamente reducidos a la esclavitud » Je traduis. Bartolomé DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de África* [1552], Salamanque, San Esteban, 1989, p. 8.

53 Bernard VINCENT, « Pour une histoire des confréries de Noirs », *Publications de l'École française de Rome*, n°393, 2008, p. 245, URL : https://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_2008_act_393_1_9171 (consulté le 5 décembre 2005).

54 Cecilio TIELES FERRER, « La imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles XVI-XVII », *op. cit.*, p. 304.

55 *Ibid.*

56 « En el cementerio de sant Pedro enterraron ayer un hombre negro, tomemos una pierna de aquel y pongamos la a este. Y fue y traro la pierna del muerto y pusieron al vivo, y un taron le la llaga con un ungüento, y

llevaron la pierno del vivo al muerto ». Pedro de la VEGA, *Flos Sanctorum leyenda de los Sanctos*, 1568, f^o 151.

57 « La misma razón se aplica a los esclavos negros y a los indios [...] ambos fueron y siguen siendo injusta y tiránicamente reducidos a la esclavitud. » Je traduis. Bartholomé DE LAS CASAS, *Brevisima relación de la destrucción de África* [1552], *op. cit.*, p. 8.

58 Voir en ce sens les travaux de Julián Gallego sur l'évolution du statut du peintre en Espagne, notamment l'ouvrage de référence pour la période moderne *El Pintor de artesano a artista*, Grenade, Diputación provincial de Granada, 1995.

59 En ce sens et comme leurs patronymes respectifs l'indiquent, il semblerait notamment que León Picardo était originaire de Picardie en France de même que Felipe Vigarny, originaire de Langres dans le duché de Bourgogne.

60 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », *op. cit.*, p. 42.

61 Jean DEVISSE, Michel MOLLAT, « The African Transposed », *op. cit.*, p. 205.

62 Voir plus largement sur ce thème les deux volumes de Mirko DRAZEN GRMEK (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

63 Caroline WALKER BYNUM, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

64 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », *op. cit.*, p. 41.

65 Maria DEL CARMEN FRANCÈS CAUSAPÉ, *Iconografía de los Santos Cosme y Damián en libros raros de medicina publicados en España*, Madrid, Realigraf, 2007.

66 Voir par exemple Anne-Sophie MOLINE, *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du xv^e au début du xvii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.

67 Thomas D'AQUIN, *Somme contre les gentils* [1258], trad. Denis Moreau, Paris, Flammarion, 1999, vol. 4, p. 376.

68 Jérôme BASCHET, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 7.

69 *Ibid.*, p. 52.

- 70 Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », *op. cit.*.
- 71 Jacques DE VORAGINE, *Flos sanctorum romançat*, *op. cit.*
- 72 Voir Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », *op. cit.*, p. 68-72.
- 73 Jean DEVISSE, Michel MOLLAT, « The African Transposed », *op. cit.*, p. 258.
- 74 En référence à la récupération de la ville de Grenade. Voir Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », *op. cit.*, p. 85.
- 75 Stéphane KORSIA-MEFFRE, « La grenade, un symbole doux-amer », *La Chaîne d'union*, n°51, 2010, p. 70-77, DOI : [10.3917/cdu.051.0070](https://doi.org/10.3917/cdu.051.0070).
- 76 Carl Brandon STREHLKE (dir.), *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance* [catalogue d'exposition], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, p. 140-141.
- 77 Voir Kristen COLLINS, Bryan C. KEENE (dir.), *Balthazar: A Black African king in medieval and Renaissance art*, [catalogue d'exposition], Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2019.
- 78 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », *op. cit.*, p. 41.
- 79 Michel LAUERS, « Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n°5, 1999, p. 1047-1072, DOI : [10.3406/ahess.1999.279800](https://doi.org/10.3406/ahess.1999.279800).
- 80 « Tout change à l'époque de Jean Belet, qui est celle de la consécration des cimetières : le partage entre les bons et les mauvais morts fut fondé sur appartenance ou non de ceux-ci à la communauté chrétienne. Les païens, les juifs, les enfants non baptisés n'appartenaient pas la communauté des fidèles ». *Ibid.*, p. 1067.
- 81 Jillian HARROLD, *Saintly Doctors*, *op. cit.*, p. 66.
- 82 Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 332.
- 83 Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris, Éditions Liana Levi, 2003, p. 90-91.
- 84 *Ibid.*, p. 92.

- 85 Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, op. cit., p. 341-343.
- 86 Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Age*, op. cit., p. 95.
- 87 Voir le chapitre consacré aux images votives dans Anne PINGEOT, *Le Corps en morceaux*, op. cit.
- 88 Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Age*, op. cit., p. 95.
- 89 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », op. cit., p. 42.
- 90 Jan DE JONG, « Saints, Surgery and Salvation », op. cit., p. 35-36.
- 91 André CHASTEL, *Fables, formes, figures*, t. II, Paris, Flammarion, 1978, p. 78.
- 92 Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, op. cit., p. 100.
- 93 Probablement perçue comme peu lisible pour la communauté des fidèles. Carmen FRACCHIA, "Black but Human", op. cit., p. 126.
- 94 Lui préférant la représentation iconique des deux frères figurés seuls, en pied, avec seulement leurs attributs. Voir Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », op. cit. ; plus largement Ramon MANUEL PEREZ, « Sobre el carácter histórico de los milagros en la predicación del siglo XVII novohispano », op. cit., p. 53-54.

RÉSUMÉS

Français

Patrons des chirurgiens, les saints Côme et Damien sont vénérés depuis le IV^e siècle dans l'Église d'Occident pour une série de miracles et de guérisons posthumes attachés à leur culte. Parmi eux, le miracle dit « de la jambe noire » se diffuse particulièrement par l'image, devenant le principal événement associé à leur invocation, notamment dans les royaumes de Castille où l'interprétation artistique du récit prend alors un tournant particulier. Echo politique à la situation esclavagiste et coloniale au XVI^e siècle ou vision thaumaturgique des progrès médicaux dans un contexte épidémique majeur, le traitement iconographique de la greffe opère un basculement dans la vision du corps idéal chrétien, désormais perçu dans son morcellement hybride comme l'incarnation du corps universel et fidèle

de l'Église, porteur à l'image du Christ, des stigmates irréversibles de l'intervention céleste sur la chair.

English

Patrons saints of surgeons, saints Come and Damian have been venerated since the fourth century in the Western Church for a series of miracles and posthumous cures associated with their cult. Among these, the so called “miracle of the black leg” was particularly popular in images, becoming the main event associated with their invocation, particularly in the kingdoms of Castile, where the artistic interpretation of the story took a particular turn. Whether as a political echo of the slavery and colonial situation during the sixteenth century, or as a thaumaturgical vision of medical progress in a major epidemic context, the iconographic treatment of the graft brought about a shift in the vision of the ideal Christian body, now seen in its hybrid fragmentation as the embodiment of the universal and faithful body of the Church, bearing in the image of Christ, the irreversible stigmata of heavenly intervention on the flesh.

INDEX

Mots-clés

légende dorée, Castille, miracle, peinture sacrée, histoire médicale, xvie siècle, hagiographie, transplantation

Keywords

golden legend, Castile, miracle, sacred painting, medical humanities, sixteenth century, hagiography, transplantation

AUTEUR

Charlotte Lange

IDREF : <https://www.idref.fr/132615983>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000058891433>

La critique d'art au premier sommet de la Terre : le rôle consultatif de l'AICA auprès des instances onusiennes (1971-1976)

Art Critics at the First Earth Summit: AICA's Advisory Role to UN Bodies (1971-1976)

Lola Lorient

DOI : 10.35562/theia.434

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

Un rôle consultatif auprès de l'UNESCO
La présence dérisoire de la critique d'art aux grandes rencontres sur
l'environnement
Du cadre de vie à la biosphère
Conclusion

TEXTE

- 1 Le secrétariat de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) reçut au cours du printemps 1971 un courrier s'enquérant de possibles activités sur les questions environnementales. Celui-ci était rédigé par Maurice Strong, secrétaire général de la conférence des Nations unies pour l'environnement humain prévue pour le mois de juin 1972 à Stockholm. Strong avait été choisi par l'ONU pour organiser ce premier sommet de la Terre. À la fois magnat du pétrole et haut fonctionnaire canadien, naviguant entre les secteurs privés et publics, ses qualités de négociateur furent décisives pour convaincre les acteurs du monde politique et économique de se réunir pour aborder les problèmes de l'environnement¹. Outre la participation des représentants des nations et des grandes compagnies à la table des négociations, l'ONU souhaitait impliquer, du moins sensibiliser, une grande partie de la société aux sujets qui seraient abordés à Stockholm. À cet égard, Strong expliqua dans sa lettre adressée au secrétariat de l'AICA, que l'on « compt[ait] sur le rôle important des

organisations non gouvernementales dans la tâche cruciale d'informer le public concernant les objectifs de la conférence ». Ainsi, il encouragea vivement l'association de critiques à programmer ses propres événements en amont de la conférence et en lien avec les discussions à venir².

- 2 Avec sa quarantaine de sections nationales, principalement en Europe et sur le continent américain en ce début des années 1970, l'AICA pouvait représenter un relais de diffusion stratégique³. Elle s'était donné pour ambition de promouvoir les échanges internationaux entre critiques d'art, notamment par l'organisation de ses assemblées générales annuelles qui se tenaient, à chaque fois, dans une ville différente à travers le monde. À ces réunions s'adossaient des colloques, ou bien des congrès, qui avaient généralement lieu tous les deux ans. Ces rencontres représentaient un échantillon hétéroclite de la critique d'art internationale, aux contours aléatoires d'une année à l'autre, selon les membres participants. Le statut même de critique englobait des pratiques diverses, très souvent concomitantes à une activité professionnelle au sein d'institutions culturelles ou académiques. Il reposait sur l'assiduité d'une écriture tournée vers l'art, à la jonction de l'histoire de l'art, à la différence de celle-ci que le point de vue adopté se voulait en prise directe avec l'actualité artistique et les enjeux contemporains pouvant la traverser. Au cours des années 1970, l'AICA pouvait compter, parmi ses figures les plus actives, des personnalités éminentes telles que Jacques Lassaigne et René Berger qui en assurèrent la présidence, Hans L. C. Jaffé, Sven Sandström, Mário Pedrosa ou encore Jorge Romero Brest.
- 3 C'est donc « très heureux », selon ses mots, que Maurice Strong prît connaissance du thème « Le Visage de la Terre » choisi pour la vingt-troisième assemblée générale de l'AICA à Amsterdam en 1971, à peine dix mois avant la conférence de Stockholm. Il partagea, dans un télégramme adressé aux critiques présents, les raisons de son enthousiasme en quelques lignes : « Je le vois comme le reflet d'une préoccupation grandissante, de plus en plus présente, et un intérêt partagé par un nombre croissant de personnes à travers le monde autour des différents aspects de l'environnement humain. Je suis certain que votre intérêt dans ce domaine aidera à attirer encore plus l'attention sur les aspects visibles de notre environnement⁴. » Ces

brefs échanges pourraient laisser croire qu'à l'AICA, comme à l'ONU, on prenait la mesure des mêmes problèmes en matière d'environnement.

- 4 Au tournant des années 1970, l'écologie n'était plus seulement l'affaire d'une poignée d'activistes et de spécialistes. Les bombes atomiques larguées sur Hiroshima et Nagasaki avaient fait entrer le monde dans l'ère de la menace nucléaire que les crises géopolitiques de la guerre froide ne faisaient qu'exacerber. La pollution liée à l'industrialisation et à l'exploitation des ressources, s'était révélée de manière spectaculaire à travers des catastrophes environnementales très médiatisées. En outre, les constats alarmants émis par la communauté scientifique s'accumulaient. Vulgarisés et relayés dans l'intention de provoquer une prise de conscience auprès d'une large partie de la société, il était devenu difficile de les nier. À ce titre, *Le Printemps silencieux* de Rachel Carson dénonçait les dangers que faisaient peser sur le vivant les pesticides et l'industrie chimique⁵. Ce best-seller devint un texte fondamental pour la naissance du mouvement écologiste aux États-Unis qui s'amplifia au cours des années 1960. Les centaines de milliers de personnes rassemblées pour le premier *Earth Day* (jour de la Terre) en avril 1970, la plus grande manifestation environnementale que connut le pays, en fut la démonstration. Les atteintes à l'environnement étaient devenues inquiétantes pour le devenir de l'humanité. Le fameux rapport alarmant rédigé à la demande du Club de Rome, *Halte à la croissance ?*, aussi désigné sous le nom de rapport Meadows, présentait les prédictions fournies par la modélisation informatique menée par une équipe du MIT. Publié en 1972, vendu à 4 millions d'exemplaires et traduit en 30 langues, il jetait des doutes sur une croissance économique devenue intenable pour l'avenir de la planète⁶. Quant à *Nous n'avons qu'une Terre* des biologistes Barbara Ward et René Dubos⁷, il consistait en un rapport rédigé à la demande de Maurice Strong pour présenter les perspectives générales de la conférence de Stockholm. Il fut lui aussi largement diffusé. Ces publications frappaient une partie de l'opinion, étaient vivement discutées, voire essuyaient des sarcasmes, mais elles participaient à la diffusion de préoccupations environnementales dans des sphères qui leur étaient jusque-là étrangères.

- 5 Ce constat sur ce moment de l'histoire environnementale repose sur des études qui se focalisent principalement sur une prise de conscience émergeant dans les pays occidentaux, et en particulier les États-Unis ; il limite forcément la contextualisation de notre objet d'étude transnational⁸. Il permet néanmoins de constater que l'écologie débordait de son champ strictement scientifique, à un moment où elle devint non seulement un sujet de société, mais aussi un sujet politique pris en charge par la petite dizaine de ministères dédiés à l'environnement au début des années 1970 et par l'ONU, soucieuse de mettre en place une politique globale⁹. D'autre part, la plupart des critiques impliqués dans notre étude de cas vivaient dans des pays industrialisés ; ils ont potentiellement pu être les témoins de ces phénomènes nouveaux et en être informés. Plus précisément, le secrétariat international de l'AICA reçut de la documentation assez technique de la part de l'UNESCO, accompagnée d'une longue liste d'ouvrages de vulgarisation sur les problèmes environnementaux¹⁰. De surcroît, toute une culture visuelle, savante et populaire, accompagna et soutint l'extension de l'écologie à un large public¹¹. Le domaine plus étroit de l'art y contribua aussi. Sensibles à la dégradation de l'environnement, quelques artistes réagirent aux angoisses environnementales de leur époque. Ils orientèrent leurs pratiques vers des formes engagées, voire vers la conservation et la restauration des écosystèmes, science à l'appui¹². La conférence de Stockholm elle-même représenta une occasion pour quelques-uns d'entre eux de concevoir des projets intrinsèquement liés à l'événement¹³. Pour autant, les échanges entre l'AICA et l'ONU autour de leurs programmes environnementaux respectifs étonnent tant la critique d'art apparaît, dans son ensemble, très à l'écart de ces préoccupations, jusqu'à une période récente¹⁴. Faut-il réexaminer à nouveaux frais les liens entre ce petit groupe du monde de l'art et une histoire environnementale soucieuse d'intégrer les expériences particulières des individus face aux problèmes écologiques¹⁵ ?
- 6 Le fonds des archives de l'AICA permet de croiser très modestement la critique d'art aux problématiques environnementales de son époque. Conservé aux Archives de la critique d'art à Rennes – groupement d'intérêt scientifique composé de l'Université Rennes 2, de l'INHA et de l'AICA international –, il a fait l'objet d'une valorisation approfondie et minutieuse dans le cadre du programme de recherche

PRISME (La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine, 1948-2003)¹⁶. Dépassant très souvent des thématiques artistiques, la diversité des sujets transdisciplinaires abordés par les critiques d'art lors de leurs rencontres a largement été mise en lumière¹⁷. Cependant, la question environnementale n'a pas encore retenu l'attention des chercheurs sur ce corpus. Cette mise à l'écart peut s'expliquer par le classement des dossiers identifiés comme relevant de l'environnement. La correspondance avec les organisations onusiennes sur le sujet, y compris les rapports scientifiques et techniques sur l'état de la planète, préparés en amont de la conférence de Stockholm, fut classée par le secrétariat international de l'AICA basé à Paris dans les documents administratifs¹⁸. Ce classement demeure aujourd'hui dans le fonds de l'association conservé aux Archives de la critique d'art. À priori plus fastidieux, relevant des affaires courantes, ces dossiers administratifs n'ont pas fait l'objet d'un traitement archivistique aussi poussé que ceux des assemblées générales et des congrès de l'AICA qui témoignent plus directement du contenu des échanges qui animèrent les critiques lors de leurs rencontres. Au-delà de leur traitement archivistique a minima, cette situation interroge sur la place accordée à la question environnementale au sein de l'AICA : aurait-elle été reléguée à une affaire administrative ? Des intitulés de discussions ou de projets usant du terme environnement, qui apparaissent sporadiquement autant dans les comptes-rendus que dans les communications des assemblées générales et des congrès, tempèrent cette première interrogation sévère. Sont-ils alors le reflet d'un intérêt accru pour l'écologie à la petite échelle de la critique d'art ? L'activité impulsée par les membres de l'AICA au sein de leur association a-t-elle suivi une trajectoire parallèle à l'entrée du projet environnemental en politique internationale ? Le terme d'« environnement », équivoque, interchangeable avec celui d'écologie dans le langage courant, invite d'emblée à la prudence et nécessite une attention particulière pour comprendre ce que les critiques y ont entrevu : l'espace qui entoure les œuvres d'art ou le milieu des hommes ?

- 7 Cet article décrit un épisode des relations discontinues qui ont uni l'AICA, l'UNESCO et l'ONU autour des problématiques environnementales entre la toute fin des années 1960 et le milieu des

années 1970. Son objectif est de mettre en évidence une série d'incompréhensions, un dialogue de sourds, dans des échanges qui, pour la plupart, furent d'ordre administratif, très rarement théoriques. Les trois organisations semblent, dans un premier temps, plutôt s'accorder pour coopérer dans le cadre de leurs liens institutionnels. Mais la conférence de Stockholm, l'événement catalyseur de cette coopération, accorda une place anecdotique à l'AICA, dans la grande indifférence de ses membres. Sur la question environnementale, l'association préféra apporter sa contribution en développant des activités orientées vers l'esthétique du milieu urbain. Ces initiatives, d'abord encouragées par l'UNESCO, finirent par être réproouvées par l'ONU en amont de la conférence Habitat de Vancouver en 1976. Il s'agira alors de revenir sur les raisons de ce désenchantement, qui relèvent certes d'un scepticisme évident quant à la capacité de l'art à agir dans l'arène de la politique internationale, mais également d'une divergence de perspectives sur les enjeux environnementaux.

Un rôle consultatif auprès de l'UNESCO

- 8 Que l'ONU ait pris contact avec l'AICA en amont de la conférence de Stockholm peut étonner, mais s'explique par les relations de proximité que l'association des critiques d'art entretenait avec l'UNESCO. L'AICA qui avait pour vocation de favoriser les échanges intellectuels s'inscrivait dans le projet humaniste de l'UNESCO. L'organisation dépendante de l'ONU, créée en 1945, avait pour mission, entre autres, de rétablir la coopération culturelle mise à mal par les totalitarismes. C'est sous son égide que l'AICA organisa ses deux congrès fondateurs à la maison de l'UNESCO à Paris en 1948 et 1949. L'association bénéficia, par la suite, de subventions pour le fonctionnement de son secrétariat international, l'organisation de ses assemblées générales et de ses congrès, ainsi que pour divers projets. En retour, l'UNESCO lui demandait de produire de la documentation, ou bien de répondre à quelques enquêtes sur des sujets propres au monde artistique. À partir de 1962, l'AICA assura ce rôle en tant qu'organisation non gouvernementale de catégorie B.

- 9 Précurseur en la matière, l'UNESCO impulsa dès ses premières années une réflexion sur l'environnement. Ses objectifs s'orientèrent d'abord vers la recherche sur les milieux naturels et la sauvegarde de certains sites remarquables d'un point de vue esthétique ou scientifique, avant de croiser son intérêt pour la préservation avec ses missions pour le développement socio-économique. La convention du patrimoine mondial de l'UNESCO ratifiée en 1972 fut un texte fondateur pour la protection des biens jugés exceptionnels où s'entremêlent souvent qualités culturelles et naturelles. Elle définit un patrimoine humain intimement lié à des sites particuliers, des paysages, dépendant des ressources qui l'environnent¹⁹. D'ailleurs, l'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites) et l'UICN (Union internationale pour la conservation de la nature) ont contribué à définir les critères de ce qui devait relever d'un patrimoine à préserver²⁰. À la suite de la conférence sur la biosphère à Paris en 1968, l'UNESCO envisagea la conservation des écosystèmes dans l'intérêt des activités humaines, y compris du développement économique. Cette approche se concrétisa avec le programme MAB (*Man and the Biosphere*) lancé en 1971. Dans ce cadre, des « réserves de biosphères » furent créées à partir de 1976, avec l'ambition d'y mener des projets de développement sociaux et économiques sur le long terme, associant scientifiques et populations locales, dans le respect de la culture de ces derniers et des écosystèmes de leurs milieux de vie. La participation active de l'UNESCO à la conférence de Stockholm s'insérait dans ce contexte soutenant la transdisciplinarité pour concilier divers problèmes environnementaux et la culture²¹.
- 10 Cela s'entend, ces activités tournées vers l'environnement restèrent très longtemps en dehors des compétences pour lesquelles l'AICA était consultée. La correspondance administrative échangée entre l'UNESCO et l'association au début des années 1970 indique que c'est le projet de documentation de l'art contemporain qui occupa une part importante de leur collaboration²². Le travail sur la documentation de l'art occupait en effet régulièrement les discussions des critiques depuis les années 1950. Divers projets furent impulsés, dont certains intéressèrent l'UNESCO. Concernant les problématiques environnementales, c'est l'AICA qui prit l'initiative d'aborder le sujet en soumettant une résolution à la 13^e conférence des organisations

non gouvernementales de l'UNESCO en octobre 1971. Mais celle-ci, qui décrivait la position des critiques « devant la dégradation généralisée de l'environnement » tout en proposant « une méthode et des remèdes²³ », se vit refusée. Rédigée par l'historien d'art italien Giulio Carlo Argan, elle avait été votée le mois précédent, à l'unanimité par les critiques d'art présents à la 23^e assemblée générale de l'AICA à Amsterdam. Ses arguments ont probablement bénéficié des travaux d'Argan, spécialiste de l'architecture urbaine. La démarche reflète certainement une posture de l'auteur, par ailleurs homme politique de gauche, favorable à renforcer les liens entre l'art, le patrimoine culturel et la politique²⁴. Outre ce parti pris personnel, les encouragements envoyés par Strong ont pu conforter les critiques signataires de ce texte à faire entendre collectivement leur voix sur le sujet de l'environnement et plus particulièrement dans ce cadre, à envisager un travail en collaboration avec l'UNESCO. Mais à la différence du secrétariat général de la conférence de Stockholm, l'UNESCO n'envisageait pas, à ce stade, la critique d'art comme un possible intermédiaire entre les négociations environnementales internationales en préparation et la société, encore moins comme un atout.

- 11 Le colloque « L'homme et son milieu²⁵ » marqua néanmoins une inflexion dans l'exclusion de la critique d'art par l'UNESCO sur les questions environnementales. Son organisation découlait d'un programme du même nom recommandé par la conférence générale de l'UNESCO en 1968. Organisé à trois mois de la conférence de Stockholm, il fit appel, outre à l'AICA, à une vingtaine d'organisations non gouvernementales œuvrant pour la paix ou pour la jeunesse, pour des syndicats, actives dans le domaine des sciences sociales, de la science physique, de l'enseignement ou de l'écologie. Toutes entretenaient des relations de consultation auprès de l'UNESCO. Des questionnaires envoyés en amont aux ONG participantes permirent de dégager trois thèmes : les pollutions technologiques, la cadre de vie et l'avenir. C'est le critique d'art Guy Weelen qui représenta l'AICA à ce colloque en tant que secrétaire général de l'association. Plaidant pour une approche nourrie des sciences humaines, son intervention relayait largement les recommandations générales rédigées par l'AICA en vue de cette rencontre, elles-mêmes inspirées par le contenu du texte d'Argan qui avait été balayé par l'UNESCO à peine six mois

auparavant. Le message porté par l'association souhaitait insister sur la potentialité qu'offrait l'esthétique pour engager une action face à la dégradation de l'espace urbain et de la situation écologique²⁶. Dans son compte-rendu du colloque, Guy Weelen s'étonna du « peu de place » accordée à l'esthétique dans les discussions à l'UNESCO²⁷. Néanmoins, un peu plus tard, il rapporta à ses confrères réunis pour la 16^e assemblée générale de l'AICA à Paris en 1972 avoir particulièrement insisté « sur la situation de l'artiste comme créateur de l'environnement » et que leur « texte [avait] largement influencé le sens de la discussion générale, la rédaction de la motion finale²⁸. » Sur les deux pages de celle-ci, document rédigé par l'UNESCO, un des paragraphes concorde effectivement avec la position dont Weelen s'était fait le porte-parole, à savoir que « l'esthétique ne p[ouvait] être appréciée isolément ; [qu'] elle [était] intimement liée à toutes les manifestations de la vie²⁹. » Même si les ONG cosignataires du document encourageaient la transdisciplinarité³⁰, ces recommandations tranchaient à la suite des condamnations que l'on pouvait y lire à l'encontre du gaspillage, des pollutions provoquées par les activités militaires, de la course au profit ou encore des doutes émis sur l'idée que la dégradation de l'environnement était un stade nécessaire au développement, autant dans les pays industrialisés que ceux en voie de développement. L'AICA semble malgré tout avoir instillé une vision attentive à l'esthétique, à en croire la mention de « la laideur ambiante » qui apparaît comme une source de pollution à part entière dans un rapport du colloque rédigé par l'UNESCO. Envoyé au secrétariat de l'AICA, le passage en question ne manqua pas d'être souligné³¹.

- 12 Les retours plutôt enthousiastes de Guy Weelen à propos du colloque « L'homme et son milieu » prononcés ultérieurement, dans les cercles restreints des critiques, contrastaient cependant avec un autre bilan, cette fois de l'UNESCO, sur l'impuissance des ONG de catégories A et B : « Faute de temps, par défaut d'organisation et certainement aussi à cause de la difficulté du problème et de la diversité des ONG – dans leurs structures, dans leurs domaines d'activité et dans leurs modes d'action – il n'a pas été possible d'établir des recommandations communes d'actions concrètes. » Ce rapport souligna néanmoins que « ce colloque a[vait] sans doute apporté aux ONG une sensibilisation plus grande sur les problèmes de l'environnement, clarifié les

conceptions et les options et [avait] permis une meilleure convergence de leurs actions individuelles et spécifiques en ce domaine³². » Ce constat pointait du doigt une difficulté constante propre à la coordination d'une action impliquant des acteurs très divers. Finalement, avec ses limites, il répondait aux vœux de l'ONU qui envisagea les ONG, dont l'AICA, comme des intermédiaires pour le rayonnement de la conférence de Stockholm, mais en aucun cas comme des acteurs force de propositions pour les négociations.

La présence dérisoire de la critique d'art aux grandes rencontres sur l'environnement

- 13 Si l'ONU reposait essentiellement sur ses États membres pour son organisation, elle avait aussi pour habitude de consulter diverses organisations non gouvernementales, indépendamment de toute affiliation nationale, conformément à l'article 71 de sa Charte. Entretenir des relations avec de tels groupes lui permettait de trouver des leviers pour impulser des changements sociaux et renforcer sa légitimité³³. Si les problématiques environnementales ne figuraient pas dans son projet initial lors de sa création en 1945, elles s'imbriquèrent *de facto* dans ses objectifs fondamentaux pour la paix et l'amélioration des conditions de vie. En tant qu'organisation intergouvernementale, elle pouvait réunir les conditions d'une rencontre entre les États autour d'un sujet qui, par nature, outrepassait les frontières nationales, sans toutefois échapper complètement aux tensions géopolitiques de la guerre froide³⁴. Elle eut l'ambition de s'appuyer sur diverses associations pour fédérer la société autour de la conférence de Stockholm dont les desseins étaient loin d'être une évidence. C'est ainsi qu'aux 113 nations présentes à l'événement, s'ajoutèrent plus de 400 organisations intergouvernementales ou non gouvernementales.
- 14 À l'instar de nombreuses ONG, l'AICA fut invitée en mars 1972 par l'ONU à choisir un « observateur » pour assister à la conférence de Stockholm³⁵. Sven Sandström accepta ce rôle « avec plaisir³⁶ ». Peut-être davantage que la plupart de ses collègues, il avait pu être sensibilisé aux problèmes environnementaux en Suède, où une prise

de conscience écologique assez forte émergea à la fin des années 1960³⁷. Critique et historien de l'art en vue dans son pays, vice-président de l'AICA depuis 1970, il était très impliqué dans les activités de l'association. S'il souhaitait développer une approche de l'art innovante, l'écologie n'occupait pas une place particulière dans son travail. Il ne fut vraisemblablement pas choisi pour ses affinités avec le sujet, mais par commodité géographique³⁸. La résolution d'Argan, qui servait de feuille de route au dialogue entre l'AICA et les instances onusiennes depuis 1971, lui fut envoyée. Il souhaitait en élargir la portée en prenant aussi en compte les paysages dans leur ensemble. En outre, il tenait à mettre en avant la place d'intermédiaire que pouvaient occuper les critiques d'art « en tant que spécialistes de la coopération théorique-pratique », entre les artistes et les projets de planification. Il se rendit donc au sommet avec l'intention de défendre les « forces esthétiques³⁹ ».

- 15 La 24^e assemblée générale de l'AICA à Paris, qui suivit de quelques mois la conférence de Stockholm, donna à Sandström l'occasion de faire un retour sur son expérience et de préciser consciencieusement les buts poursuivis par l'ONU, orientés vers des sujets biologiques, scientifiques et techniques. L'enregistrement de sa prise de parole donna lieu à une retranscription de plus d'une dizaine de pages, dont une grande partie fut barrée⁴⁰. De ce texte caviardé, le compte-rendu tapuscrit conservé par le secrétariat de l'AICA le résuma en à peine une vingtaine de lignes :

M. Sven Sandstrom fait un exposé sur la conférence de Stockholm à laquelle il a participé. Mais cette conférence, organisée pour étudier la lutte contre la pollution et la sauvegarde des écosystèmes, ne faisait guère de la place à la culture. Le volume de la documentation mise à disposition était assez éloquent : 5 kg pour la biologie et la chimie, 50 gr. pour la culture et l'esthétique ! Il faut d'abord résoudre tant de problèmes vitaux et urgents qu'il n'a pas été possible de parler des artistes et de leurs activités qui paraissent des problèmes de luxe dans l'état actuel des choses. Mais il a été recommandé de former des planificateurs et des architectes. Il y a de nombreux aspects esthétiques en rapport avec l'architecture, sans qu'il soit encore question de peinture et de sculpture. Les ONG doivent faire en sorte de garder ce contact.

Le Président [René Berger] : Il peut paraître insolite que nous nous occupions de pollution. Mais c'est la preuve que l'art est solidaire de la politique, de l'écologie et même de la biologie. Je crois qu'il y a lieu pour l'AICA de poursuivre ce genre de relations. Le congrès de Hollande intitulé Visage de la Terre avait reçu les encouragements de M. Strong, de l'ONU. J'incite le secrétaire général à garder, comme le fera aussi la présidence, le contact avec le secrétariat de l'ONU qui doit s'installer à Genève⁴¹.

- 16 L'association retint principalement de la conférence de Stockholm la place dérisoire occupée par la culture lors des négociations où un point de vue scientifique sur la dégradation des milieux prévalut. Ce compte rendu lucide qui aurait pu être décourageant pour la critique d'art, fut mitigé par l'évocation de recommandations, faites à Stockholm, sur la planification et l'architecture. Au lieu de se rendre à l'évidence de son rôle passif, l'AICA semble y avoir entrevu une opportunité, d'une part pour continuer à soutenir l'idée que l'esthétique pouvait croiser l'écologie et la politique, d'autre part pour maintenir le contact avec l'ONU. Quant aux commentaires ou questions qu'aurait pu susciter le compte rendu de Sandström, le rapport précisa : « Aucune⁴² ». Sa version imprimée, destinée à une plus large diffusion, fut réduite à une phrase : « M. Sandström qui a représenté l'AICA à la conférence de l'ONU sur l'environnement à Stockholm expose les problèmes soulevés lors de cette rencontre et précise que les questions d'esthétique n'étaient pas à l'ordre du jour⁴³. » Ces quelques traces écrites occupent une place très négligeable dans les archives datant de 1972. Elles se fondent parmi d'autres sujets qui occupèrent davantage les critiques cette année-là, à savoir l'exposition *Douze ans d'art contemporain* présentée au Grand Palais de Paris, les discussions de l'AICA sur son extension en Afrique, ou encore les relations entre la critique d'art et la télévision. Elles indiquent que l'AICA ne mobilisait pas ses efforts pour s'imposer à la table des négociations internationales pour l'environnement. Elles témoignent également de la faible émulation suscitée par la politique environnementale internationale qui, à en croire les sources écrites, n'engendra aucun débat parmi les critiques de l'association.

- 17 Le premier sommet de la Terre fut suivi de la création du PNUE (Programme des Nations unies pour l'environnement), la première

agence de l'ONU entièrement dédiée à la protection de l'environnement, chargée de suivre la mise en application des recommandations formulées dans la déclaration de Stockholm. On retrouva Maurice Strong à sa direction. Afin de coordonner les actions des ONG avec celles du PNUE en matière d'éducation et d'information sur l'environnement global, on organisa une réunion, la *World Assembly of Non-Governmental Organizations Concerned With the Global Environment*. Cette rencontre entre toutes les organisations non gouvernementales présentes à la conférence Stockholm fut prévue à Genève en juin 1973. L'AICA était sur la liste des invités, mais à en croire l'absence de document dans ses archives sur une quelconque participation, l'association ne semble pas avoir donné une suite favorable ni même en avoir discuté.

- 18 L'AICA fut de nouveau conviée, en mars 1974, à la deuxième conférence des Nations unies sur l'environnement humain au Kenya, à Nairobi. La ville accueillait le siège du PNUE. Les événements impulsés par cette nouvelle instance de l'ONU, critiquée pour son manque de moyens alloués, ne rencontrèrent pas un écho aussi large que ceux de la conférence de Stockholm⁴⁴. Pour éviter des frais de déplacement trop élevés vers l'Afrique pour le critique qu'elle enverrait la représenter, l'AICA se tourna vers le président de sa section zaïroise créée deux ans auparavant : Badi-Banga Ne-Mwine, réalisateur, producteur et critique pour la télévision. Un courrier adressé à ce dernier rappela, dans les grandes lignes, le credo de l'association, à savoir « bien entendu que l'AICA attach[ait] au problème de l'environnement une très grande importance, qu'elle demand[ait] le respect des cadres naturels ou composés par l'homme ayant une valeur d'exemple ou de témoignage ou jouant un rôle dans l'harmonisation de la vie et le système écologique. Enfin, elle entend[ait] que les artistes des diverses disciplines entrant dans les complexes comme ceux qui v[enaient] d'être envisagés prennent une part déterminante dès la conception. » La lettre ajouta que « le public dev[ait] être sensibilisé à ces problèmes et qu'un effort d[evait] être entrepris dès l'enfance, à l'école. » On observe dans ces recommandations un fléchissement de l'esthétique, une attention nouvelle portée à l'éducation qui répondait aux attentes de l'ONU et l'UNESCO en la matière. À ces consignes, la résolution d'Argan fut jointe, « pour orienter [l']éventuelle intervention⁴⁵ » de Badi-Banga

Ne-Mwine. Les archives ne conservent ni une réponse de la part de ce dernier ni un compte rendu de la conférence de 1974. Outre le doute qui demeure sur cette possible participation, l'AICA anticipa, cette fois en connaissance de cause, la nature de sa présence : un rôle de figurant délégué à un critique dont la prise de parole serait de toute façon « éventuelle ».

- 19 La contribution, somme toute minime, de la critique d'art à ses événements majeurs que furent les rencontres internationales pour l'environnement s'essouffla très rapidement. Et contrairement aux vœux émis à la fois par l'ONU et l'UNESCO, ces sommets semblent avoir eu des répercussions très modestes sur les préoccupations des critiques d'art de l'AICA.

Du cadre de vie à la biosphère

- 20 L'apport de l'AICA sur les questions environnementales est apparu lors de son assemblée générale « La Face de la Terre » à Amsterdam en 1971. Si le titre évoquait un point de vue global, à en croire le programme de la rencontre, il fut « choisi parce que l'Assemblée se [tenait] dans un pays auquel l'homme [avait] donné sa forme⁴⁶. » L'histoire des Pays-Bas, qui avaient conquis des terres en repoussant la mer fut le point de départ de réflexions contrastées sur l'artificialisation des paysages et la planification urbaine dans plusieurs des communications prononcées par les critiques d'art. Abordées selon des angles historiques, artistiques, économiques, sociologiques ou symboliques, deux d'entre elles se distinguèrent en prenant en considération les conséquences néfastes de l'aménagement du territoire néerlandais. Ainsi l'intervention du professeur C. Peeters, se concluait sur la modélisation du paysage néerlandais en soulignant les contradictions d'« un progrès salubre » qui « [avait] rehaussé le niveau de vie », mais qui était devenu le symbole de « la destruction imminente de la vie organique⁴⁷ ». Dans la seconde prononcée par Constant, la transformation de la surface de la Terre, son « aliénation [...] à l'usage humain », était déterminée par des enjeux économiques et des luttes de pouvoir. La pollution qui découlait de l'industrialisation, tout comme l'accaparement des espaces de vie par la financiarisation, ne pouvaient être, selon lui, éliminés que par une révolution entraînant « une rationalisation

internationale de la production⁴⁸ ». Ce ton révolutionnaire n'était pas représentatif de l'assemblée de l'AICA ; il était celui d'un artiste d'avant-garde, co-fondateur de Cobra, un temps proche du situationnisme. Constant avait imaginé le projet utopique urbain New Babylon au cours des années 1960, un modèle pour penser la transformation d'une société utilitariste par l'art vers une société ludique, permise par l'automatisation et la technologie⁴⁹. Contre l'autonomie de l'art en tant que pratique individuelle spécialisée, New Babylon devait offrir des espaces ouverts, mobiles, laissant libre cours à l'imagination et permettant une vie nomade dans un environnement artificiel construit sur de vastes réseaux de circulation. Cet espace était imaginé comme le ferment d'une révolution plutôt culturelle, politique et sociale, qu'écologique. Mais il avait affuté chez son créateur une critique des obstacles économiques qui entravaient une action collective favorable à la protection de l'environnement.

- 21 En l'occurrence, ces points de vue attentifs à l'environnement artificialisé découlaient directement d'une connaissance du contexte néerlandais. Ils reflétaient également une perspective commune, partagée au sein de l'AICA, dès lors que la notion d'environnement était abordée. Cette approche de l'environnement n'était pas absente des réflexions initiées par l'UNESCO lors de son colloque « L'homme et son milieu » de 1972, où le « cadre de vie », aussi désigné sous le terme de « sphère », était envisagé comme celui que « l'homme [savait] [...] créer, construire, et doter [...] de moyens de production ». On le considérait comme un intermédiaire, imbriqué entre l'échelle des hommes et celui de l'environnement global, pouvant améliorer les relations entre les deux. Il était caractérisé par des conditions à la fois naturelles et sociales : la géographie, le développement social et économique, mais aussi à un niveau individuel à travers l'habitat, le travail et l'accès à certains services⁵⁰. Il avait, pour l'UNESCO, le mérite d'introduire la notion polysémique d'environnement qui « s'expliqu[ait] par le “milieu” et que le milieu f[aisait] référence au “cadre de vie”. » L'UNESCO reconnut dès 1968 la difficulté à cerner la notion de milieu « rattachée tantôt, à une conception biologique, tantôt à une conception sociale, psychologique, spatiale ou esthétique » et que celle-ci « rest[ait] sujette à des interprétations diverses et qu'en conséquence l'un des soucis premiers [...] [aurait dû] être d'en préciser le contenu⁵¹. » Tandis que l'UNESCO et l'ONU

tendaient à attirer l'attention sur la situation globale de la biosphère au tournant des années 1970, l'horizon exploré par les critiques d'art de l'AICA était lui beaucoup plus resserré. Ces écarts d'échelle ou ces variations du périmètre de ce que l'on entendait par environnement impliquaient différentes conceptions de l'écologie. L'environnement envisagé par l'ONU assimilait les recherches scientifiques les plus récentes pour préserver l'harmonie complexe des interdépendances biologiques de la planète dans leur ensemble. Celui dont on parlait à l'AICA, renvoyait davantage aux relations immédiates, quasi quotidiennes, des individus avec leur milieu de vie, celui que l'on pouvait percevoir avec ses propres yeux, avec lequel une expérience esthétique suscitée par des objets concrets était possible. Sven Sandström est le seul qui comprit ce décalage. Il tenta, en vain, d'élargir ce regard trop étroit au regard des dégradations écologiques globales que l'ONU voulait exposer. De retour de la conférence de Stockholm, il déclara à ses confrères :

Ayant été habitués à considérer le cadre urbain, construit par l'homme, comme l'environnement dont il faut s'occuper pour agir sur le futur des peuples, nous avons été surpris d'un changement d'aspects rapides causé par un changement de situation pratique et d'optique. L'écologie moderne nous montre des systèmes de vie bien plus larges que les systèmes humains, et les dégâts par trop apparents dus avant tout à la production industrielle qui entraîne dans son expansion extraordinaire une pollution des trois éléments quand le quatrième suffit pour les purifier, ainsi qu'un dérèglement écologique dramatique⁵².

- 22 Ces propos font l'aveu d'une critique d'art dépassée par la science de l'écologie, inconsciente de certains phénomènes qui dépassent son champ d'expertise fondé sur la perception visuelle, inapte à appréhender l'environnement au-delà de ce qui se donne à voir empiriquement.
- 23 Après avoir organisé l'assemblée générale sur le thème « Visage de la Terre », Hans L. C. Jaffé voulut approfondir le sujet, en partenariat avec l'AICA. Professeur à l'université d'Amsterdam, il avait déjà travaillé sur l'art dans l'espace urbain et la planification du paysage. Pour le Conseil de l'Europe, il avait déjà coordonné diverses études sur le sujet des arts dans la ville. Guy Weelen ne manqua pas

d'informer Maurice Strong de cette initiative, afin de « [lui] faire savoir que l'AICA était toute disposée à une collaboration avec [ses] services sur les points où il [lui eût semblé] nécessaire de l'engager⁵³. » Mais la lettre qui resta sans réponse témoigna d'un désintérêt évident de la part de l'ONU pour un projet qui ne relayait aucun de ses buts en matière de politique environnementale globale. L'UNESCO se révélera plus attentive aux suites données à l'assemblée d'Amsterdam. Lors de sa 26^e assemblée générale à Dresde et à Berlin en 1974, l'AICA présenta le colloque « L'Art et l'environnement ». La RDA avait été écartée des négociations à la conférence de Stockholm, mais le sujet de l'environnement pouvait malgré tout se révéler plus consensuel que d'autres dans les échanges impliquant des relations entre les blocs de l'Est et de l'Ouest⁵⁴. Cette rencontre entre critiques d'art donna lieu à la création d'une commission destinée à étudier la fonction de l'art dans l'aménagement de l'environnement humain, ainsi que les moyens dont disposaient les critiques et les historiens d'art pour influencer les activités des planificateurs, des autorités et des institutions publiques chargés de ces tâches. L'idée fut suggérée par Emmanuel Pouchepadass, directeur de la division du développement culturel de l'UNESCO⁵⁵. La commission prévoyait de transmettre un recueil de documents à la conférence des Nations unies sur les établissements humains en juin 1976 à Vancouver, aussi connue sous le nom de conférence Habitat. L'intervention emphatique de Pouchepadass, présent à l'assemblée des critiques, attesta du soutien de l'UNESCO pour cette collaboration à venir :

À Vancouver sera envisagé l'aspect culturel de l'environnement. L'AICA pourrait prévoir un projet sur l'art et l'environnement et le présenter à Vancouver. Il s'agit du fondement de la culture et de la vie et c'est pourquoi l'AICA apportera au monde une contribution majeure pour les Nations unies. Je souhaite une plus grande collaboration de l'AICA avec l'AIAP et l'AIA (architectes). Votre tâche pourrait être facilitée par les membres des pays représentés dans les grandes associations et la présence des observateurs russes montre que votre tâche est bénéfique. L'UNESCO a donc des raisons sérieuses de travailler avec l'AICA et de la soutenir ; je la soutiendrai à la prochaine conférence générale où elle occupera une place agrandie, comme le directeur général, M. René MAHEU m'a proposé de l'envisager, selon des thèmes tels que la place et la position de l'art dans la société contemporaine, le rôle des arts dans l'éducation

permanente, la conservation du cadre de vie, etc. Ce ne sont là que des exemples de domaines où votre collaboration sera recherchée par notre organisation et acceptée avec joie ⁵⁶.

- 24 Dans la continuité de cette Assemblée générale, un rapport de cinq pages intitulé « Le critique d'art et sa tâche en vue de l'environnement ⁵⁷ », probablement rédigé par Hans L. C. Jaffé, fut envoyé en pièce jointe dans une lettre sollicitant le soutien de l'UNESCO ⁵⁸. Il fit valoir la critique, à savoir sa « contribution valable et efficace en ce qui concerne la préservation et l'assainissement de l'espace urbain et rural ». Il mettait en avant l'expérience visuelle des critiques qui leur permettrait d'assurer une fonction d'intermédiaires entre les habitants et les spécialistes de la construction, d'accompagner les artistes pour leurs réalisations dans l'espace urbain. Pour une véritable mise en œuvre, le rapport plaidait pour l'intégration de la critique dans les cadres existants, c'est-à-dire dans les différents conseils de planification urbaine ou environnementaux à l'échelle locale et régionale. L'UNESCO prêta une oreille attentive à ses réclamations. Emmanuel Pouchepadass, en accusa réception le 18 février 1975, avant d'envoyer une seconde lettre, à peine deux mois plus tard, pour confirmer l'intérêt porté par son institution pour cette initiative. Il suggéra de possibles collaborations autour de la thématique de l'urbanisme, remercia Guy Weelen pour « l'excellent document préparé par Monsieur Hans Jaffé ⁵⁹ », puis laissa entrevoir la possibilité d'un colloque comme forme de participation de l'UNESCO et des ONG à la prochaine conférence de Vancouver. Bien que très positive, cette réponse n'octroya pas à l'AICA la possibilité d'assumer concrètement le rôle qu'elle réclamait, celui d'être au contact des responsables de la planification urbaine. Elle cantonna l'association dans son statut de consultation, occupant toujours une place annexe lors des négociations internationales.
- 25 Plus compromettant encore, un rapport du 16 avril 1975 rédigé par Guy Weelen rapporta une volte-face. Au cours d'un entretien avec Pouchepadass, il apprit finalement que le rapport « Art et environnement » « ne correspond[ait] pas aux vœux de l'UNESCO » ⁶⁰. Une réunion fut organisée dans les jours suivants pour en discuter. Pouchepadass et ses collaborateurs reçurent René Berger et Guy Weelen à qui l'on expliqua que Monsieur Tochtermann,

secrétaire général adjoint à la conférence de Vancouver, s'opposait à ce que l'art fût évoqué dans le cadre de cette conférence. Selon les propos rapportés de ce dernier, « il [était] impossible que, lorsqu'au moins la moitié de la population mondiale manqu[ait] de toit et de nourriture, on pût envisager l'art. » Au contraire, pour les autres participants à la réunion, « l'art [était] intimement lié, consciemment ou non, à chacune des actions de l'homme. » Deux visions se confrontèrent ainsi entre l'ONU et l'UNESCO, la première souhaitant une intervention politique pragmatique sur les problèmes les plus urgents, la seconde, fidèle à ses missions, entrevoyant dans l'art, et plus généralement dans la culture, une véritable ressource pour les sociétés humaines. Dans ces conditions, on décida d'éviter textes et professions de foi, qui seraient enfouis dans la masse des documents de la conférence et très probablement défigurés dans le compte rendu général, si jamais ils y étaient présents. Il fut cependant jugé nécessaire d'établir des documents : diapositives, bandes vidéo, de manière à informer les participants et à contrecarrer l'idée exprimée par le secrétaire général adjoint de la conférence, que les personnes présentes à la réunion jugeaient « malheureusement par trop répandue ⁶¹ ».

- 26 Quatre mois après cette déconvenue, un colloque sur les problèmes de l'environnement fut organisé sous le nom de « Symposium of International Non-Governmental Organisations: Environment and the Visual Arts », par le comité polonais de l'AIAP (Association internationale des arts plastiques), avec le soutien de l'AICA. Il se tint dans la foulée du Congrès de l'association des critiques d'art à Varsovie en 1975, afin d'encourager la participation de ses membres. On y prépara une résolution destinée à être présentée à la conférence des Nations unies sur les établissements humains à Vancouver. Dunbar Marshall-Malagola, artiste peintre, secrétaire générale de l'AIAP, défendit ce projet tout en sachant qu'il pourrait être rejeté. Lui aussi avait été averti que les arts visuels n'étaient pas les bienvenus, ce qui contredisait la compréhension qu'il avait eue de la position de l'UNESCO. À ce propos, il rappela précisément à Pouchepadass les décisions que celle-ci avait prises : « il me semble que la politique de l'UNESCO telle qu'elle a été définie dans le 18 C/4 (paragraphe 311 à 322) et plus particulièrement le 18 C/5-Approuvé, Résolution 3.51 (a) (ii), est bien de traiter les questions de

l'environnement dans leur ensemble, la qualité de la vie et ses liens avec la vie culturelle étant inséparables du sujet "Environnement". D'ailleurs la brochure, signée "E. Peñalosa", que l'ONU a publiée sur la conférence, spécifie aussi : "Éléments matériels...services divers...structures...et enfin équipements culturels, – arts, détente et loisirs"⁶². » Fort de ces arguments, la déclaration de Nieborow sur l'environnement et les arts visuels fut rédigée, puis distribuée lors de la conférence de Vancouver des Nations unies. Le texte insistait sur la qualité du cadre de vie et l'environnement visuel, dans le respect de la diversité culturelle. L'AICA fut cosignataire, aux côtés de neuf autres organisations non gouvernementales⁶³. Guy Simser, membre de l'AIAP, put prendre brièvement la parole lors de la conférence pour présenter les points principaux de la déclaration, avant d'être applaudi et félicité, en privé par de nombreux délégués qui y étaient présents⁶⁴. Le sixième et dernier point du texte réclamait des mesures législatives pour l'intervention des critiques d'art, aux côtés d'autres experts, dans la création de nouveaux espaces. La reconnaissance du critique en tant que protagoniste essentiel à la conception de l'environnement construit, défendue par l'AICA, finit par s'immiscer à la conférence Habitat de Vancouver.

Conclusion

- 27 L'AICA semble avoir volontiers joué un rôle consultatif sur les questions environnementales auprès de l'UNESCO et de l'ONU. Cependant le mot « environnement » n'a pas toujours revêtu les mêmes significations, perspectives et enjeux, entre ces trois organisations. L'AICA prononça des avis issus de son champ d'expertise, en particulier des domaines de l'architecture, de la planification urbaine et de l'art dans les espaces publics. Ces espaces, construits ou urbains, étaient envisagés comme des lieux aux contours relativement précis, ontologiquement humains. Cette vision est très révélatrice d'une pensée occidentale, persistante, consistant à aborder ce qui relève de l'humain, de sa culture et de ses productions, indépendamment de ses interrelations avec le vaste système naturel non humain⁶⁵. Or à la conférence de Stockholm, on parlait de biosphère, non seulement pour englober tout l'espace incluant le vivant, mais pour y intégrer des notions d'interdépendances à l'échelle globale. En ce sens, l'environnement

était abordé avec une vision nourrie de la discipline de l'écologie dont le champ de vision s'élargissait à mesure qu'elle progressait. Les tentatives de l'AICA pour répondre aux sollicitations de l'ONU révélèrent une désynchronisation entre d'une part la progression des connaissances scientifiques dont s'étaient emparées les instances onusiennes, et d'autre part, une critique d'art qui n'avait pas pris acte des dernières avancées de l'écologie, ni dans sa pratique ni à travers le regard que ses acteurs portaient sur le monde. L'intrusion de l'écologie dans les rangs de l'AICA par le biais de la politique environnementale internationale ne suscita aucune réflexion sur la pratique de l'écriture de l'art. En effet, le dialogue entretenu par les rencontres internationales sur l'environnement entre l'AICA, l'UNESCO et l'ONU se tenait généralement au niveau du secrétariat de l'association, ou bien, tout au plus, dans la gestion des activités de celle-ci, traitées lors de ses assemblées générales, sans jamais déborder du cadre posé par leurs ordres du jour. L'AICA tenta malgré tout de tirer son épingle du jeu, en défendant à travers la problématique environnementale, aussi imprécise qu'elle ait pu être, sa légitimité en croisant l'esthétique à des questions de société. Il s'agissait de conserver ou d'entretenir une forme de reconnaissance et de partenariat, en particulier auprès de l'UNESCO, avec le souhait peut-être de trouver les moyens et les opportunités de passer de la théorie à la pratique, de l'esthétique vers l'action concrète. Les échanges sur le sujet de l'environnement avec les instances onusiennes ne fut pas tant porté par la voix de critiques en particulier, mais plutôt engagé par le secrétariat international de l'AICA. L'enjeu était de démontrer que la critique était capable d'agir dans les sphères politiques, plutôt que de promouvoir de véritables convictions écologiques. L'UNESCO l'entendait sur ce point. Mais le consensus partagé parmi les membres de l'association sur la nécessité de faire intervenir l'art, la culture et la critique d'art dans l'aménagement du territoire, de la ville, ou de l'habitat, généra un discours inaudible pour l'ONU, voué à l'échec.

NOTES

¹ Maurice Strong sera de nouveau appelé par l'ONU pour diriger le sommet de Rio en 1992. Sur le parcours de Maurice Strong, voir Ehsan MASOOD,

« Maurice Strong: Oil Man Who Was First Director of the United Nations Environment Programme », *Nature*, vol. 528, n° 24, 2015, p. 480.

2 Lettre de Maurice F. Strong à l'AICA, New York, 8 avril 1971, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes [AICAI THE ADM011 08/09].

3 Parmi ses sections nationales, impliquées à des degrés divers, l'AICA comptait en 1971 les sections Afrique du Sud, Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Colombie, Égypte, Espagne, États-Unis, Finlande, France, Hongrie, Inde, Irlande, Israël, Italie, Japon, Liban, Luxembourg, Mexique, Norvège, Pakistan, Paraguay, Pérou, Philippines, Pologne, Portugal, Pays-Bas, RFA, Roumanie, Royaume-Uni, Suisse, Syrie, Tchécoslovaquie, Turquie, Suède, Uruguay, Venezuela et Yougoslavie. En outre, une section libre permettait à des critiques d'art d'adhérer à l'AICA sans passer par l'intermédiaire d'une section nationale.

4 Traduction de l'auteur. Télégramme de Maurice F. Strong à destination des « Art Critics Amsterdam », Genève, 18 septembre 1971, fonds AICAI, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

5 Rachel CARSON, *Le Printemps silencieux* [*Silent Spring*, 1972], Marseille, Wildproject, 2022.

6 Donella Hager MEADOWS, Dennis L. MEADOWS, Jørgen RANDERS et William W. BEHRENS, *Halte à la croissance ?* [*The Limits to Growth*], trad. Janine Delaunay, Paris, Fayard, 1972.

7 Barbara WARD, René DUBOS, *Nous n'avons qu'une Terre* [*Only one Earth: The Care and Maintenance of a Small Planet*], trad. Paul Alexandre, Paris, Denoël, 1972.

8 Parmi les études qui s'attachent à élargir les perspectives sur la période qui nous concerne, nous pouvons citer John McCORMICK, *Reclaiming Paradise: The Global Environmental Movement*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991 ; John R. McNEILL, *Du nouveau sous le soleil. Une histoire de l'environnement mondial au XX^e siècle* [*Something New Under the Sun: An Environmental History of the Twentieth-Century World*, 2001], Seyssel, Champ Vallon, 2010 ; Joachim RADKAU, *Nature and Power: A Gobar History of the Environment* [*Natur und Macht: Eine Weltgeschichte der Umwelt*, 2000], Cambridge, Cambridge University Press, 2008. Pour une historiographie critique de l'histoire environnementale, lire Fabien LOCHER et Grégory QUENET, « L'histoire environnementale : origines, enjeux et

perspectives d'un nouveau chantier », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, n° 56, 2009, p. 7-38.

9 Lynton K. CALDWELL, *In Defense of Earth: International Protection of the Biosphere*, Bloomington, Indiana University Press, 1972 ; Lynton K. CALDWELL, *International Environmental Policy*, Durham, Duke University Press, 1990 ; Lynton K. CALDWELL et Robert V. BARTLETT, *Environmental Policy: Transnational Issues and National Trends*, Westport, Conn, Quorum Books, 1997 ; Sheila JASANOFF et Marybeth Long MARTELLO (dir.), *Earthly Politics: Local and Global in Environmental Governance*, Cambridge, Mass, Londres, The MIT Press, 2004 ; Ken CONCA et Geoffrey D. DABELKO (dir.), *Green Planet Blues: Environmental Politics from Stockholm to Kyoto*, Boulder, Westview Press, 2010 ; Yannick MAHRANE et al., « De la nature à la biosphère. L'invention politique de l'environnement global, 1945-1972 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 1, n° 113, 2012, p. 127-141. Pour une histoire environnementale qui prend en compte les enjeux politiques et transnationaux de la guerre froide, lire John R. McNEILL et Corinna R. UNGER (dir.), *Environmental Histories of the Cold War*, Cambridge, Washington, Cambridge University Press, German Historical Institute, 2010.

10 Voir les dossiers administratifs de l'association [AICAI THE ADM011 08/09].

11 Tom HOLERT, « ca. 1972 »: *Gewalt – Umwelt – Identität – Methode*, Leipzig, Spector Book, 2024, en particulier les chapitres « Kybernetik des überlebens Kippmomente der Umweltbewegung », p. 132-193 et « Die Grenzen der Grenzen des Wachstums oder Keine Regierung ist auch eine », p. 196-252.

12 Maja FOWKES, *The Green Bloc: Neo-Avant-Garde Art and Ecology under Socialism*, Budapest, New York, Central European University Press, 2015 ; Bénédicte RAMADE, *Vers un art anthropocène : l'art écologique américain pour prototype*, Dijon, Les presses du réel, 2022 ; Chris FREMANTLE, Anne DOUGLAS et Dave PRITCHARD, « In the Time of Art with Policy: The Practice of Helen Mayer Harrison and Newton Harrison alongside Global Environmental Policy since the 1970s », dans Cameron CARTIERE et Leon TAN (dir.), *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, Londres, New York, Routledge, p. 300-314.

13 Linn BURCHERT, « "Climate Summit Art": Arts and the Carbon Industries, Gustav Metzger and Ólafur Elíasson », *Espace*, n° 128, printemps-été 2021, p. 38-45.

14 Sur le retard pris par le monde de l'art envers les problématiques écologiques, Suzaan BOETTGER avance des hypothèses qui peuvent, en partie, concerner la critique d'art « Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art », dans Hubert ZAPF (dir.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016, p. 664-681 ; sur la critique d'art en particulier, lire Benjamin ARNAULT, « L'exercice de la critique en art écologique », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 27, 2021, p. 67-75.

15 Nous empruntons ici le terme de monde de l'art à Howard S. Becker pour désigner un groupe régi par des interactions et des conventions d'où émanent certaines valeurs artistiques, *Les Mondes de l'art* [Art Worlds, 1982], Paris, Flammarion, 2024. Pour une histoire environnementale qui étudie les perceptions des problèmes écologiques d'un point de vue social, lire Geneviève MASSARD-GUILBAUD et Stephen MOSLEY, *Common Ground: Integrating the Social and Environmental in History*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

16 Voir le carnet de recherche du programme : <https://acaprisme.hypotheses.org/>.

17 Antje KRAMER-MALLORDY, « Les archives de l'Association internationale des critiques d'art, une histoire prospective de la mondialisation ? », *Critique d'art*, n° 45, p. 138-155. Pour un aperçu de l'histoire de l'association, lire Ramon TIO BELLIDO, *Histoires des 50 ans de l'Association internationale des critiques d'art*, Paris, AICA press, 2002.

18 L'AICA reçut plusieurs documents préparatoires à la conférence de Stockholm, dont des rapports de groupes de travail intergouvernementaux sur la pollution des mers, la surveillance de l'environnement, la conservation du patrimoine, sur les sols... Voir les conclusions de ses travaux dans « Assemblée générale du comité préparatoire de la conférence des Nations unies sur l'environnement, troisième session », 13-24 septembre 1971, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

19 Christina CAMERON et Mechtild RÖSSLER, *La Convention du patrimoine mondial : la vision des pionniers*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017.

20 Michel PARENT, « Le patrimoine mondial et l'ICOMOS », *Icomos/Information*, octobre-décembre 1987, n° 4, p. 1-7.

- 21 Chloé MAUREL, *Histoire de l'UNESCO : les trente premières années 1945-1974*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Chloé MAUREL, « L'UNESCO, un pionnier de l'écologie ? : Une préoccupation globale pour l'environnement, 1945-1970 », *Monde(s)*, n° 3, mai 2013, p. 173-192.
- 22 Sur les échanges entre le secrétariat international de l'AICA et l'UNESCO, voir le dossier « Association des critiques d'art », Archives de l'UNESCO, Paris, [FR PUNES AG 08-SEC-ERC-ONG.1-57.2- dossier 1962-1977].
- 23 Nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver le texte d'Argan, pourtant mentionné en plusieurs endroits, y compris dans le compte-rendu imprimé de la 14^e assemblée générale, Paris, 12-16 septembre 1972, p. 19, fonds AICAI, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes, [FR ACA AICAI BIB IMP007].
- 24 Élève de Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan estompa la distinction entre histoire de l'art et la critique d'art. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il a œuvré à la protection des monuments historiques. Il enseigna l'histoire de l'art à partir de 1955, d'abord à l'université de Palerme, puis à l'université de Rome. Ses nombreux écrits portent sur la Renaissance et l'art moderne, avec un intérêt marqué pour l'architecture. Son ouvrage *Storia dell'arte italiana* (1968) est devenu un manuel de référence. Argan présenta ses réflexions sur les liens entre l'art et l'urbanisme dans sa publication *Storia dell'arte come storia della città* (1983). Sur la pensée d'Argan, lire Frédéric ATTAL, « Le parcours intellectuel et politique de Giulio Carlo Argan », et Marc PERELMAN, « Crise de l'art ou art de la crise, selon et à partir de Giulio Carlo Argan (1909-1992) », dans Claudio GAMBA, Annick LEMOINE, Jean-Miguel PIRE (dir.), *Argan et Chastel, l'historien de l'art, savant et politique : le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Actes du colloque organisé à Rome les 16 et 17 mars 2012 par l'Académie de France et l'Accademia Nazionale dei Lincei, Paris, Mare & Martin, 2014, p. 53-66 et p. 125-132 ; Michèle HUMBERT, « Projet et urbanité. Giulio Carlo Argan (1909-1992) et la perspective sous toutes ses formes. Résister autrement avec l'histoire de l'art », dans Philippe CARDINALI et Marc PERELMAN, *Ville et architecture en perspective*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018 ; Irène BUONAZIA et Marc PERELMAN, *Giulio Carlo Argan (1909-1992) : historien de l'art et maire de Rome*, Paris, Éditions de la Passion, 1999.
- 25 « Plan d'organisation des travaux de la 13^e conférence des organisations internationales non gouvernementales entretenant des relations de

consultation (catégories A et B) avec l'UNESCO », 2 pages, Maison de l'UNESCO, Paris, 26-29 octobre 1971, Archives de l'UNESCO, Paris.

26 « Recommandation proposée par l'AICA en tant qu'organisation non gouvernementale entretenant des relations de consultation (catégorie A et B) avec l'UNESCO », Paris, 2 mars 1972, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

27 Guy WEELLEN, « Compte rendu du colloque "L'homme et son milieu" », deux pages, [1972], fond AICAI, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE CON026 – 1/12].

28 Guy WEELLEN, « Rapport moral du secrétaire général », compte-rendu de la séance du mercredi 13 septembre 1972, 16^e assemblée générale de l'AICA, Paris, p. 14, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

29 « Déclaration des ONG dotées du statut consultatif (catégories A et B) auprès de l'UNESCO réunies en colloque sur le thème "L'environnement" », [Paris], 14 et 15 mars 1972, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

30 Les ONG présentes étaient : le Conseil international de l'action sociale, le Conseil international des femmes, le Conseil mondial de la paix, la Confédération mondiale du travail, la Fédération démocratique internationale des femmes, la Fédération internationale des femmes diplômées des universités, la Fédération internationale des femmes de professions libérales et commerciales, la Fédération mondiale des associations pour les Nations Unies, la Fédération mondiale des travailleurs scientifiques, la Fédération syndicale mondiale, l'Institut international des sciences administratives, la Ligue internationale des femmes pour la paix et la liberté, la Ligue des sociétés de la Croix-Rouge, l'Union internationale des organismes familiaux, l'Union mondiale des organisations féminines catholiques, l'Union mondiale des organismes pour la sauvegarde de l'enfance et de l'adolescence. Liste envoyée à l'AICA qui nommait l'ensemble des organisations ayant collaboré au groupe de travail sur l'environnement à l'UNESCO. UNESCO, liste des « Organisations non gouvernementales ayant participé au groupe de travail pour la préparation du colloque sur l'environnement », 1 page, [1972], fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

31 UNESCO, Rapport « Colloque sur l'homme et son milieu les 14 et 15 mars 1972 », fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes,

[AICAI THE ADM011 08/09].

32 Guy BERNET, Rapport de la quatorzième conférence des organisations internationales non gouvernementales entretenant des relations de consultation (catégories A et B) avec l'UNESCO, 4 pages, Paris, 23 août 1973, Archives de l'UNESCO, Paris, [NGO/CONF.14/7].

33 Mike SCHROEDER et Paul WAPNER, « Non-Governmental Organizations », dans Thomas G. WEISS et Sam DAWS (dir.), *The Oxford Handbook on The United Nations* [2007], Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 346-357.

34 Le bloc soviétique boycotta la conférence pour protester contre l'exclusion de la RDA. Sur l'histoire de l'ONU, lire Adam ROBERTS et Benedict KINGSBURY (dir.), *United Nations: Divided World*, Oxford, Oxford University Press, 1993. Sur la conférence de Stockholm en particulier, voir Louis EMMERIJ, Richard JOLLY et Thomas G. WEISS, « UN World Conferences and Global Challenges », chapitre 4, dans *Ahead of the Curve? UN Ideas and Global Challenges*, Bloomington, Indiana University Press, 2001 p. 80-119 ; Michael G. SCHECHTER, *United Nations Global Conferences*, Londres, New York, Routledge, 2005. Plus spécifiquement sur la gestion des ressources naturelles dès les premières années de l'ONU et ses actions contre le changement climatique jusqu'à une période récente, lire respectivement Nico J. SCHRIJVER, « Global Resource Management », dans Thomas G. WEISS et Sam DAWS (dir.), *Ahead of the Curve?*, op. cit., p. 695-715 et Maria IVANOVA, « Climate Change », dans *ibid.*, p. 716-729.

35 D'autres associations étaient également présentes à l'événement parallèle de l'Environnement Forum et du Life Forum ; Sally MORPHET, « NGOs and the Environment », dans Peter WILLETTS (dir.), « *The Conscience of the World* »: *The Influence of NGOs in the UN System*, Londres, Hurst, 1996, p. 116-146.

36 Lettre de Sven Sandström à Guy Weelen, 1 page tapuscrite, Lund, 20 mars 1972, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

37 David LARSSON HEIDENBLAD, *The Environmental Turn in Postwar Sweden: A New History of Knowledge*, Lund, Lund University Press, 2021.

38 Après une thèse sur Odilon Redon soutenue au milieu des années 1950, Sven Sandström enseigna l'histoire de l'art à l'université de Lund. Il fonda les archives documentaires pour la critique d'art suédoise à Lund (Dokumenteringsarkiv för modern svensk konst) au milieu des années 1960. Parmi ses nombreux articles et ouvrages, *Konstforskning: Stagnation*

eller förnyelse? (1965) discute des méthodes de l'histoire de l'art. Sandström s'est distingué pour ses approches innovantes de la discipline, nourries de la sociologie et de la psychologie. Il a plus récemment publié *Explaining the Obvious: A Theory of Visual Images as Cognitive Structures* (2007).

39 Lettre de Sven Sandström à Guy Weelen, 1 page tapuscrite, Lund, 20 mars 1972, fonds AICAI, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

40 Retranscription de l'enregistrement de la séance du mercredi 13 septembre de l'assemblée générale de la 14^e assemblée générale de l'AICA, p. 81-93, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE CON026 – 6/12].

41 Compte-rendu de la première séance de l'assemblée générale de l'AICA, 13 pages, Paris, 13 septembre 1972, p. 11-12, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE CON026-6/12].

42 *Ibid.*

43 Compte-rendu imprimé de la 14^e assemblée générale, Paris, 12-16 septembre 1972, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, p. 19 [FR ACA AICAI BIB IMP007].

44 Patricia BIRNIE, « The UN and the Environment », dans Adam Roberts et Benedict Kingsbury (dir.), *United Nations, Divided World*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 343.

45 Lettre de Guy Weelen à C. Badi-Banga, 1 page, Paris, 12 février 1974, fond AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

46 AICA, programme préliminaire de l'Assemblée générale, 20-25 septembre 1971, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICA BIBIMP033].

47 Communication de C. PEETERS, « Les Pays-Bas, modèle du visage de la Terre », 10 pages, 23^e assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, 1971, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [FR ACA AICAI THE CON025 10/01].

48 Communication de CONSTANT, « Quelques propositions sur les notions “Visage de la terre”, “Espace urbain” et “Art” », 3 pages, 23^e assemblée générale de l'AICA, Amsterdam, 1971, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [FR ACA AICAI THE CONG025 10/05]. La communication est reproduite sous le titre « Le visage de la terre »

dans Jean-Clarence LAMBERT (dir.), *New Babylon, Constant : Art et Utopie, textes situationnistes*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1997.

49 Jean-Clarence LAMBERT (dir.), *New Babylon, Constant*, *op. cit.*

50 « Colloque sur l'homme et son milieu les 14 et 15 mars : cadre de vie », 3 pages, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

51 « Extrait de la résolution 10 (programme futur) ; adoptée par la conférence générale de l'UNESCO lors de sa quinzième session concernant l'homme et son milieu », 2 pages, Paris, novembre 1968, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

52 Communication de Sven SANDSTRÖM, « Rapport de la conférence sur l'environnement de Stockholm le 5-16 juin 1972 », 6 pages, 24^e assemblée générale de l'AICA, Paris, 1972, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [FR ACA AICAI THE CON026 05/11].

53 Lettre de Guy Weelen à Maurice F. Strong, Paris, le 24 novembre 1972, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

54 John R. McNEILL et Corinna R. UNGER (dir.), *Environmental Histories of the Cold War*, *op. cit.*

55 Emmanuel Pouchepadass a rejoint l'UNESCO en 1971 après une carrière au sein des services de la diplomatie indienne. Il dirigea la division des études culturelles et le fonds international pour la promotion de la culture de l'UNESCO entre 1977 et 1981.

56 Compte-rendu de la 14^e assemblée générale de l'AICA, 18 pages, 2-9 septembre 1974, p. 12-13, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [FR ACA AICAI THE CON029].

57 Auteur inconnu [Hans JAFFÉ], « Le critique d'art et sa tâche en vue de l'environnement », [1974], fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

58 Lettre de l'AICA à Emmanuel Pouchepadass, Paris, 10 février 1975, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

59 Lettre d'Emmanuel Pouchepadass à Guy Weelen, Paris, 18 février 1975, UNESCO, Paris, fond AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

60 GW [Guy WEELLEN], « Rapport », 1 page, Paris, 16 avril 1975, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

61 « Rapport », « Réunion tenue à l'UNESCO le lundi 12 mai 1975 à 15 h », [Paris], fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

62 Lettre de Dunbar Marshall-Malagola à Emmanuel Pouchepadass, UNESCO, 2 pages, 14 juin 1975, Paris, fonds AICAI, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes, [AICAI THE ADM011 08/09].

63 Les autres ONG étaient l'AIAP, l'ICOGRADA (Conseil international d'associations graphiques), l'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites), l'ICOM (Conseil international des musées), l'ICSID (Conseil international des sociétés de design industriel), l'IFLA (Fédération internationale des architectes paysagistes), l'INSEA (Société internationale pour l'éducation artistique), l'UAA (Union des artistes arabes) et l'UIA (Union internationale des architectes).

64 Geneviève LEMARCHAND, « Nouvelles », *Jericho, The Habitat Newspaper*, n° 8, 9 juin 1976, p. 7.

65 Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture* [2005], Paris, Gallimard, 2021.

RÉSUMÉS

Français

La conférence de Stockholm de 1972 fut le catalyseur d'une série d'échanges sur les problèmes environnementaux entre l'AICA, l'UNESCO et l'ONU. Cet article se saisit de leurs traces écrites, principalement conservées dans les archives de l'AICA, pour analyser les frictions suscitées par des divergences de perspectives sur les problèmes environnementaux, au sein desquelles s'immiscèrent des enjeux propres aux relations institutionnelles qui liaient l'association des critiques d'art aux instances onusiennes. Le colloque « La face de la Terre », organisé lors de la 23^e assemblée générale de l'AICA à Amsterdam, aboutit à la formulation de recommandations dont les considérations sur l'architecture et l'urbanisme défendaient le rôle de l'esthétisme face à la dégradation des milieux de vie. Il servit de feuille de route lors de la participation de l'association aux réunions internationales sur l'environnement à partir du colloque « L'homme et son milieu » organisé par l'UNESCO à Paris, en amont du premier sommet de la Terre, jusqu'à la conférence Habitat de Vancouver en 1976. Les contributions de l'AICA furent difficilement audibles face aux objectifs de la politique internationale. Leur

analyse permet de croiser l'histoire environnementale à celle de la critique d'art à un moment où celle-ci semble être restée à l'écart d'une forte prise de conscience écologique.

English

The 1972 Stockholm Conference was the catalyst for a series of exchanges on environmental issues between AICA, UNESCO, and the UN. This article draws on written records, mainly preserved in the archives of AICA, to analyze the frictions caused by differing perspectives on environmental issues, compounded by issues specific to the institutional relations between the association of art critics and UN bodies. The symposium “The Face of the Earth,” organized during the 23rd General Assembly of AICA in Amsterdam, resulted in the formulation of recommendations whose considerations on architecture and urban planning defended the role of aesthetics in the face of the degradation of living environment. It served as a roadmap for the association's participation in international meetings on the environment, from the symposium “L'homme et son milieu” organized by UNESCO in Paris, ahead of the first Earth Summit, to the Habitat Conference in Vancouver in 1976. The AICA's contributions were difficult to hear in the face of international policy objectives. Their analysis allows us to cross-reference environmental history with that of art criticism at a time when the latter seems to have remained on the sidelines of a strong ecological awareness.

INDEX

Mots-clés

critique d'art, AICA, UNESCO, ONU, environnement, écologie

Keywords

art criticism, AICA, UNESCO, UN, environment, ecology

AUTEUR

Lola Lorant

Docteure en histoire de l'art contemporain, Université Rennes 2

IDREF : <https://www.idref.fr/261687980>

Excentricité, résistance et modernité au vice-royaume de Naples

Eccentricity, Resistance and Modernity in the Viceroyalty of Naples

Christophe Baczyk

DOI : 10.35562/theia.448

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

Pietro Negroni, quand l'excentricité fait style

La Nativité d'Aversa : une manière moderne et excentrique

Peinture hollandaise et antiquités romaines

De nouvelles trajectoires à envisager et des rencontres à valider

Une relation à réévaluer

Conclusion

TEXTE

- 1 Excentrique est un des qualificatifs qui peuvent être assurément attribués à Pietro Negroni (v. 1505-v. 1565), peintre du vice-royaume de Naples dont j'analyse le travail singulier dans ce texte. Le terme « excentrique » est aussi un clin d'œil aux textes de Federico Zeri intitulés *Eccentrici fiorentini* parus en 1962¹. Dans ces articles, Zeri portait une attention particulière aux artistes florentins méconnus du début du XVI^e siècle qui possédaient un style extravagant et très imaginatif et dont le parcours était loin de correspondre à l'image de l'artiste promue par Vasari dès 1550². Poursuivant le travail amorcé par Zeri quelques décennies plus tard, l'historien de l'art américain Louis Alexander Waldman avait ajouté que l'art de ces « excentriques florentins » était important dans la vie artistique florentine, autant que celui des artistes plus célèbres, car certains de ces « petits maîtres » florentins étaient responsables des œuvres les plus fascinantes et les plus originales³. Il va sans dire que la démarche des deux chercheurs m'a interpellé, car au-delà des constats effectués, ces derniers questionnent la relation

qu'entretiennent des artistes toscans dits « excentriques⁴ » avec le haut lieu de la Renaissance artistique qu'est Florence et l'art canonique qu'on y produit au début du xvi^e siècle.

- 2 Si les artistes auxquels Zeri et Waldman se sont intéressés n'ont pas tous eu de succès particulier, certains avaient même été totalement oubliés depuis longtemps, ce n'est pas le cas du peintre dont il sera question dans ce texte. Non seulement le peintre Pietro Negroni a été un artiste reconnu et recherché par les commanditaires, mais, à sa manière, il a rompu lui aussi les conventions et bousculé les usages en peinture. Negroni a exercé sa profession à Naples et dans une région située plus au Sud, la Calabre. Il a connu une carrière relativement longue, car né au début du xvi^e siècle, il est encore actif après 1550. On note aussi que la majorité de ses œuvres sont toujours visibles aujourd'hui et très peu ou pas documentées. Enfin, selon l'historiographie spécialisée, le peintre a suivi sa formation auprès d'un maître local réputé à qui il doit l'essentiel de son succès⁵ : Marco Cardisco (v. 1486-1542). L'utilisation de ce poncif vasarien – celui de la formation du jeune artiste auprès d'un maître reconnu duquel son talent dépend – a souvent masqué l'identité artistique de Negroni. Pourtant, ce dernier a su s'affranchir rapidement de ses aînés et s'engager vers de nouvelles voies en proposant une peinture moderne et des solutions artistiques singulières et parfois inattendues.
- 3 Afin de soutenir cette argumentation, j'ai choisi d'étudier une *Nativité*, créée par Negroni en 1540 (fig. 1). Dans un premier temps, je brosse un rapide portrait des premières années de sa formation afin de mieux situer cet artiste sur la scène artistique napolitaine et mettre en lumière la singularité de son talent. Puis, j'analyse l'œuvre choisie et montre en quoi sa démarche « extravagante » en regard des conventions d'alors est synonyme de modernité. Enfin, je m'intéresse aux points de contact existant entre la peinture de Negroni et celle des peintres hollandais Herman Postma (v. 1512/14-avant 1588) et Maarten Van Heemskerck (1498-1574) et du Lombard Polidoro da Caravaggio (v. 1499-1543). Nous verrons qu'en étant éloignés des centres hégémoniques de l'art et peu soumis aux diktats de l'art canonique qu'on y produit, la ville de Naples et son territoire offrent des opportunités et une liberté d'action et de choix significative que les artistes n'hésitent pas à saisir. En élaborant des propositions qui s'écartent du canon ou qui le réinterprètent en

empruntant d'autres trajectoires, les œuvres créées dans le viceroyaume par Negroni offrent un point de vue différent sur la modernité picturale du ^{xvi}^e siècle en Italie.

Figure 1.



Pietro Negroni, *Nativité*, 1540, huile sur panneau de bois, Aversa, musée diocésain, 1,30 x 2 m.

Crédits : Chiesacattolica.it/beweb, CC BY-NC-SA 4.0.

Pietro Negroni, quand l'excentricité fait style

- 4 Pietro Negroni (v. 1505-v. 1565), appelé aussi « lo Zingarello di Cosenza ⁶ » – que l'on peut traduire par « le petit tzigane de Cosenza » – est un peintre né à San Marco Argentano, dans la province de Cosenza, en Calabre ⁷. Actif de 1539 à 1561, il a effectué

une partie de son activité à Naples et dans les environs avant de retourner régulièrement sur sa terre natale à partir de 1551 pour y poursuivre une carrière prolifique⁸. Il n'existe aucune information concernant les premières années de son parcours artistique. Malgré son séjour à Naples en 1544-1545, Giorgio Vasari ne parle pas de Negroni, pourtant il a dû le connaître⁹. En effet, en 1545, durant ce séjour, le biographe et artiste arétin est cité comme témoin expert dans une affaire juridique qui oppose Negroni à Girolamo Lanzalone, représentant Maria Mastrogiudice pour laquelle le Calabrais avait réalisé un retable¹⁰.

- 5 Nous retrouvons le nom de Negroni dans un manuscrit calabrais daté de 1580-1590 et rédigé par Bernardino Bombini (1523-1588) dans lequel l'auteur dresse une liste des personnages illustres anciens et modernes de la Calabre¹¹. Le nom du peintre apparaît aussi dans les guides napolitains de la capitale écrits au ^{xvii}^e siècle¹² et Domenico Martire (1634-v. 1705), prêtre et historien calabrais, rédige une première courte biographie de l'artiste dans le *Calabria sacra e profana*¹³. Au ^{xviii}^e siècle, le peintre et historien de l'art napolitain Bernardo de Dominici (1683-1759) est le premier auteur à s'intéresser à la carrière de Pietro Negroni. Le biographe napolitain le qualifie d'« élève¹⁴ » de Marco Cardisco et mentionne que Negroni a réalisé les décorations qui ont célébré l'entrée triomphale de Charles Quint à Naples en 1535 à son retour victorieux de Tunis, sans toutefois donner plus de détails à ce sujet¹⁵. À la fin du ^{xix}^e siècle, Jacob Burckhardt présente le Calabrais comme un élève de Cardisco et louange sa peinture, qui, selon lui, témoigne d'un rare sentiment de grandeur et de beauté¹⁶. Il faut attendre 1959, pour que Ferdinando Bologna ébauche un premier profil cohérent de l'artiste¹⁷. Ce faisant, l'auteur établit une première chronologie de sa production et perçoit dans la peinture du Calabrais quelques échos de la peinture du milanais Cesare da Sesto (v. 1477-1523). Mais surtout, il reconnaît Negroni comme un disciple de Polidoro da Caravaggio lorsque ce dernier séjournait à Messine vers 1530¹⁸. Malgré ces premiers travaux, rien n'est certain : élève et/ou collaborateur de Marco Cardisco et/ou de Polidoro da Caravaggio, aucune de ces hypothèses n'a été validée depuis.

- 6 Il reste que, parmi les artistes napolitains, Negroni semble être le seul à avoir effectué un voyage à Rome dès les premières années de sa

carrière. Pas étonnant donc de voir sur le *Portrait d'un jeune homme* (fig. 2) daté des années 1530 qui lui a été attribué un cartel sur lequel figure l'inscription « in Roma ». Traditionnellement, ce type d'information indique le lieu de production de la peinture et, par conséquent, attesterait de la présence de Negroni dans la Ville éternelle au cours de cette période¹⁹. Sur ce portrait, la plus ancienne œuvre jusqu'à présent attribuée à l'artiste, on reconnaît déjà quelques éléments stylistiques et des détails morphologiques qui établiront la typologie spécifique des personnages peints par Negroni tout au long de sa carrière. Parmi ces caractéristiques, nous pouvons citer le visage triangulaire au menton pointu ; les grands yeux expressifs ; la bouche aux lèvres ourlées ; les membres aux proportions et aux formes fantaisistes et anatomiquement non conformes comme le buste légèrement allongé et les mains aux longs doigts aplatis et écartés aux articulations étirées²⁰.

Figure 2.



Pietro Negroni, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1530, huile sur toile, Rome, Galleria Borghese, 0,72 x 0,58 m. Source : Galleria Borghese.

Crédits : Galleria Borghese, domaine public.

- 7 Si les débuts de l'artiste sont plutôt nébuleux, chose certaine, Negroni développe son style pictural à partir de sa propre perception du travail d'artistes dont la pratique se distancie incontestablement de la peinture classique, telle qu'elle est produite dans les centres italiens de l'art. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il ne connaît pas cette dernière ou ne s'en inspire pas. De plus, si la critique spécialisée se limite généralement à voir principalement dans la peinture de Negroni de fortes affinités avec le style méridional de Polidoro et plus particulièrement avec celui que l'on rattache à la période messine, je pense qu'il est réducteur de se limiter à une telle comparaison qui diminue jusqu'à effacer parfois l'identité artistique originale du Calabrais. Comme nous le verrons, l'identité artistique est multiple et hybride et dans les cas de comparaison avec l'art de Polidoro, le langage pictural de Negroni est fortement remanié même lorsque la référence est explicite au maître Lombard²¹. Cependant, à l'évidence et faute d'informations sur la formation initiale de Negroni, Polidoro semble encore une fois jouer le rôle de « passeur » dans un premier temps, mais Negroni va rapidement s'émanciper du style du Lombard. En créant de nouvelles formes à partir de sources multiples, le Calabrais développe un style plus excentrique où la fébrilité du trait et la souplesse des formes servent l'intensité dramatique et la mélancolie des personnages. Ces caractéristiques deviendront les composantes principales de son style qui se mettra en place de manière plus assurée à partir des années 1540 pour se poursuivre tout au long de sa carrière.

La Nativité d'Aversa : une manière moderne et excentrique

- 8 C'est précisément au cours de cette période, en 1540 exactement, que Pietro Negroni peint une huile sur toile (fig. 1) pour l'église dominicaine San Luigi IX di Francia – aujourd'hui San Domenico – d'Aversa, petite commune située à une quinzaine de kilomètres au nord de Naples²². Malgré ses dimensions somme toute modeste (130x200 cm), l'œuvre signée et datée était installée dans le chœur de l'église au-dessus du maître-autel de l'époque²³. Sur un cartel

positionné dans le bas de la scène peinte, on peut lire : « Pieta de Nigruni/ et Gerolimo Chardillo/ 1540 ». Negroni semble donc avoir travaillé avec un certain Girolamo Cardillo pour réaliser ce retable, peut-être dans le cadre d'une « société », pratique apparemment courante dans le vice-royaume²⁴.

- 9 Nous savons peu de choses sur Cardillo²⁵ – peintre natif d'Aversa et actif de 1530 à 1560 environ – et moins encore sur sa réelle participation dans le retable de Negroni. Quelle que soit l'implication de Girolamo dans le tableau, celle-ci n'a pas dû être déterminante ; les principaux éléments stylistiques et iconographiques que l'on peut identifier dans cette *Nativité* peinte en 1540 étant à l'évidence attribuables à Negroni. Comme nous le verrons bientôt, ce sont ces mêmes caractéristiques spécifiques au style du Calabrais qui mettent en exergue son identité artistique originale et souvent excentrique.
- 10 Dans cette composition religieuse, Negroni bouscule les codes de la peinture. D'abord, il met en place plusieurs saynètes sans lien apparent dans un espace perspectif compressé. La composition est dense par la quantité de motifs peints et les nombreux plans superposés pour simuler l'espace perspectif se succèdent dans un rythme rapide. À l'avant-plan, les personnages de la scène de *Nativité* sont pressés contre la surface du panneau. La dimension imposante et la proximité des figures saintes combinées au format du support qui crée un rapport de vis-à-vis accentuent leur accessibilité et la participation du spectateur à ce moment important de l'histoire sacrée. Rappelons que le contexte religieux local est propice à ce type de représentation qui avant tout doit frapper les esprits et susciter une implication personnelle et collective. Derrière les figures sacrées, les positions de l'âne et du bœuf et les dimensions de leurs têtes sont étranges. Leur positionnement laisse penser que les animaux sont intégrés au mur du décor. Au-dessus de la scène principale, coincés dans un espace approximatif et bloqués par l'architecture peinte, Negroni a peint trois anges musiciens dont les corps coupés au niveau de la taille donnent l'impression d'avoir été absorbés par le nuage vaporeux. L'artiste offre une représentation peu conventionnelle de ces messagers de Dieu et semble avoir volontairement écarté toute notion de *vraisemblance* pour peindre les anges – dans la mesure où la représentation de ces êtres surnaturels peut être qualifiée de vraisemblable. Parmi ces derniers,

on constate la posture incongrue de celui placé à gauche dont le corps est affaissé comme s'il était abattu par la fatigue. Cette impression est renforcée par son port de tête incliné et son regard aux paupières lourdes qu'il porte sur la partition de musique. Autre incongruité, les proportions des membres des figures de cette saynète sont fantaisistes et donnent aux corps des musiciens des allures étranges. Le bras droit de l'ange à gauche, ainsi que sa main anatomiquement improbable sont déformés et allongés par rapport à la taille du buste alors que sa tête est anormalement petite. Le joueur de flûte possède quant à lui des mains aussi grosses que sa tête, alors que le bras de l'ange à droite est plus long que la normale.

- 11 Le fond paysager est tout aussi particulier. Derrière l'imposant morceau de mur plongé dans la pénombre, la juxtaposition et la superposition des plans combinés à la taille des motifs et des figures, censées créer un effet de perspective, ne parviennent pas à convaincre totalement de l'effet tridimensionnel attendu. La scène de la nativité n'est pas totalement frontale comme de coutume, mais légèrement désaxée et orientée vers la droite. Ce déséquilibre dans la composition permet au peintre d'ouvrir le fond paysager sur la droite et de disposer ses motifs à l'arrière-plan selon une diagonale ascendante malgré la présence imposante du pan de mur sur toute la partie gauche de l'œuvre. La succession rapide de la taille des motifs et des figures qui composent le paysage, accentuée par cette diagonale ascendante vers la droite, ainsi que la gradation croissante des lumières dans cette même direction crée un effet de mouvement que vient contrebalancer le calme et la sérénité de la scène de nativité. À l'immobilisme et à la proximité des figures monumentales sacrées, répond l'activité pastorale lointaine. Les moutons paissent et les bergers vaquent à leurs occupations alors que l'un d'eux est interpellé par un ange en plein vol, rappelant un autre épisode biblique : celui de *l'Annonce aux bergers*.

Peinture hollandaise et anti-quités romaines

- 12 La *Nativité* est un tableau dans lequel Negroni combine et révisé différentes sources de diverses origines dans le but d'harmoniser le tout, à commencer par l'œuvre d'Andrea Sabatini (v. 1480-1530),

peintre originaire de Salerne et réputé sur la scène régionale, dont il réitère la douceur et la monumentalité des figures, mais aussi l'art de Cardisco à qui il emprunte le mouvement et l'expression des personnages. On y trouve quelques composantes de la peinture de Polidoro, particulièrement celles que l'on attribue à la période messine du peintre lombard, j'y reviendrai. On y perçoit également des accents provenant du style d'artistes flamands séjournant à Rome dans les années 1530, période qui correspond à la présence du Calabrais dans la Ville éternelle, parmi eux les Hollandais Herman Postma (1512/14-avant 1588) et son compatriote et compagnon de voyage, Maarten Van Heemskerck (1498-1574). Alors que Van Heemskerck arrive à Rome en 1532 et quitte la cité vaticane autour de 1536-1537²⁶, Postma y est encore en janvier 1539, comme l'attestent des documents sur lesquels apparaît son nom²⁷. Il est donc tout à fait possible que des échanges aient eu lieu entre eux et Negroni.

- 13 L'écho de cette peinture nordique résonne en effet dans les œuvres de Negroni à partir du *Portrait d'un jeune homme* peint à Rome. Les longues mains aux doigts écartés et le visage triangulaire au menton pointu sont très proches de ceux que l'on voit sur les images religieuses réalisées par Van Heemskerck à la même période (fig. 3). On retrouve aussi des accents de cet art du Nord dans une représentation d'une *Vierge à l'Enfant* que Pietro exécute pour l'église d'Altomonte (Calabre) en 1539. La posture de la Vierge – qui s'apparente à celle de la Vierge d'Humilité – et son corps massif font écho à une figure semblable qui apparaît dans un dessin (fig. 4) réalisé fort probablement par Postma d'après une œuvre originale de Van Heemskerck aujourd'hui disparue²⁸. À son retour d'Italie, Van Heemskerck reprendra cette forme dans le *Saint-Luc peignant la Vierge* qu'il réalisera en 1554 à Haarlem²⁹. Negroni fera de même et proposera à nouveau cette figure massive et assise dans d'autres œuvres réalisées au cours d'une période que l'on pourrait qualifier de post-romaine. Outre la *Vierge à l'Enfant* d'Altomonte, on constate que Negroni porte un intérêt pour les corps robustes et les musculatures saillantes dans plusieurs peintures (fig. 5) qui font écho aux productions des peintres de la communauté flamande présente à Rome³⁰ (fig. 6). Malgré cela, cette tendance ne semble pas durer et à son retour dans le vice-royaume, le contexte religieux a sans doute

eu raison des corps dénudés dans la peinture de Negroni, car désormais c'est majoritairement sous le couvert des drapés que l'on devine la robustesse des corps.

Figure 3.



Maarten van Heemskerck, *Crucifixion* (détail), 1543, huile sur panneau de bois, Gand, Museum voor Schone Kunsten Gent.

Crédits : Museum voor Schone Kunsten Gent, domaine public.

Figure 4.



Herman Postma, *Anonyme A*, copie d'après Maarten van Heemskerck (détail), 1532-1536, Plume et encre brune avec lavis brun. Source : Collection de sculptures de la Casa Sassi, KdZ 2783, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Crédits : Staatliche Museen, Kupferstichkabinett / J. Anders – marque du domaine public 1.0 universel.

Figure 5.



Pietro Negroni, *Les Noces de Cana*, v. 1540-1550, plume, lavis brun, papier (blanc),
INV 91.2.1, Rennes, musée des Beaux-Arts, 0,33 x 0,27 m.

Crédits : musée des Beaux-Arts de Rennes, domaine public.

Figure 6.



Maarten van Heemskerck, *La Forge de Vulcain*, 1536, huile sur toile, 1,66 x 2,07 m, Prague, Národní galerie. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Národní galerie, domaine public.

- 14 Mais revenons à la *Nativité* d'Aversa dans laquelle plusieurs indices pointent vers la peinture du Hollandais Postma. Nous constatons entre autres que la ruine peinte par Negroni, qui sépare l'avant-plan de l'arrière-plan et dont une partie importante est plongée dans la pénombre, ne cherche pas à représenter une vérité architecturale historique. Cet amas de couleurs sombres paraissant défier les lois de la gravité, à en juger par les parties instables et l'équilibre précaire dont semblent faire état les colonnes derrière la scène sainte, a une valeur essentiellement picturale. Sa forme s'apparente aux vestiges dessinés à la plume et au lavis chez Postma (fig. 7) qui séparent l'espace pictural et accentuent la perspective. Chez Negroni, et distinctement des représentations analogues réalisées dans un style plus classique, telles celles d'Andrea Sabatini en 1514-1515 et de

Giovanni Filippo Criscuolo³¹ (1495-1570) en 1545, la structure peinte n'a pas de valeur architecturale à proprement parler. Il ne s'agit pas non plus d'un morceau d'arche approximatif comme on en voit souvent dans de pareilles représentations. Il est question d'un pan de mur cintré dont la structure courbée est renforcée par l'éclairage simulé rasant, une sorte de fantaisie architecturale, un *capriccio*. La jonction avec ce qui ressemble à un étage supérieur tend à valider l'hypothèse d'un morceau de mur semblable à ceux appartenant aux nombreux vestiges d'amphithéâtres romains que l'on trouvait à Rome et que l'on voit aussi sur l'un des dessins de Postma.

Figure 7.



Herman Postma, *Anonyme A*, 1535-1536, vue à travers l'entrée principale sud du Colisée, dessin préliminaire à la mine de plomb, plume et pinceau à l'encre ferro-gallique, lavis brun-gris, 79 D 2 a, fol. 59 verso, 0,20 x 0,26 m, Berlin. Source : Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Crédits : Staatliche Museen, Kupferstichkabinett / Volker-H. Mark 1.0 du domaine public de Schneider.

xvi^e siècle, marquera durablement l'art de Negroni comme on peut le constater dans des productions réalisées en 1551 et en 1557³².

Cependant, le Calabrais ne fera pas un usage systématique des ruines dans ses compositions. Il se limitera souvent à quelques vestiges épars qu'il intégrera dans une scène religieuse élaborée à partir de modèles courants issus de la culture visuelle du vice-royaume. Dans ces représentations, Negroni transpose ses prototypes religieux dans des décors de théâtre pour mettre en scène des histoires sacrées. Parfois, les vestiges prennent presque autant de place que les figures saintes, comme si l'histoire sacrée servait de prétexte à l'assemblage d'éléments architecturaux divers et variés. Dans ces décors fabriqués, les figures semblent prendre la pose, tels des acteurs en représentation sur une scène de théâtre. Pourtant, et c'est d'ailleurs l'un des tours de force de l'artiste, sur le plan visuel, cela fonctionne, rien ne choque. Dans cette « harmonieuse excentricité », les figures sacrées intègrent avec assurance leur nouvel environnement inhabituel.

De nouvelles trajectoires à envisager et des rencontres à valider

- 16 La tradition historiographique ne considère pas une relation directe entre Negroni et Postma, mais privilégie davantage la piste d'un contact avec Polidoro, par l'entremise d'un séjour à Messine effectué par le Calabrais. Pourtant, plusieurs facteurs permettent de croire que le lien avec Postma ou Posthumus Hermannus, son nom latinisé, est plus décisif que ne l'a envisagé la critique jusqu'alors. Cette rencontre remonte peut-être même aux alentours de 1535 et un contact direct entre le peintre hollandais et Negroni a pu avoir lieu à Naples ou à Cosence ou même en Sicile, si l'on accepte l'hypothèse d'un séjour du Calabrais à Messine comme l'avancent les spécialistes jusqu'à maintenant³³. Pour envisager cette relation, il faut accepter d'abord que le séjour romain de Negroni soit plus tardif et que le *Portrait d'un jeune homme* puisse avoir été peint après 1535, chose tout à fait possible, car jusqu'à présent aucune production du peintre n'a été recensée avec certitude avant la production de la *Vierge à l'Enfant* d'Altomonte datée de 1539. Ensuite, il faut revenir quelque

peu en arrière et porter notre attention sur un événement déclencheur et un récit qui peut soutenir notre proposition.

- 17 En juin 1535, Postma – âgé alors de quelque vingt années – et un autre peintre flamand du nom de Jan Cornelisz Vermeyen (v. 1504-1559) accompagnèrent l'empereur Charles Quint lors de son expédition guerrière à Tunis³⁴. Présents tout au long de la campagne de Tunis, il semble logique que les peintres aient accompagné l'empereur lors de son retour triomphal d'abord en Sicile, à Trapani où Charles Quint débarqua en août 1535, puis à Palerme et à Messine³⁵. L'itinéraire du souverain passa ensuite par la Calabre pour rejoindre Naples, où il séjourna plusieurs mois avant d'amorcer sa remontée vers Rome³⁶. Les artistes flamands ont sans doute suivi – en partie tout au moins – Charles Quint sur son parcours à travers le reste l'Italie, où de ville en ville se succédèrent les entrées triomphales³⁷. À Messine, c'est Polidoro da Caravaggio qui a la responsabilité de réaliser les décorations pour l'entrée de l'empereur³⁸. Si Negroni est aux côtés du Lombard comme l'avance l'historiographie, non seulement celui-ci a participé à l'importante décoration réalisée pour cet événement, mais il a pu rencontrer Postma par la même occasion, comme a pu le faire également Polidoro.

- 18 Une seconde hypothèse peut être envisagée, à savoir qu'avant son séjour à Naples qui débuta à la mi-novembre 1535³⁹, le parcours de Charles Quint s'est arrêté à Cosence, chef-lieu de la province éponyme en Calabre et cité chère au cœur de Negroni. Selon Barbara Agosti et Stefano De Mieri, c'est à Negroni que l'on confia les décorations de l'entrée triomphale dans la cité calabraise⁴⁰. Par conséquent, une rencontre entre les artistes est possible là encore. Enfin, une dernière possibilité de contact est celle qui considère Negroni résidant à Naples avant la fin novembre 1535, date de l'entrée de Charles Quint dans la capitale du vice-royaume. Selon les paroles de De Dominici, on confia au Calabrais la réalisation des décorations pour l'entrée triomphale de l'empereur dans Naples⁴¹.

- 19 À cette époque, Negroni fréquentait le milieu intellectuel du Calabrais Bernardino Martirano et jouissait d'une excellente réputation en tant que peintre⁴². C'est d'ailleurs dans la résidence napolitaine de Martirano, secrétaire du vice-royaume, que Charles Quint séjourna durant plusieurs mois à son retour de Tunis⁴³. Compte tenu de ces

informations, il est tout à fait possible d'envisager que Negroni ait eu un accès privilégié à l'entourage de l'empereur et à ses peintres et que peu de temps après, à la suite de l'empereur et en compagnie de Vermeyen et de Postma, Negroni soit parti à Rome. Dans ce cas, une arrivée à Rome en 1536 est tout à fait probable, de même que la fréquentation de la communauté d'artistes flamands qui s'y trouvait. En outre, le nom de Postma et celui d'autres peintres venus du Nord apparaissent dans les livres de comptes mentionnant les noms des artistes ayant travaillé au cérémonial d'entrée de Charles Quint à Rome⁴⁴. Finalement, il est tout à fait possible aussi que Postma ait rencontré une première fois Negroni dans le Sud avant que ce dernier n'entreprenne son voyage à Rome au cours duquel il aurait renoué des liens avec le peintre hollandais.

- 20 À n'en point douter, les occasions de rencontres sont multiples. Certes, les trajectoires et les points de contact entre les deux artistes restent des hypothèses. Il demeure que celles-ci permettent de porter un regard différent sur les premières années d'activité de Pietro Negroni et de définir de nouveaux réseaux de relations déterminants dans le parcours artistique du Calabrais. En outre, si les chemins empruntés sont hypothétiques, la rencontre à Rome entre Negroni et Postma est plus que vraisemblable.

Une relation à réévaluer

- 21 Si la rencontre de Negroni avec Postma reste à ce jour hypothétique, celle avec Polidoro da Caravaggio l'est tout autant. Il ne faut pas négliger le rôle de Polidoro dans la peinture méridionale ni nier le fait que le Lombard a joué un rôle de passeur ou de connecteur de modèles et de tendances les plus modernes auprès des peintres locaux. En revanche, il faut se rappeler que le style pictural de Polidoro qui a touché la scène artistique locale est celui que le peintre développe à partir de son second séjour dans le Sud. En effet, comme nous l'avons constaté, à Naples et à Messine, le style du Lombard, marqué par les expériences locales, prend une nouvelle direction⁴⁵. Cette transformation par assimilation, imprégnée d'une culture visuelle méridionale, donne naissance à des œuvres originales et captivantes.

- 22 Ce sont des développements semblables que l'on constate dans la *Nativité d'Aversa*. Selon les spécialistes, cette nativité serait la première œuvre – connue à ce jour – du Calabrais qui témoignerait de l'adhésion de l'artiste à la peinture du Lombard ⁴⁶. D'après la critique, le geste du voile tenu par Joseph dans la *Nativité d'Aversa* est tiré d'une iconographie semblable présente dans une nativité réalisée par Polidoro vers 1535-1536 ⁴⁷ pour l'église de Santa Maria dell'Altobasso, à Messine. Ce rapprochement iconographique soutiendrait l'hypothèse d'un éventuel voyage de Negroni à Messine, probablement dans autours de 1535, et justifierait par la même occasion le contact direct avec l'art de Polidoro en Sicile ⁴⁸. Il faut néanmoins mentionner que dans la décennie comprise entre 1520 et 1530, Polidoro avait déjà proposé une iconographie très proche de celle de Messine dans une esquisse représentant une *Adoration des bergers* (fig. 8). Assurément, c'est de ce dessin qu'est inspiré le geste de Joseph. Dans la peinture de Negroni, la position de trois quarts face de Joseph, les bras levés tenant le linge à la fois pour découvrir, montrer et protéger l'Enfant s'apparente au même geste et à la même position prise par la Vierge dans l'œuvre graphique de Polidoro. Pour rappel, avant son départ pour Messine, Polidoro avait séjourné à deux reprises à Naples. Il est donc tout à fait possible qu'il ait apporté des esquisses réalisées à Rome ou ailleurs avec lui à Naples et que le dessin fut connu et copié, comme il était courant de le faire à la Renaissance entre artistes, puis diffusé ⁴⁹.

Figure 8.



Polidoro da Caravaggio, *Adoration des bergers*, 1520-1530, plume et encre brune, lavis gris beige, 0,154 x 0,101 m, INV 6068, Recto, Paris. Source : musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Crédits : musée du Louvre, département des Arts graphiques, domaine public.

- 23 La critique contemporaine et les chercheurs ont généralement expliqué les rapprochements stylistiques constatés entre la peinture de Pietro et celle de Polidoro comme le témoignage, voire la preuve, de la relation du maître à l'élève. En somme, le style de Negroni aurait emprunté à celui de Polidoro grâce auquel le peintre calabrais aurait obtenu du succès (*topos* vasarien encore une fois). Cette vision réductrice de l'art du Calabrais et de sa relation éventuelle avec Polidoro a nui à la reconnaissance de son talent et a eu fortement tendance à occulter sa propre identité artistique. Il faudrait donc dépasser cette vision étreinte de la relation entre les artistes et envisager davantage la possibilité que les deux peintres partagent, au

cours d'une période commune, les mêmes intérêts dans le développement de solutions nouvelles. En accentuant l'expressivité des figures, l'intensité des émotions et en modulant les effets de lumières, les deux peintres sont à la recherche de nouvelles formes d'expression pouvant satisfaire le milieu des commanditaires et respecter les nouveaux préceptes religieux. Il serait sans doute faux de prétendre que le Calabrais ne connaît pas l'art du Lombard. Toutefois, nous constatons que même si certains motifs peints par Negroni rappellent l'art de Polidoro, le résultat obtenu par le Calabrais diffère fortement du prototype, jusqu'à parfois créer une forme totalement nouvelle.

- 24 La *Nativité* d'Aversa serait tributaire en bonne partie de l'*Adoration des bergers* de Polidoro. Voyons plutôt ce qu'il en est. D'abord, on constate que Negroni ne reprend ni la composition pyramidale « classique », ni les nombreuses verticales et obliques de Polidoro. Le Calabrais choisit plutôt les formes serpentine et les figures tout en courbe. Le cadrage et la répartition des motifs sur la surface peinte sont différents. L'accès aux figures sacrées est différent lui aussi. Negroni crée de forts clairs-obscurs afin de faire ressortir les figures à l'avant-plan et le fond paysager, effet que l'on ne trouve pas chez le Lombard. À bien y regarder finalement, les rapprochements stylistiques ne sont pas si évidents à faire.
- 25 Mais revenons à la *Nativité* d'Aversa, dans laquelle Negroni va mettre en place de nouvelles typologies pour ses personnages peints. Nous en avons nommé déjà quelques-unes plus haut à propos du portrait exécuté à Rome. Mais d'autres vont s'ajouter dans cette peinture plus ambitieuse sur le plan de la composition. En premier lieu, le visage de l'Enfant dont la tête est allongée avec ses cheveux bouclés, celui de la Vierge ainsi que la physionomie des figures âgées et les chevelures bouclées comme celles des anges musiciens. Negroni va également développer une iconographie du thème de la nativité peu commune à cette époque. Dans la *Nativité*, les rôles traditionnellement attribués à Marie et à Joseph sont inversés, ce que l'on ne trouve pas dans la *Nativité* de Polidoro. Dans la peinture d'Aversa, c'est Joseph qui tient le voile sur lequel l'Enfant est couché, tandis que la Vierge, légèrement en retrait, adopte une attitude d'adoration que les conventions iconographiques attribuent généralement à Joseph. Habituellement, ce dernier joue toujours un rôle passif, d'importance

secondaire et subordonné à celui de Marie, à l'instar de la peinture de Messine⁵⁰. Ici, ce n'est pas le cas : Joseph joue un rôle de premier plan et son geste qui découvre et montre l'Enfant peut être mis en relation avec le nouvel élan donné au culte du saint dans les premières décennies du ^{xvi}^e siècle et qui prendra davantage d'ampleur à partir du ^{xvii}^e siècle⁵¹. Il convient également de noter que la Madone, au lieu de joindre ses mains pour prier, croise ses bras sur sa poitrine d'une manière qui convient mieux à une scène d'Annonciation. Par deux fois, d'abord en 1550 à Bitonto (Pouilles), puis en 1558 à Arienzo (Campanie), Negroni utilisera le même schéma de composition en modifiant quelque peu les versions, soit en intervertissant les positions des personnages sacrés, soit en variant l'importance du décor et l'abondance des vestiges antiques épars.

Conclusion

- 26 La pluralité culturelle qui transparaît à travers les œuvres de Negroni ne parle pas uniquement de lieu d'origine, mais de circulation. Ses œuvres témoignent de modèles qui ont été rassemblés par des contacts et des échanges établis entre des acteurs et des vecteurs culturels qui ont circulé. Dans la *Nativité* peinte par Negroni, l'artiste a fait des choix artistiques audacieux et parfois excentriques dans certains cas. Contre toute attente, cette excentricité, un style s'écartant de la norme et très imaginaire, a offert de nouvelles solutions artistiques concurrentes qui n'ont rien à envier aux tendances les plus modernes des centres canoniques de l'art, comme Rome, Florence et Venise.

NOTES

1 Federico ZERI, « Eccentrici fiorentini (part I) », *Bollettino d'Arte*, n° 2-3, série IV, 1962a, p. 216-236 ; Federico ZERI, « Eccentrici fiorentini (part II) », *Bollettino d'Arte*, 1962b, n° 4, série IV, p. 314-326 ; Louis Alexander WALDMAN, « The Rank and File of Renaissance Painting: Giovanni Larciani and the "Florentine Eccentrics" », dans Annemarie SAWKINS, David FRANKLIN et Louis Alexander WALDMAN (dir.), *Italian Renaissance Masters* [catalogue d'exposition], Milwaukee, Haggerty Museum of Art at Marquette University, 2001, p. 22-43 ; Louis Alexander WALDMAN, « "Ingenious

and Subtle Spirits”: Florentine Painting in the First Half of the Sixteenth Century », dans David FRANKLIN, Louis Alexander WALDMAN et Andrew BUTTERFIELD (dir.), *Léonard de Vinci, Michel-Ange and the Renaissance à Florence* [catalogue d'exposition], Ottawa, Musée de Beaux-Arts du Canada, 2005. D'après Giovanni Romano, c'est l'historien de l'art italien Roberto Longhi qui, au milieu des années 1930, aurait introduit l'usage du terme « excentrique » pour désigner le style pictural de certains artistes du XVI^e siècle originaires du nord de l'Italie, dont la démarche personnelle et audacieuse s'éloignait des normes ou des conventions établies. Voir Giovanni ROMANO, « Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e maniera », dans Giovanni PREVITALI (dir.), *L'Arte di scrivere sull'Arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Rome, Editori Riuniti, 1982, p. 170-210.

2 Dans les *Vite*, Vasari privilégiait l'image des artistes-courisans, des artistes qui travaillaient pour des commanditaires prestigieux et qui réussissaient économiquement et socialement. En revanche, il écartait ceux plus nombreux qui travaillaient à des niveaux moins prestigieux du marché et pour des clients moins nantis. Louis Alexander WALDMAN, « The Rank and File of Renaissance Painting: Giovanni Larciani and the “Florentine Eccentrics” », *op. cit.*, 2001, p. 25.

3 Waldman ne donne aucune définition claire de l'appellation « petit maître ». *Ibid.*

4 Selon Francesca Alberti, Cyril Gerbron et Jérémie Koering, il faut définir clairement le terme « excentrique », surtout lorsque celui-ci s'adresse à des artistes non toscans, sous peine d'être « tributaires de la géographie concentrique de Vasari, selon qui les “règles de l'art” ont été établies à Florence et se sont plus ou moins diffusées dans le reste de l'Italie ». Ma définition du terme « excentrique » reprend celle donnée par Zeri et révisée par Waldman. Plus largement, le terme « excentrique » tel que je l'entends ne signifie pas « hors du centre » comme le précise son origine latine médiévale *excentricus*, mais plutôt appartenant à un centre différent et tout aussi pertinent. Patricia EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S.A., 2002, p. 11-13 ; Francesca ALBERTI, Cyril GERBRON et Jérémie KOERING (dir.), *Penser l'étrangeté. L'histoire de l'art de la Renaissance italienne entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 1-17.

- 5 Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2023, p. 153-194, URL : <https://archipel.uqam.ca/17228/1/D4513.pdf> (consulté le 27 avril 2025)
- 6 Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani : non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742a, p. 131, URL : <https://archive.org/details/vitedepittorisculito2dedo> (consulté le 10 juillet 2019) ; Giovanni PREVITALI, « Arte in Calabria : ritrovamenti, restauri, recuperi by Maria Pia Di Dario Guida, Ferdinando Bologna Cosenza », *Prospettiva*, n° 7, 1976, p. 58, URL : <https://www.jstor.org/stable/24412946> (consulté le 25 août 2022) ; Roberto CARA, « SOLARI, Antonio, detto lo Zingaro », dans Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/solari-antonio-detto-lo-zingaro_%28Dizionario-Biografico%29/ (consulté le 26 août 2022).
- 7 Ippolita DI MAJO, « Qualche nota su Pietro Negroni : intorno ai dipinti di Santa Maria del Castello a Castrovillari », *Studi di storia dell'arte*, n° 17, 2007, p. 85 ; Stefano DE MIERI, « NEGRONI, Pietro, detto Zingarello », dans Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 78, 2013, URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/negroni-pietro-detto-lo-zingarello_\(Dizionario-Biografico\)/?search=NEGRONI%2C%20Pietro%2C%20detto%20lo%20Zingarello%2F/](https://www.treccani.it/enciclopedia/negroni-pietro-detto-lo-zingarello_(Dizionario-Biografico)/?search=NEGRONI%2C%20Pietro%2C%20detto%20lo%20Zingarello%2F/) (consulté le 26 août 2022),
- 8 Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 : fasto e devozione*, Naples, Electa Napoli, 1996, p. 57.
- 9 Vasari ne dit rien de Negroni. Toutefois, dans la biographie de Marco Cardisco, l'auteur signale la présence aux côtés du peintre calabrais d'un de ses compatriotes, sans en dire plus. Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* [1568] Florence, Filippo et Iacopo Giunti, 2006, p. 228, URL : https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf (consulté le 9 avril 2018).
- 10 Vasari ne se rendit jamais à la convocation du tribunal et fut condamné à payer une lourde amende. D'autres experts et témoins sont cités, comme les sculpteurs Giovanni da Nola, Pietro Quaranta et les peintres Giovanni Filippo Criscuolo, Leonardo Castellano et Bernardino Pizzuto. Compte tenu de ces éléments, l'« amnésie » de Vasari est d'autant plus étonnante et nous

pouvons nous demander si le silence de l'auteur au sujet de Negroni, et plus largement à propos des artistes « napolitains » n'aurait pas un lien quelconque avec cette affaire. Angelo BORZELLI, *Un quadro di Pietro de Nigrone nella Chiesa di S. Agnello a Caponapoli*, Naples, Bevilacqua e Stanziola, 1907 ; Mario VICINO, *Pietro Negroni : pittore e musico del cinquecento*, Corigliano Calabro, Libreria Aurora, 2011, p. 18-20 ; Paola IMPRODA, « Un inedito di Bernardino Pizzuto: il Compianto di Sant'Agata dei Goti », *Napoli Nobilissima*, n° 1, 2019, p. 73.

11 Barbara AGOSTI, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, Brescia, L'obliquo, 2001, p. 12.

12 Carlo CELANO et al. (dir.), *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*. Napoli, 1692. Giornata prima, Naples, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2009, p. 97, URL : https://www.memofonte.it/home/files/pdf/1_CELANO_GIORNATA_I.pdf (consulté le 9 décembre 2025).

13 *Le Calabria sacra e profana* est un document qui rassemble à la fois des biographies de Calabrais célèbres, ainsi que des événements historiques et des lieux incontournables de la Calabre. Barbara AGOSTI et Ippolita DI MAJO, « Una nuova fonte per la letteratura artistica nel Mezzogiorno : "Vite" di pittori e artefici nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire », dans Ippolita DI MAJO (dir.), *Dal viceregno a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra cinque e seicento*, Naples, Paparo Edizioni, 2004.

14 Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani : non mai date alla luce da Autore alcuno*, op. cit., 1742a, p. 129-132. Inspiré par Vasari, De Dominici rédige une histoire de l'art napolitain de 1250 à 1739, visant à corriger le toscan-centrisme vasarien. Il célèbre les artistes napolitains, les comparant aux grands maîtres florentins. Toutefois, pour étayer ses thèses, il invente parfois des sources, des attributions et des généalogies, ce qui, malgré ses intentions louables pour rétablir les faits, nuit à la crédibilité de son récit, suscitant la méfiance des chercheurs encore aujourd'hui. Sur ce sujet, voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 33-38. En 2003, dans une édition commentée des *Vite* de De Dominici, Anna Bisceglia émet l'hypothèse que la participation du peintre aux décorations réalisées à Naples découlerait de celles qu'il aurait exécutées précédemment, à l'occasion du même événement, à Cosence (en Calabre) – sujet que j'aborde plus loin dans ce texte. Anna BISCEGLIA, « Vita di

Girolamo Siciolante da Sermoneta, di Pietro Nigrone calabrese e di Simon Papa il Giovane pittori », dans Bernardo DE DOMINICI, Fiorella SRICCHIA SANTORO et Andrea ZEZZA (dir.), *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani (1742-1745)* de Bernardo De Dominici, Naples, Paparo Edizioni, 2003, p. 673, n. 34.

15 Ibid.

16 Jacob BURCKHARDT, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig, E.A. Seemann, 1869, p. 950, DOI : [10.11588/diglit.1179](https://doi.org/10.11588/diglit.1179).

17 Ferdinando BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1959, p. 76.

18 Information reprise par plusieurs chercheurs depuis les années 1960. Alessandro MARABOTTINI, *Polidoro Da Caravaggio*, Rome, Edizioni dell'elefante, 1969, p. 179 ; Ferdinando BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, op. cit., 1959, p. 76 ; Giovanni PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Turin, Einaudi, 1978, p. 37 ; Carmela VARGAS, « Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense », *Prospettiva*, n° 46, 1986, p. 69, URL : <https://www.jstor.org/stable/24430750> (consulté le 9 décembre 2025) ; Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », *Prospettiva*, n° 53-56, 1988-1989, p. 384, URL : <https://www.jstor.org/stable/24431338> (consulté le 9 décembre 2025) ; Vittorio SAVONA (dir.), *Pietro Negroni e la cultura figurativa del Cinquecento in Calabria* [catalogue d'exposition], Cosence, Marra, 1990, p. 15-16 ; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 : fasto e devozione*, op. cit., p. 44, 56 ; Stefano DE MIERI, « Intorno a Pietro Negroni », *Studi di storia dell'arte*, 2017, n° 28, p. 161. Le séjour prétendu de Negroni à Messine aurait été effectué au début de sa carrière en compagnie de Marco Cardisco. Sur le voyage supposé de Cardisco à Messine, voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 159, n. 503.

19 Attribué par Sylvie Béguin en 1988 et repris par d'autres chercheurs depuis. Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », op. cit., p. 386 ; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 : fasto e devozione*, op. cit., 1996, p. 56 ; Paolo MORENO et Chiara STEFANI (dir.), *The Borghese Gallery* [catalogue d'exposition], Milan, Touring Club Italiano, 2004, p. 242. Barbara AGOSTI et Ippolita DI MAJO, « Una nuova fonte per la letteratura artistica nel Mezzogiorno : "Vite" di pittori e artefici nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire », dans Ippolita DI MAJO (dir.), *Dal vicereame a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra cinque*

e seicento, Naples, Paparo Edizioni, 2004, p. 87 ; Stefano DE MIERI, « Intomo a Pietro Negroni », *Studi di storia dell'arte*, n° 28, 2017, p. 178, n. 47.

20 David JAFFÉ, « Pietro Negroni as a Draughtsman », *The Burlington Magazine*, n° 984, 1985, p. 159 ; Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », *op. cit.*, p. 386.

21 Carmela VARGAS, « Inediti di Cardisco, Negroni, lerace e Imparato a Massalubrense », *op. cit.*, p. 69.

22 Gaetano PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Naples, Gaetano Cardamone, 1858, p. 211. La Nativité est aujourd'hui conservée au Musée diocésain d'Aversa.

23 Parmi les artistes napolitains, Negroni est l'un des rares peintres dont les œuvres sont majoritairement datées et signées. Le corpus de l'artiste est composé à ce jour d'une cinquantaine d'œuvres.

24 Voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 218, n. 677.

25 Nous ne savons rien de la nature des relations entre Negroni et Cardillo. Ce dernier faisait partie d'une famille de peintres originaire d'Aversa où il exerçait essentiellement son activité dès le XV^e siècle. Paola IMPRODA, « Novità documentarie sul complesso dell'Annunziata di Aversa nei secoli XVI-XVIII », *Rivista di Terra di Lavoro*, n° 2, 2018, p. 22-32, URL : https://ascaserta.cultura.gov.it/fileadmin/risorse/Rivista/01_Improda_Novita_documentarie_sul_complesso_dell_Annunziata_di_Aversa_nei_secoli_XVI_-_XVIII.pdf (consulté le 25 août 2022).

26 Arthur J. DI FURIA, *Maarten Van Heemskerck's Rome : Antiquity Memory and the Cult of Ruins*, Leiden, Brill, 2019, p. 83.

27 K. G. BOON, « Two Drawings by Herman Postma from His Roman Period », *Master Drawings*, vol. 29, n° 2, 1991, p. 173, URL : <https://www.jstor.org/stable/1554007> (consulté le 16 octobre 2022).

28 L'œuvre en question fait partie d'un carnet de dessins réalisés à Rome par Maarten Van Heemskerck et par un autre artiste identifié sous le nom d'« Anonyme A » par les spécialistes. En 1985, Nicole Dacos a démontré que l'artiste identifié « Anonyme A » était en fait Herman Postma. Nicole DACOS, « Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n° 988, 1985, p. 437, URL : <https://www.jstor.org/stable/882126> (consulté le 16 octobre 2022) ; Günther HUBERTUS, « Herman Postma und die Antike », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*,

n° 4, 1988, p. 8, , DOI : [10.11588/artdok.00001361](https://doi.org/10.11588/artdok.00001361) ; Arthur J. DI FURIA, Maarten Van Heemskerck's Rome : *Antiquity Memory and the Cult of Ruins*, op. cit., p. 407-408.

29 L'œuvre est aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Rennes, en France.

30 On ne peut pas écarter non plus une connaissance de la part de Negroni de l'art de Michel-Ange et particulièrement du *Jugement dernier* (1536-1541) de la chapelle Sixtine, peut-être à partir de dessins préparatoires. Toutefois, chez Negroni, les musculatures des corps dénudés sont plus anguleuses que celles du Florentin et se rapprochent davantage de l'art flamand développé à Rome à partir du nu antique. En outre, le *Jugement dernier* de Michel-Ange ne sera inauguré qu'à l'automne 1541, soit plusieurs années après le départ de Negroni de Rome. Par conséquent, il est peu probable que Negroni ait vu l'œuvre achevée *in situ*, car sa présence est attestée en Campanie et en Calabre au moment de l'inauguration de la fresque romaine et au cours des années successives.

31 Sur Criscuolo, voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 197-229.

32 Si Rome est cité comme lieu incontournable permettant aux artistes de découvrir des ruines antiques. Il ne faut pas oublier que Naples et plusieurs cités alentour possédaient une quantité extraordinaire de vestiges datant de cette période dont certains éléments étaient intégrés dans l'architecture contemporaine. Fausto NICOLINI, « Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento. Parte seconda : La lettera del Summonte al Michiel sull'arte napoletana », *Napoli Nobilissima*, n° 9-10, 1922, p. 128-129. Voir aussi Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 59.

33 Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 235-236, n. 722.

34 Nicole DACOS, « L'Anonyme A de Berlin : Hermannus Posthumus », dans Richard HARPRATH et Henning WREDE (dir.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mayence, Philipp von Zabern, 1989, p. 70-72 ; Nicole DACOS, « Jan Comelisz Vermeyen, Martin van Heemskerck, Hermann Posthumus. À propos de deux livres récents », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 60, 1991, p. 112-113.

35 *Ibid.*, p. 103, 113.

- 36 Visceglia Maria Antonietta VISCEGLIA, « Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi », dans José MARTINEZ MILLÁN (dir.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa, 1530-1558*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- 37 Géraud POUMARÈDE, « Le voyage de Tunis et d'Italie de Charles Quint ou l'exploitation politique du mythe de la croisade (1535-1536) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 67, n° 2, 2005, p. 254, URL : <http://www.jstor.org/stable/20729395> (consulté le 15 septembre 2021).
- 38 Pierluigi LEONE DE CASTRIS (dir.), *Polidoro da Caravaggio: fra Napoli e Messina* [catalogue d'exposition], Milan/Rome, A. Mondadori/De Luca, 1988 ; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio l'opera completa*, Naples, Electa, 2001 ; David FRANKLIN, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2018.
- 39 Ce séjour, le premier de l'empereur à Naples depuis son accession au trône en 1516, s'étale du 25 novembre 1535 au 22 mars 1536. Géraud POUMARÈDE, « Le voyage de Tunis et d'Italie de Charles Quint ou l'exploitation politique du mythe de la croisade (1535-1536) », *op. cit.*, p. 270.
- 40 Barbara AGOSTI, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, *op. cit.*, p. 16 ; Stefano DE MIERI, « Intomo a Pietro Negroni », *op. cit.*, p. 161. Anna Bisceglia retient également cette hypothèse. Anna BISCEGLIA, « Vita di Girolamo Siciolante da Sermoneta, di Pietro Nigrone calabrese e di Simon Papa il Giovane pittori », *op. cit.*, p. 673, n. 34.
- 41 Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani: non mai date alla luce da autore alcuno*, *op. cit.*, 1742b, p. 130-, URL : <https://archive.org/details/vitedepittorisculito2dedo> (consulté le 10 juillet 2019).
- 42 Barbara AGOSTI, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, *op. cit.*, p. 21.
- 43 *Ibid.* ; Ippolita DI MAJO, « Qualche nota su Pietro Negroni : intorno ai dipinti di Santa Maria del Castello a Castrovilla », *op. cit.*, p. 86 ; Stefano DE MIERI, « Intomo a Pietro Negroni », *op. cit.*, p. 161-162.
- 44 Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, *op. cit.*, [1568] 2006, p. 585-586 ; Nicole DACOS, 1990, p. 434 ; Ruth Olitsky RUBINSTEIN, « "Tempus edax rerum": A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n° 988, 1985, p. 426, URL : <https://www.jstor.org/stable/882125>

(consulté le 16 octobre 2022) ; Arthur J. DI FURIA, Maarten Van Heemskerck's Rome : *Antiquity Memory and the Cult of Ruins*, op. cit., p. 106.

45 Voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 225-226 et 230.

46 Flavia PETRELLI, « Pietro Negroni. Antologia di Artisti », *Paragone Arte*, n° 389, 1982, p. 64-65 ; Francesco ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale, Il Cinquecento*, Rome, Donzelli, 2001, p. 79 ; Nuccia BARBONE PUGLIESE, « Una pastilla riguardante la natività di Pietro Negroni nella galleria nazionale della Puglia alla luce di Indagini diagnostiche », dans Cosimo DAMIANO FONSECA et Isabella DI LIDDO (dir.), *Viridarium novum : studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, Rome, De Luca editori d'arte, 2020, p. 579.

47 Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio: fra Napoli e Messina*, op. cit., 1988b, p. 141-142, 144, 148-150.

48 Flavia PETRELLI, « Pietro Negroni. Antologia di Artisti », op. cit., p. 79.

49 Il est également possible que Negroni ait fait le voyage à Messine dans les années 1530, comme l'a soutenu Bologna et d'autres chercheurs après lui. Voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 235-236, n. 722.

50 Flavia PETRELLI, « Pietro Negroni. Antologia di Artisti », op. cit., p. 64-65.

51 Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », op. cit., p. 384.

RÉSUMÉS

Français

Ce texte traite de la modernité picturale du peintre calabrais Pietro Negroni et de sa relation avec l'art des peintres Polidoro da Caravaggio et Herman Postma. Je m'intéresse plus particulièrement à une *Nativité* réalisée par l'artiste en 1540 pour une église d'Aversa, située non loin de Naples. Après avoir brossé un rapide portrait des débuts de carrière de l'artiste et de sa formation, je situe ce peintre sur la scène artistique napolitaine. Negroni profite d'un voyage à Rome et du contact de la peinture flamande pour enrichir son style particulier et fortement expressif. J'aborde également la place qui a été accordée à ce peintre dans le récit traditionnel de l'histoire de l'art incluant les critiques négatives dont il a fait l'objet. Puis, à travers

l'analyse de l'œuvre choisie, je montre comment la démarche hors du canon, que je qualifie d'« excentrique », de l'artiste est synonyme de modernité. J'évoque les contacts avec la peinture du Lombard Polidoro da Caravaggio à Naples, « passeur » important de modèles artistiques hétérogènes. En élaborant des propositions qui s'écartent du canon ou qui le réinterprètent en empruntant d'autres trajectoires, les œuvres créées par Negroni offrent un point de vue différent sur la modernité picturale du xvi^e siècle en Italie.

English

This text deals with the pictorial modernity of the Calabrian painter Pietro Negroni and his relationship with the art of the painters Polidoro da Caravaggio and Herman Postma. I am particularly interested in a *Nativity* painted by the artist in 1540 for a church in Aversa, located not far from Naples. After a brief portrait of the artist's early career and training, I situate this painter in the Neapolitan art scene. Negroni took advantage of a trip to Rome and contact with Flemish painting to enrich his distinctive, highly expressive style. I also discuss the place given to this painter in the traditional art-historical narrative, including the negative criticism he received. Then, through an analysis of the selected work, I show how his approach outside the canon, which I describe as "eccentric", is synonymous with modernity. I mention contacts with the paintings of the Lombard painter Polidoro da Caravaggio to Naples, an important *passeur* of heterogeneous artistic models. By elaborating proposals that depart from the canon or reinterpret it by taking other paths, the works created by Negroni offer a different perspective on pictorial modernity in sixteenth-century Italy.

INDEX

Mots-clés

Naples, xvie siècle, peinture, centre, périphérie, géographie artistique, géographie relationnelle, géopolitique de l'art, Pietro Negroni, identité artistique, style artistique

Keywords

Naples, sixteenth century, painting, center, periphery, artistic geography, relational geography, geopolitics of art, Pietro Negroni, artistic identity, artistic style

AUTEUR

Christophe Baczyk

Conseiller aux études, Université du Québec à Montréal

Notes et documents

Répondre à un « antagoniste et un détracteur du corps du Génie » au début de la Révolution française

Responding to an Attack Against the Corps of Engineers at the Beginning of the French Revolution

Michel Thévenin

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

PLAN

Défendre (encore) le Génie
Un discours suranné ?

TEXTE

- 1 À la fin de l'année 1789, François Jarry de Vrigny de la Villette publie, à Versailles, un *Projet de formation de l'armée française ; de sa force, et de la fixation des dépenses dans sa nouvelle constitution*¹. Il y propose de transmettre à sa patrie d'origine les lumières acquises par plusieurs décennies au service de l'armée de Frédéric II de Prusse, et au sein du cercle de ses familiers (il a dirigé pendant une douzaine d'années l'académie militaire de Berlin dans les années 1760-1770). Il est bien conscient que le modèle militaire du roi-philosophe trouve un fort écho en France.
- 2 En apparence, le mémoire de Jarry est assez banal, puisque tant dans sa forme que dans son objectif, il diffère peu des milliers de mémoires offrant de réformer l'appareil militaire français rédigés tout au long du XVIII^e siècle par divers officiers et étudiés par Arnaud Guinier². Cet opuscule d'une grosse centaine de pages provoque toutefois l'ire de François de Caire, officier au corps du Génie qui y répond par des *Observations sur un ouvrage de M. de Jarry, ayant pour titre : Projet de formation de l'armée française, etc*³. Sous ce titre des plus sobres se cache un véritable brûlot de 69 pages dans lesquelles de Caire se fait un devoir de

contredire celui qu'il qualifie sans ménagement d'« antagoniste et [de] détracteur du corps du Génie ⁴ ». L'édition du 28 février 1790 de la *Gazette nationale, ou le Moniteur universel* indique la parution récente de ces *Observations* dont le texte a été rédigé à la hâte au tournant de l'année, de Caire souhaitant corriger au plus vite les « assertions captieuses ou erronées » de Jarry ⁵. Ce document, conservé à la Bibliothèque nationale de France, n'a, à notre connaissance, été mobilisé que par Valeria Pansini et Grégoire Binois dans un bref propos sur les rivalités opposant les corps d'ingénieurs dans la France du XVIII^e siècle ⁶. Il mérite néanmoins qu'on s'y attarde plus amplement, la virulence de son ton offrant un aperçu intéressant de la situation du corps du Génie à la fin de l'Ancien Régime.

Défendre (encore) le Génie

- 3 De Caire rédige un argumentaire fourni répondant aux propositions formulées par Jarry au sujet du corps du Génie, au premier rang desquelles celle suggérant de réunir en une seule entité ingénieurs et artilleurs. L'idée, appliquée sans succès entre 1755 et 1758, est régulièrement débattue au XVIII^e siècle. De Caire, trempant sa plume dans l'acide, garnit son mémoire de nombreuses attaques envers Jarry, lui prêtant une véritable haine du corps du Génie dont il propose en badinant une origine liée à une humiliation subie à Berlin face à un ingénieur français de passage... ⁷
- 4 Lorsqu'il prend la plume pour défendre le Génie, de Caire est fort d'une carrière de 35 ans qui l'a mené à des grades de haut commandement du corps des ingénieurs français. Par ce mémoire, il est donc parfaitement dans son rôle : celui d'un officier supérieur d'un corps constamment attaqué depuis la fin de la guerre de Sept Ans. Ce conflit avait en effet vu la fin de la prépondérance de la guerre de siège dans l'art militaire européen et la remise au goût du jour des grandes batailles et manœuvres. Prônant l'offensive et le mouvement, le marquis de Montalembert avait porté de violentes attaques contre le corps du Génie en publiant ses théories sur la « fortification perpendiculaire » à partir de 1776, inaugurant une polémique virulente et surtout constante entre ingénieurs et artilleurs jusqu'à la Révolution, sur fond de coût exorbitant des

fortifications et de questionnement de la pertinence du Génie comme corps⁸.

Un discours suranné ?

- 5 De Caire sait formuler son discours pour l'adapter aux nouvelles réalités révolutionnaires, comme lorsqu'il se fait optimiste pour l'avenir du corps du Génie en évoquant les futures « loix [sic] bien faites, qui ne se contrediront plus » en opposition à l'« ancienne et despotique administration militaire⁹ ». Pourtant, à l'instar de ses collègues impliqués dans la défense de leur corps depuis la guerre de Sept Ans, il avance tout au long de son mémoire des arguments qui traduisent une certaine incapacité du corps du Génie à faire face aux évolutions de l'art de la guerre. L'un des reproches adressés aux ingénieurs militaires est justement d'avoir du mal à se départir de leur fonction première de fortificateurs et poliorcètes, alors que la guerre repose de moins en moins sur l'importance des places fortifiées. Il y a certes une réelle volonté parmi les officiers du Génie de justifier leur importance par de nouvelles fonctions, comme celle d'officier d'état-major, « inventée » après la guerre de Sept Ans et sur laquelle de Caire insiste dans son mémoire¹⁰. Néanmoins, de Caire, comme ses confrères avant lui, articule le gros de son argumentation sur l'illustre passé du corps du Génie et sa nature première liée aux fortifications, faisant entre autres appel à la figure tutélaire de Vauban, mobilisée de manière quasi caricaturale par les ingénieurs militaires français de la fin du siècle. C'est dans une même vision passéiste que l'officier du Génie attaque les artilleurs en démontrant la supériorité, selon lui, des savoirs scientifiques de l'ingénieur sur ceux de l'artilleur. De même, ses attaques répétées contre le corps des ingénieurs géographes, coupables à son avis d'empiéter sur certaines compétences des officiers du Génie – la cartographie, à laquelle s'est fortement intéressé de Caire au cours de sa carrière – reflètent les luttes corporatistes auxquelles se livre le corps du Génie face à des ingénieurs spécialisés vus comme autant d'épines dans son flanc.
- 6 Le mémoire de de Caire en réponse à celui de Jarry constitue une étape de plus dans la défense du corps du Génie, dans un contexte où les débuts de la Révolution apportent un espoir de renouveau au sein de l'armée. Nous ignorons cependant si cette publication a joué un

rôle dans sa promotion en janvier 1791 à un des postes de directeur des fortifications d'une province du royaume (fonction la plus élevée dans la hiérarchie du corps) ou si celle-ci est davantage une conséquence de la forte émigration parmi les officiers du Génie dans les premières années de la Révolution...

NOTES

1 François JARRY, *Projet de formation de l'armée française ; de sa force, et de la fixation des dépenses dans sa nouvelle constitution*, Versailles, Philippe-Denys Pierres (premier imprimeur ordinaire du roi), 1789.

2 Arnaud GUINER, « Le mémoire comme projet de réforme au siècle des Lumières. Introduction aux mémoires techniques du XVIII^e siècle conservés dans la sous-série 1M », dans Hervé DRÉVILLON et Arnaud GUINER (dir.), *Les lumières de la guerre: Mémoires militaires du XVIII^e siècle conservés au Service historique de la Défense*, vol. 1, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Guerre et paix », 2014, p. 23-112.

3 François de CAIRE, *Observations sur un ouvrage de M. de Jarry, ayant pour titre : Projet de formation de l'armée française*, Paris, M. Laporte, imprimeur, 1790.

4 *Ibid.*, p. 50.

5 François de CAIRE, *op. cit.*, p. 1 ; Alexandre REY et Léonard GALLOIS, *Réimpression de l'Ancien Moniteur depuis la Réunion des États-généraux jusqu'au Consulat, avec des notes explicatives par M. Léonard Gallois*, t. 3, Paris, 1840, p. 481.

6 Grégoire BINOIS et Valeria PANSINI, « Les pratiques mathématiques dans l'évolution de la topographie militaire française, 1744-1791 », *Cahiers François Viète*, série III, n° 13, 2022, p. 83-110, plus particulièrement p. 91, DOI : [10.4000/cahierscfv.3609](https://doi.org/10.4000/cahierscfv.3609).

7 François de CAIRE, *op. cit.*, p. 18.

8 Voir Anne BLANCHARD, *Les ingénieurs du « Roy » de Louis XVI à Louis XVI*. *Étude du corps des Fortifications*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1979, p. 394-400.

9 François de CAIRE, *op. cit.*, p. 19-20.

10 Ibid., p. 35-39 ; Patrice BRET, *L'État, l'armée, la science : l'invention de la recherche publique en France, 1763-1830*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 57.

RÉSUMÉS

Français

Au début de la Révolution française de 1789, un projet de réforme de l'armée française proposé par François Jarry se voit fortement critiqué par un officier supérieur du corps du Génie, François de Caire. Dans *Observations sur un ouvrage de M. de Jarry, ayant pour titre : Projet de formation de l'armée française, etc.*, de Caire se porte à la défense de son corps professionnel, vivement attaqué depuis la fin de la guerre de Sept Ans (1756-1763). Cet article présente ce combat d'arrière-garde mené par François de Caire pour légitimer l'existence même du corps du Génie.

English

At the beginning of the French Revolution in 1789, a project to reform the French army presented by François Jarry was strongly criticized by a senior officer of the Corps of Engineers, François de Caire. In his *Observations sur un ouvrage de M. de Jarry, ayant pour titre : Projet de formation de l'armée française, etc.*, de Caire comes to the defense of his professional corps, which has been strongly attacked since the end of the Seven Years' War (1756-1763). This article presents this rearguard battle led by François de Caire to legitimize the very existence of the Corps of Engineers.

INDEX

Mots-clés

Caire (François de), Jarry (François), corps du Génie, Révolution française, polémiques militaires, réformes militaires

Keywords

Caire (François de), Jarry (François), Corps of Engineers, French Revolution, military polemics, military reforms

AUTEUR

Michel Thévenin

Michel Thévenin est docteur en histoire de l'Université Laval (Québec), allocataire du ministère des Armées. Sa thèse, dirigée par Alain Laberge et Jean-François Gauvin, présente les ingénieurs militaires de l'armée française ayant servi en Nouvelle-France pendant la guerre de Sept Ans (1756-1763). Il a publié en 2020 aux Presses de l'Université Laval son premier livre, tiré de son mémoire de maîtrise, « *Changer le système de la guerre* » : *Le siège en Nouvelle-France, 1755-1760*, qui a été récompensé en 2021 d'un prix Vauban décerné par l'Association Vauban ainsi que du prix Michel Brunet 2022 de l'Institut d'histoire de l'Amérique française.

IDREF : <https://www.idref.fr/25595929X>

Devantures parisiennes, féeries féminines

Comment les vitrines Art déco ont façonné l'image de la féminité parisienne moderne

Parisian Shop Windows, Feminine Enchantments. How Art Deco Window Displays Shaped the Image of Modern Parisian Femininity

Beatriz Sánchez Santidrián

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

TEXTE

- 1 La construction des identités et des imaginaires sociaux repose sur des dispositifs de communication visuelle de masse¹ tels que les vitrines qui, dans leur lutte pour capter le regard des passants, contribuent à la fabrication collective des subjectivités à des fins capitalistes. En tant qu'objet représentationnel diffusant des signes et des discours dans l'espace public, la vitrine fonctionne comme un véhicule d'idéologies, un objet-support facilitant la circulation des valeurs et discours² associés à la culture de consommation dans laquelle elle s'inscrit. Plutôt que de se contenter de *laisser voir*, la vitrine *fait voir* : en tant que cadre qui délimite le champ visuel et sépare ce qui doit être vu du reste, la vitrine propose un regard orienté, aussi transparente que soit la vitre et aussi imperceptible que soit la perspective appliquée³.
- 2 La vitrine commerciale, développée en Occident depuis le XVIII^e siècle, connaît un essor particulier en France dans les années 1920 et 1930, une période coïncidant avec l'apogée de l'Art déco qui favorise la mise en valeur de l'art de l'étalage et de la devanture, instruments de consommation visuelle au service de la publicité⁴. Participant à la rhétorique de la représentation mise en place lors de l'*Exposition des arts décoratifs et industriels modernes* de 1925, la présentation spectaculaire via le dispositif de la vitrine constitue un puissant instrument politique d'affirmation de la supériorité culturelle et économique des arts décoratifs français, alors en crise face à la concurrence internationale, notamment allemande⁵.

- 3 Bien qu'il existe des études sur l'art de la vitrine dans la France de l'entre-deux-guerres d'un point de vue historique et matériel⁶, ainsi que sur l'Art déco comme moteur de l'identité nationale⁷, peu de recherches ont exploré la vitrine en tant que mécanisme de construction d'une identité nationale liée à l'identité de genre⁸. La mise en scène du corps féminin dans les vitrines faisait partie d'une stratégie visuelle soigneusement conçue pour renforcer l'imaginaire collectif de Paris comme capitale de la mode et de l'élégance féminine⁹. Cette stratégie a joué un rôle essentiel dans la revitalisation des arts décoratifs français de l'entre-deux-guerres et, par extension, dans le renouveau de l'identité nationale française.
- 4 En croisant l'analyse de documents visuels (en grande partie inédits) avec quelques textes rares de l'époque abordant cette question de manière périphérique¹⁰, cet article explore l'imaginaire ayant donné forme à l'iconographie de la Parisienne à la mode telle qu'elle est présentée dans les vitrines des boutiques.
- 5 La vitrine présente une ambivalence quant à l'image de la femme associée à la culture de masse moderne et au *shopping* à la mode. D'un côté, grâce au développement de la culture de consommation, la consommatrice participe à ces espaces publics urbains et accède à une certaine émancipation sociale ; de l'autre, la femme exposée en vitrine (sous forme de mannequin) risque une réification visuelle, la transformant en simple objet de désir.
- 6 À l'époque, l'art de la devanture (dont la vitrine fait partie) est envisagé comme une extension de la discipline de la publicité, qui instrumentalise l'attention pour promouvoir les ventes. Comme le montrent de nombreux manuels contemporains, la publicité privilégie généralement l'identification des produits à des images féminines. Comme le souligne l'ouvrage de Dermée et Courmont, la publicité en France a trop souvent recours à de « jolies femmes¹¹ ». L'association avec l'image féminine provoque un glissement de l'imaginaire qu'elle véhicule vers les produits¹², qui deviennent ainsi une allégorie, un mythe, un symbole¹³.
- 7 Parmi les mythes¹⁴ existants sur les femmes, la figure de la « Parisienne » s'impose comme une allégorie de Paris et une ambassadrice de la mode et des métiers de luxe français¹⁵, qui occupent une place privilégiée parmi les arts décoratifs. À son image

est créée la figure du mannequin, largement développée à l'époque¹⁶ et représentant une forme de publicité intrinsèquement française¹⁷ (fig. 1). La Parisienne incarne le raffinement et la modernité associés à la capitale. Elle est l'archétype de la femme élégante, ancrée dans l'imaginaire culturel depuis le XIX^e siècle, et admirée par les femmes du monde entier¹⁸.

Figure 1.



Vitrine de Marianne, fête du 14 juillet. Source : *Revue internationale de l'étalage*, juin 1921, p. 5.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 8 Cette fascination est confirmée par les étalages de mannequins habillés par la maison Poiret pour le Palais de la Nouveauté¹⁹ (fig. 2) ainsi que par ceux des entreprises les plus importantes de l'époque. Parmi elles, la maison Siégel, qui remporte le Grand Prix à

l'Exposition de 1925²⁰ et bénéficie d'une grande visibilité, suscite même l'admiration de Paul Poiret²¹.

Figure 2.



« La Parisienne », étalage de la maison Poiret. Source : *Revue internationale de l'étalage*, janvier 1923, p. 4.

Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 9 L'identité sociale de la Parisienne se définit, entre autres, par les lieux où elle fait ses courses, notamment les grands magasins en vogue à l'époque²², dont les vitrines la personnifient à travers des symboles de la culture française tels que les monuments du patrimoine architectural (fig. 3 et 4), la cocarde tricolore (fig. 5) ou des figures historiques comme Marie-Antoinette²³ (fig. 6).



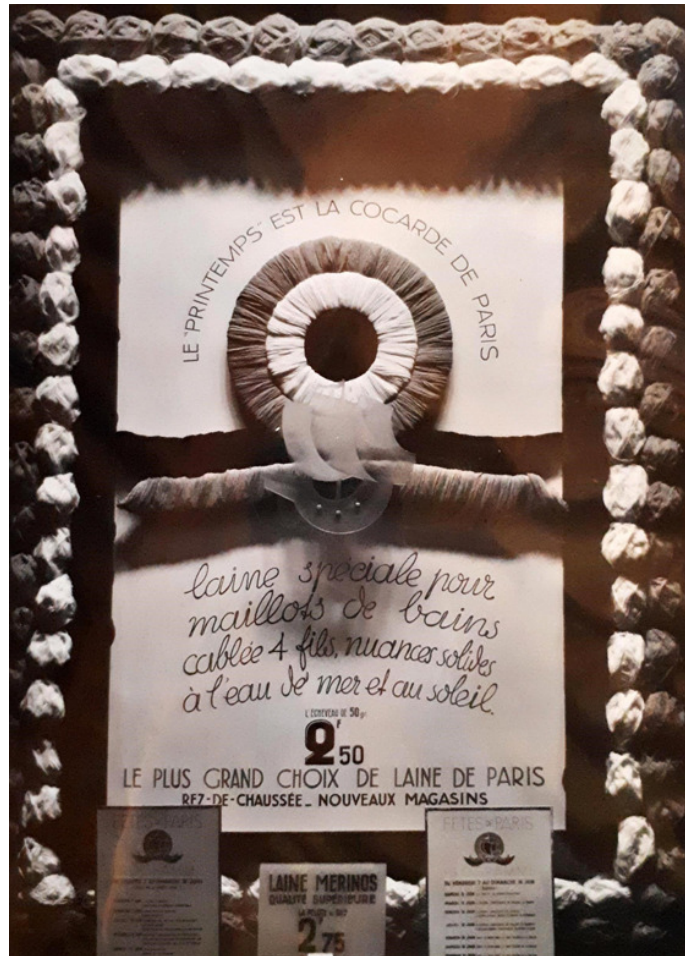
Figures 3 et 4.



Devantures des grands magasins Printemps, s. d. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 4-ENA-00033-0422.

Crédits : Beatriz Sánchez Santidrián.

Figure 5.



Devantures des grands magasins Printemps, s. d. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 4-ENA-00033-1322.

Crédits : Beatriz Sánchez Santidrián.

Figure 6.



Devantures des grands magasins Printemps, s. d. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 4-ENA-00033-1209.

Crédits : Beatriz Sánchez Santidrián.

- 10 Le caractère public de la vitrine en fait une sorte de musée du peuple, un outil pédagogique dans la construction de la féminité et du goût en matière de mode. En tant que spectacle du fantasme féminin, elle révèle aussi l'image de la sexualité et du désir parisien²⁴. La Parisienne est ainsi l'objet d'une érotisation et d'une projection fantasmatique, elle incarne la séduction. La recherche d'identification à cette figure mythifiée la transforme en article de consommation, au même titre que ceux exposés dans la vitrine (fig. 7 et 8).

Figure 7.



Vitrine des grands magasins Printemps, mannequins de la maison Siégel, années 1920.
Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, catalogue de vente « Établissements Siégel ».

Crédits : Beatriz Sánchez Santidrián.

Figure 8.



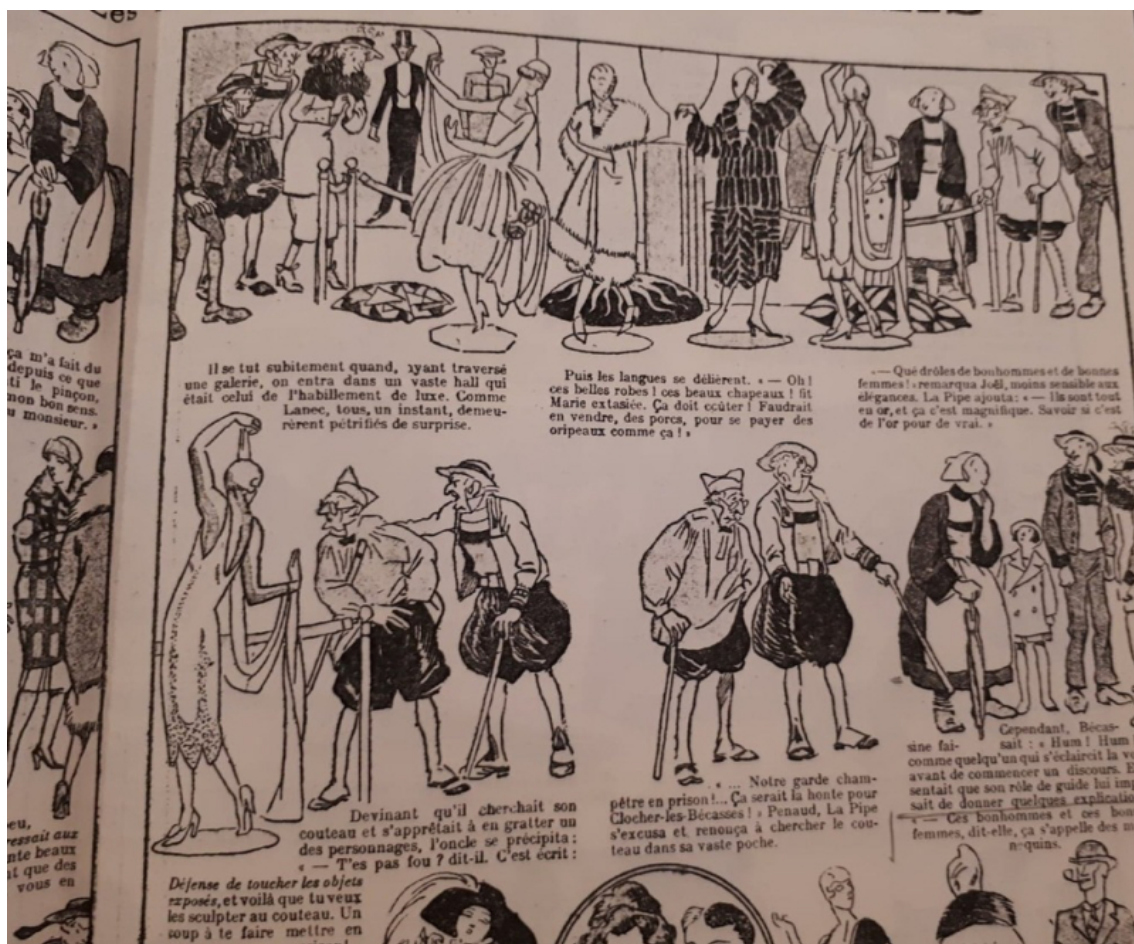
Brassaï, vitrine parisienne, années 1920-1930. Source : Brassaï, *Voluptés de Paris*, Paris, Paris-Publications, 1935, s. p.

Crédits : Beatriz Sánchez Santidrián.

- 11 Face à l'érotisme sophistiqué et mystérieux, plus suggéré qu'explicite, caractéristique de l'idéal de féminité de la Belle Époque du tournant du siècle, le corps de la « femme nouvelle » se livre, après la première guerre mondiale, à l'esthétique désacralisée de la séduction moderne, qui implique l'acceptation d'un corps dévoilé, sans secrets à cacher, à peine couvert par une robe raccourcie de plusieurs centimètres laissant entrevoir une bonne partie des jambes²⁵. Ce mannequin coquin devient l'un des protagonistes des scènes représentées en vitrine durant l'Art déco.
- 12 En réaction, une esthétique de féminité non menaçante s'exerça sur le mannequin, objectivé par le regard masculin. Telle une

« femme docile²⁶ », il évoque alors la Parisienne sans cervelle, idole²⁷, symbole²⁸, femme mythique et éternelle, anonyme et silencieuse, sans identité, qui ne signifie rien et ne s'exprime pas, mais passe inaperçue²⁹. La fabrication de mannequins en matériaux métalliques, recouverts de patines argentées et dorées aux reflets surnaturels, confère à ces figures une peau resplendissante mais peu réaliste³⁰ (fig. 9), qui donne un caractère inexpressif à un corps silencieux et stylisé et à des traits de visage géométriques. Ceci est représenté par la maison Siégel face aux mannequins de Pierre Imans. Le mannequin Art déco est ainsi apprécié pour son artificialité manifeste et l'ostentation de son évidente facticité³¹.

Figure 9.



Caumery, Joseph Porphyre Pinchon, « Les Mannequins », *Bécassine, son oncle et leurs amis*, Paris, Gautier-Languereau, 1926, p. 45. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 145234.

Crédits : Beatriz Sánchez Santidrián.

- 13 Enfin, on observe un glissement vers l'abstraction totale de la figure féminine avec les mannequins de René Herbst, réalisés à la fin des années 1930 à partir de fils métalliques, esquissant seulement la silhouette féminine dans une forme épurée et minimaliste.
- 14 Ainsi, la vitrine Art déco, par son dispositif spectaculaire et ses figures féminines stylisées, participe à la construction d'une féminité codifiée au service d'un imaginaire parisien de modernité et de luxe. Cependant, cette mise en scène pose une question fondamentale sur le rôle du regard dans la définition de l'identité féminine. Si la vitrine a offert une scène où la femme pouvait être admirée en tant qu'élément central de la modernité urbaine, elle l'a également enfermée dans un cadre rigide d'idéaux esthétiques et de consommation. En somme, la vitrine Art déco est un miroir aux multiples facettes : à la fois un outil de promotion de l'élégance et un instrument de fixation des normes de genre, un espace d'émancipation potentielle, mais aussi de réification. La vitrine demeure un espace de pouvoir visuel où se jouent les tensions entre idéalisation et objectification, offrant un prisme précieux pour interroger la place des femmes dans les imaginaires collectifs modernes.

NOTES

1 D'après les théories des images et de la culture visuelle, le terme « dispositif » englobe l'ensemble des éléments matériels, spatiaux et mentaux qui « disposent et organisent [...] la relation entre les images et le spectateur, et contribuent ainsi à structurer la manière dont les images sont perçues ». Ces dispositifs – dont le cadre, la *camera obscura*, la caméra photographique et cinématographique, les panoramas ou la salle de cinéma – définissent des « régimes scopiques » qui sont également déterminés par des dimensions épistémiques, politiques et idéologiques. Andrea PINOTTI et Antonio SOMANI, « Appareils et dispositifs », *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, S. BURDET et M. AUBRY-MORICI (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 205-216.

2 Jeanne GUIEN, *Le consumérisme à travers ses objets : gobelets, vitrines, mouchoirs, smartphones et déodorants*, Paris, Divergences, 2021, p. 12.

3 Sandrine LE CORRE, *Esthétique de la vitrine*, thèse soutenue en 2016, sous la direction de F. Soulages, Université Paris 8, 2016. Il s'agit de l'une des rares études qui aborde le dispositif visuel de la vitrine, à mi-chemin entre la sociologie, la sémiotique et l'étude des médias, en analysant l'utilisation qu'en font les artistes contemporains.

4 Il en résulte une floraison exceptionnelle d'architectes-décorateurs proches de l'Art déco spécialisés dans la conception d'étalages, ainsi qu'une profusion de manuels techniques et de revues professionnelles, parmi lesquelles *Revue internationale de l'étalage*, Saint-Mandé (1909-1938) ; Hippolyte GLÉVÉO, *Les méthodes commerciales modernes. Vitrites et étalages modernes*, Paris, G. et M. Ravisse, 1922 ; Louis-Pierre SEZILLE, *Devantures de boutiques*, Paris, Albert Lévy, 1927 ; René HERBST et Jean POIRIER (dir.), *Parade. Revue du décor de la rue et Parade. Journal de l'étalage et de ses industries* (1927-1953) ; Robert MALLET-STEVENS, *Présentation 1927. Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, les éclairages*, Paris, Parade, 1927 ; *Nouvelles devantures et agencements de magasins*, Paris, Charles Moreau (plusieurs séries, présentées au cours des années 1920 et au début des années 1930 soit par Georges HENRIOT soit par René HERBST) ; René HERBST, *Boutiques et magasins*, Paris, Charles Moreau, 1929 ; René HERBST, *Devantures et installations de magasins*, Paris, Charles Moreau, 1934 ; et René CHAVANCE et Jean CARLU, *Nouvelles boutiques : façades et intérieurs*, Paris, Albert Lévy, 1929.

5 Nancy J. TROY, « Reconstructing Art Deco: Purism, the Department Store, and the Exposition of 1925 », *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 159-226 ; Tag GRONBERG, *Designs on Modernity. Exhibiting the City in 20s Paris*, Manchester/New York, Manchester University Press/St. Martin's Press, 1998 ; Tag GRONBERG, « Making Up the Modern City. Modernity on Display at the 1925 International Exposition », dans Carol S. ELIEL (dir.), *L'Esprit Nouveau : Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 2001, p. 100-128.

6 Jean-Paul BOUILLON, « La vitrine », dans Jean CLAIR (dir.), *Les années 20 : l'âge des métropoles*, Paris/Montréal, Gallimard/Musée des beaux-arts, 1991, p. 162-181 ; Jackie Hyejung SON, *La « Rue des boutiques » et la « Galerie des boutiques » à l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 : le fondement de l'art de la boutique*, mémoire de master 1, sous la direction de J. Cerman, Université Paris-Sorbonne, 2017 ; Camille NAPOLITANO, « Les établissements Siégel et la devanture publicitaire en France pendant

l'entre-deux-guerres », *Sociétés & Représentations*, n° 54, 2022, p. 123-145, DOI : [10.3917/sr.054.0123](https://doi.org/10.3917/sr.054.0123) ; Camille NAPOLITANO, « La représentation des devantures dans la photographie : constituer une grammaire visuelle commerciale, architecturale et ornementale (1920-1937) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 43, 2022, DOI : [10.4000/lha.4135](https://doi.org/10.4000/lha.4135) ; Camille NAPOLITANO, *La parade des marchandises. Étalagisme et art de la devanture à Paris dans l'entre-deux-guerres*, thèse, sous la direction de J.-M. Leniaud, École pratique des Hautes Études, 2024, URL : <https://theses.hal.science/te1-05184067v1> (consulté le 20 novembre 2025).

7 Nancy TROY, « Reconstructing Art Deco: Purism, the Department Store, and the Exposition of 1925 », *op. cit.* ; Tag GRONBERG, *Designs on Modernity. Exhibiting the City in 20s Paris*, *op. cit.*

8 Les études de Tag Gronberg sont pionnières, même si elles traitent la vitrine indirectement par le biais de la notion de spectacle telle qu'elle est exprimée dans l'Exposition de 1925. L'article le plus proche du présent sujet est Tag GRONBERG, « Beware Beautiful Women. The 1920's Shopwindow Mannequin and a Physiognomy of Effacement », *Art History*, vol. 20, n° 3, 1997, p. 375-396. Également Beatriz SANCHEZ SANTIDRIAN, *Identidades en exhibición. Los escaparates de moda de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de 1925, o la puesta en escena de sujetos en quiebra*, mémoire de master 2, 2015, dirigé par Francisco Calvo Serraller, Universidad Autónoma de Madrid, URL : <https://hdl.handle.net/20.500.14352/25259> (consulté le 13 novembre 2025).

9 Comme le souligne Emmanuelle Retaillaud (*La Parisienne. Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 24-25), la réputation de Paris en matière de production et consommation de mode excellait en Europe depuis le règne de Louis XIV et encore auparavant, ce qui encourageait le goût de la beauté et du raffinement.

10 Ces documents proviennent des archives des grands magasins Galeries Lafayette et Le Bon Marché, de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, la bibliothèque Forney ou la bibliothèque du musée des Arts décoratifs de Paris. Une partie de la recherche a été réalisée grâce à une résidence à l'Institut Giacometti de Paris, dans le cadre de l'École des modernités, menée en novembre 2024.

11 Souhaitant corriger cette tendance et faisant allusion aux commentaires de l'*American Advertiser* : « D'ordinaire, dit-il, en France, le sujet principal est une femme aussi jolie et suggestive par sa pose et son vêtement – ou son absence de vêtement – [...]. En Amérique une peinture de ce genre

semblerait après examen, relative à des corsets ou à des vêtements de dessous hygiéniques. En France, c'est une invitation à boire l'absinthe Alphonse ou à manger les biscuits Gaston ! ». Paul DERMÉE et Eugène COURMONT, *La technique des affaires*, vol. 8, Paris, Dunod, 1922, p. 134.

12 « L'amant, dit Ribot, transfère le sentiment causé par la personne de sa maîtresse, à ses vêtements, ses meubles, sa maison ». *Ibid.*, p. 154.

13 « La femme nue ou habillée a été employée abusivement dans beaucoup de cas pour essayer de créer un symbole. Elle a toujours eu comme effet de déplacer l'attention de l'objet sur elle-même ». Octave-Jacques GÉRIN et Charles ESPINADEL, *La publicité suggestive. Théorie et technique*, Paris, Dunod, 1927, p. 180, URL : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6325573n.t](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6325573n.texteImage)
[exteImage](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6325573n.texteImage) (consulté le 5 novembre 2024).

14 Le terme peut être défini comme une représentation « puissante sur les imaginations » faisant « partie de l'atmosphère mentale collective » (Roger CAILLOIS, « Paris, mythe moderne », *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 153) ou comme un « système de communication, [...] un mode de signification [...] ouvert à l'appropriation de la société » et édifié « à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui » (Roland BARTHES, *Mythologies*, éd. Jacqueline Guittard, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 225, 227).

15 « La suprématie des producteurs français ne date pas d'hier : il y a beau temps que les élégantes parisiennes donnent le ton au monde entier », *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XX^e siècle en douze volumes*, vol. IX, Paris, Office central d'éditions et de librairie, [1927?], p. 9.

16 Jane MUNRO, « Des marchandises animées : Paris et le développement du mannequin de mode », *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* [catalogue d'exposition], Paris, Paris Musées, 2015, p. 166-189 ; Sara K. SCHNEIDER, *Vital Mummies: Performance Design for the Show-Window Mannequin*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995.

17 Tag GRONBERG, « Beware Beautiful Women », *op. cit.*, p. 379. Comme le souligne l'article « La délégation des drapiers et confectionneurs anglais à Paris » (*Revue internationale de l'étalage*, avril 1925, p. 13, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9771184> (consulté le 6 avril 2025), les « mannequins spécialement établis par les Établissements Siegel et Stockman pour la section de la grande couture à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925

[constituent] “une des attractions les plus probantes de l’art français appliqué” ».

18 « Pour la Parisienne, la toilette est [...] comme la préface révélatrice de la femme, de ses idées, de son goût, de son milieu. [...] c’est la synthèse du caractère général de l’élégante ». Octave UZANNE, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 348, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k828380/f350.item> ; « Étalage pour le 14 juillet », *Revue internationale de l’étalage*, juin 1921, p. 5, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k977075r/f7.item>. Marianne apparaît habillée de sa tunique, du bonnet phrygien et du drapeau tricolore (également dans le numéro de juin 1914, « La République », *ibid.*, p. 85, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k977066s/f7.item>) et est parfois accompagnée de deux autres figures féminines symbolisant les provinces (« Etalage pour le 14 juillet », *ibid.*, juin 1923, p. 9, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k977098k/f11.item> ; « Fleurs de France », *ibid.*, juillet 1925, p. 4, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k977121t/f6.item>).

19 Présidés par une immense figure de cire symbolisant la Parisienne. « Scène d’étalage intérieur, “Palais de la Nouveauté”, Paris », *Revue internationale de l’étalage*, janvier 1923, p. 4, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9770942> (consulté le 15 novembre 2024).

20 *Mannequins Siégel Paris. Mannequins réalisés en cire cheveux sculptés, Grand Prix Exposition des Arts décoratifs Paris 1925*, Paris, Siégel, 1928.

21 Camille NAPOLITANO, « Les établissements Siégel et la devanture publicitaire en France pendant l’entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 128, DOI : [10.3917/sr.054.0123](https://doi.org/10.3917/sr.054.0123).

22 Donnant lieu à la figure de la « magasinite », Anne-Simone DUFIEF et Pierre-Jean DUFIEF, « Présentation », *La Parisienne du Second Empire aux Années folles*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 25. Autrement, Octave UZANNE, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions*, *op. cit.*, p. 345, signale : le « Louvre ou au Bon Marché, refuge quotidien de tant de Parisiennes ». Et l’*Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au xx^e siècle en douze volumes*, *op. cit.*, p. 9 : « Si les hommes vont chercher à Londres leur tailleur & leur chemisier, il n’est pas de femme qui ne rêve d’être habillée à Paris ».

23 Toutes ces photographies reproduisent des vitrines des grands magasins Printemps et se trouvent à la Bibliothèque historique de la ville de Paris : 4-

ENA-00033-0422, 4-ENA-00033-1322 et 4-ENA-00033-1209, respectivement.

24 « Mes musées, ce sont tes vitrines, ô Paris ! j'y apprends ce qu'aime la femme [...]. Beau spectacle changeant, féerie féminine [...] L'animateur de ces créations les nomme « sex-appeal » mais elles sont françaises par la grâce, désirables, et si femme qu'on arrête ». Colette – dont l'œuvre n'a cessé de dialoguer, d'une manière ou d'une autre, avec la mode de son époque – dans Établissements Siégel (éd.), *Mannequins Siégel*, Paris, Draeger, [1934], URL : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002154540.locale=fr> (consulté le 12 décembre 2024).

25 Emmanuelle RETAILLAUD, *La Parisienne. Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours*, op. cit., p. 237-238.

26 C'est ainsi que le mannequin est défini par Octave UZANNE, « Le mannequin, son histoire anecdotique. Les femmes dociles », dans Léon RIOTOR, *Le Mannequin*, Paris, J. Royer, 1900, p. IX, URL : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/68121> (consulté le 15 décembre 2024).

27 « C'est une évocation de la Parisienne par de petites têtes longues et étroites comme s'il fallait pour appartenir au « chic » n'avoir point de cervelle. Puis que de profils égyptiens, d'yeux bridés, de contorsions javanaises ! La plupart de ces figures sont couleur de cendre ou d'ocre clair quand ce ne sont point statues d'or, d'argent. En somme, légion d'idoles aimablement barbares, habillées rue de la Paix ou dans les grands magasins ». Thomas HARLOR, « La parure, ses accessoires et quelques bibelots », *L'Amour de l'art*, janvier 1925, p. 335, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226254x> (consulté le 15 décembre 2024).

28 « Symbols of beauty, not flesh-and blood beauty; mannequins, not individuals! ». Louise BONNEY et Thérèse BONNEY, *A Shopping Guide to Paris*, New York, Robert M. McBride & Company, 1929, p. 5.

29 « The mannequins are a race apart. [...] They must show no emotion, they must show no real personality, they must be anonymous, aloof, indifferent [...]. The mannequin is much more than she could be were she more than a mask; she conveys something mythical, the eternal woman – Lilith, Cleopatra, the Queen of Sheba – draped in silk and colour and light. She neither speaks nor dances – her movements are meaningless; yet she says more than she could say in words or in music or in dance. » Sisley HUDDLESTON, « Around the Champs Élysées », *In and About Paris*, cité dans Tag GRONBERG, « Beware Beautiful Women », op. cit., p. 395.

30 Tels des personnages de la culture populaire, les mannequins figurent dans plusieurs passages de *Bécassine*, une bande dessinée française très célèbre des années 1920-1930. Ainsi, dans l'un des numéros, ils suscitent l'admiration de l'un des personnages, qui s'exclame avec émerveillement : « Que drôles de bonhommes et de bonnes femmes ! [...] Ils sont tout en or, et ça c'est magnifique. [...] Autrefois, on leur mettait des têtes de cire, qui souriaient, comme on voit encore aux devantures des coiffeurs [...]. Mais il paraît que ça n'est pas le genre art moderne. Le genre art moderne, c'est ce que vous voyez là, des mannequins tout raides, taillés à coups de serpe et peinturlurés d'or. » CAUMERY, Joseph Porphyre PINCHON, « Les mannequins », *Bécassine, son oncle et leurs amis*, Paris, Gautier-Languereau, 1926, p. 45.

31 Catalogue de vente *Créations Siégel*, Paris, Lecram Press, 1927.

RÉSUMÉS

Français

Le dispositif de la vitrine, en tant qu'objet représentationnel ancré dans la culture visuelle, permet de dévoiler l'organisation du système de production et de consommation visuelle, soumis au conditionnement implicite de la construction de soi par le regard, celui projeté par la vitrine. Cet article propose une nouvelle lecture des vitrines des boutiques Art déco à travers la représentation qu'elles offrent des femmes, en analysant le pouvoir symbolique de la mise en scène du corps féminin dans la configuration de l'identité parisienne moderne. La revitalisation des arts décoratifs français de l'entre-deux-guerres, stimulée par l'essor de l'art de la boutique et de la devanture, a non seulement contribué à la construction d'une identité nationale fondée sur l'excellence artisanale, mais a également participé à la redéfinition de l'identité de genre. La révision de l'imaginaire sexuel par l'Art déco a fourni à la France un outil permettant de façonner l'image de la modernité qu'elle souhaitait transmettre au monde.

English

The window display, as a representational object rooted in visual culture, reveals the organization of the system of visual production and consumption, which is subject to the implicit conditioning of self-construction through the gaze – specifically, the gaze projected by the shop window. This article proposes a new reading of Art Deco storefronts through the representation they offer of women, by analyzing the symbolic power of the female body in shaping modern Parisian identity. The revitalization of French decorative arts during the interwar period, stimulated by the rise of shop and storefront design, not only contributed to the construction of a national identity based on artisanal excellence, but

also played a role in redefining gender identity. Art Deco's revision of the sexual imaginary provided France with a tool to shape the image of modernity it sought to project to the world.

INDEX

Mots-clés

études de genre, identité, mode, Paris, société de consommation, vitrine

Keywords

gender studies, identity, fashion, Paris, consumer society, shop window

AUTEUR

Beatriz Sánchez Santidrián

Université Paris Nanterre, HAR / Universidad Complutense de Madrid

Quand la fermeture exceptionnelle du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon permet la redécouverte de treize albums d'estampes du fonds d'atelier Bardey

When the Exceptional Closure of the Fabric and the Decorative Arts Museum in Lyon Allows the Rediscovery of Thirteen Albums of Engraving From the Bardey Workshop Funds

Amandine Guillot

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

TEXTE

- 1 Du fait de l'absence de tout public depuis 2021, un chantier a été mis en place pour affiner la connaissance des collections, notamment le fonds d'atelier Bardey. Cet ensemble éclectique est constitué d'archives documentaires, photographiques, d'objets personnels et plus de onze mille œuvres d'art pluridisciplinaires des mains des trois membres de cette famille d'artistes lyonnais : Jeanne (1872-1954), son mari, Louis (1851-1915) et leur fille, Henriette (1894-1960) (fig. 1). Les créations de Jeanne sont proportionnellement plus nombreuses.
- 2 Dès l'enfance, Jeanne Bardey évolue dans un milieu où l'art a une place importante et pratique notamment le dessin (fig. 2). Vers 1900, elle s'exerce à devenir artiste et expose son travail lors de salons, expositions en France et à l'étranger dès 1902¹. Elle décide de s'installer seule à Paris en 1907. Entre 1900 et 1910, son apprentissage est marqué par François Guiguet (1860-1937), Auguste Rodin (1840-1917) et Antoine Bourdelle (1861-1929) qui la conseillent. Elle pratique aussi bien des arts graphiques, de la peinture et de la sculpture.

Figure 1.



Anonyme, sans titre (Jeanne, Louis et Henriette Bardey dans leur atelier du 14 rue Robert), s. d., procédé photomécanique sur papier, sans dimensions. Source : archives municipales de Lyon, fonds Varille, sous-fonds Bardey, cote 285II/528.

Crédits : archives municipales de Lyon.

Figure 2.



Anonyme, sans titre (Jeanne Bardey devant son œuvre *Portrait de femme avec un grand chapeau à plumes*, dans son atelier lyonnais), s. d., procédé photomécanique sur papier, sans dimensions. Source : archives municipales de Lyon, fonds Varille, sous-fonds Bardey, cote 285II/464.

Crédits : archives municipales de Lyon.

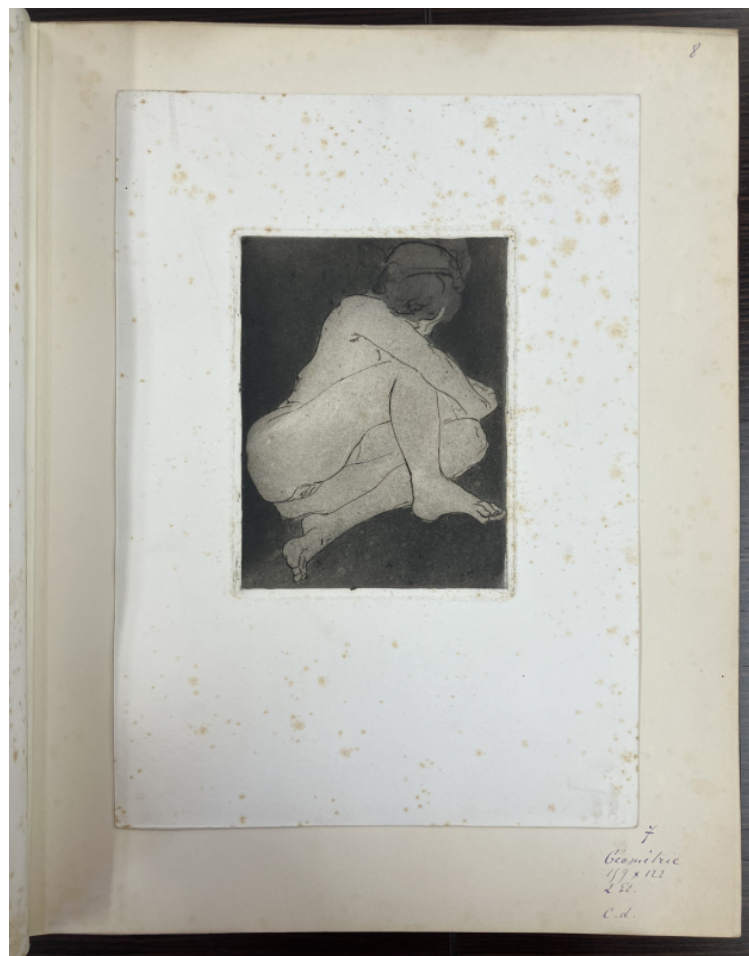
3 Tandis que le « génie artistique² » de Jeanne Bardey est valorisé par la presse, elle acquiert une réputation nationale et internationale symbolisée par sa nomination en tant que Chevalier de la Légion d'honneur en 1934³. À cette période et suite à la mort de Louis Bardey en 1915, elle vit une relation fusionnelle et collabore professionnellement avec Henriette. Elles forment un véritable « binôme d'artistes⁴ ».

4 C'est à la mort d'Henriette en 1960 que la majorité des œuvres de Jeanne Bardey sont léguées au musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon. Le nouveau regard porté au fonds grâce au

chantier des collections a permis d'identifier d'autres éléments, notamment des albums inédits d'estampes de l'artiste⁵.

- 5 Ces derniers sont au nombre de seize : seulement treize sont complets et trois sont vierges⁶. Intitulés *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures*, ils s'organisent autour de thématiques iconographiques : nus, parties du corps, portraits, danseuses (Fig. 3, 4, 5 et 6).

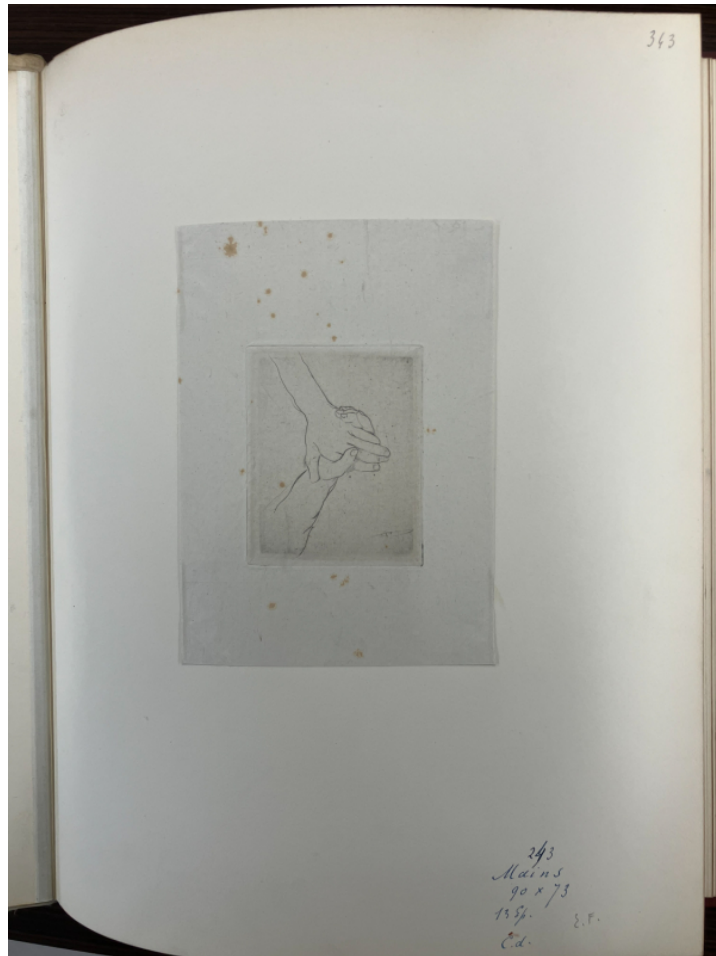
Figure 3.



Jeanne Bardey, *Géométrie*, s. d., pointe sèche sur papier, 15,9 x 12,2 cm, musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, sans cote, ni numéro d'inventaire, premier album de gravures, œuvre n° 7, p. 8. Source : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Crédits : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

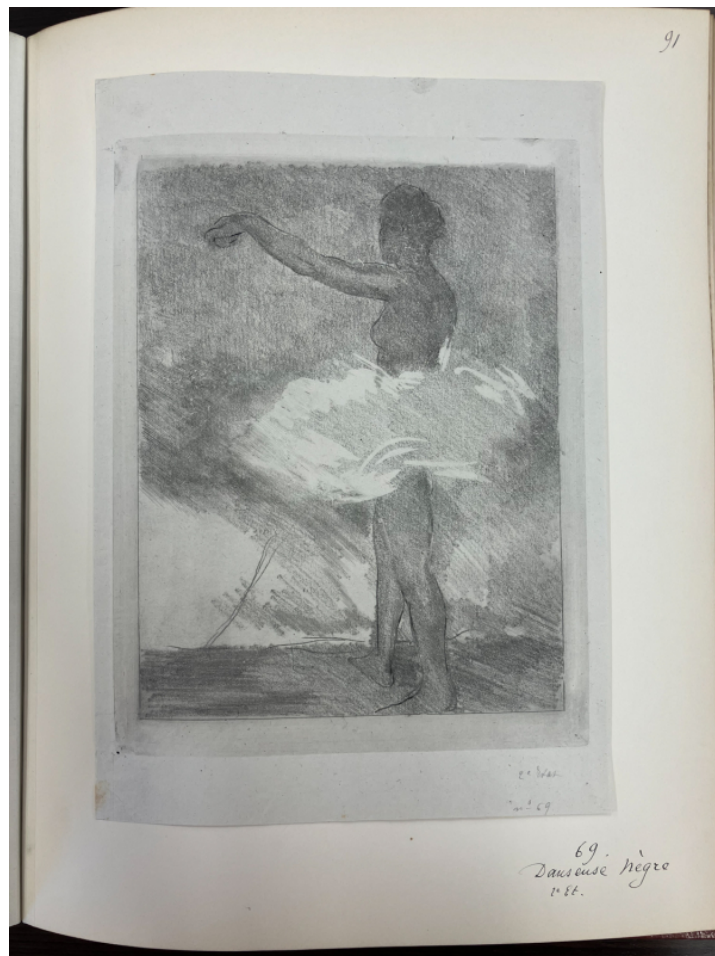
Figure 4.



Jeanne Bardey, *Mains*, s. d., pointe sèche sur papier, 9 x 7,30 cm, musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, sans cote, ni numéro d'inventaire, septième album de gravures, œuvre n° 243, p. 343. Source : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Crédits : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Figure 6.



Jeanne Bardey, *Danseuse « nègre »*, s. d., pointe sèche sur papier, musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, sans cote, ni numéro d'inventaire, deuxième album de gravures, œuvre n° 69, p. 91. Source : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Crédits : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

- 6 Chaque estampe est numérotée et accompagnée de légendes : titre, dimensions, nombre d'états, d'épreuves et si la matrice est existante ou détruite. Pour certaines, le numéro est une composante de l'œuvre, Jeanne Bardey avait sans doute déjà pensé à un classement et à une numérotation dès leur réalisation.
- 7 Aucun album n'est daté, il existe néanmoins un document de Jeanne Bardey, intitulé « Requis à Mr Loÿs Delteil », permettant d'entrevoir la datation et confirmer que le système de numérotation des estampes était déjà mis en place en 1924⁷. La liste établie fait suite à la requête par courrier de Loÿs Delteil, expert en gravure, en 1924, demandant à l'artiste de lui fournir des noms d'estampes qu'il pourrait citer dans sa

future publication *Manuel de l'amateur d'estampes des XIX^e et XX^e siècles*. Elle comprend les titres et numéros de vingt-et-une œuvres tels que n° 15 « Catherine couchée » et n° 149 « La buveuse d'absinthe » (Fig. 7 et 8). Ces numéros correspondent à ceux inscrits dans les albums.

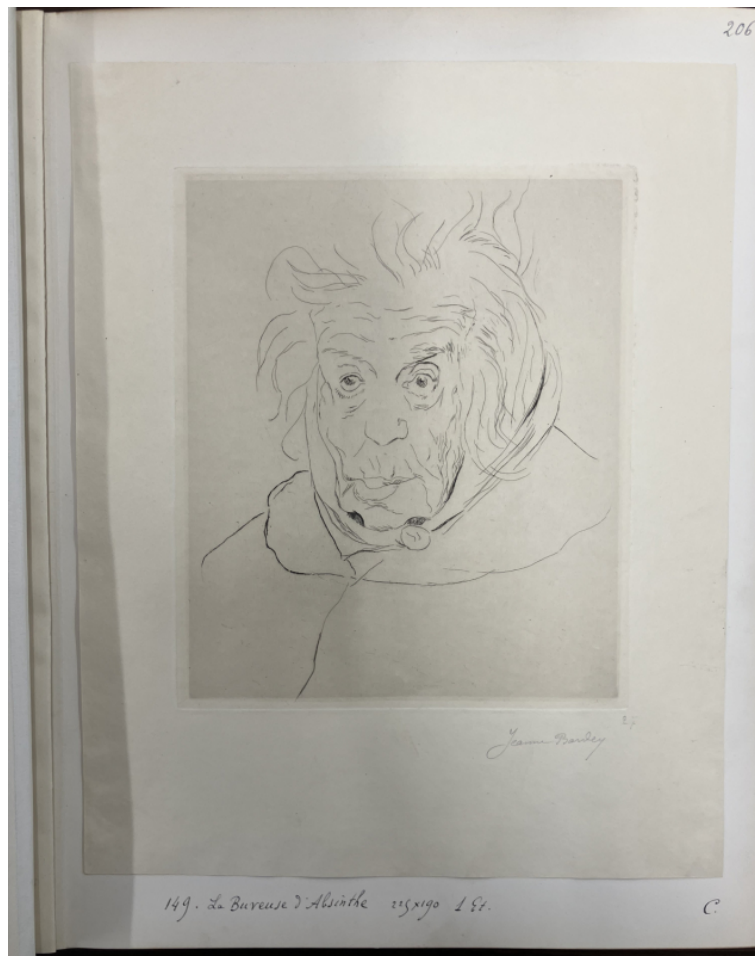
Figure 7.



Jeanne Bardey, *Catherine couchée*, s. d., pointe sèche sur papier, musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, sans cote, ni numéro d'inventaire, premier album de gravures, œuvre n° 15, p. 19. Source : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Crédits : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Figure 8.



Jeanne Bardey, *La Buveuse d'absinthe*, s. d., pointe sèche sur papier, musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, sans cote, ni numéro d'inventaire, cinquième album de gravures, œuvre n° 149, p. 206. Source : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

Crédits : musée des Tissus et des Arts décoratifs.

- 8 Ils soulèvent des questionnements. Du premier au neuvième, les pages sont numérotées, mais à partir du dixième la numérotation est abandonnée. Toutes les couvertures sont identiques, sauf la qualité du papier, qui change à partir du dixième jusqu'au seizième, pouvant indiquer que ces supports ont été achetés par lots, à deux périodes différentes. Jeanne Bardey les a probablement constitués elle-même : la graphie des légendes est identique à celle de ses écrits personnels, sa correspondance et ses carnets. De plus, ces albums ont forcément été réalisés de son vivant, puisqu'ils sont mentionnés dans l'inventaire du legs réalisé en 1960 par le musée, renforçant l'hypothèse que c'est bien elle qui les a élaborés⁸.

- 9 Jeanne Bardey souhaitait vraisemblablement organiser ses gravures en dissociant les états et les épreuves, tout en indiquant les informations techniques. Il est important de préciser que dans la production pluridisciplinaire de l'artiste, seules les estampes ont été répertoriées de cette façon, démontrant son intérêt pour ce médium. Les œuvres des albums documentent sa production gravée. Leurs identifications et contextualisations sont des éléments précieux pour le récepteur contemporain ou non, désirant les examiner. Ces albums sont les témoins d'une certaine fierté de Jeanne Bardey à l'égard de ses gravures : les réunir et les classer valorisent non seulement son travail, mais également sa maîtrise artistique.
- 10 Reste encore à définir la destination de ces ouvrages : à un emploi privé, à un public connaisseur, à une vitrine de ses travaux. Ou encore, à l'image de sa série de portraits *Déshérités*, figurant des patients d'établissements psychiatriques, qu'elle a rassemblés et publiés en 1929⁹, souhaitait-elle peut-être les diffuser, mais n'en aurait pas eu le temps.
- 11 Cette redécouverte témoigne du regard de Jeanne Bardey sur son travail, sa volonté d'organiser son œuvre et de la valoriser. Cet exceptionnel fonds d'atelier réserve sans doute encore d'autres révélations qui ne demandent qu'à être explorées.

NOTES

1 Elle expose pour la première fois à l'occasion de l'Exposition de l'union des femmes peintres et sculpteurs à Paris en 1902 : SANCHEZ Pierre, *Dictionnaire de l'union des femmes peintres et sculpteurs (1882-1965), répertoire des exposantes et liste de leurs œuvres*, vol. 1, Dijon, Éditions de l'échelle de Jacob, 2010, p. 133.

2 Emmanuel LÉVY, *Madame Bardey : son œuvre*, Moulins, Imprimeries réunies, 1933, non paginé : « La curiosité de Madame Bardey vise tout l'essentiel. Par surprise, travail, par concentration, son génie possède un monde de formes, de couleurs qui est naturel, vrai, qui est aussi une vision. » ; Mathieu VARILLE, « Une exposition de Mme Jeanne Bardey », *La Vie Lyonnaise*, n° 953, 14 décembre 1940, p. 23 : « Peut-être s'étonnera-t-on que j'aie laissé pour la fin l'œuvre de sculpteur de Mme Bardey ; c'est que

j'estimais qu'elle devait être considérée comme l'aboutissement normal de son génie. ».

3 Isabelle DUPERREY-LAJUS, *Catalogue des œuvres de Jeanne Bardey au musée des Arts décoratifs de Lyon*, mémoire de master histoire, sous la direction d'E. Hardouin-Fugier, université Jean-Moulin Lyon 3, 1987, p. 41.

L'information a été diffusée par plusieurs journaux régionaux ; Anonyme, « La promotion de la Légion d'honneur pour le ministère de l'Éducation nationale – Les arts – Chevaliers », *Le Comœdia*, n° 7.848, 5 août 1934, p. 4 ; Anonyme, « Le Ruban rouge – ministère de l'Éducation nationale », *L'Œuvre*, n° 6.883, 5 août 1934, p. 5 ; Anonyme, « Légion d'honneur », *Le Petit Dauphinois*, n° 217, 5 août 1934, p. 5 ; Anonyme, « Légion d'honneur », *Le Petit Marseillais*, n° 24.159, 5 août 1934, p. 4 ; Anonyme, « La Légion d'honneur », *Le Petit Provençal*, n° 20.995, 5 août 1934, p. 6 ; Anonyme, « Légion d'honneur », *Le Salut public*, n° 184, 4 août 1934, p. 2 ; Anonyme, « Légion d'honneur », *Lyon républicain*, n° 20.457, 5 août 1934, p. 2.

4 Reprise de la formulation « binôme d'artistes » employée par Séverine Sofio dans Jean-Marie GUILLOUËT, Caroline A. JONES et al., « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, 2014, p. 7, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4314>.

5 Ces derniers ont été analysés de façon plus détaillée dans le mémoire : Amandine GUILLOT, *Dans l'atelier de Jeanne Bardey (1872-1954) : pluridisciplinarité et éclectisme des pratiques*, mémoire de master histoire de l'art, sous la direction de D. Delille, université Lumière Lyon 2, 2024, t. 1, p. 92-94.

6 Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures (1-32)*, t. 1, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures (33-75)*, t. 2, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures (76-109)*, t. 3, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures (110-146)*, t. 4, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures (147-176)*, t. 5, sans cote, sans date ; Centre de

documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (177-213), t. 6, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (214-251), t. 7, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (252-290), t. 8, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (291-334), t. 9, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (335-360), t. 10, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (361-399), t. 11, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (400-459), t. 12, sans cote, sans date ; Centre de documentation du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Bardey, album *Madame J. Bardey. Catalogue de gravures* (460-491), t. 13, sans cote, sans date.

7 Liste de Jeanne Bardey à Loÿs Delteil, non datée, probablement 1924, boîte n° 1 des archives du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon.

8 Centre de documentations du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, fonds d'archives Jeanne Bardey, dossier « MAD-DONS », n° 1960-2, « Inventaire de legs de Jeanne Bardey », 1960, « Inventaire après le décès de Mademoiselle Bardey en date au commencement du 27 avril 1960 prise », p. 4-41.

9 Jeanne BARDEY, *Déshérités*, Lyon, Audin, 1929, non paginé.

RÉSUMÉS

Français

Les réserves des musées regorgent de trésors oubliés et encore non étudiés. À Lyon, la fermeture au public du musée des Tissus et des Arts décoratifs a été l'opportunité d'entreprendre un chantier des collections et découvrir treize albums inédits d'estampes du fonds d'atelier Bardey. Cet article propose de les analyser, d'en dévoiler leurs singularités au regard de

la pratique de Jeanne et d'Henriette Bardey, également d'évoquer les questionnements qu'ils soulèvent.

English

Museum reserves are overflowing with forgotten treasures that have yet to be studied. In Lyon, the closure of the fabric and the decorative arts Museum to the public provided a opportunity to undertake a project on the collections and discover thirteen previously unseen albums of prints from the Bardey workshop funds. This article analyses them, reveals their unique features in relation to the practice of Jeanne and Henriette Bardey, and also discusses the questions they raise.

INDEX

Mots-clés

fonds d'atelier, redécouverte, estampe, femme artiste

Keywords

workshop funds, rediscovery, engraving, woman artist

AUTEUR

Amandine Guillot

Diplômée d'une licence et d'un master recherche en Histoire de l'art à l'université Lumière Lyon 2 entre 2019 et 2024, mon mémoire s'intitule *Dans l'atelier de Jeanne Bardey (1872-1954): pluridisciplinarité et éclectisme des pratiques*. Je poursuis ces recherches en m'intéressant à d'autres artistes femmes lyonnaises
IDREF : <https://www.idref.fr/268708223>

Les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman : pour une esthétique de l'archive « sur le vif »

The Daily Reports of Script Supervisor Suzanne Schiffman: Toward an Aesthetics of the "On-The-Spot" Archive

Iris Mommeransy

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

TEXTE

- 1 L'historienne Arlette Farge, dans son célèbre ouvrage *Le goût de l'archive* paru en 1989, écrit : « L'archive agit comme une mise à nu ; ployés en quelques lignes, apparaissent non seulement l'inaccessible mais le vivant¹. ». Inaccessibles et vivantes, ainsi pourraient être qualifiées les trouvailles faites par l'historien du cinéma lorsqu'il parcourt les archives de la scripte. Cette dernière, chargée de la continuité de la réalisation du film pendant le tournage, produit un travail minutieux fait d'observation et d'organisation. Elle est la mémoire interne et constante du tournage et se montre active pendant chaque phase de la réalisation, de la préproduction au montage. Elle a ainsi quatre rapports à rédiger : un rapport pour le montage, un rapport image pour le laboratoire, un rapport pour la production et un rapport journalier qui est en fait le journal de bord du tournage.
- 2 Afin de procéder à une étude génétique des longs-métrages de Jean-Luc Godard entre 1960 et 1967, j'ai travaillé avec les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman sur les tournages de différents films du cinéaste (notamment *Pierrot le Fou*, *Masculin féminin* et *La Chinoise*). Le cinéaste franco-suisse, qui débute sa carrière critique dans les *Cahiers du cinéma* dès l'année 1952, puis au sein de l'hebdomadaire *Arts* en 1958, s'inscrit dans un renouveau de l'écriture critique en France, au côté de ce que deviendra le groupe des « Jeunes Turcs ». Ce groupe informel, comptant de futurs cinéastes comme François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Éric Rohmer, se caractérise par une

valorisation du modèle cinématographique américain et par la reconnaissance de grands auteurs de cinéma, tels Howard Hawks et Alfred Hitchcock, en lien avec la politique des auteurs qu'ils théorisent. Ce mouvement critique va ensuite faire ses armes dans la pratique de la réalisation, d'abord par des courts-métrages plutôt confidentiels, puis par un passage aux longs-métrages à la fin des années 1950. C'est ainsi que Jean-Luc Godard se lance dans cette Nouvelle Vague avec *À bout de souffle* en 1960, puis consolide sa figure d'auteur à un rythme effréné, avec quinze longs-métrages en 1960 et 1967. Ces cinéphiles devenus cinéastes ont contribué à l'avènement d'un cinéma hors des studios, en décors réels, mettant à l'écran la ville, le contemporain et la jeunesse dans ses pratiques culturelles et son langage. Suzanne Schiffman, adepte des mêmes ciné-clubs que ses camarades, fait aussi partie de cette nouvelle génération qui entend renouveler le cinéma français mais demeure moins connue que ses pairs masculins. Ainsi, dit-on souvent qu'Agnès Varda a été « la seule femme de la Nouvelle Vague », en oubliant l'apport majeur de Schiffman.

- 3 Les rapports de celle-ci, conservés dans le fonds Schiffman à la Cinémathèque française, sont des archives difficiles à consulter car hermétiques au lecteur : des notes griffonnées à la main, d'une écriture qui montre une exigence de rapidité et qui se révèle parfois indéchiffrable. Différents chercheurs ont eu à cœur de mener cette approche en histoire du cinéma afin de retracer l'effervescence du tournage ; dans le cas de Godard, Alain Bergala avait déjà exploré ces fonds². Dans son ouvrage, il propose une analyse de chaque long-métrage réalisé par le cinéaste dans les années 1960, à partir des archives de tournage, pour se départir de certains mythes qui entourent la création des films. Disant de la scripte qu'elle est « au plus proche du geste de création³ », il s'attache à comparer ses archives aux longs-métrages dans leur version finale pour confirmer ou infirmer des hypothèses de lecture. Cette séquence est-elle improvisée ? Qu'en est-il de la durée des journées de tournage ? Combien y a-t-il eu de prises pour cette scène ? Toutes ces questions sont éclairées par ces sources de première main et amènent l'auteur à montrer qu'il y a bien plus de contrôle et de travail méthodique chez Godard que ce que son mythe nous laisse en mémoire.

- 4 Cette étude met en lumière les carnets de la scripte comme documents d'archives essentiels pour l'histoire du cinéma. Par ailleurs, l'objectif de Bergala demeure la compréhension du tournage et l'histoire de cette décennie foisonnante pour Jean-Luc Godard. Ces archives sont de fait complétées par les scénarios, les découpages techniques, les témoignages oraux. J'entends ainsi resserrer l'analyse sur ces seuls rapports de scripte pour les intégrer au corpus artistique auquel prennent part les longs-métrages. La lecture des rapports de scripte, dans le cas de l'œuvre de Godard, offre bien plus d'informations esthétiques que la prise en compte des scénarios, en général plutôt ténus, ou des découpages techniques. Dans les rapports, nous voyons des croquis, des références aux inserts présents dans le film (tableaux, citations littéraires), des extraits de journaux. L'hybridation des formes, caractéristique des longs-métrages de Godard, se retrouve dans le travail de la scripte et dans ses rapports qui deviennent eux-mêmes des matériaux hybrides, offrant une pluralité de supports (le dessin et la citation notamment). De fait, ces archives apparaissent comme une extension artistique de ce qui est visible à l'écran. Mon hypothèse principale repose sur l'étude des rapports de Suzanne Schiffman comme étant une forme manuscrite de la méthode de composition mise en images par Godard dans ses films. Et pour ce faire, la scripte se fait aussi compositrice, mêlant les influences et les méthodes dans des carnets pourtant soumis à une forte exigence de rapidité.
- 5 S'il ne s'agit donc pas d'une trouvaille exclusive, être face à cette archive dans toute sa matérialité est une première révélation. Les rapports en disent long sur le climat du tournage, les exigences du réalisateur mais aussi la dimension collective du travail. Les informations que le chercheur peut en tirer pour l'histoire sont donc nombreuses (heures de tournage, réflexions du cinéaste dites à la scripte, plans abandonnés au montage, etc.), mais ne peuvent résumer la sensation physique, visuelle et esthétique qui se dégage de ces rapports. La scripte, par sa minutie et son travail d'observation, apparaît comme un véritable relais du réalisateur et du chef opérateur, n'hésitant pas à être force de propositions. Elle ne recopie donc pas seulement chaque scène mais s'attache à en restituer leur particularité, notamment par l'usage du croquis.

- 6 Ainsi, cette matérialité dévoilée donne à voir une forme artistique en train de se constituer. Et ce n'est pas seulement le long-métrage en train de se faire, mais le rapport en lui-même qui comporte une dimension esthétique très forte, une esthétique du fragment, de l'inachevé. Dans le rapport journalier pour *La Chinoise*, long-métrage réalisé par Godard en 1967, la scripte note par exemple toutes les couleurs utilisées dans une même scène tournée afin de cerner les choix chromatiques du film : le rouge, omniprésent à l'image, l'est aussi dans les pages du rapport avec le terme noté de multiples fois.
- 7 L'intérêt de ces archives vient-il plutôt de ce qu'elles nous racontent ou de leur aspect formel ? Les travaux de la scripte font partie de cette « matière génétique brute ⁴ » et leur analyse peut donc s'inscrire dans une perspective génétique et dans des études sur le processus de production cinématographique. La question génétique, à l'origine littéraire, est au cœur de différents travaux en recherche cinématographique qui ont été mis en valeur par la parution du numéro de *Genesis* consacré au cinéma en 2007⁵. Les travaux de Morgan Lefeuvre à propos du story-board⁶, et ceux d'Ada Ackerman, portant sur les dessins préparatoires⁷, prennent part à cette dynamique. Afin de mieux cerner la particularité des documents de la scripte, ces études peuvent être complétées par celles de Gwenaële Rot⁸, sociologue des mondes artistiques, et de Maelle Poullaouec⁹, doctorante spécialisée dans l'histoire du métier de scripte.
- 8 Dans le sillage de ces recherches, il serait sans doute possible de valoriser ces cahiers, non plus seulement pour parfaire les connaissances des tournages, mais pour étudier les marges de liberté qui s'ouvrent dans le travail personnel de la scripte. La scripte, dont l'ancien nom était celui de secrétaire de plateau, est reconnue pour son sens de l'organisation et de la prévoyance, mais il est coutume de négliger toute dimension artistique de son travail ou toute subjectivité dans ses méthodes. Ainsi, Sylvette Baudrot (elle-même scripte) et Isabel Salvini écrivent en 1995 : « La script-girl ne peut pas créer au sens vrai du terme, elle sert plutôt la création des autres et doit savoir rester dans l'ombre¹⁰. ».
- 9 Si les rapports de la scripte sont effectivement une preuve matérielle de la capacité d'organisation et de mémorisation de ces femmes (pour

la grande majorité), ils attestent aussi d'une inventivité particulière et d'une capacité à réagir qui rendent le tournage possible. Par la prise en compte de l'esthétique de ces archives, il est possible de poursuivre un geste méthodologique : se défaire d'une vision absolument auteuriste pour réévaluer Godard au prisme d'un travail collectif, fait de différentes mains créatrices. Le cinéaste a souvent été associé, dans les années 1960, à son chef opérateur attitré Raoul Coutard, puis, à partir de 1969, à son duo avec Jean-Pierre Gorin dans le collectif Dziga Vertov. Dès les années 1970, sa collaboration étroite avec Anne-Marie Miéville a marqué une nouvelle étape. Ainsi, Godard se réinvente, de période en période, en renouvelant son entourage artistique. En ce qui concerne les années 1960, Suzanne Schiffman a surtout été considérée comme la complice privilégiée de François Truffaut, car elle est devenue sa coscénariste et son assistante à la réalisation. Pourrait-on donc relire son travail auprès de Godard non plus comme celui d'une seule scripte, mais aussi comme celui d'une véritable collaboratrice artistique ? Il ne s'agit donc plus seulement d'intégrer ces rapports à une étude de l'œuvre finie, ou à chercher la pensée du cinéaste entre les pages, mais de les étudier comme des objets d'art, un art du quotidien du tournage.

- 10 La suite de la carrière de Suzanne Schiffman confirme par ailleurs ses aspirations artistiques, déjà discernables dans sa pratique personnelle du métier de scripte. Coscénariste du long-métrage *La Nuit américaine* réalisé par François Truffaut en 1972, elle obtient le César du meilleur scénario en 1981 pour *Le Dernier Métro*, toujours réalisé par Truffaut. Elle a aussi occupé le poste de réalisatrice, aux côtés de Jacques Rivette pour *Out 1 : Noli me tangere* en 1971, puis avec son propre long-métrage *Le Moine et la sorcière* en 1987. Ce sont donc les premiers travaux d'une femme de la Nouvelle Vague, invisibilisée par ses camarades masculins, mais qui a été tour à tour scripte, assistante à la réalisation, scénariste et réalisatrice, qu'il s'agit de montrer. Ainsi, les marges de liberté qui s'esquissent dans les pages de ses rapports de scripte permettent une approche génétique de sa propre démarche artistique dans les années 1960 : celle d'une cinéaste en devenir.

NOTES

- 1 Arlette FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 15.
- 2 Alain BERGALA, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- 3 *Ibid*, p. 9.
- 4 Emmanuelle MEUNIER, « Repenser l'étude génétique des œuvres cinématographiques », *Mise au point*, n° 2, 2010.
- 5 Jean-Loup BOURGET, Daniel FERRER (dir.), « Cinéma », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 28, 2007, URL : https://www.persee.fr/issue/item_1167-5101_2007_num1 (consulté le 4 novembre 2025).
- 6 Morgan LEFEUVRE, « Le storyboard : un outil au service de la création cinématographique. L'exemple de *Ministry of Fear* de Fritz Lang », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 28, op. cit., p. 89-112, DOI : [10.3406/item.2007.1417](https://doi.org/10.3406/item.2007.1417).
- 7 Ada ACKERMAN, « Les dessins préparatoires à *Ivan le Terrible* d'Eisenstein, quel outil génétique ? L'analyse génétique appliquée aux films », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 28, op. cit., p. 113-126, DOI : [10.3406/item.2007.1418](https://doi.org/10.3406/item.2007.1418).
- 8 Gwenaële ROT, « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail*, vol. 56, n° 1, 2014, p. 16-39, DOI : [10.4000/sdt.4749](https://doi.org/10.4000/sdt.4749).
- 9 Maëlle POULLAOUEC, « L'invention du métier de scripte en France », *Positif*, n° 685, mars 2018, p. 94-98.
- 10 Sylvette BAUDROT et Isabel SALVINI, *La script-girl, cinéma et vidéo*, Paris, La femis, coll. « Écrits/écrans », 1995, p. 19.

RÉSUMÉS

Français

Au cours des années 1960, Suzanne Schiffman exerce successivement les fonctions de scripte, de scénariste et d'assistante réalisatrice sur les films de plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague. La consultation de ses archives, aujourd'hui conservées à la Cinémathèque française, permet de documenter la genèse des longs métrages de Jean-Luc Godard ou de François Truffaut.

Toutefois, ces documents ne se limitent pas à une valeur strictement informative ou génétique : ils donnent également à voir l'émergence d'un geste singulier, relevant d'un regard porté sur le film qui dépasse les seules exigences organisationnelles du tournage pour s'inscrire dans une véritable esthétique. À partir de l'analyse de ses rapports journaliers, il s'agira ainsi de mettre en lumière la méthode et la rigueur propres au métier de scripte, tout en interrogeant la possibilité d'intégrer cette pratique au parcours artistique de Suzanne Schiffman.

English

During the 1960s, Suzanne Schiffman worked successively as a script supervisor, screenwriter, and assistant director on films by several filmmakers of the French New Wave. The consultation of her archives, now held at the Cinémathèque française, makes it possible to document the genesis of feature films by Jean-Luc Godard and François Truffaut. However, these materials cannot be reduced to a strictly informative or genetic function: they also reveal the emergence of a singular gesture, reflecting a way of looking at the film that goes beyond the purely organizational demands of the shoot and instead engages with a genuine aesthetic dimension. Through the analysis of her daily reports, this study therefore aims to highlight the method and rigor inherent to the profession of script supervisor, while also questioning the possibility of integrating this practice into Suzanne Schiffman's broader artistic trajectory.

INDEX

Mots-clés

scripte, Nouvelle Vague, archives, tournage, génétique

Keywords

script supervisor, French New Wave, archives, shooting, genetic

AUTEUR

Iris Mommeransy

Doctorante et ATER en études cinématographiques, membre du laboratoire d'histoire permanente du Centre Pompidou et conférencière à la Cinémathèque française

IDREF : <https://www.idref.fr/280550650>

La scène parisienne « alternative » des années 1990

Vocation idéologique ou solution pragmatique ?

The Parisian “Alternative” Scene of the 1990s. Ideological Conviction or Pragmatic Solution?

Noam Alon

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0

TEXTE

- 1 L'affiche de l'exposition inaugurale de l'espace d'exposition autogéré par de jeunes artistes, Glassbox, « Ne me quitte pas... », constitue un document emblématique – et jusqu'ici peu commenté¹ – qui cristallise les enjeux spécifiques de la scène artistique parisienne à la fin des années 1990. Conservée dans les archives de la bibliothèque Kandinsky², cette affiche résume à elle seule une situation de crise : celle d'une capitale artistique délaissée par ses jeunes talents, confrontée à un manque criant d'espaces d'exposition, tandis que d'autres métropoles, Londres en tête, offrent à ces derniers un terrain plus favorable. En choisissant ce titre, volontairement mélancolique et adressé implicitement aux artistes tentés par l'exil, le collectif SMART réaffirme l'intention fondatrice de Glassbox : retenir la jeunesse artistique à Paris, en inventant de nouveaux modes d'existence et de monstration pour leurs œuvres. Cette affiche n'est pas qu'un support de communication, elle révèle une position, un appel, et surtout, une réaction pragmatique face à un contexte institutionnel et économique peu accueillant. Elle constitue ainsi le point d'ancrage de cette étude, qui s'appuie sur un ensemble de documents d'archives inédits issus de la bibliothèque Kandinsky pour retracer les dynamiques alternatives de la scène parisienne dans les années 1990.
- 2 À la suite de l'euphorie économique des années 1980, au début des années 1990, le monde occidental accuse une explosion du taux de chômage et subit les conséquences de la guerre du Golfe, notamment concernant le prix du pétrole. Le marché de l'art fait face au retrait

brutal des acheteurs d'art antique, moderne et contemporain³. La confiance des acheteurs est ébranlée par plusieurs affaires. Des incidents viennent entacher la fiabilité du marché français à cette période, notamment le scandale de la FIAC 1994, où trois œuvres attribuées à Jean-Michel Basquiat ont été exposées par la galerie Templon se sont révélées être des contrefaçons, suscitant une vive réaction dans la presse et parmi les collectionneurs⁴. La perte de près de 50% du chiffre d'affaires des galeries et des maisons de ventes aux enchères touche en premier lieu les artistes contemporains⁵. Les artistes réputés se retrouvent dès lors avec une cote élevée, mais sans aucune demande, tandis que les moins connus ne vendent plus du tout⁶. À partir de 1992, les achats d'art contemporain seront presque à l'arrêt et plusieurs galeries se verront contraintes de réduire leurs surfaces et leur personnel, voire de fermer leurs portes⁷.

- 3 La scène institutionnelle parisienne n'est pas particulièrement accueillante pour les jeunes artistes. En effet, seuls un département du Musée d'art moderne de la Ville de Paris⁸ (MAMVP) et la Fondation Cartier⁹ consacrent leurs programmations aux jeunes talents et aux nouvelles tendances artistiques. En revanche, les grandes institutions étatiques, telles que la Galerie nationale du Jeu de paume et le Centre Pompidou, se concentrent principalement sur des artistes contemporains établis, souvent en fin de carrière, voire déjà décédés¹⁰.
- 4 La crise du marché et la situation institutionnelle mènent à la création de plusieurs espaces autogérés par les artistes de la scène parisienne. Ces lieux indépendants se différencient des espaces alternatifs des années 1970 dont la plupart incarnait une posture critique vis-à-vis des institutions muséales¹¹. À Paris, contrairement à la province, les artistes, souvent accompagnés de critiques et de commissaires indépendants, essaient de pallier cette déficience de manière autonome. Cette indépendance ne sous-tend pas nécessairement d'idéologie commune, mais sert pragmatiquement de « tremplin » pour l'intégration des artistes au marché¹². Afin de mener leurs activités, ces associations indépendantes ont éventuellement recours à des aides publiques et privées, en se distinguant des autres lieux artistiques par l'importance qu'ils accordent à la convivialité plutôt qu'à la production artistique, au

sens « classique » du terme¹³. Il s'agit de lieux intermédiaires « sortes de clubs de fréquentation, lieux de rencontre des amateurs potentiels que les plaisirs de sociabilité peuvent transformer en collectionneurs¹⁴ », comme l'a formulé la sociologue de l'art Raymonde Moulin. À Paris, vers la fin des années 1990, cette tendance devient si répandue qu'elle fait désormais figure de modèle, ouvrant ainsi une nouvelle voie d'action artistique, parallèle à l'institution et au marché¹⁵.

- 5 Cette période connaît également un essor des revues et des magazines d'art contemporain indépendants sous l'impulsion d'une nouvelle génération de critiques influençant fortement la scène parisienne de l'époque : *Blocnotes* (1992-1998) d'Armelle Leturcq et Frank Perrin ; *Documents sur l'art* (1992) de Nicolas Bourriaud, Eric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick ; *Perpendiculaire* (1995) de Nicolas Bourriaud, Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet ; *Parpaings* (1999) de Christophe Le Gac ; *Particules* (2003-2010) de Stéphane Corréard ; *Le Journal des expositions* (1992-2000) de Camille Saint-Jacques ; *Verso Arts et Lettres* (1996) de Jean-Luc Chalumeau¹⁶. Il faut noter également l'importance de *Purple Prose*, un autre magazine notable, fondé en 1992 (et publié encore aujourd'hui¹⁷) par Elein Fleiss et Olivier Zahm, couple de critiques qui composent également un collectif curatorial bénéficiant de son propre lieu d'exposition – *Purple Institute*.
- 6 L'activité du couple débute en 1990 avec la publication de six numéros d'une gazette par fax, prototype de *Purple Prose* qui sera lancé en 1992 et prendra une forme assez expérimentale pour l'époque ; celle d'un fanzine au sein duquel de jeunes artistes seront invités à intervenir librement. Un an plus tard, Fleiss et Zahm élargissent leur expérience éditoriale vers l'activité curatoriale, en organisant des expositions non thématiques dans des galeries et institutions, françaises comme étrangères¹⁸ (Galerie Thaddaeus Ropac, Paris ; MAMVP ; MOMA PS1 ; Galerie Analix, Genève ; FRAC Nord Pas-de-Calais ; Centre Pompidou...). À partir de 1995, le magazine change d'orientation pour se tourner vers la mode, une décision motivée par l'insuffisance de soutien économique de la part du milieu artistique¹⁹. Cette situation conduit certains membres du monde de l'art à considérer le revirement de *Purple* avec un certain mépris, leurs intérêts économiques étant perçus comme « forcément

le mal, le diable, l'horreur absolue²⁰ ». Toutefois, il est vrai que les revenus provenant de publicités ont permis à Fleiss et Zahm d'ouvrir en 1999 leur propre lieu, Purple Institute, à la fois boutique, café et salle d'exposition dans le 10^e arrondissement de Paris²¹. Zahm évoque rétrospectivement l'hostilité que sa génération a pu subir de la part de la génération précédente (« celle de 1968 [...] désormais au pouvoir dans le monde de l'art et de la culture²² »). Selon lui, cette dernière considérait les nouvelles structures indépendantes peu politiquement engagées à son goût²³. Il constate en effet le fossé idéologique entre les commissaires et les artistes de son âge, qui trouvèrent un certain avantage à la contre-révolution libérale des années 1980, et la génération précédente pour laquelle ce libéralisme constituait une trahison des valeurs soixante-huitardes²⁴.

- 7 Ce glissement progressif de Purple vers d'autres sphères économiques et culturelles illustre bien les tensions d'une époque, marquée par l'émergence de structures indépendantes à la croisée de l'art, de l'édition, et du commerce. Si Purple en est l'un des exemples les plus emblématiques, il n'est pas isolé : d'autres lieux autogérés voient le jour à la même période, portés par une même effervescence générationnelle nourrie par les revues et initiatives éditoriales indépendantes, mais chacun avec ses ambitions et spécificités propres. La structure indépendante Accès Local, fondée en 1998, affiche dès ses débuts une ambition lucrative. Ce collectif réunissait six membres de professions différentes : graphiste, commissaire, critique, journaliste, web designer et artiste sonore. Serge Combaud, Bruno Guiganti, Fabien Hommet, Philippe Mairesse, Olivier Reneau et Philippe Zunino établissent ainsi une entreprise SARL dans le but de développer des activités artistiques sous forme de prestations de service destinées à des identités individuelles ou collectives²⁵. Par la mise en œuvre de dispositifs artistiques, Accès Local propose des interventions ponctuelles au sein d'entreprises et d'organisations diverses afin d'améliorer leurs processus de communication de groupe ainsi que leurs prises de décisions stratégiques²⁶. À ses débuts, le collectif ne fournissant finalement que peu de prestations (seulement quelques missions de design et de marketing), il décide de concentrer ses activités autour de discussions au sein de leur local du 10^e arrondissement²⁷. Ainsi, tous les mercredis soir entre 1998 et 1999, des débats publics sont organisés à l'Accès Local et attirent

une large audience. Les visiteurs s'installent dans des canapés d'occasion dépareillés pour assister aux discussions ou expérimenter les œuvres proposées par la sonothèque créée par le collectif²⁸. Selon la critique d'art Camille Saint-Jacques, Accès Local offrait au public une atmosphère chaleureuse désacralisant le statut de l'œuvre au profit de la bienveillance du visiteur. Une situation, selon Saint-Jacques, presque introuvable dans l'univers souvent codifié des galeries commerciales²⁹.

- 8 Dans son article, la critique Camille Saint-Jacques évoque également la structure consacrée à l'art contemporain Public> dont la priorité est aussi donnée à l'accueil³⁰. Ce lieu indépendant est fondé en janvier 1999 par un groupe de huit jeunes artistes et curateurs. Un artiste de ce collectif, Boris Achour, sollicite Christophe Durand-Ruel, le propriétaire de la Galerie des Archives qui venait de quitter son local à l'impasse Beaubourg (à quelque pas du Centre Pompidou), pour qu'il prête au collectif son espace de 90m²³¹. Durand-Ruel leur propose alors son ancienne galerie pour un loyer réduit à trente mille francs par an³² dont Public> s'acquitte grâce aux aides financières de personnes privées, de subventions de la DRAC Île-de-France, de la mairie de Paris et de la Caisse des dépôts et consignations³³. Selon les fondateurs, en créant leur lieu indépendant ils souhaitent « inciter et participer au développement d'initiatives privées afin de créer de nouvelles dynamiques artistiques³⁴ ». Il semble que par ces « nouvelles dynamiques », Public> cherche à remettre en question la relation habituelle du milieu artistique avec le public, en intégrant dans sa programmation des performances et des *workshops* qui « induisent un autre rapport au lieu, qui n'est pas celui de la consommation³⁵ ». Outre cette vocation idéologique, le collectif manifeste également une grande ouverture aux propositions spontanées d'artistes encourageant l'expérimentation et l'improvisation³⁶. Public> précise également sa mission pragmatique en tant que lieu indépendant : « faire un tremplin, un relais entre les écoles d'art et la scène de l'art contemporain³⁷ ». Après deux ans d'activité, l'ensemble de membres de l'organisation est remplacé par une nouvelle équipe, composée cette fois de cinq femmes de milieux artistiques différents (danse, théorie, commissariat, théâtre, art contemporain³⁸).

- 9 Cette volonté d'ancrer une scène locale en offrant des débouchés aux jeunes artistes se retrouve également dans d'autres structures de la même période. C'est notamment le cas de Glassbox, dont la première exposition « Ne me quitte pas... », citée en ouverture de cet article, cristallise les tensions de l'époque : le manque d'espaces pousse les artistes à quitter Paris, tandis que certains collectifs tentent d'inventer des formes pour les retenir³⁹. Fondé en 1997, Glassbox est le plus ancien des lieux indépendants de cette décennie, l'un des plus remarquables également, et le seul encore actif à l'heure d'aujourd'hui⁴⁰. Installé dans un ancien local de la Poste, rue Oberkampf dans le 11^e arrondissement, il est géré par le collectif SMART, composé de jeunes artistes de nationalités diverses, mais tous diplômés des Beaux-Arts de Paris⁴¹. Sandie Tourle, Stefan Nikolaev, Gemma Shedden, Frédéric Beaumes, Laurence Delaquis, Jan Kopp, Stéphane Doré et Michel Beziat reconnaissent que leur initiative s'est construite comme une réponse directe à la carence d'espaces d'exposition à Paris, en contraste flagrant avec d'autres capitales européennes, notamment Londres⁴². Au niveau budgétaire, le collectif s'appuyait à ses débuts sur plusieurs ressources privées (notamment le mécénat du café avoisinant) comme publiques (DRAC Île-de-France, la Poste), et si nécessaire, le loyer, dérisoire, se retrouvait divisé entre les membres⁴³. Selon Frédéric Vincent, le fondateur du lieu indépendant Immanence (qui ouvre ses portes en 2000), les membres fondateurs de Glassbox « souhaitent fonctionner comme une galerie commerciale, mais personne ne voulut endosser le rôle du galeriste qui aurait sans nul doute évincé le côté artiste de cette personne⁴⁴ ». Les artistes du collectif voulaient également profiter de Glassbox pour expérimenter des modes de fonctionnements « anti-institutionnels », en invitant des artistes et curateurs à organiser des expositions personnelles ou collectives tout comme des conférences et des événements spontanés⁴⁵. En parallèle de ces activités, Glassbox a développé un vaste réseau d'échanges culturels en invitant des lieux indépendants étrangers à investir leur espace d'exposition, et en participant, en tant que collectif, à des événements artistiques à Paris⁴⁶.
- 10 Glassbox, Accès Local, Public> et Purple Institute ainsi que d'autres lieux indépendants de la scène parisienne et berlinoise sont intégrés à une exposition se tenant en 1999 au MAMVP. L'exposition ZAC –

Zones d'activation collective 99, organisée par Nicolas Trembley et Stéphanie Moisdon – eux-mêmes fondateurs du lieu autogéré Bureau des vidéos –, visait à ouvrir le musée à de nouvelles pratiques artistiques, moins centrées sur l'œuvre-objet que sur l'événement, la discussion ou l'expérimentation⁴⁷. Ce moment marque un tournant. Car si ces structures ont émergé avec l'ambition de répondre à un vide structurel et à une absence de reconnaissance institutionnelle, elles se voient, en un laps de temps très court, intégrées à la cartographie officielle de l'art contemporain à Paris.

- 11 Ce mouvement pose une question essentielle : l'intégration rapide de ces espaces au monde de l'art institutionnel trahit-elle leurs ambitions initiales ou en confirme-t-elle paradoxalement la validité ? En devenant objets d'exposition, ces structures perdent une partie de leur autonomie critique, mais acquièrent une visibilité et une légitimité nouvelles. L'histoire de ces lieux illustre ainsi une tension fondamentale : celle entre une volonté d'indépendance et la nécessité de reconnaissance, entre pragmatisme et idéologie, entre l'éphémère et l'institution. Une tension qui, encore aujourd'hui, continue de structurer les dynamiques alternatives du monde de l'art.

NOTES

1 Sophie BERREBI, « Transit ? 60 artistes nés après 1960 », *Frieze*, n° 38, 1^{er} janvier 1998, URL : <https://www.frieze.com/article/transit-60-artists-n%C3%A9s-apr%C3%A8s-1960> [consulté le 3 novembre 2025].

2 Neil GURRY (designer), « Ne me quitte pas » [affiche de l'exposition], consulté à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, 75191 Paris, le 9 février 2023.

3 Alice SEDAR, « Une année paradoxale : L'année 1990 est marquée par des ventes record et des baisses spectaculaires. La crise du Golfe accentue la tendance à la prudence », *Le Monde*, 19 septembre 1990, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/09/19/une-annee-paradoxale-l-annee-1990-est-marquee-par-des-ventes-records-et-des-baisses-spectaculaires-la-crise-du-golfe-accentue-la-tendance-a-la-prudence_334728_1819218.html [consulté le 3 novembre 2025].

- 4 Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 7^e édition, 2011, p. 45.
- 5 Henri MERCILLON, « Le marché de l'art contemporain : Réflexions sur une crise », *Commentaire*, vol. 3, n° 79, 1997, p. 627, DOI : [10.3917/comm.079.0623](https://doi.org/10.3917/comm.079.0623).
- 6 *Ibid*, p. 628.
- 7 Yves MICHAUD, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 37-55, DOI : [10.3917/puf.micha.2011.01](https://doi.org/10.3917/puf.micha.2011.01).
- 8 Annabelle TÉNEZE, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse, École nationale des Chartes, 2004, p. 259. Tous les artistes présentés dans les expositions suivantes ont moins de quarante ans en 1999 : Pipilotti Rist : *Remake of the Weekend* (22 avril-19 septembre 1999) ; Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno (30 octobre 1998-10 janvier 1999) ; ZAC 99 : *Zones d'activation collective* (7-28 octobre 1999) ; *L'autre sommeil* : Anna Gaskel, Annika Von Hausswolff, Koo Jeong-A, Paola Pivi, Jeroen de Rijke, Willem de Rooij, Ugo Rondinone, Anne-Marie Schneider (17 novembre 1999-23 janvier 2000).
- 9 Fiona JANIER, *La Fondation Cartier pour l'art contemporain*, 2008, mémoire professionnel soutenu à l'Université Pierre Mendès-France, Grenoble 2, direction de recherche non mentionnée, p. 17. En 1999 furent organisées deux expositions personnelles de jeunes artistes, la première consacrée à une artiste américaine de tout juste trente ans, Sarah Sze, et la seconde présentant le duo d'artistes français trentenaires, Beaurin-Domercq. Une grande exposition collective intitulée *1 monde réel* est également organisée au cours de l'année 1999 et intègre, parmi une vingtaine d'artistes, cinq jeunes artistes dont quatre sont français.
- 10 Centre Pompidou, *Rapport d'activité de l'année 1999*, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/bilans-activite> [consulté le 16 avril 2025].
- 11 Cristelle TERRONI, « Essor et déclin des espaces alternatifs », *La Vie des idées*, 15 février 2011, URL : <https://lavedesidees.fr/Essor-et-declin-des-espaces> [consulté le 20 février 2023].
- 12 Anonyme, *The Artist-Run Space of the Future*, Institute for Applied Aesthetics, URL : <https://www.holo.mg/wp-content/uploads/2021/01/H>

[LO-DER-artistrunspaceofthefuture_lores.pdf](#) [consulté le 20 février 2023].

- 13 Cécile BOURNE, « Des lieux alternatifs là où il faut », *Art Press Spécial : écosystèmes du monde de l'art*, n° 22, octobre-novembre-décembre 2001, p. 144.
- 14 Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000, p. 27.
- 15 Emmanuelle GAL, chronique non titrée, *Le Journal des expositions*, n° 60, décembre 1998, p. 1.
- 16 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, thèse, sous la direction d'Y. Toma, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, p. 204.
- 17 Initialement lancé en octobre 1992 sous le nom de *Purple Prose*, le magazine paraît jusqu'à l'hiver 1998, totalisant 13 numéros. Il donne naissance à plusieurs publications parallèles : *Purple Fiction* (1995-1998, 4 numéros), orienté vers la littérature, *Purple Fashion* (1995-1998, 4 numéros), centré sur la mode, et *Purple Sexe* (1998-2001, 8 numéros), consacré à la sexualité, réactivé une unique fois à l'hiver 2008-2009 dans un numéro spécial autour de Rocco Siffredi. En 1998, ces différentes branches sont réunies sous une seule entité : *Purple*, publié jusqu'en 2003 (16 numéros), combinant les approches culturelles, littéraires, visuelles et sensuelles. À partir de 2004, la revue se scinde à nouveau en deux entités distinctes : *Purple Fashion*, dirigé par Olivier Zahm (dernier numéro à ce jour : *Purple*, n° 43, printemps-été 2025), et *Purple Journal*, publication culturelle éditée jusqu'à l'été 2008 par Elein Fleiss et Sébastien Jamain, qui a connu treize numéros.
- 18 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*
- 19 Olivier ZAHM, *Une avant-garde sans avant-garde*, Paris, Les Presses du réel, 2017, p. 19-20 et 177.
- 20 *Ibid.*
- 21 Sauf une exposition organisée en 1999 pour Martin Szekely, très peu de documentation existe sur les activités du lieu d'exposition de *Purple Institute*.
- 22 Olivier ZAHM, *Une avant-garde sans avant-garde*, *op. cit.* p. 19-20.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*

- 25 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 14.
- 26 Philippe MAIRESSE, *Reversal : le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique, et politique*, thèse, sous la direction de Y. Toma, H. Letiche et J.-L. Moriceau, Université Panthéon-Sorbonne / Universiteit voor Humanistiek Utrecht, 2014.
- 27 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*
- 28 Catherine BÉDARIDA, « La jeune création artistique invente les zones d'activation collective », *Le Monde*, 14 octobre 1999, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/14/la-jeune-creation-artistique-invente-l-es-zones-d-activation-collective_3569533_1819218.html [consulté en ligne le 18 avril 2025].
- 29 Camille SAINT-JACQUES, *Chronique, Le Journal des expositions*, 1999, mars, n° 63, p. 1.
- 30 *Ibid.*
- 31 Sabrina REMADNA, « Public », *Parisart*, 12 janvier 2008, URL : <https://www.paris-art.com/public/> [consulté en ligne le 29 mai 2025].
- 32 Philippe REGNIER, « Quand les artistes gèrent leurs espaces », *Le Journal des arts*, n° 76, 18 février 1999.
- 33 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, *op. cit.* p. 210.
- 34 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 14.
- 35 *Ibid.*
- 36 Sabrina REMADNA, « Public », *op. cit.*
- 37 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 14.
- 38 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, *op. cit.*, p. 210.
- 39 Anaïd DEMIR et Fabienne FULCHÉRI, « Les nouveaux lieux qui mettent le feu », *Technikart*, n° 29, janvier 1999, p. 43.
- 40 Site officiel de Glassbox, URL : <https://www.glassbox.fr/fr> [consulté le 29 mai 2025].
- 41 Anaïd DEMIR et Fabienne FULCHÉRI, « Les nouveaux lieux qui mettent le feu », *op. cit.*, p. 43.
- 42 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 18.

- 43 Anonyme, « Paris-Tokyo New Generation Art Space », *Minimix*, n° 2, printemps 1998, p. 12.
- 44 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, op. cit., p. 210.
- 45 Anonyme, « Paris-Tokyo New Generation Art Space », op. cit. p. 12.
- 46 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, op. cit., p. 17.
- 47 *Ibid*, p. 3.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une analyse historique des dynamiques alternatives qui ont structuré la scène artistique parisienne des années 1990, à partir d'un document conservé à la bibliothèque Kandinsky : l'affiche de la première exposition du collectif Glassbox intitulée *Ne me quitte pas*. Cette affiche synthétise les inquiétudes d'une génération d'artistes face au manque d'espaces d'exposition à Paris et au départ massif vers d'autres capitales comme Londres. S'appuyant sur des archives encore peu commentées, l'article retrace les conditions économiques, institutionnelles et critiques qui ont mené à l'émergence de quelques lieux indépendants (Public>, Accès Local, Purple Institute, Glassbox), fondés par de jeunes artistes, commissaires ou critiques. Si ces espaces s'éloignent d'une idéologie contestataire muséale propre aux années 1970, ils incarnent une réponse pragmatique à une crise du marché de l'art et à la faiblesse du soutien institutionnel. Ils deviennent des lieux d'échange, de visibilité, mais aussi de sociabilité. Ces structures, en s'appuyant parfois sur des financements privés ou publics, ont progressivement influencé le fonctionnement du monde de l'art parisien et attiré l'attention des grandes institutions, jusqu'à être exposées elles-mêmes dans le cadre de la grande exposition ZAC 99 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

English

This article offers a historical analysis of the alternative dynamics that shaped the Parisian art scene in the 1990s, based on an unpublished document held at the Kandinsky Library: the poster for the inaugural exhibition of the artist-run space *Glassbox*, titled *Ne me quitte pas*. This poster reflects the concerns of a generation of artists facing a lack of exhibition opportunities in Paris and the exodus to other capitals such as London. Drawing on underexplored archives, the article examines the economic, institutional, and critical conditions that led to the emergence of several independent venues (Public>, Accès Local, Purple Institute, Glassbox), founded by young artists, curators, and critics. Unlike

the ideologically driven artist-run spaces of the 1970s, these initiatives respond pragmatically to a crisis in the art market and a lack of institutional support. These spaces served as platforms for experimentation, exchange, and visibility, as well as social hubs. Often supported by private or public funding, these initiatives gradually gained recognition and were eventually integrated into the institutional art world, as evidenced by their inclusion in the ZAC 99 exhibition at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

INDEX

Mots-clés

scène artistique parisienne, espaces indépendants, années 1990, Glassbox, Purple Institute, marché de l'art, commissariat d'exposition, archives, sociabilité artistique

Keywords

Parisian art scene, independent spaces, 1990s, Glassbox, Purple Institute, Public>, art market, archives, curatorial practice, artistic sociability

AUTEUR

Noam Alon

Noam Alon est commissaire d'exposition et critique d'art contemporain basé à Paris. Docteur en muséologie, sa thèse s'intitulait *Expérimentation sous contrainte : l'impact des financements publics et privés sur les pratiques artistiques au Palais de Tokyo (2002-2022)*, sous la direction de François Mairesse. Il travaille actuellement pour l'UNESCO en tant que chargé de recherche, où il analyse la configuration des centres d'art à travers le monde.

IDREF : <https://www.idref.fr/277285356>

Le « siphon », ou le « zig-zag » des ouvriers lyonnais

Un détournement militant de la physiocratie (1777)

The “Siphon”: Lyon's Silk Weavers Answer to Quesnay's “Zig-Zag” and Political Economy (1777)

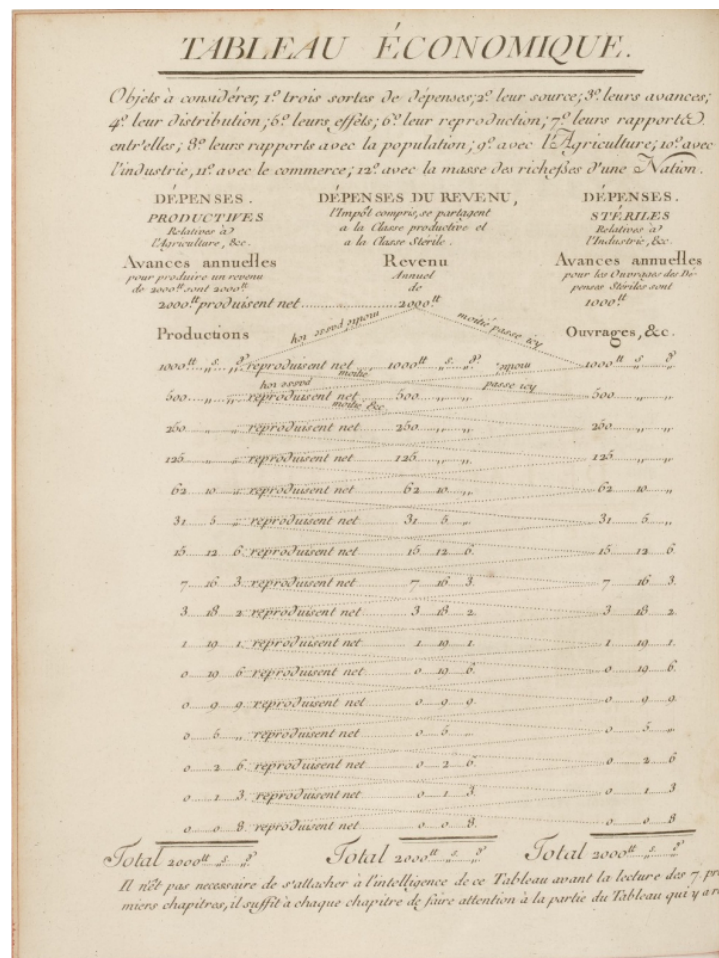
Antoine Ropion

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

TEXTE

- 1 Le *Tableau économique* du docteur Quesnay, dit le « zig-zag » (fig. 1), était considéré par Joseph Schumpeter comme l'acte de naissance, ou plutôt l'entrée dans l'âge de raison de la discipline économique¹. Élaboré entre 1758 et 1767, le « zig-zag » est en effet le tout premier modèle économétrique ayant l'ambition d'expliquer les conditions d'un équilibre général, fondé sur une analyse structurelle des flux et des interdépendances entre agents ; premier modèle formalisant ou préfigurant, ce faisant, les notions de capital et de consommation². Il s'agit également du tout premier schéma engageant l'économie politique dans les voies de la rhétorique graphique : une innovation de forme qui, aux côtés de la mathématisation, participe grandement à donner à l'économie et aux économistes les qualités respectives de science et de scientifiques. Le *Tableau économique* est cependant demeuré, en tant qu'essai de modélisation visuelle, un hapax en son siècle.

Figure 1.



Victor Riquetti de Mirabeau, Le « Tableau économique » dans *Philosophie rurale*, Amsterdam, Les libraires associés, 1763, non paginé, gravure, in-4. Source : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

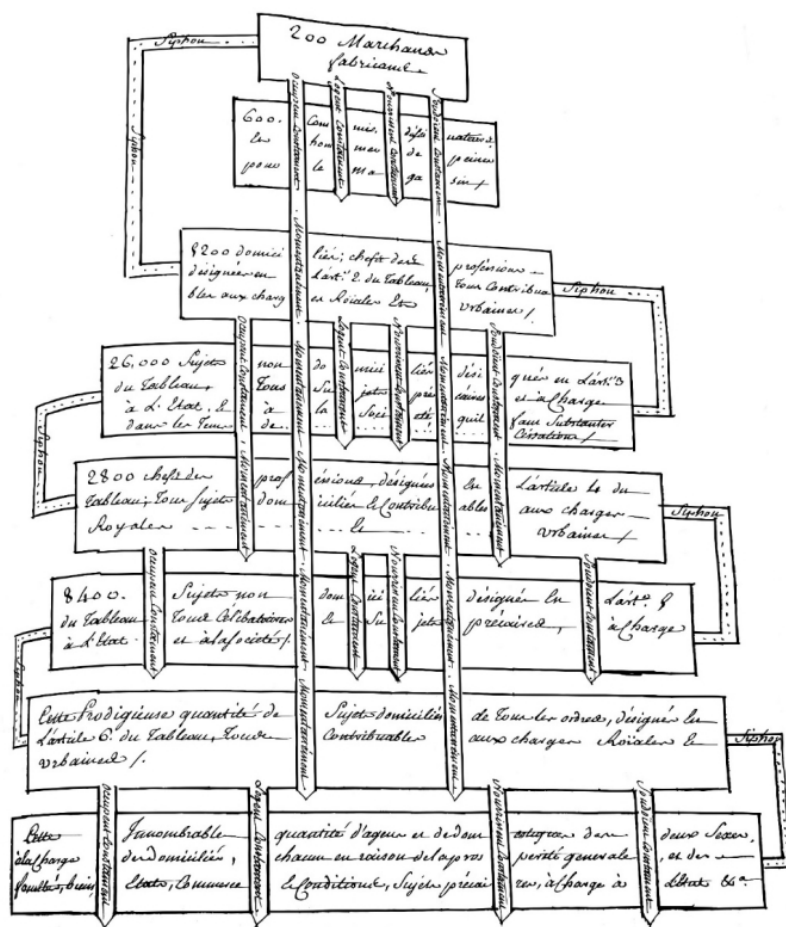
Crédits : Gallica / Bibliothèque nationale de France.

- 2 Les efforts de vulgarisation entrepris par Mirabeau pour rendre sensibles les arguments d'un modèle par trop original ou complexe disent déjà quelque chose de cet échec à faire souche³. La physiocratie dont Quesnay était le chef de file n'était du reste, comme Arnaud Orain l'a rappelé, qu'une des écoles économiques de la France d'Ancien Régime, et la seule à partager l'ambition d'accorder commerce et lois de la nature. La « science du commerce » concurrente s'envisageait comme un empirisme, compilant les particularismes historiques et locaux de l'échange⁴. L'utilisation de la forme schéma, qui manifeste quelque aspiration normative, ne pouvait dès lors manquer d'être limitée. L'économie n'était au surplus

pas confinée à quelques salons et antichambres. Le débat public mobilisait un grand nombre d'agents pour qui la façon de parler d'intérêt importait tout autant que le fond⁵. L'aversion des négociants pour « l'esprit de système », jadis identifiée par Jean-Pierre Hirsch, leur était un moyen de marquer, par la langue, leur opposition aux velléités de réforme théoriquement profitables des théoriciens⁶. Le champ du savoir économique à la fin du XVIII^e siècle était ainsi un agrégat de sphères plus juxtaposées que hiérarchisées : l'économie des économistes côtoyait l'*ars mercatoria* et le jargon juridico-économique des débats entre marchands et ministres, mais aussi « l'idiome corporatif⁷ » des métiers et des ateliers. L'insuccès de la méthode graphique du *Tableau économique* tient, en partie, à ces divisions.

- 3 Recentrer le regard sur ces difficultés de communication peut néanmoins affiner notre compréhension de l'influence qu'eut le bourgeonnement de l'économie politique en tant que discours formalisé. Appréhender la forme schéma, mais aussi d'autres méthodes et arguments économiques comme des ressources discursives, mobilisées ou rejetées dans le cadre d'épreuves variées par des acteurs variés, autorise une meilleure histoire des idées : une histoire prenant en compte tout le spectre de la connaissance, et capable de reconnaître la compétence interprétative et créatrice du plus grand nombre.
- 4 Un document, récemment découvert dans les archives de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Lyon, pourrait servir de plaidoyer pour une telle attitude. Il s'agit du « siphon » (fig. 2), une représentation graphique du fonctionnement de la fabrique lyonnaise de soieries, créée en 1777, qui accompagne une réponse à la question posée cette année-là dans le cadre du concours lyonnais⁸ – lequel demandait aux beaux esprits de trouver le moyen d'occuper les ouvriers du textile lors des périodes de chômage, alors fréquentes et prolongées⁹.

Figure. 2.



Le « siphon », relevé du dessin à l'encre sur papier réglé, Lyon, 1777, environ 30 x 20 cm.
Source : Académie des sciences, arts et belles-lettres de Lyon, ms. 238-2, f° 109.

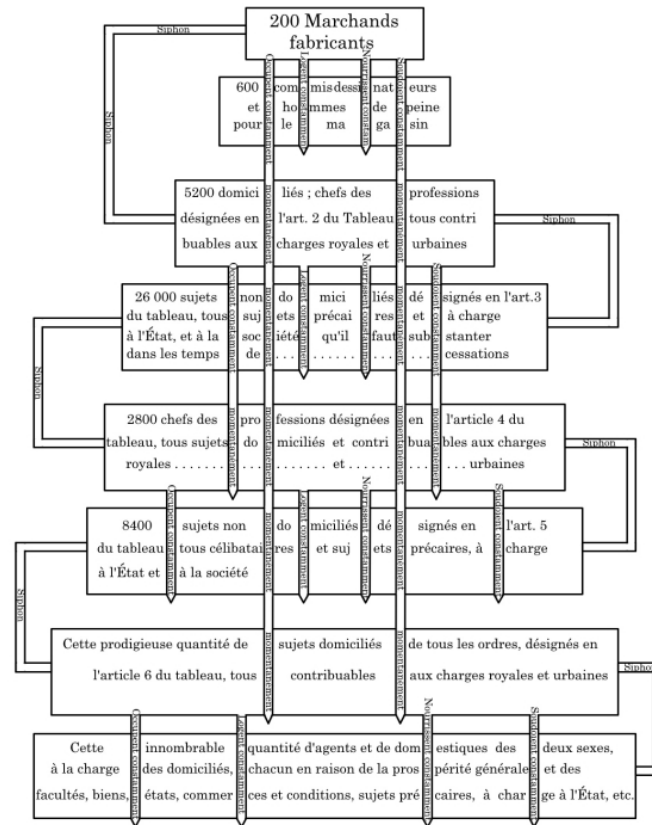
Crédits : Académie des sciences, arts et belles-lettres de Lyon.

- 5 Ce schéma, en tant que tel, est en soi une rareté : il s'agit d'une des seules images du XVIII^e siècle partageant avec le « zig-zag » l'ambition de résumer le fonctionnement d'un système productif. Mais sa singularité tient encore à l'identité de ses auteurs : très probablement un collectif d'ouvriers en soie lyonnais qui, avec l'aide de quelque avocat¹⁰, ont tenté de transformer le concours en tribune. La lecture des mémoires qui accompagnent le « siphon » laisse là-dessus peu de doute. Le concours intervient en pleine période de renégociation des règlements de fabrique, et le texte explicatif, signé « hic », vise à démontrer que le régime de la manufacture lyonnaise est « un composé de mépris, d'ostentation, d'injustice, de domination, et de despotisme¹¹ ». Comme tous les factums ouvriers depuis le

début du siècle, les auteurs plaident pour alléger la sujétion de l'ouvrier tisserand vis à vis du marchand-fabricant qui l'emploie « à façon » – c'est-à-dire en sous-traitance. Juste un an après l'expérience de Turgot qui a mené à la suppression temporaire des corporations¹² – première grande démonstration de force du parti physiocrate – les subalternes s'emparent d'un langage devenu langage de pouvoir pour peser dans la discussion.

- 6 Du *Tableau économique*, on retrouve ici la volonté de démontrer l'interdépendance des différentes classes du corps social *via* la cartographie des flux qui les lient (fig. 3). Et comme dans les tableaux en déséquilibre de Quesnay, il s'agit de montrer les freins que certaines régulations opposent à la bonne circulation des richesses : expliquer comment un « régime » qui « constitue la seule classe marchande en un siphon toujours aspirant et desséchant tout ce qui ne lui est pas positivement homogène » cause la « haute misère » des ouvriers en soie, laquelle « refl[u]e directement sur toutes les classes d'artisans, de consommateurs, de cultivateurs et de propriétaires », et provoque des « non valeurs dans la perception des impôts, des tributs et des droits de toute nature sur tous les objets de consommation, sur tous les revenus réels et industriels¹³ ». La focale sur les manufactures est nouvelle. Mais le génie du « siphon » est précisément d'y intéresser la physiocratie. Quesnay comptait trois classes sociales : la « stérile », urbaine et manufacturière, utile par sa seule consommation de denrées agricoles ; les « propriétaires » investisseurs, dont les avances irriguent l'économie ; la « productive » des cultivateurs enfin, seuls créateurs de richesse nette. Sans remettre en cause cette macro-structure, ni le préjugé défavorable à l'industrie, le schéma remet subtilement l'artisanat et les artisans au centre du jeu, en prouvant que les dynamiques internes de la classe stérile menacent l'équilibre général : qu'elles favorisent une mauvaise redistribution des avances de la classe propriétaire – qui forme la clientèle de la fabrique – et empêchent donc la reconstitution vitale des fonds agricoles.

Figure. 3.



Le « siphon », 1777, transcription du dessin original.Crédits : Antoine Ropion

- 7 Chaque rectangle représente ici une « classe » dans l'ordre corporatif et la division du travail de la manufacture lyonnaise : les « 200 marchands-fabricants », les « 5 200 » maîtres-ouvriers ou l'« innombrable quantité d'agents » qui occupent ce qu'on appellerait aujourd'hui des emplois indirects. L'ordre dans lequel les acteurs apparaissent, de haut en bas, est déterminé par leur rôle dans l'émission et redistribution des flux qui font le système productif, représentés par les flèches verticales qui partent de ou traversent chaque rectangle. Au sommet : les marchands dont les avances servent à « occuper, loger, nourrir, soudoyer » totalement ou partiellement tous les autres. Plus bas, les maîtres-ouvriers, salariés des marchands, qui entretiennent à leur tour « 26 000 sujets » de leurs employés, dont la consommation entretient ensuite, indirectement, une « prodigieuse quantité » de détaillants –

bouchers, boulangers, tailleurs, etc. Dans cette chaîne, deux catégories de flux, reliant deux sortes d'agents sont distinguées. Certains liens se maintiennent « constamment » : ils figurent les transferts monétaires et en nature réalisés au sein de l'unité productive familiale, unissant les chefs « domiciliés », « contribuables aux charges royales et urbaines », à leurs employés « précaires ». Ils servent à satisfaire les besoins vitaux des individus, d'où leur permanence. D'autres transferts n'opèrent que « temporairement » : ils représentent les salaires ou façons, reliant les « chefs » entre eux, et sont indexés sur le débit des étoffes lyonnaises, potentiellement taris par la conjoncture ou les stratégies des marchands, d'où leur caractère temporaire. Or, comme l'exprime chaque flèche, un même transfert est à la fois ultimement déterminé par les aléas commerciaux et employé aux dépenses de consommation. La surdétermination des flux par les individus s'adonnant à la spéculation commerciale nuit alors au système social et à la richesse nationale. C'est ce que signale le « siphon », qui n'est pas un flux, sinon en négatif : l'idée qu'une poignée d'acteurs peut obérer la capacité de consommation de toute une grande ville. Une seule solution s'imposerait – et elle n'est pas neuve – : supprimer le monopole marchand sur les fonctions commerciales, afin que tous les chefs d'atelier puissent avoir directement accès à l'argent de la classe des propriétaires. Ils ne le renverraient que mieux vers la classe productive...

- 8 L'argumentaire, on le voit, conserve les fins et le centre de gravité moral des anciens factums. Mais le portrait de l'ouvrier en agent de consommation opère une traduction inédite. Le « siphon » engage un dialogue serré entre idées du peuple et langue des élites. C'est là une démonstration unique d'habileté rhétorique. Elle est à rapprocher d'une autre innovation de forme que les ouvriers lyonnais affinent dans les années 1770 : les budgets¹⁴, qui reconstituent les recettes et dépenses d'un atelier type – évidemment déficitaire –, et lient pareillement la cause immédiate des salaires aux enjeux macro-économiques de la consommation. La virtuosité partagée de ces deux formules révèle la dose de calcul qui repose au fond des accroc autrement repérés dans la trame du débat économique. La possibilité d'un dialogue savant entre intervenants issus d'horizons intellectuels et sociaux forts différents dévoile l'égale richesse des expertises

peuplant le bas comme le haut de l'échelle des savoirs et des êtres, et confirme l'importance de rattacher l'économie aux fils de son économie discursive. Un paradigme peut-être capable de consolider ce que le « siphon » nous suggère : à savoir que l'analyse économique fut, au moins au XVIII^e siècle, une science démocratique par excellence.

NOTES

- 1 Joseph A. SCHUMPETER, *Histoire de l'analyse économique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1983, p. 339-342.
- 2 URL : <https://www.jstor.org/stable/24079162> (consulté le 13 novembre 2025).
- 3 Victor Riqueti de MIRABEAU, *Philosophie rurale, ou économie générale et politique de l'agriculture*, Amsterdam, Les libraires associés, 1763.
- 4 Arnaud ORAIN, *Les savoirs perdus de l'économie*, Paris, Gallimard, 2023, p. 41-55. Sur les écoles économiques, consulter Gilbert FACCARELLO et Heinz Dieter KURZ (dir.), *Handbook on the History of Economic Analysis*, t. 2, Cheltenham/Northampton, Edward Elgar publishing, 2016.
- 5 Jesús ASTIGARRAGA et Javier USOZ (dir), *L'économie politique et la sphère publique dans le débat des Lumières*, Madrid, Casa Velázquez, 2013.
- 6 Jean-Pierre HIRSCH, « Les milieux du commerce, l'esprit de système et le pouvoir à la veille de la Révolution », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, vol. 30, n° 6, 1975, p. 1337-1370, DOI : [10.3406/ahess.1975.293681](https://doi.org/10.3406/ahess.1975.293681).
- 7 William H. SEWELL, *Gens de métier et révolutions : le langage du travail, de l'Ancien Régime à 1848*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983.
- 8 Ces concours académiques, fréquents au XVIII^e siècle, sont alors la principale forme d'animation de la recherche. Une question d'intérêt scientifique, artistique, technique ou politique, est posée par les académiciens au public ; les réponses parviennent sous forme de mémoires anonymisés et les meilleurs mémoires sont récompensés par des prix. Voir Jeremy L. CARADONNA, *The Enlightenment in Practice: Academic Prize Contests and Intellectual Culture in France, 1670-1794*, Ithaca, Cornell University press, 2012.

- 9 Académie des sciences, arts et belles-lettres de Lyon, ms. 238-2, f^o 109.
- 10 Antoine ROPION, « De la supplique au manifeste public. Les adresses au pouvoir des ouvriers en soie lyonnais (1744-1793) », dans Julien VÉRONÈSE, Noëlline CASTAGNEZ, Laure DEPRETTO (dir.), *Les discours adressés au(x) pouvoir(s)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « POLEN », 2024, p. 283-299. Louis Jacquet, Académicien et conseil des ouvriers en 1776, a pu aider à mettre en forme le mémoire.
- 11 Académie de. Lyon, mMs. 238-2, f^o 84.
- 12 Steven L. KAPLAN, *La fin des corporations*, Paris, Fayard, 20021.
- 13 Académie de Lyon, mMs. 238-2, f^o 103.
- 14 Laure PIGUET, « Knowledge as a weapon. Parisian, workers quantitative surveys and epistemic theory (1840-1848) », *Labor History*, 2025, DOI: [10.1080/0023656X.2025.2479714](https://doi.org/10.1080/0023656X.2025.2479714).

RÉSUMÉS

Français

Cet article a pour objectif de rendre public un document exceptionnel et inédit, trouvé parmi les réponses au concours lancé en 1777 par l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Lyon. Il s'agit d'une représentation graphique du fonctionnement de la Grande fabrique de soie lyonnaise, produite à l'instigation d'un collectif d'ouvriers en soie. Ce schéma, qui détaille la hiérarchie et les solidarités internes de la fabrique, présente le double intérêt d'être à la fois un des tous premiers essais de synthèse visuelle d'un système économique – avec le « zig-zag » de François Quesnay qui l'inspire –, ainsi qu'une preuve manifeste de l'acculturation des artisans d'Ancien Régime à la langue et aux logiques de la nouvelle science économique. L'étude de ce schéma invite à reconsidérer plus avant les modes d'intersection entre politique populaire et économie politique.

English

This paper sets to publish a genuinely rare document, found in one of the manuscripts preserved in the Académie des sciences, arts et belles-lettres of Lyon, among other submissions for the 1777 annual competition. It is a diagram rendering the Grande fabrique's organization, produced by a collective of silk workers. This diagram detailing the inner hierarchy and solidarity of the dispersed manufacturing is both one of the first attempts to visually summarize a whole economic system – along François Quesnay's “zig-zag”, which inspires it – and a clear example of workers of the Ancien Régime becoming accustomed to the new economic science. This diagram

calls for a new range of investigations about how political economy and popular politics intersect.

INDEX

Mots-clés

Grande fabrique, soie, soieries, Lyon, ouvrier, physiocratie, économie politique, schéma

Keywords

Grande fabrique, silk, silk factories, Lyon, worker, physiocracy, political economy, diagram

AUTEUR

Antoine Ropion

Université Lumière Lyon 2, LARHRA (UMR 5190)

IDREF : <https://www.idref.fr/26271826X>