

Théia

ISSN : 3074-5527

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

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

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=343>

DOI : 10.35562/theia.343

Référence électronique

Sara Vitacca, « Utopies du genre et aspirations théosophiques dans la Cité mondiale de Hendrik Christian Andersen (1872-1940) », *Théia* [En ligne], 2 | 2025, mis en ligne le 12 mars 2026, consulté le 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=343>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0



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

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 spirituelle »⁹.
- 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, boursofflées 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'humanité³¹.

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.

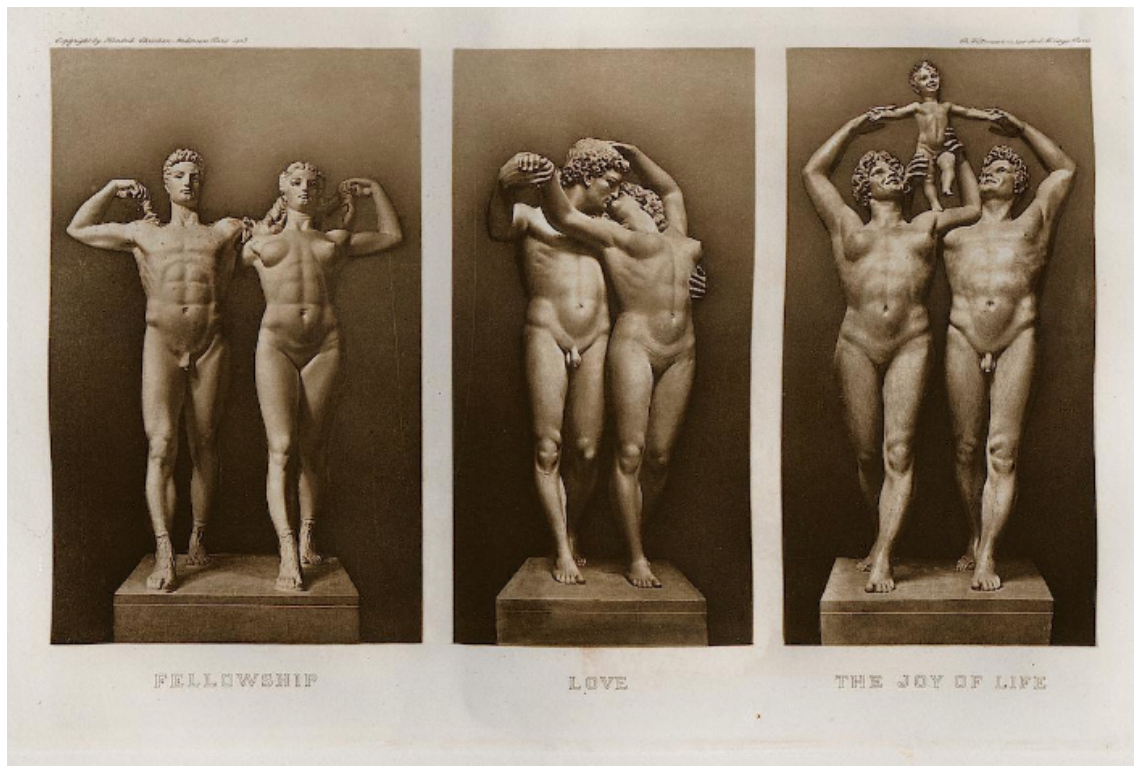
Figure 9.



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 Eidsvolls 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 ateliers 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 androgyne. 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 androgyne*, 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 androgyne*, 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, Bernarhd 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>

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

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