

Berthe de Rayssac, muse et artiste sans oeuvre

Berthe de Rayssac, muse and artist without an oeuvre

Sarah Hassid



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/527>

DOI : 10.4000/cel.527

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

Référence électronique

Sarah Hassid, « Berthe de Rayssac, muse et artiste sans oeuvre », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/527> ; DOI : 10.4000/cel.527



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Berthe de Rayssac, muse et artiste sans œuvre

Sarah Hassid

« La principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence¹. »

Entre le milieu des années 1860 et le début des années 1880 s'est tenu à Paris, dans le quartier Saint-Germain, un petit salon littéraire, artistique et musical², à l'initiative d'une jeune femme aujourd'hui oubliée : Berthe de Rayssac (1846-1892). Cette dernière a su réunir autour d'elle pendant une quinzaine d'années d'éminentes personnalités dont elle fut l'amie, parfois la confidente et souvent l'inspiratrice. Fréquenté par les poètes Victor de Laprade, Paul de Musset, Maurice Bouchor, les peintres Paul Chenavard, Louis Janmot, Joseph Guichard, Gustave Ricard, Henri Fantin-Latour, Odilon Redon, le compositeur Ernest Chausson, le théologien Paul Lacuria, le critique d'art Hippolyte Peisse, l'historien d'art Charles Blanc ou encore les musicographes Charles Grandmougin et Georges de Massougnès, ce cénacle est décrit par Odilon Redon comme un « foyer cérébral, une élite, un des centres rayonnants et désintéressés de tout pouvoir qui ne cherchait que l'art, la beauté, le bien et qui se dissipa plus tard par la mort des uns et l'acheminement des autres aux loisirs de la pensée ou du dilettantisme.³ » Se dérochant à la mémoire en même temps que son salon, la vie de Berthe de Rayssac reste néanmoins énigmatique et se résume souvent à ses amitiés artistiques. Or le journal intime très riche qu'elle a laissé⁴, les fragments de sa correspondance⁵, ainsi que de rares témoignages de son entourage, permettent d'esquisser les traits de cette personnalité ambivalente, qui fut à la fois une muse discrète et une artiste atypique. Plutôt que de résumer notre mémoire consacré à ce salon en tant que « monde », nous avons choisi de nous consacrer ici à l'étude de la vie et de l'œuvre paradoxalement « sans œuvres ou presque » de cette figure à la fois marginale dans le macrocosme de l'art contemporain et centrale dans le microcosme de son cénacle.

L'enfance dans la famille d'Alton-Shée et l'adolescence dans l'atelier de Louis Janmot

Née le 16 août 1846 à Paris, Berthe d'Alton-Shée est élevée par son père, Edmond de Lignières, comte d'Alton-Shée, dans un milieu aristocratique. Elle apprend la littérature, le chant et le piano, et découvre la vie mondaine dans le célèbre salon de sa marraine, Caroline Jaubert. À l'âge de seize ans, elle est confiée à la famille du peintre lyonnais Louis Janmot (1814-1892), auprès duquel elle apprend le dessin et la peinture à travers un style épuré et gracieux. Fréquenté par les frères Lacuria, le peintre Paul Borel et de jeunes poètes

1. Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome IV, p. 402.

2. Ce salon a été étudié dans le cadre de notre mémoire de recherche à l'École du Louvre, « Héros/Errants d'une histoire à contretemps. Le salon littéraire, artistique et musical de Madame de Rayssac », François-René Martin et Laure Schnapper (dir.), sept. 2011, 2 vol., 469 p. Ce travail fera prochainement l'objet d'une publication.

3. Odilon Redon, *À Soi-Même*, Paris, H. Floury, 1922, p. 62.

4. Le journal intime de Berthe de Rayssac est conservé à la bibliothèque municipale de Lyon, sous la cote Ms 5649. Il se compose de trois albums de 834 pages, couvrant une période allant de 1871 à 1883.

5. Les lettres inédites de Berthe de Rayssac à Chenavard sont conservées à la bibliothèque municipale de Lyon, sous la cote Ms 5411. Une partie des lettres échangées entre Berthe de Rayssac, Ernest Chausson et Odilon Redon sont publiées (Ernest Chausson, Jean Gallois, *Ernest Chausson : écrits inédits...*, Monaco, Éd. du Rocher, 1999 ; Odilon Redon, *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger...*, Paris, J. Corti, 1987 ; Odilon Redon, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans... à Odilon Redon*, Paris, J. Corti, 1960).

héritiers d'Alfred de Musset, l'atelier parisien de Janmot voit s'épanouir une esthétique singulière alliant l'héritage plastique d'Ingres, le mysticisme d'un Frédéric Ozanam et une sensibilité littéraire issue du mouvement parnassien. Berthe d'Alton-Shée y joue déjà le rôle d'une jeune muse, inspirant les poètes et posant pour les peintres⁶. Victor de Laprade lui consacre d'ailleurs quelques vers louant ses dons musicaux : « Les tableaux d'un éclat soudain / S'animaient à la voix de Berthe... / J'ai vu lorsqu'elle avait chanté / Les vieux portraits sourire / Sa musique avait répété / Ce que le pinceau ne peut dire »⁷. Bien qu'aucune œuvre de Berthe de Rayssac correspondant à cette période de formation n'ait été retrouvée, ces années passées dans l'atelier de Janmot ont joué un rôle déterminant dans les futurs choix esthétiques de la jeune femme.

Le changement d'atelier et l'enseignement de Paul Chenavard

En 1864, après son mariage avec le poète Saint-Cyr de Rayssac, Berthe quitte l'atelier de Louis Janmot pour celui de Paul Chenavard (1808-1895). Ami proche du comte d'Alton-Shée et de Madame Jaubert, le peintre se lie rapidement d'amitié avec la jeune femme, qui lui voue une grande admiration, allant jusqu'à le nommer *Padre* (Père) dans son journal. Celle-ci revendique largement l'enseignement de son nouveau professeur, en atténuant en conséquence celui de Janmot. Il s'ensuit un semblant de rivalité entre les deux artistes qu'elle évoque dans une lettre à Paul Chenavard, datée de mars 1872 : « Je n'ai pas fait un progrès qui n'ait été le résultat d'une de vos leçons [...] et je suis convaincue que j'en aurais jamais [sic] rien fait si j'étais restée chez l'ami Janmot⁸. »

Au moment où il enseigne le dessin à la jeune femme, Paul Chenavard vient d'achever sa monumentale *Divine Tragédie*. Formé auprès d'Ingres, dont il rejette rapidement l'héritage, son enseignement se fonde notamment sur la copie d'après les maîtres anciens, la pratique de l'esquisse et de la grisaille. Dans sa correspondance avec le peintre, Berthe de Rayssac mentionne régulièrement les copies qu'elle effectue d'après des œuvres de maîtres observées au musée, des estampes ou des photographies : « Je termine maintenant au Louvre ma copie du Saint-Jean de Léonard [...] » ; « L'autre jour, j'ai retourné une ancienne copie de vierge d'après Solari et comme j'ai la photographie donnée par vous de l'original, l'idée me vint de retravailler mon ancien ouvrage.⁹ » Ses progrès sont notables durant ces années, puisqu'elle parvient à exposer au Salon de 1867 une *Tête d'étude* qu'elle mentionne dans une lettre à son professeur : « Tout est envahi cette année par les paysages, portraits et têtes d'étude au milieu desquelles la mienne tient une modeste place [...] ; les amis bienveillants tournent son air vieillot en compliment mais je ne sais qu'en penser tant que mon maître ne l'a pas jugée¹⁰. »

6. « Elle daignait poser pour les anges en écoutant les vers que lui adressait Victor de Laprade [...] », notice d'Hippolyte Babou dans Saint-Cyr de Rayssac, *Poésies*, Paris, A. Lemerre, 1874, n. p.

7. Les poèmes d'amour de Saint-Cyr de Rayssac à son épouse sont édités dans son recueil posthume. Cités par Élisabeth Hardouin-Fugier (*Louis Janmot : 1814-1892*, Lyon, PUL, 1981, p. 102), les vers de Victor de Laprade proviennent de son recueil *Voix du Silence*.

8. Lettre de Berthe de Rayssac à Paul Chenavard du 20 mars 1872, BML, Ms 5411. Les transcriptions de la correspondance et du journal de Berthe de Rayssac respectent l'orthographe parfois défectueuse de leur auteur.

9. Lettres de Berthe de Rayssac à Paul Chenavard du 4 avril [?] et 28 décembre 1878, BML, Ms 5411.

10. Lettre de Berthe de Rayssac à Paul Chenavard du 30 mai 1867, BML, Ms 5411.

Berthe de Rayssac, portraitiste : amatrice chevronnée ou artiste mondaine ?

Auteur de nombreux portraits virtuoses à la fin de sa vie, Paul Chenavard transmet à sa jeune élève son savoir-faire : un art caractérisé par une attention extrême aux détails esquissés en grisaille, une utilisation subtile du coloris et des effets de texture recherchés. Berthe met en œuvre cet enseignement dès 1867, dans un portrait de son époux : « C'est le portrait de St Cyr que j'étudie d'après la méthode que vous m'avez enseignée en dessinant chaque détail séparément au blanc et noir [...] »¹¹.

À l'automne 1871, elle évoque dans son journal la réalisation d'un autre portrait au pastel représentant sa cousine Aimée d'Alton (1811-1881), l'épouse de Paul de Musset. Encouragée par Chenavard, elle envoie son œuvre au jury du Salon de 1872, accompagnée de la mention : « Mme Esther de Rayssac, élève de Paul Chenavard ». Éloignée à la fois de l'académisme et du naturalisme contemporains, l'œuvre reçoit les louanges du peintre Louis Français, habitué de son salon, qui admire sa « douceur discrète » et « son fini »¹². Ces informations données par le catalogue des œuvres exposées et par le journal intime de la jeune artiste peuvent être mises en relation avec un portrait anonyme et non daté d'Aimée d'Alton¹³ (fig. 1). Réalisé au pastel, ce dessin de format ovale est très proche par son style délicat et naïf d'autres dessins de Berthe de Rayssac, dont il sera question plus loin. Représenté en buste, en léger trois-quarts et dans un cadrage serré, le modèle est figuré simplement, malgré une tendance à l'idéalisation perceptible par son hiératisme, le modelé vaporeux de son visage et la lumière douce qui l'éclaire. La silhouette se détache faiblement sur un fond évanescent. Le visage paisible et rêveur est marqué par un regard absent et suggère une expression intériorisée. L'absence d'artifices et d'accessoires est remplacée par le raffinement discret de la coiffure et par le vêtement au col orné de la jeune femme. Cette œuvre, que nous proposons d'attribuer à Berthe de Rayssac, serait le seul témoignage connu illustrant son activité pourtant avérée de portraitiste.

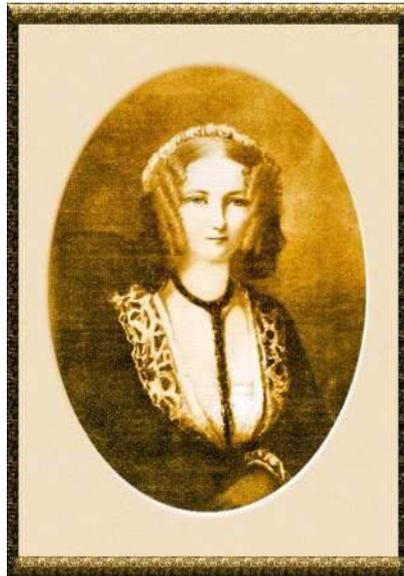


FIGURE 1 :

BERTHE DE RAYSSAC
PORTRAIT D'AIMÉE D'ALTON
ÉPOUSE PAUL DE MUSSET (1811-1881)
1871
PASTEL
DIMENSIONS INCONNUES
COLLECTION PARTICULIÈRE
© DROITS RESERVÉS

11. Lettre de Berthe de Rayssac à Paul Chenavard du 30 mai 1867, *op. cit.* note 10. Ce portrait n'a pu être retrouvé.

12. JBR, 18 novembre 1871 et 24 mars 1872.

13. Conservé dans une collection particulière, ce portrait a notamment été reproduit sans attribution dans un article de Maurice Donnay, paru dans la revue *Historia* en 1957 et en couverture d'une récente publication de lettres d'Alfred de Musset (Alfred de Musset, *Lettres d'amour à Aimée d'Alton*, s. l., De Saint-Mont, 2010, 80 p.).

À partir de ce portrait, Berthe de Rayssac cherche rapidement à obtenir des commandes de pastels pour subvenir à ses besoins¹⁴. Grâce à l'aide d'Aimée de Musset¹⁵, elle peint des portraits des femmes de son entourage mondain¹⁶. Elle poursuit cette activité aux côtés de Paul Chenavard, comme en témoigne son journal intime : « j'ai dit à mon cher Maître mes espérances [les portraits] et là-dessus, nous avons fait le projet de louer l'atelier voisin du nôtre, afin que même pendant mes séances, nous travaillions l'un près de l'autre. [...] mon Maître va venir corriger mon travail, ses conseils si précieux me donneront du talent [...] »¹⁷. Par la suite, durant les soirées qu'elle organise, Berthe de Rayssac dessine pour sa propre délectation les portraits de membres de son cénacle, tels Jeanne Fournel en 1879, Ernest Chausson en 1880 et Jules Tannery en 1881-1882¹⁸. Ces dessins, dont la réalisation s'étale parfois sur plusieurs mois, nécessitent de nombreuses séances de pose dans son salon, tandis que les autres habitués des soirées jouent de la musique ou dissertent sur l'art et la littérature.

La reprise du décor pour le Panthéon avec Paul Chenavard

Un autre projet occupe Berthe de Rayssac dans les années 1870. Alors qu'elle est encore l'élève de Paul Chenavard, elle encourage ce dernier à reprendre sa monumentale *Palingénésie universelle*, laissée inachevée depuis une vingtaine d'années¹⁹. Dès 1871, au lendemain de la guerre, le peintre décide donc de louer avec la jeune femme un atelier à Paris²⁰. Après avoir exhumé les *modelli* déjà exécutés, ils entament un travail commun. Berthe de Rayssac participe à la réalisation des esquisses et effectue les mises au carreau en grisaille²¹, tandis que Chenavard poursuit et affine minutieusement la réalisation des cartons. Le travail est effectué dans une relative insouciance de la part de la jeune femme : « Je copie des formes admirables et je suis si surprise du génie de mon Maître que je ne puis comprendre comment le Panthéon a été fait en France, par un Français au XIX^e siècle ! C'est un prodige, il faut que je sois près d'un égaré du XVI^e siècle ! Voilà un vrai miracle auquel j'assiste, et notre petit atelier n'est pas plus vraisemblable que le château de la Belle au Bois dormant²². » La poursuite de ce décor semble s'effectuer de manière intense, mais sans aucune contrainte temporelle. Devenu utopique, ce projet les occupe au moins entre 1871 et 1874.

Il ne fait aucun doute que dans les années 1870, Chenavard ne croit plus à la réalisation effective de son œuvre et n'espère aucune réhabilitation du projet. Si ses motivations sont difficiles à déterminer, celles de sa jeune élève le sont davantage. Profondément légitimiste, elle n'aurait pu défendre un projet relevant d'un idéal républicain. Loin d'aller de soi, la reprise de cet ouvrage n'a alors pu se faire sans compromis entre les deux artistes. Or, d'après les

14. La vie parisienne de Berthe de Rayssac aux côtés de son époux a peu à voir avec celle de sa jeunesse. Celui-ci ne possède pas de fortune et publie très peu de son vivant, tandis qu'elle ne possède que sa dot.

15. JBR, 14 juin 1872.

16. Berthe de Rayssac évoque régulièrement dans son journal l'avancement de ses différents portraits à partir du début de l'année 1872.

17. JBR, 18 février 1872.

18. Ces portraits n'ont pas été retrouvés, mais sont mentionnés dans son journal (JBR, 17 mai 1879 ; 17 septembre 1880 et 25 septembre 1880 ; 10 avril 1881 et 21 mars 1882).

19. Commencé peu avant 1830, ce cycle décoratif avait été choisi en 1848 pour orner le Panthéon avant d'être désavoué à la suite du coup d'État de 1851. L'œuvre ne prit donc jamais place dans le monument aux Grands Hommes, redevenu l'église Sainte-Geneviève sous le Second Empire.

20. JBR, 28 juin 1871. Délaissant le terme de « Palingénésie universelle », Berthe de Rayssac utilise improprement le titre de « Panthéon » lorsqu'elle évoque l'œuvre dans son journal.

21. Ce rôle était tenu par Dominique Papéty au moment du chantier de 1848. Assistant de Paul Chenavard, il réalisait les mises au carreau des décors dans un atelier des combles du Louvre.

22. JBR, 9 septembre 1871.

indications que Berthe de Rayssac livre dans son journal, tous deux semblent avoir privilégié la réalisation des dessins préparatoires de quatre médaillons de pavement représentant le *Paradis*, l'*Enfer*²³, le *Purgatoire* et la *Résurrection* (également appelée *Crucifiement*) (fig. 2). Si ce programme iconographique empruntant à l'univers dantesque est probablement le plus ambigu du cycle proposé en 1848, il permet ainsi de rassembler les deux artistes en surmontant momentanément leurs désaccords idéologiques. En outre, ces dessins se distinguent très largement des grandes compositions rectangulaires destinées à orner les murs de la nef par leur composition foisonnante et leur style plus souple, voire nonchalant.



FIGURE 2 :

PAUL CHENAVARD
[ET/OU BERTHE DE RAYSSAC]
LE CRUCIFIEMENT OU LA RÉSURRECTION
ENTRE 1848 ET 1851 (OU VERS 1871)
D. 1,25 M.
LYON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, INV. H 906
© LYON MBA / PHOTO ALAIN BASSET

Réalisés entre 1871 et 1875, ces dessins sont probablement ceux offerts en 1875 par Paul Chenavard à la ville de Lyon et présentés au public l'année suivante, lors de l'exposition des décors pour le Panthéon au Musée des Beaux Arts de Lyon. Dans le catalogue qu'il consacre à l'œuvre fragmentaire²⁴, Charles Blanc porte une attention particulière à ces « vastes pavements circulaires » qu'il considère comme « plus propres il faut l'avouer, à l'ornement d'un temple chrétien, qu'à celui d'un monument philosophique »²⁵. Présentant le cycle comme une œuvre ressuscitée après vingt-cinq années d'abandon²⁶, il passe sous silence sa reprise au début des années 1870 et le rôle de Berthe de Rayssac. Néanmoins, il suggère, dans sa description minutieuse des médaillons,

23. Bien qu'exposé dès 1846 au Salon, l'*Enfer* semble également avoir été retravaillé à partir de 1871, en même temps que le *Purgatoire*.

24. L'exposition présentait différents états du décor, des plus anciens *modelli* aux esquisses les plus récentes.

25. Charles Blanc, *Exposition des cartons de Paul Chenavard pour la décoration du Panthéon*, Paris, Typographies Georges Chamerot, 1876, p. 37.

26. *Ibidem*, p. 42 : « Les cartons de Chenavard furent relégués au dépôt des marbres, [...] empilés dans une chambre, où, pendant vingt ans, personne n'en soupçonna même l'existence. »

l'idée d'une création à deux mains, confiant à propos du *Paradis* : « deux des pavements circulaires peints sur lave auraient été la peinture de l'Élysée antique et du Paradis chrétien [...]. Là se trouvent dispersées avec art un très-grand nombre de figures, les unes d'un style robuste, les autres délicates et gracieuses [...] »²⁷. Entretenant une proximité avec le style des autres grands dessins aux sujets historiques du cycle, la « manière robuste » évoquée par Charles Blanc, pourrait ainsi être attribuée à Paul Chenavard, tandis que la manière douce avec laquelle sont représentées les figures « délicates et gracieuses » se rapprocherait davantage du style de Louis Janmot ou des illustrations de Berthe de Rayssac pour son *Conte d'Azur*.

Les contes illustrés

« À propos de fées comme j'ai lu tous leurs contes j'en suis réduite à m'en raconter un à moi-même que j'écris dans les moments perdus²⁸. » Publié en 1874 chez Laplace, Sanchez et C^{ie} sous le pseudonyme de « Candoré », le *Conte d'Azur le Page et de la Fée Candour* est le seul témoignage dont nous ayons retrouvé la trace de l'activité de conteuse et d'illustratrice de Berthe de Rayssac²⁹. Reflétant les prises de position caractérisant son cénacle et se traduisant par le rejet de la science et de l'industrialisation considérées comme les causes d'une « dégradation des arts », le récit est consacré à l'invasion du Royaume de Néolie, où règne la Fée Candour, par la méchante fée Nigrane. Accompagnée par ses mauvais génies et son armée de machines à vapeur, cette dernière transforma le royaume ; « les rosiers disparurent pour faire place à des pommes de terre, les palais fleuris devinrent des usines, les arbres furent rasés, et quelques-uns furent changés en cheminées à vapeur [...] »³⁰. À l'issue d'un parcours initiatique dans une forêt magique, Azur le Page, tel Orphée, parvint finalement à délivrer Candour grâce à sa lyre d'or. Mimant les événements contemporains de la guerre et de la Commune, Berthe de Rayssac achève son conte par la reprise en main de la monarchie. Influencé par les contes ésotériques de l'abbé Lacuria³¹, le récit de Berthe de Rayssac est nourri de symboles simples relayés par des illustrations naïves, et emprunte à la fois à l'imagerie chrétienne et au mythe orphique.

Signées « Esther de Rayssac », les trente illustrations occupent une place au moins aussi importante que celle accordée au récit et fournissent un rare témoignage de la production artistique de la jeune femme. Ses dessins préparatoires sont gravés sur bois par ses soins ou dans différents ateliers spécialisés, ainsi que l'attestent les estampilles apposées à proximité des illustrations. Largement tributaires de l'enseignement de Janmot et de Chenavard, ces dessins font la synthèse de l'art des deux peintres, sans véritablement posséder de manière propre, à quelques exceptions près. Le château de la Reine Candour assailli peut, par exemple, être rapproché de l'un des cartons pour le Panthéon consacré à la Guerre de Troie. Si les motifs de la forteresse en flamme et de la déchéance des hommes face à ce chaos trouvent un écho dans la représentation de Berthe de Rayssac, sa composition s'épanouit toutefois de façon autonome, à travers un style personnel

27. C. Blanc, *op. cit.* note 25, p. 39.

28. Lettre de Berthe de Rayssac à Paul Chenavard du 4 février [?], BML, Ms 5411.

29. Elle écrit et illustre au moins trois contes dans les années 1870 et 1880, dont elle fait état dans son journal *le Conte de fée de la Princesse Amiante* (JBR, 20 octobre 1871), le *Conte d'Azur* (JBR, 8 octobre 1871 et 18 novembre 1873) et un *Conte de Fabio* (JBR, 6 février 1876).

30. Candoré [Berthe de Rayssac], *Conte d'Azur le Page et de la Fée Candour*, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1874, p. 12 (BnF, cote Y2 1440).

31. Les contes « La clé de diamant » et « L'île de la vérité » de l'abbé Lacuria se fondent sur des symboles mystiques et d'interprétation ésotérique dans la tradition néopythagoricienne. Voir Paul Lacuria, Jean-Pierre Bonnerot, *Deux Contes de l'abbé Lacuria*, Éditions électroniques, nov. 2004, 85 p. www.morgane.org/contes_lacuria.pdf consulté le 15 mars 2013.

perceptible dans le mouvement des flammes et l'effet de l'épaisse fumée (fig. 3). Les trois femmes au puits qu'elle illustre ne sont, au contraire, qu'une réminiscence de la manière michelangelesque de Paul Chenavard (fig. 4 et 5). Berthe de Rayssac reprend le traitement robuste des corps, l'épaisseur des drapés et les postures contraintes des figures, telles qu'elles sont représentées dans le carton consacré au *Temps d'Auguste* pour le Panthéon. Cependant, la ligne gracieuse, voire maniérée de l'élève vide les figures de leurs tensions dramatiques, celles-ci ne devenant plus que de simples silhouettes figées.



FIGURE 3 :

ESTHER [BERTHE] DE RAYSSAC
LA NÉOLIE ENVAHIE.
ILLUSTRATION POUR LE CONTE D'AZUR
LE PAGE ET DE LA FÉE CANDOUR, P. 13
1872 (PUBLIÉ EN 1874)
ESTAMPE
D'APRÈS UNE GRAVURE SUR BOIS DE BOUT
© SARAH HASSID



FIGURE 4 :

ESTHER [BERTHE] DE RAYSSAC
 AZUR LE PAGE ET DE LA FÉE CANDOUR
 DÉTAIL
 FRONTISPICE POUR LE CONTE D'AZUR LE
 PAGE ET DE LA FÉE CANDOUR
 1872 (PUBLIÉ EN 1874)
 ESTAMPE
 D'APRÈS UNE GRAVURE SUR BOIS DE BOUT
 © SARAH HASSID



FIGURE 5 :

LOUIS JANMOT
 VIRGINITAS
 DÉTAIL
 LE POÈME DE L'ÂME, PREMIÈRE PARTIE
 1854
 HUILE SUR TOILE
 H. 0,130 ; L. 0,143 M.
 LYON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
 INV. 1968-167
 © RMN-GRAND PALAIS /
 RENÉ-GABRIEL OJÉDA

Plus marquée encore que l'influence de Paul Chenavard, la manière de Louis Janmot transparait largement dans ces illustrations. La présence des deux jeunes enfants, Azur le Page et la Fée Candour, rappelle inévitablement les deux jeunes héros de la première partie du *Poème de l'Âme* (fig. 6 et 7). Ils sont figurés selon les mêmes modes de représentation et révèlent une forte ressemblance physique, particulièrement dans les ports de tête. La similarité des postures renforce la comparaison. Dans cette perspective, l'illustration de la fée Luciole flottant dans les nuages peut, de même, être mise en parallèle avec une Vierge représentée sur un dessin à la mine de plomb et lavis gris de Janmot, intitulé *Vision mystique* et conservé au Musée des Beaux-Arts de Lyon.



FIGURE 6 :

ESTHER [BERTHE] DE RAYSSAC
 LES TROIS JEUNES FILLES
 PRÈS DE LA FONTAINE
 ILLUSTRATION POUR LE CONTE D'AZUR
 LE PAGE ET DE LA FÉE CANDOUR, P. 53
 1872 (PUBLIÉ EN 1874)
 ESTAMPE
 D'APRÈS UNE GRAVURE SUR BOIS DE BOUT
 © SARAH HASSID



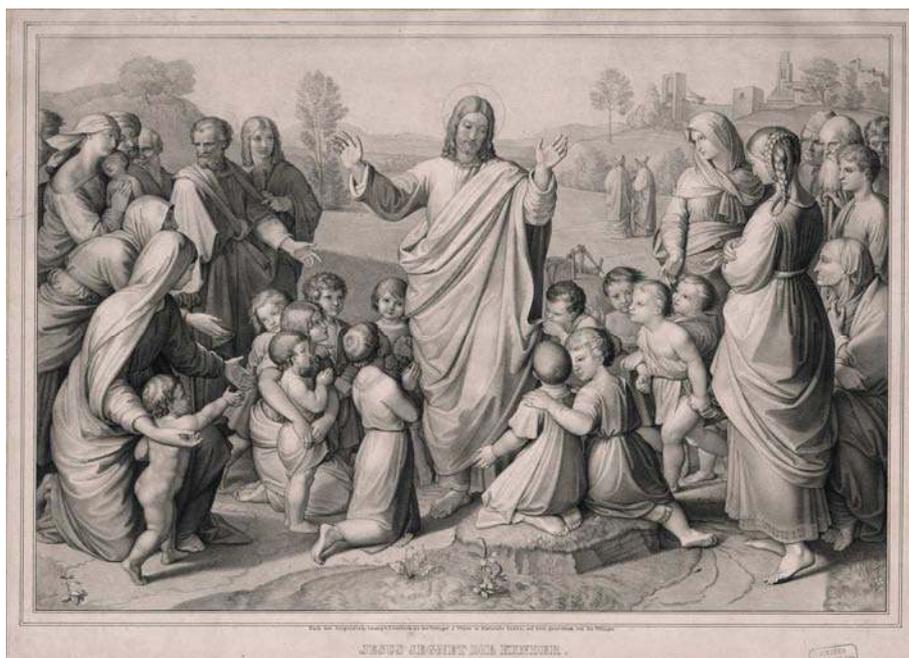
FIGURE 7 :

PAUL CHENAVERD
 VIRGILE LISANT LA IV^e ÉGLOGUE
 LE TEMPS D'AUGUSTE
 CARTON POUR LE PANTHÉON
 ENTRE 1848 ET 1851
 FUSAIN SUR PAPIER
 H. 0, 605 ; L. 0, 465 M.
 LYON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS. INV. H875
 © LYON MBA / PHOTO ALAIN BASSET

Par la primauté accordée au dessin, le rejet des ombres et du modelé, l'idéalisation des figures et le culte d'une jeunesse éternelle, ces illustrations témoignent également d'une parenté avec l'art des Nazaréens que Berthe de Rayssac a pu découvrir grâce à Janmot et Chenavard (fig. 8). Elle fournit un témoignage enthousiaste sur cet art dans son journal : « J'ai eu le plaisir de connaître ces jours-ci les dessins d'Overbeck que le Maître m'a apporté [*sic*]. J'ai sentis [*sic*] l'âme pleine de foi du peintre mystique dans ces belles gravures [...]. Toutes ces compositions sont des prières poétiques. J'ai vécu ces jours-ci avec Overbeck et je me suis fait conter par le *Padre* des détails sur sa sainte vie toute mystique, toute intérieure et recueillie³². »

32. JBR, 19 février 1876.

FIGURE 8 :
 FRIEDRICH OVERBECK
JESUS SEGNET DIE KINDER
 (JÉSUS BÉNIT LES ENFANTS)
 LITHOGRAPHIE DE S. MAIER IMPRIMÉE
 À PARIS PAR LEMERCIER ET CIE.
 COPIE D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE
 DE JOS. VÖLLINGER
 IMPRIMÉE PAR J. VELTEN A KARLSRUHE
 H. O, 387 ; L. O, 567 M.
 © LYON, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE
 FONDS CHENAVERD, CARTON F 81



Une musicienne amatrice

Méromane convaincue et musicienne amatrice, Berthe de Rayssac se produit régulièrement dans son cénacle aux côtés d'autres membres tels Madame Storm, Louise Riesener, Jeanne Escudier, Charlotte et Victoria Dubourg, Ernest Chausson, Louis Janmot, Odilon Redon et Cornélius Coster. Elle chante et joue du piano à un niveau qui lui permet de déchiffrer des œuvres symphoniques et lyriques en réduction et d'accompagner ses convives. Elle interprète des extraits d'*Armide*, d'*Iphigénie en Tauride* ou encore d'*Orphée* de Gluck et accompagne aussi de vieilles chansons françaises dont le peintre François-Louis Français s'est fait une spécialité : « Comme on s'assombrissait, Français tapa sur le piano jusqu'à me faire prendre sa place ; j'étais en voix et Glück [s*iz*], Spontini et Berlioz nous firent oublier tout le grave présent. Les peintres adorent la musique, ils étaient enchantés. Français possède une jolie voix timbrée [...] et comme il ne sait pas le piano, il prenait un plaisir d'enfant à se sentir bien accompagné contre l'ordinaire, alors l'une appelant l'autre, nous enfilâmes une myriade de vieilles chansons³³. » Elle participe, en outre, à la diffusion dans les années 1870 et 1880 de nouvelles œuvres musicales traduisant des goûts singuliers pour l'époque. Elle joue en effet des extraits de l'opéra de Berlioz *Les Troyens*³⁴ et les *Scènes de Faust* de Schumann³⁵, alors relativement méconnus. Interprétant, dès 1872, une partition du *Lobengrin* transcrite pour piano³⁶, elle fait de son salon l'un des premiers espaces de réception de l'œuvre de Wagner en France.

Des visages entremêlés

Musicienne, dessinatrice et conteuse, Berthe de Rayssac investit différents domaines de création sans s'épanouir véritablement dans l'un d'entre eux, ni au-delà des frontières de son salon. Si ses talents de chanteuse et de pianiste sont appréciés de tous dans son cénacle, elle ne se produit jamais

33. JBR, 24 novembre 1872.

34. JBR, 20 août 1871.

35. JBR, 10 mars 1876.

36. JBR, 14 juin 1872.

professionnellement. D'après les éléments que nous avons pu mettre au jour, sa production plastique semble, par ailleurs, extrêmement retreinte en quantité et ne parvient que très rarement à s'émanciper des modèles préexistants, se limitant à une synthèse entre les manières de Paul Chenavard et de Louis Janmot. Comme de nombreuses femmes issues de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie à son époque, elle est une amatrice d'art éclairée, ne se consacrant au dessin, à la musique et à l'écriture de ses mémoires que dans un cadre intime et privé. Lorsqu'elle publie son *Conte d'Azur*, elle s'interdit la propriété du texte, présenté sous un pseudonyme. Les illustrations sont, quant à elles, signées de sa plume, dans la mesure où, cantonnées aux arts dits « mineurs », elles correspondent à un mode d'expression « autorisé ». Assistante de Chenavard pour la reprise du Panthéon, son pinceau s'efface sous celui du maître. Enfin, les portraits de son entourage qu'elle dessine semblent surtout témoigner d'une pratique de sociabilité mondaine. Se pliant à des conventions archaïques, ses modèles sont bien plus Madame de Lafayette ou Madame de Sévigné que Marie d'Agoult ou Georges Sand.

Au-delà de l'amatrice et de la femme du monde, Berthe de Rayssac peut-elle alors être considérée comme une artiste ? Son propre point de vue est à cet égard intéressant, puisqu'il témoigne d'une réelle ambivalence. Si elle dévalorise régulièrement sa pratique artistique en employant dans ses écrits un vocabulaire dépréciatif comme le néologisme « dessinailler »³⁷ ou le verbe « griffonner », elle signe pourtant ses œuvres du nom d'Esther de Rayssac, en référence à l'héroïne racinienne qu'elle admire³⁸. Elle reçoit une formation artistique approfondie auprès de deux professeurs confirmés, tendant à légitimer son statut d'artiste. De plus, si l'École des Beaux-Arts lui est interdite, son salon parisien en est une véritable antichambre. Son directeur Hippolyte Peisse fréquente, en effet, régulièrement ses soirées et travaille avec elle à un projet de traduction et d'illustration de *Chants* de l'Arioste³⁹. Exposant à deux reprises au moins au Salon, elle cherche, en outre, à vivre de son art, en publiant l'un de ses contes illustrés chez un éditeur et en vendant certains de ses portraits.

Cependant, au-delà des œuvres, c'est bien davantage le « tempérament » artistique de Berthe de Rayssac qui est mis en valeur, tant par son entourage⁴⁰ que par elle-même, lorsqu'elle se décrit par comparaison avec son amie Madame Allin : « Deary est active, je suis contemplative, Deary est simple, je suis compliquée, Deary est extérieure, je suis intérieure, Deary est littéraire, je suis artiste⁴¹. » Miroirs de sa propre existence, ses créations ne rayonnent que dans l'espace symbolique de son salon, servant les « images » entremêlées de la muse et de l'artiste.

Les dernières années

Nostalgique du romantisme, Berthe de Rayssac cherche à esthétiser sa vie quotidienne autour de l'image archétypale de la muse, considérée comme un équivalent féminin du dandy. Comparée par Hippolyte Babou à une « marquise du vieux temps » ou encore « à une jeune Récamier »⁴², elle joue dans son salon le rôle d'une inspiratrice « malade, lettrée, triste et maigre »⁴³. Souffrante dès 1873, elle sombre peu à peu dans la mélancolie et le mysticisme. À partir des

37. Lettre de Berthe de Rayssac à Paul Chenavard du 17 mars 1878, BML, Ms 5411.

38. Hippolyte Babou, *op. cit.* note 6.

39. JBR, 10 décembre 1871.

40. Hippolyte Babou la décrit comme une « artiste jusqu'au bout de l'âme », « une figure et une âme d'artiste, un écho féminin d'André Chénier, de Prud'hon et de Mozart. », *op. cit.* note 6.

41. JBR, 17 janvier 1879.

42. Hippolyte Babou, *op. cit.* note 6.

43. JBR, 20 août 1871.

années 1880, ses visions deviennent de plus en plus obsédantes⁴⁴. Après avoir narré ses contes, elle raconte ses rêves cryptés à ses jeunes convives et cherche progressivement à fuir son salon pour ce qu'elle nomme la « vie intérieure ». À partir de 1883, elle ne tient plus de journal intime et délaisse progressivement le dessin et la musique, censés l'éloigner de Dieu : « Les arts me ravissent trop et je n'y chercherais pas uniquement la beauté divine, Dieu me les a donnés autrefois pour m'arracher au monde, ils m'ont gardé du mal ; aujourd'hui ils m'éloigneraient du souverain bien. Beaux reflets de la lumière, poésie, musique, peinture, vous m'avez fait lever les yeux, vous m'avez rempli ma vie ; mais aujourd'hui c'est la lumière elle-même que je dois adorer⁴⁵. » Loin des mondanités parisiennes et des amitiés qu'elle a nouées tout au long de sa vie, Berthe de Rayssac se retire volontairement à Versailles, au couvent des Sœurs augustines, où elle meurt en 1892 à l'âge de quarante-six ans.

Ne possédant ni la carrière artistique d'une Camille Claudel ou d'une Berthe Morisot, ni la renommée mondaine d'une princesse de Polignac ou d'une Marguerite de Saint-Marceaux, Berthe de Rayssac a cependant joué un rôle crucial dans la vie artistique de son temps. Attentive aux créations de son époque, elle est l'une des premières à découvrir les lithographies musicales de Fantin-Latour, les œuvres de jeunesse d'Ernest Chausson (qui lui dédie une sonate) et les premiers albums d'Odilon Redon. Muse discrète et artiste sans œuvre, Berthe de Rayssac aurait pu échapper à l'histoire, si elle n'avait envisagé sa vie et ses rencontres à l'image d'une œuvre d'art. Grâce à sa personnalité atypique, elle est parvenue à rassembler autour d'elle, dans son salon, des artistes et intellectuels de différentes générations. Dans un climat d'émulation et sur les ruines d'un romantisme artificiellement réanimé, ceux-ci ont contribué à l'émergence d'un nouveau courant de sensibilité, d'abord qualifié de « décadent », avant de devenir « symboliste ».

44. Les récits d'Anne-Catherine Emmerich la confortent dans sa croyance théosophique aux miracles. Comme la stigmatisée, elle dit avoir des visions dans lesquelles elle aperçoit le Christ et la Vierge Marie, ainsi que des paysages étranges.

45. JBR, 1^{er} mars 1881.

Pour citer cet article

Référence électronique

Sarah Hassid, « Berthe de Rayssac, muse et artiste sans œuvre », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 2, mars 2013, mis en ligne le 15 mars 2013.

<http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero2mars2013/Hassid.pdf>



L'auteur

Sarah Hassid a consacré son mémoire de Master 2 à l'École du Louvre au salon littéraire, artistique et musical de Berthe de Rayssac. Parallèlement à sa formation en histoire de l'art, elle poursuit des études de musicologie au CNSM de Paris et s'intéresse aux liens entre les arts visuels et la musique durant la période contemporaine. Elle prépare actuellement une thèse codirigée par François-René Martin et Pierre Wat, à l'École du Louvre et à l'Université Paris I. Ses recherches portent sur l'imaginaire musical dans la peinture, la théorie et la critique d'art en France dans la première moitié du XIX^e siècle.