Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2008

Période moderne/XIX^e siècle

Pygmalion ou le pouvoir du mythe

Cédric Lesec

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3435>

DOI : 10.4000/perspective.3435

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 337-342

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Cédric Lesec, « Pygmalion ou le pouvoir du mythe », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3435> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3435>

Pygmalion ou le pouvoir du mythe

Cédric Lesec

– Anne GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Éditions Champion, 1999. 418 p., ISBN : 2-782745300133 ; 58,55 €.

– Victor I. STOICHITA, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Librairie Droz, 2008 [*The Pygmalion Effect*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008]. 320 p., env. 120 fig. n. et b. ISBN : 978-2-600-00537-1 ; 20,86 €.

– Chiara SAVETTIERI, « Il avait retrouvé le secret de Pygmalion' : Girodet, Canova e l'illusione della vita », dans *Studiolo. Rivue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 2003, 2, p. 14-42, fig. n. et b. ISBN 2-85056-648-9 ; 40 €.

– Christiane DOTAL, Alexandre DRATWICKI éd., *L'Artiste et sa muse*, (colloque, Rome, 2005), Paris, Somogy Éditions d'art/Académie de France à Rome, 2006. 336 p., env. 120 fig. n. et b. ISBN 2-7572-0009-7 ; 25 €.

Dans ses travaux consacrés à l'évolution du mythe de Pygmalion, John L. Carr, dès les années 1960, avait ouvert la voie à de nouvelles réflexions¹. Limitée au XVIII^e siècle, son étude a tracé des voies d'approche² : en interrogeant les relations qu'entretient le créateur à son œuvre par la médiation du mythe, l'historien comprend les phénomènes qui sous-tendent la production artistique. Ce dispositif, particulièrement efficace pour le XIX^e siècle quand se redéfinissent les rapports entre l'artiste et son œuvre, a la faveur de récents ouvrages. Anne Geisler-Szmulewicz et Victor Stoichita s'intéressent aux transformations du mythe de Pygmalion et à sa fortune visuelle et littéraire. À partir du tableau *Pygmalion et Galatée* d'Anne-Louis Girodet-Trioson, Chiara Savettieri concentre son analyse sur le thème principal du mythe : ce qu'Ernst Gombrich, dans son essai *L'Art et l'illusion*³, appelait « le pouvoir de Pygmalion », c'est-à-dire la puissance par laquelle l'artiste produit le sentiment de la vie, insufflée dans l'œuvre.

Plus largement, l'étude du mythe ouvre une réflexion sur le thème des rapports entre l'artiste et sa muse qui a fait l'objet d'un colloque publié sous la direction de Christine Dotal et Alexandre Dratwicki. Quatre publications qui posent, chacune à leur manière, le concept d'inspiration

dont les ressorts résistent habituellement à l'analyse et qui s'enrichit ainsi de multiples facettes – tantôt observation et idéalisation du réel, tantôt introspection de soi-même. Le mythe offre en outre une voie d'accès remarquablement efficace pour interpréter le problème posé par la représentation de l'artiste face à l'œuvre en cours d'élaboration.

À la suite des travaux de John L. Carr, des études d'historiens de l'art, pour la plupart allemands, ont pris pour cadre le XVIII^e siècle, considéré comme l'âge d'or du mythe de Pygmalion à cause de la place primordiale que Winckelmann lui donne dans son *Histoire de l'art chez les anciens* parue en 1764⁴, de son importante iconographie et du mélodrame qu'en tire Jean-Jacques Rousseau⁵. Toutes offrent de très complètes analyses de la polysémie du mythe initial. Toutefois, le choix d'un champ chronologique élargi au XIX^e siècle permet à d'autres travaux d'esquisser de plus fructueuses perspectives. Ces recherches s'essoufflent néanmoins à rassembler les formes les plus évidentes du mythe et arasent en conséquence la diversité de ses interprétations et la richesse de ses sens⁶. Le propos de l'exposition *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, tenue à Munich en 2001, pâtit notamment de cet impossible recensement. À l'inverse, le choix d'un corpus littéraire délimité aux seules œuvres d'un écrivain, Balzac ou Théophile Gautier par exemple⁷, empêche d'un auteur à l'autre toute analyse des multiples réverbérations du mythe.

Le propos d'Anne Geisler-Szmulewicz, fruit d'une thèse de doctorat ès lettres, se situe à la croisée de ces démarches associant études monographiques et approches plurielles. La définition préliminaire et l'étude d'un processus, celui de « coalescence des mythes », c'est-à-dire « la rencontre entre deux mythes différents qui produit le renouvellement de la signification de chacun d'eux » (p. 17) l'en distinguent. Ce nouveau regard permet non seulement d'analyser en profondeur les réécritures et réinterprétations du mythe de Pygmalion au XIX^e siècle mais, au-delà, de poser la question de la liberté du créateur à le réinventer. La première partie de l'ouvrage s'attache ainsi à décrire la traduction que Jean-Jacques Rousseau fait du mythe au XVIII^e siècle et la transposition qu'en font Girodet et Canova

1. Jean-Léon Gérôme, *Le travail du marbre*, vers 1892, New York, Dahesh Museum of Art.

quelques décennies plus tard. Une deuxième partie, la plus conséquente, étudie, dans les textes d'Edgar Quinet, d'E.T.A. Hoffmann, de Zola, de Villiers de L'Isle-Adam et bien d'autres, l'association au XIX^e siècle de Pygmalion à d'autres mythes – Méduse, Daphné, Niobé, Narcisse. Ces différents degrés de « fédération » révéleront tantôt un simple rapprochement stylistique, tantôt de véritables bouleversements de l'intrigue et des personnages. La *Pandore* de Voltaire (1740), *L'Anti-Pygmalion ou l'amour Prométhée* de Poultier-d'Elmotte (1780), le *Prométhée* d'Edgar Quinet (1838) et les *Martyrs d'Arezzo* de Jules Le Fèvre-Deumier (1839), tous étudiés au chapitre IV, offrent de remarquables exemples de fédération du mythe de Pygmalion à un autre mythe, en l'occurrence celui de Prométhée. Au contact l'un de l'autre, le caractère de chacun des héros change, « la passion de Pygmalion prend un caractère plus corrosif tandis que la révolte de Prométhée se dote d'un caractère plus pacifique » (p. 106). La référence au Créateur, personifié par Vénus dans le mythe ovidien, disparaît. Elle est remplacée par une allusion, plus ou moins dissimulée, à une Nature rivale. Les conséquences de ces influences réciproques sont bien plus importantes qu'il n'y paraît. Le rapport de Pygmalion à l'œuvre animée s'en trouve bouleversé. L'artiste, qui s'affirme en tant que tel, doit « tenter de résoudre l'altérité de son œuvre elle-même au prix parfois d'une guerre – l'œuvre étant vue comme un double démoniaque » (p. 106). Nombre d'œuvres dans lesquelles il se met en scène – peintures ou sculptures – présentent des analogies avec ces interprétations littéraires. Les exemples ne manquent pas chez les préraphaélites ou, plus tard, chez les surréalistes. À ce titre, les stimulantes analyses des romans ou nouvelles auraient gagné en épaisseur si elles avaient été mises, tout au long du travail de Geisler-Szmulewicz, en résonance avec quelques références artistiques contemporaines. En 1891, par exemple, apparaît dans *Là-Bas* la notion de « pygmalionisme » (p. 337-338). Ce phénomène décrit par Joris-Karl Huysmans est propre à l'artiste qui s'éprend, comme le Pygmalion du mythe, de l'œuvre qu'il a créée. Un même narcissisme se dégage des mises en scène que Jean-Léon Gérôme consacra au mythe, en 1890 notamment, dans plusieurs versions de *Pygmalion et Galatée* (vers 1890, New York, The Metropolitan Museum of Art; fig. 1) ou en 1892, dans *Le travail du marbre* (New York, Dahesh Museum of Art).

La lecture du livre de Victor Stoichita comble cette frustration. L'adoption d'un large espace chronologique – de l'Antiquité au XX^e siècle – laisse à l'auteur le recul nécessaire pour approfondir certains

éléments du mythe ovidien restés jusqu'alors dans l'ombre. Cette vision distanciée, peut-être moins originale que celle déployée par Geisler-Szmulewicz, s'apparente à une herméneutique. Appliquée à quelques détails du mythe, cette méthode n'en réussit pas moins, par la justesse de ses comparaisons, à éclairer les interprétations visuelles du texte ovidien. Parmi ces éléments, une question concerne notamment le matériau dans lequel Pygmalion fabrique sa statue. Ovide cite à plusieurs reprises l'ivoire et ce détail n'a pas, d'après Stoichita, la simple fonction poétique qu'on lui attribue généralement. Au cours des siècles, l'habileté de l'artiste « à simuler la chair dans l'ivoire » a fait l'objet de nombreuses interprétations, étudiées dans la suite de l'ouvrage. L'auteur évite pourtant les travers d'une vaine recension des formes, en expliquant les changements et amplifications que connaissent quelques invariants du mythe définis en introduction. La figure du génie inspiré ou la relation sensible qu'entretient l'artiste avec l'œuvre en cours d'élaboration sont notamment étudiées au fil des multiples exemples convoqués par l'auteur : miniatures médiévales, statuaire de la Renaissance, peintures romantiques, photographies. Objet d'une ultime analyse, le film d'Alfred Hitchcock *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958) montre quel degré atteint l'imprégnation du mythe de Pygmalion dans la culture visuelle occidentale. La plupart de ces œuvres prennent pour sujet ce moment-clé de la création où se confondent carnation et incarnation. Recentré sur le moment où l'inspiration donne vie à l'œuvre, le mythe devient mythe de l'artiste et mythe de la création. En 1878, l'ensemble de quatre tableaux qu'Edward Burne-Jones consacre à Pygmalion en est un

exemple. Le peintre propose une narration séquencée des moments-clés de l'inspiration et de la création. Dans *Le cœur désire*, d'abord, face à une sculpture des *Trois Grâces*, le sculpteur contemple.

Puis dans *La main retient*, face à Galatée encore de marbre, la passion amoureuse pour son œuvre naît. La statue s'anime, sa chair se colore dans *La divinité enflamme* pour qu'enfin, descendue du piédestal où jusqu'alors elle se trouvait, Pygmalion, dans le dernier volet du cycle *L'âme s'élève*, s'apprête à l'embrasser (1878, Birmingham, City Museum and Art Gallery; fig. 2).

Geisler-Szmulewicz et Stoichita situent cette orientation du mythe vers l'artiste et sa création en 1770, date à laquelle Jean-Jacques Rousseau met en scène *Pygmalion*. La relecture de ce court texte permet toutefois à Geisler-Szmulewicz d'établir les libertés que l'auteur prend par rapport au texte initial, parmi lesquelles cinq écarts d'importance : « la scène se passe à Tyr et non à Chypre ; le sculpteur ne hait plus les Propétides ; la statue n'est plus anonyme mais se nomme Galathée ; la scène ne se déroule plus devant les autels de Vénus, mais dans l'atelier de Pygmalion et celui-ci est donc présenté comme un sculpteur de profession ; la descendance du couple n'est plus mentionnée » (p. 41). L'examen attentif de l'intrigue montre certains allègements significatifs. Tout élément susceptible de troubler la scène qui se joue entre le sculpteur et sa statue est éliminé : les déplacements des personnages dans l'espace scénique

sont ainsi réduits à leur plus simple expression, le monologue de Pygmalion sur la scène, unique dans les représentations du mythe au XVIII^e siècle, n'en est que plus frappant. Cette dernière transformation, inspirée du groupe sculpté qu'Étienne-Maurice Falconet exposa au Salon en 1763 (1763, Baltimore, Walters Art Gallery; fig. 3), mène à un resserrement du récit autour du seul personnage de Pygmalion.

Anne-Louis Girodet-Trioson se fit, en 1819, le plus brillant interprète de ces changements. L'étude de son tableau *Pygmalion et Galatée* est une figure incontournable de bon nombre d'études consacrées au mythe et plus largement de celles qui traitent de problématiques liées à la production artistique et à l'inspiration. Toutes rappellent bien sûr le succès que Girodet obtint au Salon face à Géricault. Toutes y voient une confrontation forte de symboles. *Pygmalion et Galatée* d'un côté, qu'Anne-Louis Girodet-Trioson voulut un emblème d'une peinture d'histoire respectueuse des conventions académiques et inspirée de sujets antiques ; de l'autre, *Le radeau de la Méduse*, soit la représentation d'un événement contemporain que son auteur voulait hisser à la dignité d'une grande peinture d'histoire.

Par de multiples allusions à la presse de l'époque, Geisler-Szmulewicz réussit à faire revivre le triomphe remporté par Girodet (en effet, les lignes que lui consacre le *Journal des débats* font du peintre rien moins qu'un « Nouveau Pygmalion »). Son analyse souligne combien l'artiste fut l'homme-orchestre de ce triomphe, favorisant lui-même certains parallèles biographiques en puisant dans le récit d'Ovide pour décrire, dans un poème resté célèbre, son inspiration⁸.

Ce point de vue s'enrichit des thèses qu'avance Chiara Savettieri dans son article. L'auteur, qui a consacré une thèse de doctorat au peintre, explore ce que la critique du Salon, aveuglée par le sujet mythologique et par le modèle fourni par la *Vénus Médicis*, n'a fait que relever. Quand les comptes rendus de l'époque réveillent le souvenir du mélodrame de Rousseau en évoquant quelques détails communs aux deux interprétations, l'historienne voit leur enchevêtrement. La comparaison qu'elle opère, entre le mélodrame et le tableau d'une part et le récit initial des *Métamorphoses* d'autre part, suffit pour s'en convaincre. Restées en latence dans le récit d'Ovide, la

2. Edward Burne-Jones, *L'âme s'élève*, 1878, Birmingham, City Museum and Art Gallery.

3. Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion aux pieds de sa statue*, à l'instant où elle s'anime, 1763, Baltimore, Walters Art Gallery.

4. François-Louis Dejuinne, *Portrait de Girodet peignant «Pygmalion et Galatée»*, 1821, Montargis, Musée Girodet.

les peintres au XIX^e siècle. Dès lors, le *Pygmalion et Galatée* de Girodet n'est plus seulement le chef-d'œuvre d'un néoclassicisme réinventé, mais traduit bien les réflexions d'un artiste qui y investit, peu d'années avant sa mort, son expérience de la peinture face à la toile. Le célèbre portrait dans l'atelier du peintre par François-Louis Dejuinne (1821), acquis récemment par le Musée Girodet de Montargis⁹, offre ainsi le spectacle d'une troublante mise en abyme¹⁰ (fig. 4) : Girodet y peint debout sur un escabeau son *Pygmalion et Galatée* tandis que dans la pénombre se rhabille un modèle, à côté d'un moulage de la *Vénus Médicis*. À cet égard, les points de contact qu'établit Chiara Savettieri entre l'œuvre d'Antonio Canova, très inspirée par l'antique, d'une part, et l'*Endymion* et le *Pygmalion et Galatée* du peintre français, d'autre part, rejoignent certains commentaires critiques du Salon de 1819. Selon l'intention du commanditaire, le comte Sommariva, cette dernière toile était en effet conçue comme un hommage à Canova, qui était capable de rendre la vie et l'impression de mouvement dans le marbre. L'œuvre de Girodet, qui croit que l'art se charge d'une forte composante intellectuelle, se démarque néanmoins des marbres canoviens par une certaine froideur, notamment dans le rendu des chairs.

Le chef-d'œuvre de Girodet n'épuise pourtant pas la richesse du mythe. L'éclectisme des exemples choisis par Frédéric Chappey dans l'article préliminaire de *L'artiste et sa muse* en donne un bon aperçu¹¹. Chaque œuvre reflète l'évolution du regard que l'artiste jette sur lui-même, mis en scène dans sa relation avec son modèle : rapports tantôt sensuels, voire érotiques – qui se dégagent des interprétations que donnent Jean-Léon

relation de l'artiste à son œuvre et sa dimension mythique s'épanouissent sous la plume de Rousseau – et, après lui, deviennent des clés de lecture essentielles de l'interprétation du mythe par

Gérôme ou Lovis Corinth du mythe au XIX^e siècle (fig. 5) –, tantôt métaphysiques dans l'*Autoportrait avec tête et corps* de Georges Segal en 1968. Si la référence explicite au mythe tend à se dissoudre au XX^e siècle, le thème de l'inspiration, dont le récit d'Ovide était prétexte à la représentation, reste un sujet central. En accordant une part importante de leurs développements aux relations artiste-modèle, nombre de monographies reflètent l'importance de cette question. Certaines expositions s'en font également l'écho ; en particulier celles consacrées à deux artistes, contemporains ou non – par exemple Rodin/Carrière ou Giacometti/Cézanne¹². Le dialogue qui s'établit alors permet d'appréhender ce moment-clé de la création, qui n'en reste pas moins difficile à modéliser.

Issus d'un colloque tenu à la Villa Médicis en 2005, les actes dirigés par Christiane Dotal et Alexandre Dratwicki proposent des pistes de réflexion intéressantes, notamment par son approche interdisciplinaire. Le domaine musical, confronté également aux problématiques touchant à l'inspiration¹³, offre en effet deux perspectives d'études sur le thème.

La première est développée par Marie-Pauline Martin dans un article consacré aux portraits de Christoph Willibald Gluck¹⁴. Celui qu'expose Joseph-Siffred Duplessis au Salon de 1775 montre le musicien, seul, tête tournée vers le ciel et main posée sur l'instrument. Le portrait de Gluck s'apparente à l'iconographie qui, depuis « *Le Parnasse* de Raphaël jusqu'à *L'Inspiration du poète* de Poussin définit la «Fureur poétique», ce degré d'inspiration où, selon Platon, l'artiste ne se possède plus lui-même, mais est littéralement possédé par une puissance transcendante » (p. 164)¹⁵. Cet abandon,

quoique proche des représentations extatiques post-tridentines, n'a rien de mystique. Il ne s'agit pas de révélation divine. « Ici le génie est actif et l'inspiration subjective, provenant de la seule force d'âme de

5. Lovis Corinth, *Autoportrait avec nu de dos*, 1903, Zurich, Kunsthau.

l'artiste. En un mot, le musicien ne reçoit plus l'inspiration, il est lui-même *inspiré* » (p. 167). Nouveau génie, l'artiste crée sans le recours d'une quelconque aide extérieure. La muse qui était aux côtés de Pygmalion disparaît ainsi du tableau au profit d'une allégorie invisible que le spectateur devine mais ne voit pas. Le motif qui en découle, nommé par Marie-Pauline Martin « enthousiasme créateur », et que l'on voit à la même époque peint par Thomas Lawrence dans son portrait d'Antonio Canova, échappait aux analyses précédemment citées. Sans doute parce que la présence de Galatée face à Pygmalion, dans les représentations étudiées, a masqué en partie cet aspect du mythe au profit de l'habileté technique de l'artiste dans le rendu de la vie, ou de la relation amoureuse qu'il entretient avec l'œuvre qui naît sous ses doigts. Ici, la notion d'inventivité devient synonyme de celle de l'inspiration, quand l'artiste se place au centre de sa création. Cette focalisation sur lui-même concourt à une forme propre de mythification : le motif mythologique de l'inspiration, dont Pygmalion était l'emblème, disparaît pour renaître sous les traits de l'artiste lui-même. La pose méditative, le menton dans la main droite, est l'un des poncifs de cette représentation.

La seconde perspective est l'autofocalisation qui affleure dans un grand nombre d'œuvres des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles abordées dans les essais de la dernière partie de *L'artiste et sa muse*. Parmi ceux-ci, Hervé Lacombe choisit l'opéra composé par Karlheinz Stockhausen en 1981, *Donnerstag aus Licht*, pour comprendre comment s'articulent le mythique et le biographique dans la création¹⁶, tandis qu'Alexandre Dratwicky s'intéresse aux deux niveaux de lecture qu'Antoine Elwart, Prix de Rome de musique de 1834, met au point dans *L'entrée en loge*. Le jeune homme ne modifia pas l'esprit du livret, mais y superposa sa propre expérience, dénonçant, non sans habileté, les contraintes du concours¹⁷.

La médiation du mythe offre de nombreuses perspectives d'analyse de concepts dont la richesse et la complexité sont mal prises en compte par les méthodes traditionnelles d'investigation. Support de l'analyse historique déployée dans les réflexions que proposent les quatre ouvrages recensés, le récit ovidien est prétexte à interroger la

relation qu'entretient l'artiste avec son modèle et aborde les notions d'inspiration et de créativité.

Le croisement avec d'autres mythes s'avère également nécessaire. Pierre Sérié¹⁸ ou Christiane Dotal¹⁹, dans *L'artiste et sa muse*, s'y emploient en explorant celui de Phryné, très présent sur les cimaises des Salons de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle. Dans ce même exercice, Bernard Vouilloux, dans *Le tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, met en scène un troisième acteur incontournable de la création que le mythe de Pygmalion occultait : le spectateur²⁰. L'auteur y approfondit les réflexions engagées par l'étude du texte d'Ovide vers d'autres récits et mythes antiques, en éclairant la théâtralité si importante pour la peinture du ^{xix}^e siècle et dont la *Phryné devant l'Aréopage* de Jean-Léon Gérôme sert de frontispice et d'œuvre-modèle.

1. John L. Carr, « Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, 3-4, p. 239-255.

2. Citons notamment les travaux d'Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Francfort, 1988, et plus récemment Facundo Tomás, Isabel Justo éd., *Pygmalión o el amor por lo creado*, Barcelone, 2005.

3. Ernst H. Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002, chap. III, p. 80-98 [New York, 1960].

4. Par exemple Hermann Schlüter, *Das Pygmalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller. Drei Studien zur Geistesgeschichte der Goethezeit*, Zurich, 1968 ; Hans Sckommodau, « Pygmalion bei Franzosen und Deutschen im 18. Jahrhundert », dans *Sitzungsberichte des Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt-am-Main*, Wiesbaden, 1969, 8/3, p. 5-34, ou plus récemment Inka Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der « Darstellung » im 18. Jahrhundert*, Munich, 1998.

5. Johann J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764, 2. vol. ; trad. fr. : *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, 1766 [Genève, 1972].

6. Voir notamment Mechthild Schneider, « Pygmalion-Mythos des schöpferischen Künstlers, zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin », dans *Panthéon*, 1987, XLV, 12, p. 111-123.

7. L'attrait du mythe de Pygmalion constaté dans la seule littérature française du ^{xix}^e siècle interdit toute recension des travaux qui y sont consacrés. À propos de Théophile Gautier, voir notamment Annie Übersfeld, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », dans *Romantisme*, 1989, 66, p. 51-60.

8. Ce poème a été étudié par Neil MacGregor, « Girodet's poem *Le peintre* », dans *The Oxford art Journal*, 1981, IV/1, p. 26-30.

9. Richard Dagorne, « Le Portrait de Girodet peignant *Pygmalion et Galatée* de François-Louis Dejuinne trouve sa place à Montargis », dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 2007-2, p. 17-18.

10. Voir *Girodet sous le regard de Dejuinne : portrait du maître dans son atelier*, Richard Dagorne, Sidonie Lemeux-Fraitot éd., (cat. expo., Montargis, Musée Girodet, 2006), Montargis, 2006, p. 10-23 et *Girodet 1767-1824*, Sylvain Bellenger éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2005-2006/Chicago, The Art Institut/New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006/Montréal, Musée des beaux-arts, 2006-2007), Paris, 2005, p. 465.

11. Frédéric Chappey, « L'iconographie de Pygmalion et Galatée aux XIX^e et XX^e siècles : entre introspection et exhibition », dans DOTAL, DRATWICKY, 2006, p. 3-18.

12. Le cycle *Correspondances* proposé au public par le musée d'Orsay, mettant en regard les œuvres du XIX^e siècle et le travail d'un artiste contemporain, fonctionne sur ce principe.

13. Ce domaine est évoqué notamment par Charles Rosen, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Paris, 2002 [*The romantic generation: based on the Charles Eliot Norton lectures*, Cambridge (Mass.), 1995].

14. Marie-Pauline Martin, « Gluck, le génie et son aura. Du musicien inspiré à l'inspiration de la musique », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 163-176.

15. Le portrait du cardinal Tommaso Inghirami peint par Raphaël en 1515 est sans doute plus proche du modèle emprunté par Duplessis et pourrait dénoter alors un autre type d'inspiration.

16. Hervé Lacombe, « *Donnerstag aus Licht* (1981) de Karlheinz Stockhausen ; la nébuleuse biographique comme noyau, forme et substance mythiques », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 265-278.

17. Alexandre Dratwicky, « *L'Entrée en loge* d'Antoine Elwart (1834) ou *Quand l'artiste est sa muse* », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 247-263.

18. Pierre Sérié, « Du modèle à la muse : les peintres de figure sous le patronage de Phryné. Nus au Salon (1861-1901) », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 19-41.

19. Christiane Dotal, « Femmes mythiques et légendaires comme allégories modernes au XIX^e siècle », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 43-61.

20. Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, 2002.

Cédric Lesec, Université Paris X-Nanterre, Université de Fribourg (Suisse)
cedric.lesec@wanadoo.fr

Muséologie, catalogues et classification : l'art du XIX^e siècle en Espagne

Matteo Lafranchi

– *El siglo XIX en el Prado*, José Luis Díez, Javier Barón Thaidigsmann éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007-2008), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007. 520 p., 47 fig. ; ISBN : 978-84-8480-126-9 ; 48 €.

– José Luis Díez, *Eduardo Rosales (1836-1873) : dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007, 2 vol. 945 p., fig. n. et b. et coul. ; ISBN : 978-84-96655-07-2 ; 57,60 €.

– Carlos REYERO, « Cuando los dioses clásicos no existían y los modernos no eran adorados todavía. Un lugar para el XIX en Bilbao », dans *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (cat. expo., Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008, p. 13-40. ISBN 978-84-96763-14-2.

Aucoursdesdernièresdécennies,plusieursétudes historiographiques se sont efforcées, à travers des parcours variés, de retracer une physiologie du XIX^e siècle qui ne serait pas nécessairement calquée sur le paradigme parisien de la modernité (réalismes, impressionnismes, avant-gardes) mais, au contraire, susceptible de rendre compte de tout ce que, dans le siècle des Nations, les différents pays de l'Europe et du monde, en dehors de la France, sont parvenus à réaliser avec leurs propres systèmes des beaux-arts, en tenant compte des horizons spirituels, des configurations territoriales, des événements historiques et culturels caractéristiques de chaque État. Dans cette perspective, il faut reconnaître le rôle moteur joué par les musées (aux États-Unis inclus). En effet, la muséologie, certes suivant des mécanismes qui ne lui appartiennent pas toujours en propre, a mis à l'ordre du jour la nécessité de replacer l'art du XIX^e siècle dans son contexte culturel particulier, y compris le contexte académique, contribuant ainsi de manière décisive à faire apparaître un panorama bien plus complexe et varié qu'il y a trente ou quarante ans.

L'ouverture de la nouvelle extension du musée du Prado, conçue par Rafael Moneo, le 30 octobre 2007, avec une exposition d'anthologie