JORGE COLI, *Le Corps de la Liberté. Essais sur la peinture du XIX^e siècle*

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/31813>

DOI : 10.4000/studifrancesi.31813

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2020

Pagination : 408-409

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « JORGE COLI, *Le Corps de la Liberté. Essais sur la peinture du XIX^e siècle* », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II) | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 18 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/31813> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.31813>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

JORGE COLI, *Le Corps de la Liberté*. Essais sur la peinture du XIX^e siècle

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

JORGE COLI, *Le Corps de la Liberté*. Essais sur la peinture du XIX^e siècle, Grenoble, ELLUG / MSH-Alpes, 2015, 276 pp.

- 1 Dans ce beau volume orné d'un riche cahier d'illustrations, l'historien de l'art Jorge Coli aborde quelques-uns des aspects de la liberté dans la peinture depuis le XIX^e siècle. Initialement publiées au Brésil en 2010, rectifiées et amplifiées, ces douze études d'origines diverses, traduites par Martine Avril, sont d'un intérêt variable, ce qui est sans doute dû à leur caractère hétéroclite ou, plutôt, kaléidoscopique. Dans le meilleur des cas, quand l'auteur propose une iconographie analytique, la démarche est bien informée et pertinente.
- 2 Il en va ainsi dès le premier article qui rapproche le travail de l'historien de l'art de celui du détective ("*Boulevard des Capucines*" et *le crime métaphysique*, pp. 11-24), où le tableau de Monet suscite une démarche indicière inspirée des exploits de Holmes et de Poirot. Ce sont lettres que le jeune Manet adressa du Brésil à ses familiers que mentionne le deuxième article: *Manet et le Brésil* (pp. 25-34), où l'on voit, à travers la sécheresse d'observations réduites à une description géographique et caractérisées par un vocabulaire conventionnel, que l'adolescent ne se laisse pas séduire par l'étranger, à l'exception notable d'une page sur le carnaval de Rio dans laquelle pointe déjà le regard du peintre. On revient au thème directeur du recueil avec *De la lumière à l'ombre* (pp. 35-50): David et Goya, parallélisme et antithèse puisqu'on a d'un côté le néo-classicisme et son archéologisme, son culte de la virilité et ses images homo-érotiques, et, de l'autre, un peintre qui «aime profondément la beauté et la jeunesse des femmes». Mais les deux artistes se rejoignent dans leur vénération de la «Divine raison»; toutefois, l'Espagnol sera attaqué par les ténèbres, domaine dans lequel le Français se

garde de pénétrer. Le quatrième article, *Un érotisme classique* (pp. 51-76), offre un détour quasiment obligé avec l'exaltation des formes féminines dans les tableaux à caractère licencieux de Fragonard, notamment avec deux exemples bien choisis, *Le Feu aux poudres* et *Jeune fille faisant danser un chien sur son lit* où l'élégance chasse la vulgarité. Si l'homme est exclu, la position du voyeur est néanmoins offerte au spectateur; dans d'autres œuvres, *L'Instant désiré*, *La Résistance inutile* ou *L'Escarpolette*, l'érotisme est amplifié par le voyeurisme de l'amant qui se dissimule ou se fait discret. À l'opposé, Greuze, lequel sera plus au goût des Lumières et même des révolutionnaires car sa peinture fait l'éloge des bons sentiments. Mais si l'on y regarde de près, par exemple dans *La Prière du matin*, on s'aperçoit que la sensualité n'est pas absente d'une œuvre régie par un choix moral. David mettra fin à la vague libertine en promouvant la beauté des nus virils au détriment de l'érotisme féminin. Est alors abordée la question de l'homo-érotisme dans l'univers néoclassique, des jeunes éphèbes exaltés par Winckelmann à *La Mort de Hyacinthe* de Broc (1801, musée Sainte-Croix, Poitiers), qui aurait mérité de figurer dans les illustrations, sans oublier *l'Endymion* de Girodet (1791). Homo-érotisme involontaire et inconscient? C'est sans doute *a posteriori* qu'on peut parler d'œuvres homosexuelles. Ces pages où sont à juste titre reprises les analyses de C. Ockman (Ingres, *Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon*) et de S. Bellanger (à l'occasion de l'exposition *Girodet* au Louvre en 2005), on les complètera avec les études de N. Bryson (lors du colloque *David contre David*, 1988), de M. Fend sur l'androgynie dans l'art (2011), et de F. Moulinat ("Romantisme" 159, 2013).

- 3 Le cinquième article, le plus développé de tous, donne son titre au recueil: *Le Corps de la Liberté* (pp. 77-128). Après des considérations historico-politiques sur les premières années de la monarchie de Juillet qui auraient pu être épargnées aux lecteurs français, Jorge Coli examine en détail la rhétorique de Delacroix, plus précisément l'insertion d'une allégorie dans le monde contemporain, avec le cas de *La Liberté guidant le peuple*, œuvre qui connut une longue occultation de 1833 à 1863. Ne négligeant aucun des travaux importants consacrés à cette œuvre (M. Agulhon, H. Toussaint), l'étude iconologique met en évidence ses caractéristiques bien embarrassantes pour le pouvoir: le peuple en révolte, la femme au bonnet rouge incarnant la République rappelée par le drapeau tricolore, etc. Chez Delacroix, la Liberté armée c'est la figure réactivée par laquelle s'opère la transformation de symboles anciens et contemporains, répertoriés et analysés jusque dans le détail. On le perçoit nettement à propos du peuple ou de la «foule sans nom»: Delacroix «différencie professionnellement les combattants par le type de vêtements qu'ils portent». La représentation du peuple depuis 89 est opportunément évoquée avec la seule mais significative mention de la satire anti-républicaine de Boutet de Monvel, *L'Apothéose de la canaille ou le Triomphe de Robert Macaire* qui fit scandale en 1885 et dut être retiré du Salon. Ces métaphores politiques étaient d'ailleurs déjà présentes chez Géricault: dans *Le Radeau de la Méduse* (exposé en 1819 sous le titre neutre *Un naufrage*), comme chez Gros, avec *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1804) et *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* (1808) où l'on retrouve l'exaltation des corps torturés.
- 4 Même finesse d'analyse dans *Ingres et la perversion du classicisme* (pp. 161-173): ce sixième article interroge le *logos* raphaëlique du peintre de *L'École d'Athènes* et de *L'Apothéose d'Homère*, persuadé que la nature doit être corrigée conformément au dogme du Beau idéal, notamment les effets de la symétrie et de l'unité contredits par le réalisme des portraits. Sont examinés chez Ingres la coexistence de l'unité et de la multiplicité, de la certitude et du doute, le souci obsessionnel du fini jusque dans

l'infime, et l'irrespect du vraisemblable. La fragmentation propre à Ingres et la force expressive du fragment reviennent sous une autre forme dans le septième article qui synthétise d'importantes remarques disséminées dans les précédentes études: *Les pouvoirs du fragment* (pp. 175-190) a pour point de départ l'analyse du *Martyre de saint Érasme* du Poussin. J. Coli, qui est aussi l'auteur de *L'Atelier de Courbet* (2007), consacre le bref huitième temps à l'éthique artistique de *L'artiste nouveau* (pp. 191-206), une éthique de la rupture, avec l'enseignement et les formes conventionnelles de la pédagogie, avec la tradition classique (refus du Beau idéal). Ces réflexions sur le réalisme de Courbet visent principalement l'interprétation sociale et politique donnée par Proudhon: pour J. Coli, il est impossible de «discerner une dimension de militantisme social ou politique» dans les tableaux de Courbet, même s'ils ont été perçus comme tels dès leur présentation au public. Sur le rapport de Courbet à la politique et sur l'interprétation «politique» d'ailleurs fort controversée de son œuvre, on se reportera à Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, 1993, et aux remarques de J. Coli sur le «réalisme engagé», dans sa *Note sur le naturalisme en peinture* (neuvième article, pp. 207-215), laquelle n'est pas un simple *excursus* sur les classifications élaborées par l'histoire de l'art depuis les dernières décennies du xix^e siècle, mais une réflexion sur la problématique du terme «naturalisme» distinct du «réalisme» dans le domaine des arts visuels. Dans les articles 10 et 11 placés sous le signe de la modernité (*Manet et la peinture nouvelle*, pp. 217-244, et *Modernité et classicisme*, pp. 245-253) sont examinées les conditions dans lesquelles la modernité a pu se manifester simultanément à la liquidation ou à l'agonie du classicisme et du romantisme, au moment où Ingres termine son ultime chef d'œuvre, *Le Bain turc* (1863). Chez Manet, plus que d'une rupture avec la tradition, il s'agit d'un dialogue, par exemple avec l'art espagnol et hollandais, ce qui n'exclut pas le surgissement de la modernité, non pas dans la lumière et la clarté qui lui sont traditionnellement associées, mais dans les «nuances innombrables d'éclat et de densité» du noir dont Baudelaire a dit qu'il était le symbole de la vie moderne.

- 5 Réfléchissant à son activité confondue avec la «quête des essences invisibles», c'est-à-dire la recherche du «lien invisible entre le portrait et le modèle», l'historien de l'art choisit sa place sur la «troisième rive du fleuve», lieu de l'analogie. Dans le dernier temps intitulé *La troisième rive du fleuve - À propos de Proust et de Walter Benjamin, suivi de considérations sur la distinction entre auteur et artiste* (pp. 255-270), il nous rappelle que son plaisir est de découvrir «les images revenant dans d'autres images, prenant de nouveaux sens, ressuscitant le même pour le transformer en un autre», rejoignant ainsi les réflexions de Proust sur la «signification éternelle» des œuvres d'art qui ne se réduit pas à leur matérialité.