

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 16, April 1996

Contents

- Book Reviews
 - David Scott, *European Stamp Design: A Semiotic Approach to Designing* (Martin Heusser)
 - Peter Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution* (Martin Heusser)
 - Ségolène Le Men, *Seurat et Chéret. Le peintre, le cirque et l'affiche* (Leo Hoek)
 - James H. Rubin, *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets* (Leo Hoek)
 - Philippe Junod et Philippe Kaenel dir., *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry* (Leo Hoek)
 - Regards d'écrivains au Musée d'Orsay, avec un avant-propos par Claire Babillon, and Quarante-huit/Quatorze (Conférences du Musée d'Orsay) no. 5, catalogue rédigé et établi par Ségolène Le Men et Luce Abélès et al. (Leo Hoek)
 - Christine Vogel, *Diderot: l'esthétique des 'Salons,'* (Leo Hoek)
 - *Théophile Gautier, Exposition de 1859*, texte établi et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges (Leo Hoek)

Sizing up Stamp Semiotics

David Scott, *European Stamp Design: A Semiotic Approach to Designing Messages*. London: Academy Editions, 1995. 143 pp.

The stamp as we know it was born in London in 1840, when the world's first adhesive postage stamp was issued, the famous Penny Black, bearing a profile portrait of Queen Victoria. Only three years later, stamps were issued by Brazil and the Swiss Cantons of Zurich and Geneva. In 1845, a further Swiss Canton, Basle, followed, and in 1847 the United States officially adopted the use of postage stamps. Soon, a host of other countries began to introduce the small, colorful pieces of gummed paper. As early as 1864, the first stamp catalog for the use of collectors was published. A little over a century later, in 1980, stamps had been issued by almost 800 national entities, many of which no longer exist as states. It is estimated that each year between 6000 and 7000 stamps are issued worldwide.

It should not come as a surprise therefore, that there are thousands of books on stamps available, with well over 500 currently in print. The overwhelming majority, however, serve purely philatelic purposes, being catalogues and books on stamp collecting. Of those not squarely aimed at the philatelist, a surprisingly large number is devoted to motifs on stamps. Typical examples would include titles such as *Wine on Stamps* or *The History of Israel Reflected in its Stamps*. Books not primarily concerned with taxonomy or technical elucidation, but exploring, say, the cultural or political significance of the postage stamp are quite rare. What is more, such studies are usually only partly devoted to stamps. A case in point is the German publication on the impact of the recent integrative tendencies in the European Community on what the author considers political symbols, among them flags, hymns, medals and –

stamps. [1] Another is the forthcoming publication on *Typographic Posters: From Postage Stamps to 24 Sheet Billboards*. [2] The design of stamps, particularly its diachrony, has fared somewhat better – there is a handful of volumes available, notably the *Illustrated History of Stamp Design*. [3]

Interestingly enough, not a single book has been written on the sign status of the stamp; that is, on its function as a highly complex placeholder for a slew of values and messages, both actual and symbolic. This is where David Scott's *European Stamp Design* fills a gap, being the first book-length study of the semiotics of stamps to date. In many respects, Scott's book reflects the best qualities of the objects it describes: it is dense, looks attractive and carries a clear message.

In the introductory chapter, Scott presents the basis of his investigation: Charles Sanders Peirce's division of the relation between signifier and signified into the three categories of *index*, *icon* and *symbol*. Scott's uses Peirce's immensely useful and fertile systematics for the investigation of the semiotic status and the driving forces behind some philatelic design strategies. As it turns out, the stamp has a primarily indexical function, but also includes both iconic and symbolic elements. In a cultural and political sense, a stamp stands for a country, both by indicating the country in which it is used and valid, and by symbolically representing that country much as the Penny Black did with its portrait of Queen Victoria. Another function is that of representing a particularly memorable aspect of a country, often by iconic means, as in the case of commemorative stamps.

One consequence of this inherent semiotic heterogeneity is a continual tension between the various sign functions, particularly between the indexical and iconic ones. It is this tension that Scott investigates in his study, paying particular attention to the design strategies that various European countries have developed to find appealing representations of the ideas they would like to propagate. In the course of his fascinating study, Scott succeeds admirably in substantiating his claim that "[t]he stamp probably has a more concentrated ideological density per square inch than any other cultural form" (13). The bulk of the book is devoted to the exploration of the stamp designs of five countries, Britain, France, the Netherlands, Switzerland and the Irish Free State and Republic – while one chapter, devoted to the exotic image, presents and analyzes the work of the British designers Edmund Dulac and of Michael and Sylvia Goaman.

The chapter on the British tradition traces the unassuming symbolism of the stamps carrying monarchs' heads, elucidating both ideological as well as technical changes from 1840 to the present. A coda to the same chapter presents an interesting array of design strategies used in the last twenty years for British commemorative stamps. Yet Scott also has a lot to say about the colonial and post-colonial semiotics of their flashy and ideologically much more highly-charged siblings, the stamps of the French and British colonies; and he capably identifies for the reader the complex political messages embodied in Swiss stamps, those messengers of not one but four national identities.

Quite obviously, Scott's book is not another of those countless philatelic taxonomies, but gracefully leaves the well-trodden ground, in my view, by offering an enticing and enlightening study of a visual space whose powerful cultural and political semiotics have hitherto been neglected.

What is more, *European Stamp Design* – brimming with hundreds of illustrations, a large number of them in color – is a treat for both eyes and hands. It is beautifully produced, impeccable in its layout and typography, pleasant to touch, in fact, little short of sumptuous, right down to the perfectly opaque enameled paper: a delight for anyone interested in the semiotics of culture and the culture of semiotics.

1 Markus Göldner, *Politische Symbole der Europäischen Integration: Fahne, Hymne, Hauptstadt, Pass, Briefmarke, Auszeichnungen*. Frankfurt, am Main, Bern, etc.: Peter Lang, 1988.

2 David Brier, *Typographic Posters: From Postage Stamps to 24 Sheet Billboards*. New York: Madison Square Press, 1996.

3 William Finlay, *An Illustrated History of Stamp Design*. London: Peter Lowe, 1974.

(Martin Heusser)

Re-reading 18th-century Prints

Peter Wagner. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1995. 211 pp, 98 illustrations. GBP 19.95.

Reading Iconotexts is a study of 18th-century prints and their inscriptions, which Wagner prefers to call iconotexts in order to emphasize the high degree of mutual interdependence and interpenetration between word and image which they exhibit. In fact, Wagner claims that they form a specific genre, because in them, neither text nor image is free from the other. One of Wagner's main intentions is to rescue Hogarth's art from its reputation of being wonderful and wondrous but ancillary evidence for historians. Assuming a theoretical position that aims to replace the older art-historical views of Gombrich and Panofsky as well as to abandon the traditional author function – that is, the assumed causal relation between author and work – Wagner proposes to use an interdisciplinary approach and to concentrate on the dense fabric of the iconotext itself.

Reading Hogarth "right" is difficult for two reasons, one intrinsic and one extrinsic. On the one hand, these illustrations are in and of themselves heterogeneous; they represent both a critique and an enactment of 18th-century commercialization of culture and taste. On the other, modern interpretation suffers from a severely distorted view, because, over the generations, the immensely broad range of 18th-century cultural phenomena has been pared down to a very narrow body of samples. One consequence of this reductionist tendency is that the significance attributed to the novel in the second half of the 18th century – at the expense of other discursive forms which flourished again in that period – is vastly overstated. (As Ian Watts shows in *The Rise of the Novel*, the novel was still not a popular form of literature, simply because it was far too expensive for most people to buy.) Popular alternative discursive forms evoked in Hogarth's prints are considered marginal in comparison with the novel only from a modern point of view and because of a shift in taste.

Wagner regards 18th-century prints in general – and in particular Hogarth's art – as graphic equivalents of poetic utterances à la Kristeva: that is, as convergences of a multitude of discursive traditions. Using Hogarth's well-known first plate of *A Harlot's Progress* as an example, Wagner convincingly shows what he means. To "understand" this picture – that is, to get the maximum information out of it and to grasp it – we have to be capable of decoding a wealth of sign systems running criss-cross through its visual appearance. On a pictorial level, we find both the re-enactment and the subversion of traditional subjects as diverse as the *Penitent Harlot*, the *Choice of Hercules* and the *Visitation*. Similarly complex but more difficult to trace and recognize are those references to what must have been first-rate contemporary tabloid material offered by the three central human figures: the rapist Colonel Charteris, the notorious prostitute Kate Hackabout, or the debauched Mother Needham. Then, there are the numerous emblems and puns present in the guise of seemingly accidental elements such as the dead goose and the bell, which may both well refer to the fate of the silly goose who may soon be a dead belle. By the same token, the horse whose excessive appetite causes it to knock over a pile of utensils demonstrates *ad oculos* how the consequences of gluttony affect the careless without delay.

The quasi infinite number of allusions generated by the quite finite space of Hogarth's engraving proves Kristeva's point that references do indeed evoke a "universe" of significances. In order to explore this vastness, Wagner is forced, as he explains, to transcend the boundaries of traditional "single-field" criticism, soon finding himself in the position of a literary historian, an art historian, or simply a historian. But that is not enough. Wagner must also cross the boundaries of the traditional canon. That is why *Reading Iconotexts* offers not only most enlightening reassessments of the "front-matter" of *Gulliver's Travels* or eye-opening insights into the discursive traditions and mentalités underlying Hogarth's art but also includes other, traditionally suppressed matter, in this case a chapter on "Obscenity and Body Language in the French Revolution." In his analysis, Wagner is able to show how, contrary to what one might think, Revolutionary obscene imagery published in France in the 1780s and 1790s is far from revolutionary in its mechanisms, but falls back on restrictive / repressive allusions instead. He argues that obscene visual representations cannot simply be dismissed as marginal or offensive, because this would mean ignoring important changes of attitude during the Revolution. The problem with these texts and (icono)texts is, however, that the enormous body of popular ribald discourse forming their subtext is lost.

An important conclusion which Wagner draws from his observations of the function and the fate of erotic / pornographic / obscene discourse is that, rather than forcing pamphlet literature – and this doubtless applies to other recalcitrant or uncanny texts – into ready-made categories, critical assessment should subject it to discourse analysis. Such a reading can bring out a dense fabric of meanings and significances that is completely obliterated by a one-dimensional classification of it as pornography.

Drawing on recent theories of semiotics and intertextuality, *Reading Iconotexts* offers a fresh and often intriguing assessment of 18th-century verbo-visual phenomena. At the same time, it states a powerful case for the widening of a canon that has been imperceptibly narrowed down to support a firmly-established, if not stereotypical, view of 18th-century illustration. Wagner's delightful offering is sure to appeal to anyone interested in the intricacies of word and image interaction.

(Martin Heusser)

Seurat au cirque ...

Ségolène Le Men, *Seurat et Chéret. Le peintre, le cirque et l'affiche*, (Coll. 'Les insolites de la recherche'), Paris, CNRS Éditions, 1994, 188 p. + 62 illustrations noir / blanc et 16 planches couleur, 190 FF.

Cirque (1891, Musée d'Orsay) est sans doute la toile la plus célèbre du maître néo-impressionniste Georges Seurat. La thématique du cirque fait partie de cette invasion de l'imagerie populaire dans le champ artistique au cours du XIXe siècle (cf. *Les Frères Zemgano*, des frères Goncourt). Invasion liée au développement de nouveaux procédés techniques qui ont facilité la diffusion des images, et à la croissance de l'illustration et de la publicité dans la France industrielle et urbaine. Les artistes, comme Seurat et Toulouse-Lautrec, ont volontiers exploité – sans d'ailleurs toujours l'avouer – les ressources de la culture populaire. Seurat se met à étudier les affiches de Jules Chéret, le maître du genre, et se familiarise avec des techniques et des modèles insolites, qui l'aideront à mettre au point de nouvelles conceptions esthétiques, décoratives et symboliques notamment. Il se trouve que les sources imagières populaires, peu conformes à la tradition académique, seront refoulées par le peintre, qui les juge inconciliables avec l'image de lui-même qu'il entendait léguer à la postérité. Ainsi Seurat a dissimulé la présence de l'imagerie du cirque dans de *Parade de cirque* (1887-1888), au profit d'un espace pointilliste, favorisant par là une lecture 'formelle' (basée sur ses nouvelles techniques de division de la touche), qui a prévalu jusqu'à la deuxième moitié de notre siècle. C'est entre autre par une telle mise en scène de ses toiles comme de sa réputation de 'découvreur d'inconnu' que Seurat a pu être vu comme une sorte de figure tutélaire de l'art abstrait, reconnu comme tel par Picasso et d'autres artistes d'avant-garde.

Longtemps négligé, l'impact de l'imagerie liée au monde du cirque (affiches, programmes, livres illustrés, cartes postales, chromos publicitaires) sur l'art avant-coureur du dernier Seurat est l'objet d'une étude passionnante de la main de Ségolène Le Men (CNRS, Musée d'Orsay). Son grand mérite est d'avoir examiné en détail comment l'art précurseur de Seurat s'accommode de l'art pittoresque inspiré de l'imagerie de cirque, révélée sur les affiches de Chéret. Est-il question de citation, de source ponctuelle, d'influence précise ou diffuse, de simple convergence? Mme Le Men commence par montrer comment l'imagerie de cirque est à la fois présente et dissimulée dans les deux grandes toiles citées. Ensuite elle étudie Chéret et sa position dans le camp de l'affiche en couleurs des années 1880. Cela lui permet de suggérer les recettes artistiques (texture, coloris, style de dessin) que Seurat pourrait avoir tirées de l'examen des affiches de Chéret. Finalement, elle montre comment Seurat, familiarisé avec les registres de l'affiche de cirque, les a exploités et même dépassés, par l'invention de motifs personnels en accord avec sa conception du signe plastique et avec le cadre, plus vaste, de l'histoire de l'art.

(Leo H. Hoek)

La révolution visuelle d'Édouard Manet

James H. Rubin, *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, Londres, Reaktion Books, 1994, 192 p. + 94 ill., GBP 12.95 (paperback).

Le primat du visuel, conçu comme expression à la fois exacte (Zola: "un coin de la nature...") et personnelle (...vu à travers un tempérament") est peut-être le trait le plus marquant du réalisme au 19^e siècle: au milieu du siècle une révolution visuelle a eu lieu -dans les beaux-arts d'abord et en littérature ensuite-qui précède et entraîne la révolution poétique de la fin du siècle.

Celui qui peut être considéré comme l'initiateur de cette restauration du visuel dans les arts est le peintre Édouard Manet, instigateur de l'impressionnisme, malgré lui, car il a toujours refusé de participer aux expositions impressionnistes. Sa "poétique visuelle" est le sujet d'un livre de la main de James Rubin, qui a sans doute raison de faire remarquer que les tableaux de Manet révèlent plutôt des figurations de signes que des figures. Il constate que la peinture de Manet est la première à opérer le passage de l'iconique' aux 'symbolique,' du réel au signifiant, du narratif au plastique, et que sa conception esthétique était plus "sémiotique" que "mimétique." Flaubert n'était pas un réaliste, Manet non plus!

Baudelaire, Flaubert et Manet, qui étaient les forces mouvantes de cette révolution visuelle, ont, chacun dans son propre domaine, poussé jusqu'aux ultimes conséquences l'affirmation consciente de la toute-puissance du regard artistique. Dans de belles pages consacrées à la poétique visuelle des auteurs à qui Manet est le plus souvent associé – c'est-à-dire Baudelaire, Zola et Mallarmé, tous les trois des critiques d'arts innovateurs – , James Rubin montre comment la vision devient progressivement au cours du dix-neuvième siècle un "acte poétique." En rendant la perception de l'art inséparable des moyens et des techniques de représentation mis en oeuvre, Manet a, le premier, réussi à réconcilier deux conceptions apparemment contradictoires: celle du tableau comme miroir réaliste indépendant de la perception et celle de la toile comme expérience personnelle résultant de la rencontre entre un regard une vision subjective. Plutôt que de retomber dans l'artifice naturaliste du 17^e siècle, Manet peint des formes, des figures et des couleurs dont l'effet est à la fois réaliste et 'sémiotique.'

Pour expliquer cette dualité Rubin fait appel à l'opposition entre 'constatif' et 'performatif,' introduite en pragmatique par J.L. Austin. Dans une peinture 'performative' le peintre accomplit un effet social par des moyens matériels et des formes picturales: un tableau de Manet est plus qu'une simple représentation avec un sens ('acte locutionnaire'); car il agit sur le spectateur qu'il incite à regarder, c'est-à-dire à prêter attention à l'expression de la visualité ('acte illocutionnaire'). C'est ce qu'a remarqué Zola, qui écrit à propos de *L'Olympia*:

Et dites-leur donc tout haut, cher maître, [...] qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que cela veut dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. (Une nouvelle manière en peinture, 1867)

La peinture de Manet ne décrit pas simplement, elle accomplit une performance; elle ne raconte pas, elle agit; elle ne représente pas, elle présente et détruit les anciennes habitudes visuelles et incarne une nouvelle manière de regarder. Le spectacle n'est pas d'ordre dramatique mais plastique et l'intrigue n'est pas narrative mais visuelle. Le spectateur participe à la communication picturale par sa présence sur la toile (*Nana, Le Bar des Folies-Bergère*), par le regard des personnages (*Olympia, Le Déjeuner sur l'herbe*), ou par l'interruption momentanée des activités des personnages, qui ne se regardent pas mais regardent le spectateur, comme s'ils posaient pour une photo (*La Lecture, Au Jardin d'hiver, Le Déjeuner au studio, Le Balcon*): un réseau de regards s'installe et suspend toute action narrative. Une distance s'installe ainsi entre le spectateur et les personnages, un silence interrompt le spectacle. C'est ce que Rubin appelle 'Manet's Silence.'

Le livre de Rubin montre clairement que l'art de Manet porte essentiellement sur l'échange de regards et de manière plus générale sur la vision et la visualité. C'est pourquoi il appelle le système conceptuel de Manet une "poétique visuelle." Cette poétique est le plus incarnée dans les 'bouquets' de Manet. En comparant un 'bouquet' de la première période, *Pivoines dans un vase* (1864) avec *Oeillets et clématites dans un vase de cristal* (1882), James Rubin constate:

The former still has a residue of literary content, for it contains both a fresh-cut flower and one that has lost its petals, as if suggesting a flower's life cycle. [...] The latter one seems no more than a pure visual presence devoid of discernable allegory. (p. 27)

Ce n'est pas un hasard que la poétique visuelle de Manet s'exprime le plus nettement à travers ses natures mortes: la fonction du 'bouquet' peint se rapproche le plus de celle de l'objet original et la nature morte est sans doute le genre pictural le moins compromis par les règles académiques et le plus rebelle à la narrativité, la morale, ou l'allégorie. Les toiles de Manet ne sont jamais une représentation, jamais une fenêtre illusoire mais toujours une surface plate: une pelouse (*Le Déjeuner sur l'herbe, Le Jeu de croquet*), un lit (*Olympia*) ou un canapé (*Le Repos*), une table ou une nappe (les 'bouquets'), la mer (*L'Evasion de Rochefort*). Ces surfaces servent de fond à une présentation picturale de couleurs et de formes. En renvoyant le sujet narratif au second rang et en restituant au tableau sa valeur picturale, Manet annonce avec sa poétique visuelle la fameuse "surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées" de Maurice Denis. Celui-ci rappelait en 1890 à l'âge de 20 ans, sous l'influence des idées de Gauguin et de Sérusier, une notion du tableau qu'avant lui Manet avait rendue possible, que l'impressionnisme avait cherché à réaliser par la fragmentation de la cohérence traditionnelle, et que la peinture moderne a exploitée pleinement. Si Baudelaire n'a pas choisi Manet pour être *Le Peintre de la vie moderne*, c'est sans doute que celui-ci était avant tout 'le peintre de la vision moderne.'

(Leo H. Hoek)

Philippe Junod et Philippe Kaenel dir., *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Lausanne, Editions Payot, 1993, 397 p.+ 44 ill. en noir/blanc, FS 49

Malgré l'intérêt croissant pour la théorie de la critique d'art, qui constitue un trait d'union révélateur entre les beaux-arts et la littérature, la Suisse romande est restée jusqu'ici une *terra incognita* de ce point de vue.. Ce n'est pourtant pas faute de grands artistes (Füssli, Böcklin, Schwabe, Gleyre, Hodler,

Vallotton) ou de critiques d'art de renom (Rodolphe Töpffer, Édouard Rod et Félix Vallotton). Cette publication de la section d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne vise à combler la lacune en réunissant des essais sur une dizaine de critiques d'art de la Suisse romande entre 1830 et 1930. Chacun comprend une notice biographique, une bibliographie et plusieurs textes choisis. C'est au cours du 19^e siècle que la Suisse romande se voit dotée de sa propre critique d'art, qui incite les artistes à réfléchir sur l'idéal helvétiste "républicain" et sur leur propre rôle dans le champ artistique national. La genèse de l'État fédéral suisse entraîne le développement des musées, des sociétés et des écoles d'art. Les grands débats esthétiques portent sur l'existence d'une école nationale, sur le choix entre la peinture historique et le genre alpestre, et sur la légitimité d'une critique d'art nationale, indispensable dans le débat culturel sur les "vraies" valeurs définissant les identités. Les auteurs de ce recueil nous présentent non seulement le tableau de la naissance d'une critique d'art alpestre mais aussi les conditions et les enjeux de l'autonomisation progressive du champ artistique au sein du champ politique suisse.

(Leo H. Hoek)

La promotion littéraire du Musée d'Orsay

Regards d'écrivains au Musée d'Orsay, avec un avant-propos par Claire Babillon, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, 242 p., 280 FF.

Quarante-huit/Quatorze (Conférences du Musée d'Orsay) no. 5, 1993, 112 p., 120 FF. Musée d'Orsay no. 50), catalogue rédigé et établi par Ségolène Le Men et Luce Abélès, avec la participation de Nathalie Preiss-Basset, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993, 110 p., 95 FF.

La critique d'art du XIX^e siècle, longtemps oubliée et même de nos jours quasiment absente des manuels d'histoire littéraire (Bordas, Hachette, Nathan), se trouve remise à l'honneur maintenant qu'on s'intéresse de plus en plus aux relations entre les écrivains littéraires et les arts visuels. Des colloques, des catalogues, des expositions et des publications scientifiques mettent en lumière l'importance et la qualité de la critique d'art de l'époque.

Jusqu'ici nous ne disposions guère que de la belle série d'articles d'Anita Brookner, réunis dans *The Genius of the Future* (1971) pour nous renseigner plus en détail sur la critique d'art des écrivains français du XIX^e siècle. Or, le Musée d'Orsay a pris l'heureuse initiative de consacrer un volume intitulé *Regards d'écrivains* aux principaux écrivains de la deuxième moitié du siècle, qui ont publié des commentaires sur les oeuvres d'art exposées dans ce musée. Des spécialistes éminents présentent la critique d'art de Gautier, Baudelaire, les Goncourt, Zola, Huysmans, Mirbeau et Mallarmé. Chaque essai introductif est suivi d'une dizaine de notices, comportant chacune une reproduction (en couleurs) d'une oeuvre d'art et des extraits commentés de la critique d'art de l'auteur en question. Ce livre magnifique, à mi-chemin entre le guide de musée et l'exposé scientifique, permet au lecteur de redécouvrir à travers les yeux des écrivains majeurs du XIX^e siècle des oeuvres académiques (Gérome, Bouguereau, Cabanel), orientalistes (Decamps, Fromentin), pleinairistes (Rousseau, Corot), impressionnistes (Renoir, Morisot, Monet), réalistes (Courbet, Millet) et symbolistes (Moreau, Redon, Puvis).

Le Musée d'Orsay organise non seulement de grandes expositions qui reçoivent beaucoup d'attention dans la presse et qu'accompagnent des catalogues souvent hors prix, mais aussi, parallèlement, des présentations de l'art graphique dans ses multiples aspects, qui pour être plus spécialisées et moins vastes n'en sont souvent pas moins impressionnantes. C'était le cas d'une exposition organisée au printemps de 1993 à partir d'un genre mi-littéraire mi-visuel, celui des "physiologies". Dans des brochures illustrées on se met à caractériser et à représenter sous une forme souvent caricaturale les Français des années 1840, avec leurs tics, leurs opinions et attitudes, leurs classes et milieux, leur langage, etc. Les caricatures par le mot et par l'image des habitants des diverses régions et des

professions et métiers de France et de l'étranger, sont devenues une mode aussi extravagante que largement répandue, qui a donné naissance à toute une sociologie comique de la France par le mot et l'image dont *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842) est l'exemple le plus connu avec des articles de Balzac, Karr, Henry Monnier et des dessins de Daumier, Gavarni et Grandville. L'essentiel de cette exposition est conservé dans un volume des "Dossiers du Musée d'Orsay", qui comprend des articles de la main des organisatrices, Ségolène Le Men et Luce Abélès, et une liste des oeuvres exposées.

Les conférences tenues souvent à l'occasion des expositions du Musée d'Orsay sont régulièrement publiées dans sa revue *Quarante-huit/Quatorze*. Un numéro récent contient par exemple les textes des cours de critique d'art, donnés par des professeurs d'université, des critiques d'art, et des conservateurs pendant l'année 1991-1992; les articles sont largement illustrés. Signalons spécialement le bel article d'introduction sur *Rimbaud, témoin de Verlaine* par Yves Bonnefoy, et une utile mise au point des problèmes de la critique d'art dans la deuxième moitié du XIXe siècle par Jean-Paul Bouillon. D'autres contributions concernent le théâtre des années 1880 (A. Ubersfeld), la représentation visuelle de la critique d'art (D. Gamboni), le journalisme (N. McWilliam), Gautier (S. Guégan), le symbolisme pictural (R. Rapetti), la critique d'art traitée par la gravure (S. Le Men), Rodin et Degas sculpteur (A. Pinget).

De plus en plus le Musée d'Orsay se profile comme centre de recherches d'une réputation scientifique internationale, non seulement dans le domaine de l'histoire de l'art du XIXe siècle mais aussi dans celui des arts comparés, et particulièrement des rencontres et échanges entre les arts visuels et les arts littéraires.

(Leo H. Hoek)

Christine Vogel, *Diderot: l'esthétique des 'Salons,'* Berne etc., Peter Lang (= Publications Universitaires Européennes série XIII, vol. 185), 1993, 136 p.

On sait que dans ses *Salons* Diderot ne propose pas une théorie conceptualisée mais qu'il nous présente plutôt des réflexions sur les conditions du Beau. Diderot n'hésite pas à s'affranchir des conceptions traditionnelles de 'mimésis' et de 'hiérarchie des genres de peinture.' Dans cette étude d'inspiration sémiotique (directeur de thèse: Jacques Geninasca) Mme Vogel retrace la conception esthétique non référentielle et polyphonique des *Salons*: en faisant appel à de différents univers de valeur, Diderot défend "une vision du Beau selon laquelle le plaisir esthétique n'est pas à réaliser définitivement, mais tout au contraire, à maintenir en suspens, à réactualiser sans cesse" (p. 116).

(Leo H. Hoek)

Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, texte établi pour la première fois d'après les feuillets du "Moniteur Universel" et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges, avec une étude sur Gautier critique d'art en 1859, par Wolfgang Drost, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, XI + 544 p. + 217 reproductions, 140 DM / 170 DM (éd. reliée).

'Le bon Théo' est sans doute le plus méconnu des critiques d'art littéraires du XIXe siècle. Par là, sa réputation est actuellement à l'inverse de celle dont il jouissait au XIXe siècle. Successivement défenseur de "l'art pour l'art" et de "l'art du juste milieu", il devient rapidement le critique d'art attitré du gouvernement, surtout depuis son passage en 1855 au 'Moniteur Universel' (organe officiel du Second Empire), où il trône en arbitre absolu des arts. C'est son opportunisme éclectique en matière d'art autant que sa prolixité qui a causé son discrédit actuel. Séduit par les tentations mondaines du régime et auteur d'une oeuvre abondante, ce critique d'art n'a guère su dépasser le cap du siècle. La dernière édition accessible de quelques articles de critique artistique et littéraire date déjà de 1929 (Larousse). Aussi faut-

il savoir gré au grand spécialiste de la critique d'art du dix-neuvième siècle français, Wolfgang Drost, d'avoir procuré cette édition du Salon de 1859 de Gautier, qui comprend les feuilletons et les variétés parues entre le 18 avril et le 10 octobre de cette année. *Le Salon de 1859* de Baudelaire et les écrits d'Alexandre Dumas fils et de Maxime Ducamp sur la même exposition rendent la comparaison avec Gautier d'autant plus intéressante que la position esthétique de ce dernier ne s'explique que dans un contexte historique. A cette fin Drost ne s'est pas contenté de *l'Exposition de 1859* mais a confronté ce texte avec ceux d'une soixantaine de salonniers, commentés amplement dans les notes, qui prennent autant sinon plus de place que le texte même de Gautier. C'est qu'elles comprennent de brèves biographies des artistes mentionnés; en outre Drost donne les références exactes des passages où d'autres salonniers les ont signalés, et il esquisse l'accueil réservé à ces artistes dans les expositions précédentes et futures. Du point de vue de l'histoire de l'art le Salon de 1859 est également intéressante: les envois de Delacroix et de Millet prêtent à discussion, les romantiques (Nanteuil, Huet) et les orientalistes (Fromentin) sont accueillis avec bienveillance, les 'pompiers' académiques (Baudry, Bouguereau, Cabanel) et, à un degré moindre, les peintres antiquisants (Gérôme, Hamon) soulèvent l'enthousiasme du public. Les paysagistes de Barbizon préparent le chemin à l'impressionnisme, et Puvis de Chavannes (rétrospective Musée Van Gogh Amsterdam du 25 février au 29 mai 1994) fait son entrée, sans être remarqué du grand public ni de la critique, à l'exception de ... Gautier, qui le présente comme le génie futur de la peinture murale! Une étude aussi érudite que éclairante d'une quarantaine de pages sur la critique d'art de Gautier en 1859, une importante bibliographie et des tables complètent cette étude qui est une contribution impressionnante à l'histoire de la critique d'art. N'oublions pas enfin de mentionner la reproduction précieuse de quelques centaines de tableaux et de sculptures du salon, que l'on ne retrouvera nulle part ailleurs: Benouville, Curzon, Lehmann, etc.

(Leo H. Hoek)

Blog at WordPress.com.