

H-France Forum
Volume 18 (2023), Issue 6, #1

Stephanie O'Rourke, *Art, Science, and the Body in Early Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. xi + 205 pp. Notes, figures, bibliography, index. \$99.00/ £ 75.00 (cl). ISBN 9781316519028. \$29.99/£22.99 (eb). ISBN 9781009004510.

Compte rendu de Sarah Gould, Université Paris 1. Panthéon-Sorbonne

Si *Art, Science and the Body* s'inscrit dans la lignée de travaux qui, au cours des trente dernières années, ont affirmé que l'art du XIX^e siècle, à l'instar de la science, avait participé à la construction de la connaissance, il s'en distingue également par le glissement méthodologique qu'il amorce. En articulant la manière dont des œuvres d'art qui ne sont généralement pas considérées comme épistémologiques participent, esthétiquement et matériellement, à l'accès à la connaissance et à la manière dont celui-ci se métamorphose au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, O'Rourke fait une proposition audacieuse, qui ouvre tout un champ de possibles pour l'écriture des rapports entre pratiques scientifiques et artistiques. En effet, la grande originalité de ce livre réside dans son objet d'étude : les arts visuels et notamment les enjeux formels qui les caractérisent.

Dans une introduction foisonnante et qui ne cesse de se déplier grâce à un appareil de notes exhaustif (le livre est issu de la thèse de l'auteure), O'Rourke revient sur les différentes traditions historiographiques qui mêlent histoire de l'art et histoire des sciences et qui infusent son projet. Ce faisant, elle annonce également la manière dont elle s'en démarque. Son livre ne porte pas sur des images au statut heuristique évident, ces « images épistémiques » comme les appelle Lorraine Daston tels les atlas, scanners cérébraux, graphèmes ou schémas biologiques, qui sont étudiés comme des faits scientifiques par les historiens du tournant pictural.[1] Il ne s'agit pas non plus de prendre des instruments techniques et scientifiques comme objets d'étude, à la manière des *visual studies*—on pense ici à Jonathan Crary, le directeur de thèse de l'auteure. Enfin, et c'est là la grande originalité du livre, O'Rourke ne se restreint pas aux œuvres qui mettent en images les faits scientifiques : « It presupposes that works of art do not need to explicitly represent scientific information in order to engage with the structures that regulate how information is produced in a given historical context. » (p. 18). C'est en cela principalement que l'auteure se démarque des travaux d'historien·e·s de l'art comme Erwin Panofsky, Martin Kemp ou Svetlana Alpers, qui ont à une génération d'intervalle, amorcé ces rapprochements entre artistes et savants. Ainsi, le travail d'O'Rourke se situe plus du côté de celui encore relativement inédit de chercheur·se·s qu'elle cite, comme Charlotte Klonk ou Jennifer Raab qui ont montré que l'image d'art, même non épistémique, n'était pas seulement médiatrice mais créatrice de savoir.

L'ouvrage est structuré autour de trois études de cas, chacune sur un artiste spécifique —Philippe de Loutherbourg, Henry Fuseli et Anne-Louis Girodet—, et de sa connexion avec une théorie ou un discours scientifique. Il se conclut par un chapitre de synthèse qui rassemble les hypothèses formulées jusqu'à présent pour se concentrer sur l'exemple saisissant que représente l'acte de guillotine dans le sillage de la Révolution française. L'auteure montre ainsi que cette expérience paradoxale soulève de nombreuses interrogations sur les possibilités de visibilité qui lui sont associées. La thèse du livre est que de la fin du XVIII^e siècle au début du suivant ces artistes

originaux et à la réputation instable, ont contribué à une réflexion sur la capacité du corps humain à produire des informations fiables sur le monde. O'Rourke affirme ainsi que les œuvres d'art romantiques ont participé à une crise de la pensée en remettant en question le corps en tant que fondement de nos connaissances scientifiques.

La couverture du livre nous donne un premier aperçu de ce projet. Elle représente un gros plan sur un dessin préparatoire d'Anne-Louis Girodet pour *Une scène du déluge* (1806, Musée du Louvre, Paris), son succès du Salon de 1806. On y voit la main d'un fils agrippant fermement celle de sa mère, dont les doigts lâches témoignent de l'impuissance. À partir de cette étude académique et d'une description approfondie du tableau à laquelle elle donne lieu, O'Rourke met en avant les similitudes entre cette configuration et la façon dont les effets de l'électricité étaient perçus à l'époque, notamment lors des transmissions main à main qui avaient régulièrement lieu en public. Ici, le rehaut blanc vient apporter du relief aux membres tout en suggérant une transmission invisible qui se produit d'un corps à l'autre. Selon l'auteure, le tableau « depicts a human chain in crisis » et d'une remise en question de la confiance envers le corps dans la production du savoir (p. 144). La mère, dans un état passif, est incapable de recevoir des informations, comme sous le choc : si Girodet suggère le passage d'une force, elle ne suffit pas à la raviver. Cela reflète ce qui arrive au corps individuel électrisé qui reçoit passivement ces informations sensorielles, mais également potentiellement au corps politique collectif. En découle une série de questions qui sont au cœur du propos du livre : Pouvons-nous nous fier à ce que notre corps nous dit ? Et quel est le statut de l'expérience humaine, l'un des principes fondamentaux de l'empirisme, qui accorde une importance primordiale au corps en tant que moyen d'accéder à la connaissance ?

On entre dans chaque chapitre par une œuvre. Dans le premier, O'Rourke se penche sur les intrications entre le mesmérisme et la production picturale de Louthembourg. Le mesmérisme, également connu sous le nom de magnétisme animal, fut développé à partir de 1774 par le médecin allemand Franz-Anton Mesmer, qui postulait l'existence d'un fluide invisible traversant tous les êtres vivants. Selon cette théorie, la maladie survenait lorsque la circulation de ce fluide était entravée, et la santé pouvait être rétablie par le contact avec un magnétiseur. Bien que le mesmérisme fût entouré de scandales dès le XVIII^e siècle, il comptait parmi ses patientes les plus célèbres Marie-Antoinette et exerça une influence considérable sur la médecine moderne, et notamment sur l'hypnose. O'Rourke revient sur l'intermède de Louthembourg qui s'adonna pendant un certain temps à cette pseudo-médecine en tant que guérisseur. L'auteure montre comment Louthembourg, en explorant cette pratique, s'empara de la controverse qui l'entourait pour insuffler une nouvelle dynamique à la peinture de paysage. Certaines de ses œuvres, qu'il s'agisse de peintures d'histoire ou de paysages, dépeignent ce qu'O'Rourke appelle les « perceptual ambiguities » du mesmérisme à travers leur rendu atmosphérique et la distorsion de la perspective qu'elles proposent (p. 35). Ici les préoccupations esthétiques, notamment celles du sublime, se rejoignent aux considérations physiologiques. En situant ces développements artistiques dans une vision plus large de la création du savoir après les Lumières, O'Rourke démontre qu'à une époque où l'on cherchait à représenter l'invisible et l'immatériel, l'approche empirique était remise en question.

Le deuxième chapitre, consacré à Füsseli, plonge dans les relations entre le peintre et les théories physiognomoniques de son ami et collaborateur Johann Caspar Lavater dont il illustra les livres. O'Rourke avance l'idée que l'implication de Füsseli dépasse largement une simple transposition

des principes de la physiognomonie qui considérait la surface externe du corps comme une empreinte de ce qu'elle recouvrait. Comme le rappelle O'Rourke, « Lavater's understanding of the natural world is one in which appearance and truth, visible exterior and invisible interior, coincide; and it is on this basis that man navigates the world » (p. 93). Lavater trouvait les illustrations de Füssli trop expressives et exagérées, des visions du corps déformées et difficiles à comprendre, notamment par rapport aux images précises et factuelles qu'il désirait. Ces dernières correspondaient à une volonté de contrôle, à ce que Daston et Galison ont appelé « truth to nature », un modèle moderne d'objectivité tendant à effacer les particularités et des défauts (p.77). Canguilhem, bien que non cité dans l'ouvrage, décrit cette volonté de contrôle dans *Le Normal et le Pathologique*, en montrant comment le terme de « normal », devenu omniprésent à la suite de la Révolution française, est apparu en réponse à l'exigence de contrôle imposée par les nouvelles normes institutionnelles pédagogiques et hospitalières, qui s'accompagnèrent d'une médecine normative.[2] En interrogeant la notion de normal, comme une construction, une invention, Canguilhem, démontre comment les instruments, les corps et leurs sens créent l'illusion d'une norme et de ses déviances.

Dans son troisième chapitre l'auteure s'éloigne des théories pseudo-scientifiques pour se concentrer sur la physique expérimentale. Elle démontre avec éloquence comment l'œuvre du peintre Anne-Louis Girodet reflète un tournant dans la compréhension de l'électricité et de ce que représente véritablement l'expérience directe de cette force insaisissable : « Electricity had proven an unusually elusive phenomenon to study because, like magnetic and gravitational forces, it did not take a fixed visible form » (p. 109). Bien que Girodet ne soit pas nécessairement familier des théories scientifiques sur l'électricité, l'auteure souligne qu'elles faisaient partie de sa culture visuelle, présentes dans diverses activités récréatives populaires de l'époque qui contribuaient à la diffusion des connaissances scientifiques auprès du grand public. Les œuvres de Girodet, par leurs effets de lumière insaisissables, et leur étrangeté recréent des expériences similaires à celles de l'électrisation, mettant en évidence les limites de l'expérience corporelle comme source de preuves. Elle aborde également le lien entre l'électricité, qui se propage de corps en corps de manière non hiérarchique, et la révolution, en soulignant que la notion de dissolution du corps individuel renvoie à un état englobant à la fois l'expérience électrique et l'engagement dans l'activisme révolutionnaire. Au fil des pages, alors que les implications deviennent plus politiques, c'est le corps du peuple qui se fait entendre, tandis qu'O'Rourke glisse progressivement du corps individuel au corps social dans le chapitre conclusif.

En rapprochant des artistes, des périodes et des lieux d'expression distincts et en révélant des stratégies visuelles, esthétiques et politiques, O'Rourke nous invite à revoir l'œuvre de ces artistes dans le contexte des changements de paradigme de leur époque et à imaginer la manière dont sa méthode pourrait s'appliquer à d'autres artistes, comme par exemple William Blake qu'elle évoque brièvement. Dans ce texte dense, l'auteure entrelace les différentes formes d'analyses, allant de descriptions détaillées à une étude de la réception critique en passant par des passages plus historiographiques, créant ainsi une forme de respiration dans et par le texte. La force de son argumentation ne tient pas seulement à ses sources, mais aussi au vocabulaire qu'elle refonde subtilement pour appréhender ces connexions et ce moment charnière dans l'histoire de la pensée. Comme le livre le montre, ce changement ne se limite pas à un simple passage d'un style objectif à un style plus subjectif, mais a des implications beaucoup plus larges et significatives qui nous amènent à repenser les Romantismes. Elle montre ainsi que les pratiques esthétiques du XIXe siècle ont progressivement accentué la disparité entre images

objectives et images subjectives de l'art qui avaient de plus en plus pour vocation de réenchâter le monde. En cela, elle nous invite également à ouvrir ces questionnements au présent : « the consequences of the larger history told here may have a renewed sense of urgency in the present day — for example, a fracturing of consensus about what is true, how truth is authenticated, and whether truth should or can align with our direct experience of the world » (p. 21).

NOTES

[1] Le terme est notamment défini par Lorraine Daston, qu'O'Rourke cite p. 69 : Alina Payne ed., *Vision and its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe* (University Park, PA : Pennsylvania State University Press, 2015), 13-35. Pour les atlas on pense notamment à Lorraine Daston et Galison, *Objectivity* (Princeton: Princeton University Press, 2007) ; les scanners cérébraux à Joseph Dumit, *Picturing Personhood: Brain Scans and Biomedical Identity* (Princeton: Princeton University Press, 2004); les graphèmes à Hans-Jörg Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube* (Stanford: Stanford University Press, 1997), et les schémas biologiques à Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin-Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, trans. Christian Joschke (Paris: les Presses du réel, 2008). Pour une analyse historiographique complète et en français des rapports entre arts et sciences, voir Christian Joschke, « Images et savoirs au XIX^e siècle », *Perspective 3* (2007), <http://journals.openedition.org/perspective/3603>.

[2] Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique* [1972] (Paris: Presses universitaires de France, 1993).

Sarah Gould
 Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne
 sarah.gould@univ-paris1.fr

Copyright © 2023 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

H-France Forum
 Volume 18 (2023), Issue 6, #1