

H-France Forum
Volume 18 (2023), Issue 6, #2

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 U.S./£75.00 (cl). ISBN 9781316519028. \$29.99 U.S./£22.99 (eb). ISBN 9781009004510.

Compte rendu de Muriel Adrien, Université Toulouse-Jean Jaurès

Publié dans une collection consacrée plutôt aux études littéraires du mouvement romantique anglais, *Art, Science, and the Body in Early Romanticism* de Stephanie O'Rourke se concentre sur la manière dont les œuvres de trois artistes sont symptomatiques de certains mouvements scientifiques de cette période qui mettent en doute les pouvoirs perceptuels du corps. En effet, O'Rourke entend montrer comment, à la fin des Lumières, les pratiques de l'art et de la science, profondément imbriquées, ont remis en cause l'autorité du corps humain comme source de savoir scientifique fiable. Les Lumières postulaient que l'expérience sensorielle du chercheur pouvait administrer des preuves scientifiques, et cela se retrouve dans la lisibilité du corps qui caractérise le néoclassicisme (outre l'engagement politique républicain, l'affichage de vertus prétendument masculines et les références à l'antiquité classique). Selon O'Rourke, plus qu'une simple évolution stylistique vers des modes d'expression subjectifs, la première époque du romantisme signe la fin des principes empiriques fondateurs de la science des Lumières et sa confiance absolue dans la capacité du corps humain à produire de la connaissance.

Le corpus de l'ouvrage est composé de trois artistes impliqués dans des activités que ces artistes qualifient de scientifiques et qui s'inscrivent dans cette transformation épistémologique : Philippe de Louthembourg qui organisa des séances sensationnalistes de mesmérisme; Henry Fuseli qui illustra le traité de physiognomonie de Lavater; Anne-Louis Girodet qui s'intéressa à la découverte de la bioélectricité. D'après O'Rourke, plutôt que de mener un combat d'arrière-garde dans leur attachement à des parasciences, les peintures de ces artistes reflètent un nouveau sentiment commun d'incertitude et de doute au sujet de l'autorité de l'observation empirique et des formes de causalité que ces peintures revendiquent.

L'introduction de l'ouvrage dresse un panorama contextuel et propose une vaste synthèse de l'historiographie récente de l'histoire des sciences et de l'art romantique. Avant O'Rourke, des points de contact entre l'engouement pour le « magnétisme animal » ou la découverte des phénomènes électriques et l'engagement révolutionnaire ou la fin d'une époque avaient déjà été identifiés par d'autres auteurs, comme Robert Darnton, dans *Mesmerism and the Decline of Enlightenment in France* (1968).[1] O'Rourke est aussi précédée de Jonathan Crary qui, dans *Techniques of the Observer* (1990), analyse la culture visuelle à l'aune de l'historicisation du savoir et de l'observateur, et son ombre plane sur plusieurs passages de l'ouvrage.[2] L'autrice est également dans le sillage plus lointain de Svetlana Alpers avec *The Art of Describing* (1983), notamment lorsque celle-ci aborde les sciences naturelles—sans compter tous les autres chercheurs qui se sont intéressés plus récemment à certains artistes en lien avec la science (Nina Amstutz, Matthew Hunter...).[3]

O'Rourke établit d'abord des liens entre les activités mesmériennes de Louthembourg et ses pratiques picturales. La pratique thérapeutique du médecin Franz Anton Mesmer consistait à transmettre un fluide magnétique sur le corps des patients pour traiter toutes sortes de pathologies. Toute sa vie durant, Mesmer rechercha la respectabilité académique alors même que sa thérapie était en discrédit auprès des cercles scientifiques. Pour Louthembourg, seule suffisait la fascination populaire, peu lui importait les accusations de charlatanisme. En effet, Louthembourg, un Alsacien installé à Londres comme peintre scénographe, inventeur de l'Eidophusikon, ne rencontra jamais Mesmer, mais à l'instigation de son ami le comte Cagliostro, en 1789, il mit en scène sa propre version de mesmérisme mâtiné de spiritisme dans son éphémère clinique conçue pour l'occasion. Les peintures de Louthembourg n'illustrent pas le mesmérisme à proprement parler, mais s'inspirent de la vision d'un monde mêlé par des forces intangibles, qui brouillent les frontières causales et matérielles, ainsi qu'O'Rourke le voit dans plusieurs peintures de chutes et d'avalanches dans les Alpes, ou dans une marine qui représente la défaite des Anglais face à l'Armada espagnole en 1588.

Un deuxième chapitre analyse les rapports des œuvres graphiques d'Henry Fuseli, né en Suisse, formé à Rome et basé à Londres, avec les théories physiognomiques de son ami d'enfance Johann Caspar Lavater, dont Fuseli a contribué à illustrer le chef-d'œuvre, les *Physiognomische Fragmente* (1775-81), traduits en anglais sous le titre *Essays in Physiognomy* (1789-98). Selon O'Rourke, qu'il s'agisse de ses dessins ou des peintures mythologiques, Fuseli remet en question les prémisses de la théorie physiognomique, notamment le principe selon lequel l'apparence physique peut fournir des informations sur la personnalité. Les liens entre l'œuvre de Fuseli et la parascience dont il est familier (la physiognomonie), ont ceci de différents avec les deux autres chapitres que Fuseli, loin de s'inspirer de l'art (comme Louthembourg du mesmérisme ou Girodet de l'électricité) lui tourne le dos. Fuseli préfère représenter le visage et le corps en pleine expression—quitte à déformer la musculature et supprimer des détails—plutôt que les traits anatomiques permanents. Certains visages représentés par Fuseli, par exemple son *Satan*, se réfèrent plutôt à Winckelmann, figure fondatrice de l'histoire de l'art, dont il avait traduit les *Gedanken* (1755, anglais 1765). Celui-ci aurait d'ailleurs voulu accompagner d'illustrations soigneuses ses propos qu'il prétendait scientifiques.

Un troisième chapitre examine l'art d'Anne-Louis Girodet Trioson, élève de Jacques-Louis David, à la lumière de son intérêt pour l'électricité, notamment en se tournant vers la réception critique. À l'époque où la critique d'art commençait à exister, les spectateurs utilisaient des termes issus du lexique de l'électricité pour caractériser l'expérience esthétique de la vision de ses œuvres—en particulier les effets de lumière de son *Pygmalion et Galatée*. O'Rourke étudie les liens entre sa représentation des corps tendus, énergés ou innervés et l'application de charges électriques sur des corps dans, par exemple, *Le sommeil d'Endymion*, *Ossian recevant les fantômes des héros français*, et *Une scène de déluge*. Au-delà de la simple ressemblance visuelle et des implications politiques, l'auteur affirme que les démonstrations électriques—souvent mystificatrices—de l'époque ont révélé les limites de l'expérience corporelle dans l'apport de preuves, limites transposées dans les peintures de Girodet plus encore impuissantes à ratifier un savoir empirique.

Le dernier chapitre de cet ouvrage porte sur les controverses physiologiques au sujet de l'instrument médical d'exécution qu'était la guillotine, sachant que Fuseli et Girodet ont tous deux représenté des scènes de décapitation. Dans le cadre de débats mentionnés ailleurs, le caractère inconnaissable de l'expérience d'un corps lorsque la lame traverse son cou semble corroborer,

selon l'auteurice, la disjonction entre la sensation corporelle et la connaissance. La perspective est intéressante, à ceci près qu'il peut y avoir un problème logique à mettre en avant cette scission de la tête et du corps pour faire valoir le changement épistémologique : la guillotine a plus valeur d'illustration de son propos, ou encore de métaphore de la disjonction entre le cognitif et le corporel, que de preuve.

Rédigées dans une prose fluide, alerte et vivante, ces analyses élégantes proposent des hypothèses captivantes, avec grand renforts de précautions oratoires et parfois une retenue qui fait honneur à l'auteurice. Sans que le travail ne perde de sa pertinence et de sa force, on peut s'autoriser néanmoins à formuler quelques réserves.

D'abord, le postulat sous-jacent de O'Rourke est que l'épistémologie a affecté les œuvres artistiques de l'époque. Son choix d'artistes marginaux, controversés, peu représentatifs des cercles académiques, et plus investis dans les sciences que leurs pairs, biaise le propos et rend moins généralisable et extrapolable sa thèse sur l'ensemble de la production artistique de l'époque.

Ensuite, O'Rourke étaye ses propos en s'appuyant sur l'analyse formelle riégienne. Dans la mesure où le livre interroge la notion du corps sensible comme lieu de connaissance y compris artistique, une méta-réflexion sur l'épistémologie de l'analyse formelle aurait été bienvenue. De plus, l'auteurice aurait pu voir si le sublime, présent dans certains tableaux de Louthembourg, pouvait être pensé comme une réponse à la crise épistémologique dans la mesure où certaines caractéristiques formelles évoquées ne lui sont pas étrangères. Par ailleurs, ces effets, tels que le brouillage ou l'indétermination des formes, ou encore la juxtaposition des couleurs contraires, sont présents de manière récurrente dans l'histoire de l'art (ce qu'elle dit sur la dissolution des formes et les effets chromatiques s'applique plus encore à Turner qu'à Louthembourg) : peut-être l'épistémologie d'alors a-t-elle contribué à ces procédés picturaux, mais plusieurs causes peuvent produire le même effet. Ainsi, ce que O'Rourke attribue à une influence de l'épistémologie pourrait être imputable à d'autres facteurs. La relation de cause à effet qu'elle suppose est judicieuse mais dépourvue de systématisme.

De surcroît, la thèse de O'Rourke peut se heurter à un argument de taille : la différence de nature entre les deux disciplines, l'art et la science, lesquelles sont évidemment poreuses, mais relèvent de fonctionnements cognitifs fondamentalement différents. Quel que soit le courant esthétique, l'art est intrinsèquement incertain, n'est qu'indirectement mimétique et est surtout illusionniste avec, chez le spectateur, une suspension consentie de l'incrédulité, contrairement à la science empirique. Exiger de l'art qu'il ait la clarté et la lisibilité de la science est de toutes façons une contradiction dans les termes. L'art peut facilement s'engouffrer dans les brèches ou lignes de faille d'un savoir scientifique. Il peut plus facilement s'apparenter à des parasciences, que l'époque y soit propice ou non. Ainsi le raisonnement avancé par O'Rourke, tout en étant assez magnétique, souffre lui-même d'une certaine indétermination évasive.

Pour finir, les quelques réserves émises ne doivent pas faire perdre de vue les grands mérites de l'ouvrage car, en tout état de cause, les thèses émises n'en restent pas moins séduisantes (électrisantes?), stimulantes et bien documentées. De plus, O'Rourke remet à l'honneur les recherches sur les relations entre les arts et la science, lesquelles, après un intérêt certain ces dernières années, ont été quelque peu éclipsées par les études de genre et les études décoloniales actuellement répandues dans les études anglophones.

En ce qui concerne le paratexte, l'ouvrage comporte un important appareil de notes (quarante pages environ, une bibliographie de dix pages de sources primaires, et quinze pages de sources secondaires avec quelques rares titres en français, et un index fort utile de cinq pages). Il est illustré par de nombreuses images en couleur, mais celles-ci gagneraient à être de meilleure qualité et en plus grand format. Leur petite taille est très certainement imputable aux contraintes budgétaires de la maison d'édition, mais certaines images sont difficilement lisibles, ce qui permet d'abonder dans le sens de l'illisibilité analysée par O'Rourke, certes, mais pour de mauvaises raisons.

Il est dit au tout début de l'ouvrage que l'empan temporel couvert par cette collection de Cambridge University Press connaît l'émergence d'une histoire littéraire proprement britannique. Or voilà une enseignante-chercheuse résidant en Ecosse qui choisit trois artistes dont deux sont habituellement intégrés dans le canon britannique mais dont les trois sont d'origine continentale, (alsacienne, suisse et française) : ce projet, qui évoque assez peu les spécificités nationales respectives, semble en 2022 faire un beau pied de nez au Brexit et aux tentations de repli des îles britanniques. Les deux mains de l'image de couverture—détail du dessin préparatoire de la *Scène du déluge* de Girodet—, tout en connotant l'art, la science et le corps de manière métonymique et métaphorique, semblent aussi esquisser un joli geste politique.

NOTES

[1] Robert Darnton, *Mesmerism and the Decline of Enlightenment in France* (Cambridge [MA]: Harvard UP, 1968).

[2] Jonathan Crary, *Techniques of the Observer on Visions and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge [MA]: MIT Press, 1990).

[3] Nina Amstutz, *Caspar David Friedrich: Nature and the Self* (Yale UP, 2020); Matthew Hunter, *Wicked Intelligence: Visual Art and the Science of Experiment in Restoration London* (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

Muriel Adrien
 Université Toulouse-Jean-Jaurès
 Muriel.adrien@univ-tlse2.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, #2