



Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.)

Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Helmina von Chézy, une historienne de l'art (?) berlinoise à Paris sous l'Empire

David Blankenstein, Nina Struckmeyer et Malte Lohmann

DOI : 10.4000/books.inha.4080

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel

Lieu d'édition : Dijon

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 9782917902677



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BLANKENSTEIN, David ; STRUCKMEYER, Nina ; et LOHMANN, Malte. *Helmina von Chézy, une historienne de l'art (?) berlinoise à Paris sous l'Empire* In : *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais* [en ligne]. Dijon : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4080>>. ISBN : 9782917902677. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4080>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

Helmina von Chézy, une historienne de l'art (?) berlinoise à Paris sous l'Empire

David Blankenstein, Nina Struckmeyer et Malte Lohmann

- 1 La jeune auteure allemande Helmina von Chézy (1783-1858) vécut à Paris sous Napoléon de 1801 à 1810. Elle était une amie du philologue en exil Friedrich Schlegel, du directeur du musée du Louvre Dominique Vivant Denon et de la salonnière Juliette Récamier. Dans son ouvrage sur la vie et l'art à Paris (*Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*), les musées, les collections particulières, la bibliothèque de l'Empereur ou le mobilier des châteaux impériaux nourrissent ses considérations sur l'art. Ses écrits témoignent d'une réflexion sur l'art tout autant que des possibilités – ou non – pour les femmes de s'exprimer dans un domaine occupé par les hommes. Cet essai analyse la description exceptionnelle à laquelle Helmina von Chézy se livre sur les arts à Paris, avec en arrière-plan l'éducation des femmes, les problèmes structureaux que posent la publication et la revendication par les femmes de la place qu'elles peuvent occuper dans le champ de l'histoire de l'art et de la critique.
- 2 Lorsque l'Allemande Helmina von Chézy décide de quitter Paris en 1810 après y avoir séjourné neuf ans, son amie intime Juliette Récamier lui fait ses adieux :
« J'apprends avec peine, aimable Helmina, que vous vous êtes décidée à quitter la France. J'ignore les circonstances qui vous ont fait prendre ce triste parti, mais je désire vivement savoir si vous êtes heureuse dans la nouvelle situation où vous êtes. [...] Si, comme je l'espère, vous revenez près de nous, je serais charmée de vous revoir et de vous parler de mon tendre intérêt¹. »
- 3 Helmina von Chézy a vingt-sept ans quand Juliette Récamier lui écrit ces mots affectueux, et déjà une belle carrière de journaliste derrière elle. Berlinoise d'origine, elle est arrivée à Paris à dix-huit ans, seule, divorcée d'un baron avec lequel on l'avait mariée à seize ans. Contrainte de gagner sa vie, elle se forge très vite une excellente réputation de ce qu'on appellerait aujourd'hui un « correspondant culturel » à l'étranger. En neuf ans, elle a ainsi écrit, pour les journaux allemands les plus en vue, des dizaines d'articles sur Paris et ses institutions, notamment artistiques. Ses

observations sur le monde des arts à Paris sont rassemblées dans un important volume de sept cents pages en deux tomes, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* (*La vie et les arts à Paris depuis Napoléon I^{er}, 1805-1806*)². Un ouvrage qui atteste de la productivité étonnante de cette jeune femme dont les témoignages sur la vie artistique à Paris n'ont pas d'équivalent dans le domaine allemand – ni du reste dans le domaine français. En même temps, ce témoignage illustre la position « marginale » des femmes dans le domaine de l'histoire de l'art autour de 1800 : écrivaine divorcée, Chézy parvint à transgresser largement les limites communément imposées à ses semblables, tant par son mode de vie que par ses projets littéraires et éditoriaux. Mais les quelques centaines de pages qu'elle nous a laissées sur son époque parisienne suffisent-elles pour qualifier la jeune femme de critique d'art ou bien d'historienne de l'art ? Il est certes difficile de répondre à cette question alors qu'on parle d'un temps où l'histoire de l'art n'était pas encore institutionnalisée – elle ne le sera, en Allemagne, qu'un demi-siècle après le séjour de Chézy à Paris –, et ce d'autant que les femmes n'ont pas accès, à l'époque, à une formation spécialisée et approfondie dans le cadre des sciences humaines. Pourtant, une analyse plus précise de l'environnement dans lequel Chézy évolua à Paris et de ses écrits artistiques nous permet d'éclairer en partie sa perception de l'art et la façon dont elle communique ses observations. Il faut bien prendre en compte la spécificité d'un point de vue qui est, d'une part, celui d'une femme, mais aussi, d'autre part, celui d'une journaliste, contrainte d'écrire pour être lue par un grand public. La maturité dont fait preuve la jeune femme dans son portrait du monde des arts à Paris, sa réflexion critique sur les positions esthétiques qui l'entourent et la stratégie qu'elle adopte pour affirmer ses propres opinions méritent notre attention et permettent de mieux cerner les possibilités et les contraintes qui s'offraient à une femme écrivant sur l'art autour de 1800.

Débuts journalistiques à Paris

- 4 Helmina von Chézy fut élevée dans un environnement littéraire et peu conventionnel : par sa mère Karoline von Klencke (1754-1802), femme de lettres aujourd'hui oubliée, et par sa grand-mère Anna Luise Karsch (1722-1791), illustre poétesse du XVIII^e siècle, deux femmes qui avaient connu deux divorces chacune. Grâce à elles, Chézy bénéficia d'une éducation très variée, mais peu systématique – elle entra très tôt en contact avec les arts et la littérature, elle prit des cours de dessin chez le célèbre Daniel Chodowiecki (1726-1801) et eut l'occasion de rencontrer à Berlin de nombreux artistes, auteurs et érudits³. À l'invitation de Stéphanie-Félicité de Genlis, qui avait séjourné à Berlin pendant son exil, la jeune Chézy s'installa à Paris après son divorce, au mois de juin 1801 ; curieuse, talentueuse et non conformiste, elle s'engagea dans une aventure intellectuelle destinée, à l'époque, davantage aux hommes. En 1802, elle prit logis chez l'écrivain et philosophe Friedrich Schlegel (1772-1829) et sa femme Dorothea Veit-Mendelssohn (1764-1839), qui venaient d'arriver eux aussi dans la capitale française. Mais contrairement aux Schlegel, qui se contentaient de fréquenter presque exclusivement la « colonie » allemande de Paris, elle parvint très vite à s'intégrer au milieu politique et culturel de l'élite française. La même année, Chézy était déjà familière du salon de Juliette Récamier qui l'invita pendant quelques mois dans sa maison de campagne, ce qui lui permit de jeter les bases de l'amitié précédemment évoquée. En compagnie de Fanny de Beauharnais, elle partit sillonner les châteaux impériaux, et Dominique Vivant Denon, le tout-puissant directeur du musée central des

Arts (qui deviendra peu après le musée Napoléon), lui fit personnellement visiter son établissement⁴. Son intégration à la société érudite française se poursuivit lorsqu'en 1805 la jeune femme prit le nom de son second mari, l'orientaliste Antoine-Léonard de Chézy, conservateur à la Bibliothèque nationale, avec qui elle eut deux fils. Elle fit sa connaissance dans ce lieu, où elle saisit toutes les occasions pour visiter les collections, qu'il s'agisse d'estampes, de médailles ou de manuscrits. Il semble que la facilité avec laquelle elle noua des relations ait aussi contribué à établir des contacts entre les érudits français et ceux de son pays⁵.

- 5 S'orientant vers le métier de sa mère, elle écrivit ses premières correspondances, diffusées par plusieurs périodiques allemands – *Eunomia*, le *Journal des Luxus und der Moden*, *London und Paris* et l'*Europa* de Schlegel – avant de prendre elle-même la direction d'un journal, les *Französische Miscellen*, qui lui fut confiée par l'éditeur de Goethe, Johann Friedrich Cotta (1764-1832), et dont elle assura la rédaction à Paris de 1803 à 1805⁶. Si, au début de sa carrière journalistique, Chézy dut livrer des contributions sur la mode parisienne, ou bien des récits anecdotiques sur les festivités dans la capitale, elle s'émança au fur et à mesure de ce statut pour se consacrer à des sujets plus « élevés » – selon son expression. Autour de 1800, la presse et l'opinion publique allemandes faisaient preuve d'un intérêt grandissant pour Paris, ce qui aiguïsa la concurrence entre les journaux et les maisons d'édition. Dans ces conditions, le choix de sujets inédits – et donc la description d'objets ignorés par la concurrence – était crucial. C'est ce qui incita l'éditeur Friedrich Justin Bertuch (1747-1822), alors l'une des deux grandes figures de la presse allemande, à publier le livre de Chézy sur les arts à Paris. Il l'explique lui-même dans une annonce publicitaire de 1807 : « Le nombre et la qualité des relations d'Helmina von Chézy, amie de Vivant Denon et de la belle M^{me} Récamier, nous font espérer un livre plein d'informations inédites sur les arts à Paris⁷. »
- 6 Chézy commence vraiment à s'intéresser à l'histoire de l'art à Paris, encouragée par l'accessibilité des collections réunies dans la capitale française (à la différence de Berlin où il fallut attendre 1830 pour que soit inauguré le premier musée public) et par l'amitié qui la liait notamment à Denon et Schlegel. En 1805, elle affirmait avoir passé « plusieurs heures par jour⁸ » dans les salles du Louvre depuis son arrivée à Paris. Ses nombreuses visites dans le musée eurent très vite une répercussion sur ses écrits : à côté des *Descriptions de tableaux* de Schlegel (*Gemäldebeschreibungen*, 1803-1805), sa description du musée central des Arts (musée Napoléon) contenue dans *Leben und Kunst* est la plus riche et la plus détaillée dont on dispose en langue allemande, puisqu'elle prend notamment en compte la salle des dessins, presque jamais décrite par ailleurs. Mais la curiosité de Chézy ne se limite pas aux collections du Louvre : elle évoque en détail la galerie de tableaux exposés alors au palais du Luxembourg, le musée d'Architecture de Léon Dufourny, maintes collections particulières mal documentées comme celles de Lucien Bonaparte, Pierre Nicolas Van Hoorn ou Giovanni Battista Sommariva, dont elle fait la connaissance par l'intermédiaire de Juliette Récamier, et enfin les châteaux de la famille impériale garnis de tableaux et de sculptures provenant en partie des confiscations opérées à l'étranger.
- 7 Chézy exploita ainsi largement la nouvelle topographie du savoir créée dans la capitale française par l'administration napoléonienne. Son désir ardent de découvrir par elle-même et de faire découvrir à ses lecteurs l'histoire de l'art à partir des œuvres exposées dans des musées publics et privés de la capitale française témoigne d'un véritable esprit

d'investigation et montre à quel point Chézy transgressa les limites imposées aux femmes écrivant à l'époque. Deux stratégies d'écriture divergentes caractérisent ainsi *Leben und Kunst* : d'une part, un effort de théorisation (assez modeste et souvent influencé par Schlegel) et de mise en contexte historique des œuvres décrites ; d'autre part, l'affirmation souvent répétée que l'écriture sur l'art, dans cet ouvrage, ne procède pas de la connaissance et de l'érudition, mais d'une subjectivité assumée.

Chézy devant les maîtres anciens

- 8 Ce conflit entre une démarche qui ne heurte pas l'image convenue de la femme de lettres (et donc ses succès professionnels et financiers) et une approche plus érudite et théorisante des questions artistiques, susceptible notamment d'intégrer les « leçons » prodiguées par Denon et Schlegel (Chézy assista à la série de conférences sur la philosophie et l'histoire de la littérature que ce dernier donna pendant plusieurs semaines à Paris)⁹, est particulièrement net dans les pages consacrées aux collections du musée Napoléon. Comme Friedrich Schlegel dans ses *Descriptions de tableaux*, Chézy choisit de donner à sa réflexion la forme de lettres fictives et s'inspire, pour organiser son propos, du nouvel aménagement muséographique de l'institution (par écoles et par artistes) sans pour autant le suivre systématiquement¹⁰. Mais là où les *Descriptions* de Schlegel visent de manière programmatique la revalorisation de la peinture religieuse ancienne¹¹, Chézy présente un choix plus large, quoique plus diffus et conventionnel, qui reflète les mutations du goût à cette époque. Comme Schlegel, Chézy renonce à la description de la célèbre collection d'antiques et centre entièrement son discours sur la peinture. Si elle apprécie les maîtres anciens allemands et néerlandais, jusque-là peu valorisés, elle ne va pas jusqu'à suivre Schlegel dans son enthousiasme pour la peinture italienne ancienne – Mantegna, par exemple, est salué « comme maître, génie, penseur ardent, oui, mais non pas comme peintre¹² » et critiqué pour sa « piètre manière¹³ ». Au lieu de cela, elle traite surtout des artistes de la Haute Renaissance et du Settecento ; elle élargit également son horizon en prenant en compte la peinture française, particulièrement celle de Poussin, sur laquelle Denon avait attiré son attention :

« Lorsqu'un jour je dis à Denon combien j'aurais souhaité que Poussin peigne en grand format, il m'a expliqué comment Poussin avait peint pour les philosophes et les penseurs, avec une telle simplicité que ses tableaux sont de pures images de ses nobles pensées. [...] Qui le regarde ne pense plus à la peinture, au lieu, il voit des pensées, dans leur belle clarté et la belle ordonnance de leur forme, et volontiers, il se laisse entraîner par l'artiste dans le pays doré de l'imagination qui invite doucement ses regards à s'approcher de lui¹⁴. »

- 9 Si elle aime la peinture « classique », elle n'apprécie pas du tout la peinture de genre des Néerlandais, parce qu'elle « n'aime pas retrouver dans un tableau la nature vulgaire, les grimaces de la vie de la populace, quels que soient la vérité et le soin avec lesquels elle a pu être représentée, car elle [lui] empoisonne suffisamment la vie quand [elle] la rencontre. N'est-ce pas le but de l'art de libérer l'esprit de l'environnement ordinaire de la vie et de l'emporter dans la sphère de la beauté¹⁵ ? » Ces choix s'inscrivent dans la droite ligne de l'idéal néoclassique formulé par Winckelmann et constitué, d'une part, dans les mots de Chézy, « du vrai goût et de la véritable beauté et de la plus noble simplicité dont nous nous sommes tant éloignés aujourd'hui¹⁶ », et, d'autre part, de l'abandon d'un cadre programmatique. Dès le début de sa description en effet, Chézy explique qu'elle ne revendique pas le statut de spécialiste, malgré ses

« trois années d'études [devant des tableaux]¹⁷ », mais qu'elle se contente de celui de l'amateur, qui « n'a jamais pratiqué ces sujets », se limite à « faire connaître » et ne souhaite pas entrer en concurrence avec les « grands connaisseurs reconnus¹⁸ ». Ce positionnement méthodologique assumé correspond en tout point au « bagage culturel » dont dispose la jeune femme – éducation féminine et provenance berlinoise – mais satisfait surtout aux attentes d'une écriture féminine qui n'a pas encore conquis le domaine universitaire. Ainsi Chézy recherche-t-elle à la fois une certaine forme d'objectivité pour « éviter le plus possible ses propres jugements¹⁹ », et la subjectivité sentimentale caractéristique de l'écriture féminine de l'époque : « Les tableaux que je chéris, tu dois les voir avec moi, comme moi je les ai vus, et tant que mes sentiments se traduisent en mots, tu vas les connaître comme je les ai connus²⁰. » Son regard, en revanche, aiguë par l'influence de tant d'œuvres d'art et par sa proximité avec un discours critique sur l'art, lui permet d'adopter un positionnement individuel, qui s'écarte parfois de l'opinion commune de ses compatriotes également visiteurs du musée :

« Nos compatriotes ont trop tendance à méconnaître Poussin, je suis moi-même passée par cette école, jusqu'à ce que de longues études et la comparaison méticuleuse entre ce dernier et d'autres maîtres m'aient ouvert les yeux. Je ne nie pas que ses couleurs dures, crues et sèches nous répugnent au début, pourtant, cette imperfection est surmontée par l'esprit élevé et noble qui imprègne si profondément l'ensemble que ces considérations disparaissent ou qu'au moins on les sacrifie volontiers aux beautés présentes dans les œuvres de Poussin²¹. »

- 10 La préférence donnée à la « vérité » du regard, la comparaison et le recours aux pensées et aux sentiments inspirés par les tableaux ne visent en rien des ambitions théoriques et systématiques sur l'art comme on les rencontre chez Schlegel. Cependant, ce renoncement à une théorisation solide n'est pas aussi naïf que voudrait le faire croire Chézy : il implique bien davantage, en filigrane, une critique de la lecture symbolique de l'art, telle qu'elle fut propagée par les romantiques autour de Schlegel :

« N'attends surtout pas de mon jugement, fondé plutôt sur celui des artistes que de ceux qui examinent philosophiquement les tableaux, qu'il te donne à voir la dimension métaphysique, le sens symbolique, la caractéristique sublime [...] d'une composition ; je ne peux pas croire (et j'assume volontiers mon étroitesse là-dedans) que l'artiste lui-même y aurait pensé²². »

- 11 Derrière son apparente naïveté, la jeune critique, bien informée du discours sur l'art alors en vigueur, y contribue en réalité avec beaucoup de sensibilité. Par conséquent, il serait réducteur de considérer son aversion de la théorie comme le fruit d'une éducation – ou d'une absence d'éducation – spécifiquement féminine, d'autant plus qu'elle est partagée par nombre d'hommes autour de 1800. Dominique Vivant Denon en est un exemple, comme en témoigne cette réflexion d'Amaury Duval : « Il ne pouvait souffrir ces dissertations métaphysiques où les auteurs voient ou croient voir dans les productions des artistes ce que ces artistes n'ont jamais songé à y mettre²³. » En termes d'écriture sur l'art, il serait alors plus pertinent de faire la distinction entre femmes artistiques et femmes érudites plutôt qu'entre hommes et femmes.
- 12 En fait de naïveté dans le discours sur l'art de Chézy, il faut préciser qu'il s'agit en réalité d'une naïveté programmatique à travers laquelle se manifestent des ambitions qui vont au-delà d'une simple description de tableaux. Cela apparaît particulièrement lorsque Chézy complète ses descriptions par ses trouvailles philologiques. À plusieurs reprises elle cite les *Vite* de Giorgio Vasari, qui n'étaient alors que partiellement traduites en allemand et dont elle fit ses propres traductions à partir de l'original

italien²⁴. En outre, elle publie une esquisse autographe, jusqu'alors inédite, de la célèbre description de l'*Apollon du Belvédère* par Winckelmann qui avait été saisie à Rome en 1798 et découverte par ses soins au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Elle écrit à ses lecteurs allemands :

« Les manuscrits de notre Winckelmann immortel qui proviennent de la bibliothèque Albani se trouvent ici. Parmi ceux-ci, vingt-deux contiennent des extraits, et trois de très intéressants brouillons de son œuvre. Ces derniers devraient permettre, si on les publiait, de faire connaître au philosophe le génie de Winckelmann de manière plus personnelle que ne le permettent ses écrits définitifs. Ils sont, aux écrits publiés, ce que les esquisses sont aux tableaux : l'artiste a dû écarter beaucoup de choses et n'a pas toujours su assigner la bonne place à ce qu'il a conservé, selon l'ordre que lui inspiraient les premiers éclairs de son génie²⁵. »

Exploration d'un domaine nouveau

13 L'effort de Chézy pour trouver un équilibre entre érudition historique, écriture journalistique et perspective littéraire féminine se manifeste avec beaucoup de clarté dans les passages de *Leben und Kunst* où il est question de la peinture nouvelle française. En ce domaine en effet, Chézy n'est pas tenue de se positionner par rapport à une écriture « scientifique » et différenciée, dominée par les hommes : profitant de ses nombreuses connaissances et amitiés dans le milieu parisien de l'art, elle ne se contente pas de décrire, comme la plupart de ses contemporains, les œuvres présentées dans le cadre des Salons, elle dresse un panorama vaste et précis de « la nouvelle école française²⁶ », telle qu'elle la découvre dans les ateliers de jeunes peintres et sculpteurs qu'elle a l'occasion de visiter, comme celui de son ami Lorenzo Bartolini.

14 C'est ainsi qu'elle n'évoque ni David ni Vien, mais seulement la génération de leurs élèves encore mal connus en Allemagne. Elle tente même de défendre la peinture nouvelle contre les vues de certains érudits : habilement protégée par son statut de « femme inculte », comme elle le dit, elle prend la liberté de critiquer par exemple Johann Dominique Fiorillo (1748-1821), un des fondateurs de l'histoire de l'art en Allemagne, qui avait jugé sévèrement *Les Pestiférés de Jaffa* d'Antoine-Jean Gros :

« La précipitation avec laquelle M. Fiorillo qualifie cette toile, qu'il n'a jamais eue sous les yeux, de dégoûtante et horrible me navre d'autant plus que cet ouvrage diffusé partout d'un érudit si connu pourrait facilement être tenu pour plus compétent que celui d'une femme ignorante²⁷. »

15 Ne voit-on pas se manifester ici, derrière la modestie accentuée, l'assurance d'une écrivaine consciente de son avance en matière de nouvelle peinture française ? Les connaissances qu'elle a acquises dans ce domaine, ajoutées à la liberté qui naît de l'absence relative de discours érudit sur le sujet, lui permettent de porter des remarques et des jugements plus audacieux, qui, dans le cas d'Ingres par exemple, reflètent aussi le contexte de la création :

« Depuis quelques années, Ingres, un « Flamand » de l'école de David, s'est fait connaître par quelques toiles et dessins dans lesquels luit un rayon d'authentique talent, dans lesquels les fautes sont aussi grossières et visibles que quelques beautés extraordinaires qui y apparaissent. Ingres va partir pour l'Italie et il va peut-être oublier là-bas qu'il est né pour accomplir quelque chose de grand, et c'est justement pour cela qu'il atteindra un but élevé. Les erreurs d'Ingres viennent, à mon avis, d'une conscience trop nette de ses capacités et d'un désir démesuré de briller sur une voie nouvelle et insolite. Ses toiles sont bizarres et pas assez naturelles [...]. Ses

étoffes et ses métaux sont d'une telle vérité et d'un effet si brillant que jamais aucun pinceau ne les a atteints, pas même chez les Vénitiens. Ainsi, par exemple, dans une de ses dernières œuvres, un portrait de l'Empereur, l'or ressort avec plus d'éclat que le cadre doré qui l'entoure [...], l'image a l'air d'être découpée et recollée dessus, mais les couleurs sont d'une beauté délicieuse. On voit qu'il a voulu peindre à la manière de Holbein ou de Van Eyck et que Napoléon devait être représenté ici dans le style et l'esprit du siècle de Charlemagne²⁸. »

- 16 Chézy, à l'évidence, ne fait preuve d'aucune retenue à l'égard des grands noms, ni ceux des grands maîtres anciens ni ceux des jeunes vedettes de son temps. Ses écrits sont remplis de critiques sur l'attitude des jeunes artistes, mais aussi sur les conditions de leur formation et du marché de l'art à Paris. Toutefois, on peut s'étonner qu'elle fasse l'impasse sur les peintres de son sexe, qu'elle prend en compte plusieurs fois dans son ouvrage, mais à qui elle n'attribue pas, suivant ainsi l'ordre du genre de son temps, le pouvoir de contribuer à l'histoire de l'art, sinon de manière marginale :

« J'ai ignoré les femmes, pas seulement parce que les noms de Chaudet, [Vigée-]Lebrun, Mongès, Benoist, Romany, Lorimier, M^{me} Kugler sont partout connus, mais aussi parce que je ne suis pas d'avis que les femmes puissent amener des progrès quelconques dans l'art [...]»²⁹. »

- 17 Plus loin, elle relativise ce jugement en disant qu'« il serait cependant injuste de passer sous silence une qualité de l'artiste *Chaudet* qui est rare dans la peinture moderne et qu'elle possède au plus haut point : *l'étude et le sens de l'enfance*. [...] La touche de M^{me} Chaudet est légère et éclatante, les contours sont d'une pureté et d'un charme qu'on voit rarement. [...]»³⁰ – un compliment qui ne dépasse pourtant pas le stéréotype des qualités « féminines » présumées.
- 18 De telles opinions exigent, cependant, de prendre en compte le contexte de leur parution ; elles relèvent d'une stratégie de Chézy qui cherche parfois moins à produire un discours artistique qu'à s'adapter aux médias de publication et aux attentes de son lectorat, composé d'hommes autant que de femmes. La réception de *Leben und Kunst* est encore assez peu étudiée. Néanmoins, un compte rendu dans l'*Allgemeine Literaturzeitung*³¹, une note de Goethe sur le livre dans son journal³² et les notes de l'artiste nazaréen Franz Horny (1798-1824)³³ qui se sert de l'ouvrage pour préparer son propre séjour à Paris, prouvent qu'il ne s'agit pas, dans *Leben und Kunst*, d'une « écriture pour femmes », mais d'un ouvrage qui tente de surpasser ces différences et qui tient compte d'un public varié, comme ce fut d'ailleurs le cas des journaux tels que *Europa* et les *Französische Miszellen*.
- 19 Le parcours exceptionnel d'Helmina von Chézy témoigne d'un esprit indépendant, d'une curiosité et d'une volonté de découvrir le monde artistique aussi bien matériel qu'intellectuel, découvertes auxquelles a fortement contribué son indéniable sociabilité. Cependant, ce parcours illustre aussi, de manière exemplaire, les possibilités et les limites de l'élaboration d'une pensée « féminine » sur l'art au début d'un siècle qui verra l'institutionnalisation de l'histoire de l'art, soulevant ainsi la question de l'instruction des femmes. Le cas de Chézy révèle en outre les contraintes structurelles liées à la vie professionnelle d'une femme de lettres indépendante qui se laissa guider par ses propres intérêts en histoire de l'art et tenta d'intervenir sur le discours érudit, sans pouvoir négliger les mécanismes du marché éditorial. Un dernier effort de médiation en histoire de l'art que laissa Chézy avant de quitter Paris inversa le rapport entre la France et l'Allemagne : en 1808 elle publia une nécrologie de l'historien de l'art

Carl Ludwig Fernow, cette fois-ci destinée aux lecteurs français du *Magasin encyclopédique* d'Aubin-Louis Millin³⁴.

BIBLIOGRAPHIE

Bertuch 1807

Friedrich Justin BERTUCH 1807, *Allgemeine Literaturzeitung*, n° 207, t. II, 1807, p. 413-414.

BLANKENSTEIN et LOHMANN 2010

David BLANKENSTEIN et Malte LOHMANN, « Helmina von Chézy », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (éd.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, éditions du CNRS, 2010, p. 35-42.

Boisserée (1862) 1970

Sulpiz BOISSERÉE, *Briefwechsel/Tagebücher*, 2 t., Stuttgart, 1862 ; Tübingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.

CHÉZY (1805-1806) 2009

Helmina von CHÉZY, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*, Bénédicte Savoy (éd.), Berlin, Akademie-Verlag, (1804) 2009.

CHÉZY 1808

Helmina von CHÉZY, « Notice nécrologique », *Magasin encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, t. I, 1808, p. 119-124.

Decultot 1997

Élisabeth DECULTOT, « Friedrich Schlegel et "l'art divin de la peinture" », *Études germaniques* 52, 1997, p. 629-648.

DUVAL 1829

Amaury DUVAL, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, Firmin Didot, 1829.

Fabritius 2010

Heinke FABRITIUS, *Die italienischen Landschaftszeichnungen Franz Hornys. Eine Studie zum bildnerischen Denken um 1820*, Berlin, Böttcher/Frank, Dr. 2010.

Gaethgens 2001

Thomas W. GAETHGENS, « Les visiteurs allemands du musée Napoléon », dans Daniela Gallo (éd.), *Les Vies de Dominique Vivant Denon*, t. II, Paris, musée du Louvre, 2001, p. 725-739.

HUNDT 1997a

Irina HUNDT, „Wäre ich besonnen, wäre ich nicht Helmina'. Helmina von Chézy (1783-1856). Porträt einer Dichterin und Publizistin“, dans Helga Brandes et Detlev Kopp (dir.), *Autorinnen des Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis, 1997, p. 43-79.

HUNDT 1997b

Irina HUNDT, „Geselligkeit im Kreise von Dorothea und Friedrich Schlegel in Paris in den Jahren 1802-1804“, dans Hartwig Schultz (éd.), *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1997, p. 83-133.

LAFONT 2012

Anne LAFONT (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Anthologie*, Dijon, Presses du réel/INHA, 2012. [En ligne] <http://inha.revues.org/2907>, consulté le 12 juillet 2012.

Solovieff 2005

Georges SOLOVIEFF, « Une irréductible : Helmina de Chézy (1783-1856) », dans Georges Solovieff, *Cinq Figures féminines méconnues du Romantisme allemand*, Reims/Paris, Firmin-Didot, 2005, p. 233-299.

STRUCKMEYER et BLANKENSTEIN 2009

Nina STRUCKMEYER et David BLANKENSTEIN, « Saisir la vie, transférer des savoirs : Helmina von Chézy à Paris sous le Premier Empire », *Histoire de l'art*, n° 64, 2009, p. 95-127.

NOTES

1. Lettre de Juliette Récamier à Chézy du 11 septembre 1810, conservée aujourd'hui à Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, collection Varnhagen, 209.
2. CHÉZY (1805-1806) 2009. Ce livre est sa plus grande contribution sur l'art, suivi seulement, après son retour en Allemagne, par quelques articles sur la collection des frères Boissérée. Voir BLANKENSTEIN et LOHMANN 2010.
3. Voir HUNDT 1997a, p. 52 et suiv.
4. Voir aussi SOLOVIEFF 2005, ainsi que HUNDT 1997b, en particulier p. 101 et suiv.
5. Voir HUNDT 1997b. Sulpiz Boissérée (1783-1854), qui séjourne avec son frère Melchior (1786-1851) dans la maison parisienne des Schlegel, note dans son journal en 1803 : « Cette jeune femme qui devait butiner pour son journal mensuel des nouveautés bénéficiait de l'amitié de la belle et adorée M^{me} Récamier, du célèbre Denon, directeur des musées, et de plusieurs autres personnes. C'est la raison pour laquelle elle savait toujours apporter au reste du cercle d'amis des actualités plus ou moins curieuses. Là où elle manquait parfois un peu d'esprit critique envers ces nouvelles, Schlegel les enrichissait de ses plaisanteries et de bons mots dont résultait mainte gaieté. » Voir BOISSÉRÉE (1862) 1970, t. I, p. 20 (traduction Bénédicte Savoy).
6. Sur ses activités éditoriales à Paris, voir STRUCKMEYER et BLANKENSTEIN 2009, p. 97.
7. BERTUCH 1807, p. 413.
8. CHÉZY (1805) 2009, p. 141.
9. On ignore encore dans quelle exacte mesure Schlegel profitait des contacts de Chézy avec le milieu culturel, notamment avec Denon.
10. Voir GAETHGENS 2001, t. II.
11. Sur la conception de l'art dans les *Descriptions de tableaux* de Schlegel, voir DECULTOT 1997.

12. CHÉZY (1806) 2009, p. 182 : „Wohl lobe ich den Andrea Mantegna als Meister, als Genie, als feurigen Denker, doch als Maler nicht.“
13. CHÉZY (1806) 2009, p. 174 : „dürftige Pinselführung“ ; voir aussi p. 182.
14. CHÉZY (1805) 2009, p. 155 : „Als ich einst gegen Denon den Wunsch äußerte, Poussin möchte im Großen gemalt haben, sagte er mir, wie Poussin für den Philosophen und Denker gemalt, mit einer so hohen Simplizität, daß seine Gemälde nur reine Bilder seiner schönen Gedanken sind, [...] Wer ihn betrachtet, der denkt nicht weiter an Malerei, er sieht Gedanken, in schöner Klarheit und Ordnung der Form, und gern läßt er sich von dem Künstler entführen in das goldne Land der Phantasie, das seine Blicke in traulicher Nähe einladet.“
15. CHÉZY (1805) 2009, p. 143 : „Ich mag die gemeinnatürliche Natur, die Grimasse des Pöbellebens, mit welcher Wahrheit und welchem Fleiß sie auch dargestellt seyn mag, nicht noch im Gemälde wieder finden, da sie mir schon das Leben genug verbittert, wenn ich sie antreffe. Ist es nicht der Zweck der Kunst, den Geist von den gewöhnlichen Umgebungen des Lebens zu befreien, und ihn in die Sphäre die Schönheit zu erheben?“
16. CHÉZY (1805) 2009, p. 22 : „[...] dem ächten Geschmacke der wahren Schönheit und edlen Simplizität Platz machen, von dem wir jetzt so fern sind.“
17. CHÉZY (1806) 2009, p. 170 : „[...] von einem Studium von drei Jahren [...]“
18. CHÉZY (1805) 2009, p. 141 et suiv : „[...] die sich nie auf solche Gegenstände geübt hat [...]“, „bekannt mache[n]“, „große und gültige Kenner“.
19. CHÉZY (1805) 2009, p. 143 : „[...] durch möglichstes Vermeiden des eignen Urtheils [...]“
20. CHÉZY (1805) 2009, p. 141 et suiv : „Diejenigen Gemälde aber, die mir vorzugsweise liebgeworden, sollst Du mit mir sehen, wie ich sie gesehen habe, und so weit ich vermag meine Empfindungen dabei in Worte überzutragen, sollst Du sie kennen, wie ich sie kenne.“
21. CHÉZY (1805) 2009, p. 157 : „Unsre Landsleute sind zu sehr geneigt den Poussin zu verkennen, ich bin selbst durch diese Schule gegangen, bis mich ein langes Studium und eine prüfende Vergleichung zwischen ihm und anderen Meistern eines Bessern belehrt haben. Ich läugne nicht, daß seine harten, grellen und trocknen Farben im Anfang einem sehr zuwider sind, aber doch siegt über diese Unvollkommenheit der vollendete hohe und edle Geist, der das Ganze so innig belegt, daß diese Rücksichten verschwinden müssen, oder daß man sie wenigstens den Schönheiten in Poussins Werken gern aufopfert.“
22. CHÉZY (1805) 2009, p. 142 : „Nur das erwarte nicht von meinem Urtheil, das sich mehr nach dem der Artisten gebildet hat, als nach dem derjenigen, welche Gemälde philosophisch anschauen, daß ich Dir von irgend einer Komposition den metaphysischen Gesichtspunkt, die höhere symbolische Bedeutung, das Charakteristische der höchsten Art [...] berühre, von welchen (ich gestehe Dir hierin meine Einseitigkeit) ich nicht glauben kann, daß der Künstler selbst daran gedacht hat.“
23. DUVAL 1829, p. 14.
24. Voir CHÉZY (1804) 2009, p. 138, 208, 211, 250.
25. CHÉZY (1804) 2009, p. 318-322 : „Aus der Albanischen Bibliothek sind unsers unsterblichen Winckelmanns Manuskripte hier, unter denen zwei und zwanzig Theile Auszüge, drei aber sehr interessante Conzepte zu seinen Werken enthalten. Diese drei müßten, wenn sie gedruckt herauskämen, dem Denker Winckelmanns Geist individueller bekannt machen, als seine rein ausgearbeiteten Sachen. Sie verhalten sich zu den gedruckten, wie Skizzen zu Gemälden. Der Künstler mußte vieles verstoßen, und konnte manchem, was er beibehielt, nicht seine rechte Stelle anweisen, so wie sie ihm im ersten Feuer des Genies sich vor dem Geist ordnete.“
26. CHÉZY (1806) 2009, p. 333-376 ; voir aussi LAFONT 2012.
27. CHÉZY (1806) 2009, p. 355. Chézy fait ici référence à un passage de Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste* (t. III, 1805) : „Umso mehr hat mir die Übereilung leidgetan, mit welcher Herr Fiorillo dies Gemälde, welches ihm nicht zu Gesichte gekommen ist, ekelhaft und abscheulich nennt, da das überall verbreitete Werk eines so bekannten Gelehrten leicht für kompetenter gehalten werden könnte, als das einer unwissenden Frau.“

28. CHÉZY (1806) 2009, p. 359 et suiv : „Seit einigen Jahren ist Ingres, ein Flamänder aus David's Schule, durch einige Gemälde und Zeichnungen bekannt, in denen ein Strahl des wahren Talentes leuchtet, in denen die Fehler so groß und sichtbar sind, wie einige ungewöhnliche Schönheiten, die darin erschienen. Ingres wird nach Italien gehen, und dort wird er vielleicht vergessen, daß er zu etwas Großem geboren ist, und wird eben darum ein hohes Ziel erreichen. Ingres Fehler entstehen, wie mich dünkt, aus zu deutlichem Bewußtseyn seiner Fähigkeiten, und aus einer unmäßigen Begierde, auf einer ungewöhnlichen und neuen Bahn zu glänzen. Seine Gemälde sind bizarr und nicht natürlich genug [...]. Seine Stoffe und Metalle sind von solch einer Wahrheit, und einem so brillanten Effect, wie wohl noch nie, auch selbst unter den Venetianern, der Pinsel erreichte. So zum Beispiel ist in einem neuen Werke von ihm, einem Bildnisse des Kaisers, das Gold höher hervorglänzend, als der goldne Rahm, der es einfasst [...], das Bild ist wie ausgeschnitten und aufgeklebt, aber die Farben sind von köstlicher Schönheit. Man sieht, daß er in der Manier des Holbein, und auch des Van Eyk malen wollen, und daß Napoleon, hier im Styl und Geist des Jahrhunderts Karl des Großen dargestellt seyn soll.“ Voir LAFONT 2012.

29. CHÉZY (1806) 2009, p. 363 : „Die Frauen habe ich übergangen, nicht sowohl weil die Namen Chaudet, Lebrun, Mongès, Benoist, Romany, Lorimier, Madame Kugler überall bekannt sind, als auch darum, weil ich nicht dafür halte, daß Frauen irgend Fortschritte in einer Kunst bewirken können[...]“ Voir LAFONT 2012.

30. CHÉZY (1806) 2009, p. 363 : „Es wäre jedoch Unrecht, hier einen Vorzug der Künstlerin Chaudet zu übergehen, der in der modernen Malerei selten ist, und welchen sie im höchsten Grade besitzt: das Studium und Gefühl der Kindlichkeit. [...]Der Pinsel der Madame Chaudet ist leicht und blühend, die Contoure sind so rein und lieblich, wie man sie selten sieht.“ Voir LAFONT 2012.

31. BERTUCH 1807.

32. L'entrée du 19 mars 1806.

33. Voir FABRITIUS 2010.

34. CHÉZY 1808.

AUTEURS

DAVID BLANKENSTEIN

Technische Universität Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik

NINA STRUCKMEYER

Technische Universität Berlin, Institut für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik

MALTE LOHMANN

chercheur indépendant