

Collections électroniques de l'INHA

Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national
d'histoire de l'art

2012**Plumes et Pinceaux Discours de femmes sur l'art en
Europe (1750-1850) – Essais**

Johanna von Haza, alias Heinrich Paris. De la critique d'art comme critique sociale

France Nerlich

**Édition électronique**

URL : <http://inha.revues.org/4086>
ISSN : 2108-6419

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84066-457-4

Référence électronique

France Nerlich, « Johanna von Haza, alias Heinrich Paris. De la critique d'art comme critique sociale », in Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais*, Dijon, Presses du réel/INHA (« Actes de colloques »), 2012 [En ligne], mis en ligne le 16 juillet 2012, consulté le 02 février 2017. URL : <http://inha.revues.org/4086>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2017.

Tous droits réservés

Johanna von Haza, alias Heinrich Paris. De la critique d'art comme critique sociale

France Nerlich

- 1 « Les Français disposent dans leur vie et dans leur littérature d'une chose pour laquelle nous, Allemands, n'avons même pas de mot [...], la *causerie*. Ce que le Français appelle *causer* nous échappe presque totalement car cela présuppose l'existence d'une société, or nous ne possédons pas de société parce qu'il nous en manque la condition première, l'égalité¹. » De même que Johanna von Haza revendique, sous son pseudonyme masculin Heinrich Paris, son statut d'amateur presque ignorant en matière d'art, de même elle choisit pour formuler ses pensées sur l'art de son temps la forme non académique de la causerie, du dialogue. Ces deux postulats de départ – l'ignorance et l'oralité de la discussion – permettent à l'auteure d'adopter un point de vue décalé et critique, aussi bien sur les œuvres que sur le discours esthétique et les conditions sociales qui le produisent. Elle explique d'emblée que *causer*, c'est « échanger des idées en les lançant en l'air pour en produire de nouvelles » : les Allemands, peu enclins à ce type d'échanges, seraient non seulement habitués à écouter respectueusement le monologue d'un orateur privilégié sans oser lui répondre, mais ils le feraient aussi dans de petits cercles étriés, uniformément réunis selon des critères d'âge, de rang et de sexe². En revendiquant pour elle un mode d'expression français, contraire au tempérament allemand, afin d'amener ses lecteurs à penser par eux-mêmes, Johanna von Haza ne met pas seulement en application le « *sapere aude!* » (« aie le courage de te servir de ton propre entendement ») d'Horace que Kant avait placé en tête de son célèbre essai sur les Lumières, incitant à l'émancipation intellectuelle de l'humanité, mais elle fait aussi écho aux réflexions de sa consœur, Rahel Levin Varnhagen (1771-1833), dont le salon berlinois avait réuni autour de 1800 le monde littéraire, Jean Paul, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Schleiermacher, Clemens Brentano, Friedrich de La Motte-Fouqué ou encore les frères Humboldt³. Assistant aux cours d'August Wilhelm Schlegel à l'université de Berlin en 1802, Rahel Levin avait en effet noté de manière positive ce que Schlegel avait présenté de façon

plutôt critique comme une caractéristique de la tournure d'esprit français : le questionnement permanent comme ressort de la conversation⁴. Cette dynamique de la réflexion retient l'attention de Rahel qui y voit comme Johanna l'indice d'une certaine égalité sociale. Égalité non seulement entre les classes, mais aussi entre les sexes, puisque, contrairement au mépris des milieux savants allemands à l'encontre des femmes, les Français semblent reconnaître à leur juste valeur des femmes de lettres comme M^{me} de Staël ou M^{me} de Genlis, dont les ouvrages sont publiés, lus et commentés par tous. Très attentives aux publications françaises, dont elles sont aussi souvent les traductrices vers l'allemand, les femmes écrivains allemandes considèrent pour certaines le français comme la langue européenne par excellence⁵.

- 2 Pour Johanna von Haza, la maîtrise du français apparaît même salutaire car, écrit-elle à son éditeur Rudolph Weigel, « où irions-nous sinon avec notre peu de capacité *allemande*⁶ ! » C'est dans cette perspective qu'elle construit sa carrière entre la France et l'Allemagne, signant ses publications tour à tour Heinrich ou Henri Paris, selon qu'elles paraissent dans l'un ou l'autre pays. Johanna se transforme même en Jeanette lorsqu'elle s'installe à Paris, Strasbourg ou Versailles. Médiatrice volontaire, elle recommande des poètes français comme Charles Nodier au public allemand⁷, collabore à l'*Encyclopédie des gens du monde* de Jean-Henri Schnitzler pour faire connaître des comédiennes allemandes aux Français et élabore un système didactique expérimental pour l'enseignement de la grammaire française dans un ouvrage financé par la duchesse d'Orléans⁸. Le regard qu'elle porte sur l'art, en particulier sur l'art français, alors qu'elle réside encore en Saxe, révèle l'étendue des enjeux idéologiques qui se concentrent dans ce genre qui prend son essor dans l'Allemagne des années 1830 : lieu d'une insolente et déroutante réflexion sociale et féministe, la critique d'art selon Johanna von Haza est liée au discours sur le monde et la société ; à travers les œuvres, ce sont les règles sociales qu'elle aborde, tandis que son analyse des rapports sociaux la conforte dans son attachement absolu à l'idéalisme.
- 3 L'historiographie n'a pratiquement rien retenu de Johanna von Haza, ou plutôt elle n'en a retenu qu'une vision morcelée, éclatée, qui correspond assez bien au caractère erratique de sa biographie et de sa carrière⁹. Née en Pologne en 1794, elle est la fille aînée d'un noble polonais de Poznan, Boguslaus von Haza-Radlitz, et de Sophie Taylor, fille d'un général polonais d'origine écossaise. Soucieux d'offrir à leurs enfants une éducation plus ouverte et plus complète, Boguslaus et Sophie quittent la province polonaise de Poznan pour s'installer à Dresde vers 1805. Leur domicile devient rapidement un lieu de rencontre recherché par les poètes et les savants. C'est chez eux que l'explorateur de l'occulte Gotthilf Heinrich von Schubert fascine Heinrich von Kleist par ses expériences sur le magnétisme animal¹⁰. Johanna grandit dans l'effervescence du milieu intellectuel, littéraire et musical de Dresde et Weimar sous la tutelle de son précepteur Adam Müller, l'un des grands théoriciens politiques du romantisme¹¹. Rédacteur de la revue *Phöbus*, il prolonge ses cours magistraux sur la littérature allemande et la théorie esthétique par la publication de ses propres textes mais aussi d'auteurs comme Heinrich von Kleist qu'il contribue à faire connaître. Attentif à la littérature étrangère, il commente dès les premiers numéros de sa revue les ouvrages de Germaine de Staël, en particulier *Corinne ou l'Italie*, et fait la connaissance de l'auteure en mai 1808, passant apparemment quelques jours de discussion intense avec elle¹². Le 12 juin de la même année, Heinrich von Kleist s'inscrit dans l'album de Johanna von Haza, en lui dédiant quelques vers : « La Beauté appartient à tous ceux qui peuvent la ressentir. Dans ce sens vous êtes mienne, ma

demoiselle, et vous le resterez, je pense, toujours¹³. » Quelques mois plus tard, l'harmonie familiale éclate lorsque Sophie von Haza quitte son mari pour pouvoir épouser son amant, Adam Müller. Lorsque le divorce est prononcé en novembre 1808, elle est obligée de renoncer à ses enfants, ce qui trouble durablement les relations avec sa fille¹⁴. Heinrich von Kleist, qui sert d'intermédiaire entre les époux Haza au cours de cette période, enverra, la veille de son suicide avec Henriette Vogel, une dernière lettre à Sophie Müller pour la remercier de sa bienveillance et de sa compréhension à leur égard¹⁵.

- 4 Johanna retourne à Lewitz dans la région de Poznan avec son père et ses quatre frères et sœurs. Elle y reste quelques années sur lesquelles on ne sait que peu de choses¹⁶, avant de retourner à Dresde où elle vient en aide à sa mère qui tente de faire republier les ouvrages d'Adam Müller, décédé en 1829. Mais Johanna exprime clairement ses distances par rapport à l'ancien précepteur, dont elle ne partage pas les vues conservatrices sur la nécessité de la Restauration et dont elle estime l'œuvre seulement en tant que témoignage historique¹⁷. Elle prend également ses distances par rapport au rôle qu'il lui avait destiné dans un poème composé pour son album alors qu'elle n'avait que treize ans : il y exprimait le désir de voir se développer le talent précoce et l'esprit qu'il avait décelés en elle, tout en lui recommandant de les parer de vertus domestiques, le « livre » et « l'aiguille » devant se partager le temps, « la fierté » et « l'humilité » étant les ornements de la féminité¹⁸. Johanna semble avoir eu du mal à accepter cette image de la féminité, telle que Müller ou même Kleist l'avaient formulée dans son album. En effet, ses lettres révèlent une certaine intrépidité de caractère que ses ouvrages rendent publique, sous couvert de son pseudonyme masculin qui lui sert dès le début des années 1830 pour ses premiers articles sur la musique et la littérature. Très liée à la famille de Johann Wolfgang von Goethe, dont elle se revendique la fille spirituelle par des exergues récurrents dans ses ouvrages et des renvois répétés¹⁹, elle évolue dans le milieu intellectuel des villes de Saxe, où elle fréquente entre autres Carl August Böttiger, Friedrich Wilhelm Tittmann ou Karl Ewald Hasse, et se sert de ses relations avec le monde éditorial de Leipzig et de Dresde pour mener à bien ses projets de livres²⁰. Une question revient en permanence dans ses textes, qu'ils soient consacrés aux pianistes contemporaines ou aux sculptrices allemandes : la place des femmes dans le monde de l'art et des sciences, et la difficulté contre laquelle elles doivent lutter pour être reconnues. De fait, sa propre existence semble avoir été une lutte continue pour exister en tant qu'auteur, ce qui signifie pour elle un renoncement à sa féminité et un mode de vie non conformiste : elle ne se contente pas d'écrire sous le nom d'un homme, comme certaines de ses consœurs – à l'instar de Marie d'Agoult, alias Daniel Stern²¹ – elle fait également l'apologie du célibat dans ses *Éphémères rhénanes* qui paraissent en français à Strasbourg en 1844. Cette brochure reprend deux textes qui datent respectivement de 1831 et de 1841, qu'elle avait distribués sous forme de manuscrit en 1841 sous le titre *La Mère et la Prêtresse. Rhapsodies*²². Le premier texte était intitulé « La femme libre et l'émancipation de la femme. Rhapsodie à propos des saint-simoniennes » et le second, « Les femmes célibataires. Rhapsodie ». Johanna von Haza y expose d'une part les réflexions que lui inspirent les propositions utopiques des saint-simoniens – vivement discutées outre-Rhin²³ – ; d'autre part elle les confronte à la réalité qu'elle observe dans la société contemporaine, soit l'impossibilité pratique pour les femmes d'être les égales des hommes puisque la nature les a faites faibles et les lois – en particulier le Code Napoléon – soumises. Elles doivent renoncer à être des femmes pour être des génies, c'est-à-dire renoncer au seul statut accepté et acceptable pour les femmes dans la société, celui d'épouse et de mère, pour pouvoir être philosophe, savant, peintre ou écrivain. La soumission à l'homme prévue par l'ordre de la

nature ne peut être transcendée que par un renoncement total à la féminité, à la maternité, à l'amour et à la sexualité. Elle-même renonce à cette féminité et c'est en grande partie son expérience propre qui la conduit à faire l'apologie des « vieilles filles » et à réclamer qu'une place honorable leur soit faite dans une société qui les juge ridicules et inutiles alors qu'elles sont « le ciment qui lie entre elles les différentes parties de l'édifice social ». Le ton est particulièrement acerbe dans ce texte, en particulier dans les conclusions sur l'inégalité de fait entre les hommes et les femmes : si « les femmes de génie sont une maladie du sexe » – selon une idée largement répandue qu'elle-même rejette –, il faudrait que l'État prévoie de s'en occuper comme de ses malades du choléra²⁴.

- 5 Le discours des *Éphémères* est ambigu puisqu'il martèle le fait qu'une femme ne peut être à la fois femme d'esprit et épouse et mère : « Que choisir ? La vie par le cœur, ou la vie par l'esprit ? Le culte de l'amour, ou le culte du génie ? Le sacerdoce de la famille ou le sacerdoce de l'humanité ? Voilà la question ! Or l'homme peut suffire à la fois à l'une et à l'autre de ces deux missions. La femme, au contraire, ne le peut point²⁵. » Certains auteurs masculins y trouvent donc l'apologie salutaire de la femme au foyer contre les idées émancipatrices des saint-simoniennes²⁶. Mais Johanna von Haza veut au contraire rendre visibles ces conditions qui cantonnent les femmes à un rôle social très limité et ne leur laissent aucune autre possibilité de s'affirmer que de renoncer à leur sexe. Ce féminisme désenchanté, désillusionné, nourri des lectures de M^{me} de Staël et d'une probable identification à Corinne, qu'elle cite explicitement, exprime un profond écoëurement face à la situation de ses consœurs mariées et inféodées à des maris qui ne les valent pas toujours.
- 6 C'est cette même perspective sociale et féministe qui fait de son compte rendu de l'exposition de Leipzig, paru en 1838 – seul ouvrage de « critique d'art autonome » consacré à la première exposition d'art contemporain de la ville – un ouvrage si atypique et si singulier. Un an plus tôt, elle avait déjà publié un petit compte rendu de l'exposition à Dresde de tableaux provenant de l'école de Düsseldorf. Le titre qu'elle lui avait donné, *Pensées en zig-zag d'un ignorant de Dresde devant les œuvres de Düsseldorf*, annonçait d'emblée les allers et retours, indispensables à ses yeux, entre l'art et son temps²⁷. L'outrecuidance de cette brochure avait profondément irrité l'historien de l'art Franz Kugler aussi bien en raison de son apparent manque de discernement face à l'histoire de l'art et la grandeur des peintres les plus fêtés du moment, en particulier Carl Friedrich Lessing et Eduard Bendemann, que du fait de ses positions ironiques contre l'être germanique et le renouveau chrétien de l'art²⁸. Mais ce texte avait aussi été salué comme l'expression d'un avis plus libre et moins consensuel par d'autres²⁹ qui s'étaient, eux, moqués de la docte réplique publiée par Hermann von Friesen pour clouer le bec à cet auteur si peu respectueux³⁰. Franz Kugler constate cependant à cette occasion l'émergence très récente du genre de la critique d'art autonome – dont le texte de Johanna von Haza est révélateur –, une critique d'art qui paraît en dehors des revues spécialisées et des journaux quotidiens et qui permet de prolonger la conversation artistique, de préciser des jugements ou de conserver la mémoire de ces rencontres éphémères. Elle est pour lui le symptôme d'un besoin du public et même plus, une sorte « d'organe du peuple » traduisant le comportement du public par rapport à l'art le plus moderne³¹.
- 7 À première vue, le ton du compte rendu de l'exposition de Leipzig n'est pas irrespectueux, même si Johanna von Haza affiche clairement son mépris pour les discussions « d'école » et revendique pour elle l'ignorance de l'amateur. Ces *Premières Impressions d'un amateur* rendent tout d'abord hommage à l'engagement de la bourgeoisie

dans cet événement, témoignage d'un patriotisme local vivant et fertile qui a conduit ces grands bourgeois habitués au luxe à s'affairer comme de simples commis pour vendre les billets ou emballer les œuvres par amour sincère de l'art³². L'exposition est effectivement le fruit d'une initiative menée par la bourgeoisie locale, composée de riches libraires et éditeurs, mais aussi d'entrepreneurs industriels et de commerçants de soie et de tissus habitués aux échanges commerciaux avec la France, et animée par la conviction morale de la nécessité sociale et de la fonction civilisatrice de l'art³³. Fondée contre le gré de l'Académie et de la cour de Saxe qui y voient une concurrence à la société de Dresde, la Société d'art de Leipzig correspond à une affirmation sociale et politique de la bourgeoisie en même temps qu'à un réel intérêt porté à l'art. Après avoir dû se contenter plusieurs années durant de se réunir en société savante pour disserter sur l'art face aux œuvres provenant des collections privées, les membres veulent aller au-delà des simples rencontres érudites et des expositions ponctuelles sans lendemain pour soutenir plus efficacement les peintres de leur temps et créer pour leur ville un musée qui rende l'art accessible à tous – on regrette souvent dans les rapports des sociétés que la « masse » ne soit pas plus touchée par leur effort de sensibilisation à l'art. Enfin créé en 1836, le Kunstverein de Leipzig devient rapidement l'un des plus actifs, grâce notamment aux expositions d'art vivant qu'il organise dès 1837 avec l'aide d'autres sociétés d'art et de marchands d'art comme le Berlinoise Louis Friedrich Sachse³⁴. L'exposition de 1837, qui propose plus de 760 œuvres, essentiellement des tableaux de genre et de paysage, des gravures et quelques petites sculptures, d'artistes de Munich, de Düsseldorf et de Berlin, mais aussi de Paris, de Suisse et de Hollande, est enfin l'occasion pour le Kunstverein de Leipzig d'acheter les trois tableaux fondateurs de sa future collection publique. Johanna von Haza avoue qu'elle n'aurait pas choisi ceux-là, mais elle admet que les critères de sélection ne sont pas les mêmes pour une collection publique que pour une collection privée : d'un côté qualité et représentativité des œuvres domineraient, de l'autre ce serait une affaire de goût personnel³⁵.

1. François Auguste Biard, *Marché aux esclaves sur la côte d'Or africaine*



1835, huile sur toile, 162,5 x 228 cm. Wilberforce House, Hull City Museums and Art Galleries, Angleterre / The Bridgeman Art Library.

© The Bridgeman Art Library.

- 8 C'est précisément ce goût personnel que Johanna von Haza met en avant dans son compte rendu, annonçant d'emblée son ignorance et son statut d'amateur comme garants de son impartialité : elle dit vouloir se laisser guider par ses yeux et son sentiment comme n'importe quel autre visiteur novice³⁶. Ce point de vue lui permet de passer outre les questions de « corporatisme », de célébrités et d'écoles qu'elle trouve non seulement insignifiantes, mais aussi incompatibles avec les idées d'individu et d'esprit libre qui sont pour elle les fondements de l'art : alors que dans la société tout serait conditionné et déterminé par des causes et des conséquences, l'imaginaire demeurerait le seul champ de liberté, le seul espace d'expression. Mais c'est bien la dimension sociale de l'art qui est au cœur de son analyse au ton de plus en plus satirique et acerbe, en particulier dans le très long commentaire du tableau *Marché aux esclaves sur la côte d'Or africaine* (Salon de 1835) de François Auguste Biard (fig. 1). Elle lui consacre en effet une douzaine de pages pour expliquer son rejet de l'œuvre et de son sujet, mais aussi pour exprimer sa propre critique sociale par le biais du tableau : alors qu'elle affirme que Biard utilise l'art à des fins qui ne lui sont pas propres, elle-même s'empare de l'œuvre pour torpiller les certitudes du public bien-pensant.
- 9 L'art ne peut être, aux yeux de l'auteure, le lieu d'un débat social, d'une critique ou d'une prise de position idéologique car son discours n'est pas univoque. Le peintre risque non seulement de mal se faire entendre, mais il pervertit aussi l'art dont le seul objectif demeure, selon elle, la représentation du beau et du bon. Elle exprime son dégoût devant la laideur morale de cette « satire infernale », l'œuvre d'un génial « Apelle des nègres » qui fait preuve d'une grande adresse, d'un talent indéniable et d'une maîtrise étonnante, et elle ne peut s'empêcher de voir dans ce tableau un caractère blasphématoire contre

Dieu et l'humanité, contre l'art (divin) et le bon goût (humain) et une ruse méphistophélique de la part du peintre qui laisse planer un doute sur la vraie nature de son discours.

- 10 Exposé à la Bourse des libraires de Leipzig, le tableau de Biard a provoqué de grandes discussions entre « les belles âmes et les esprits forts³⁷ », devenant surface de projection de toutes les convictions politiques ou philosophiques possibles, véritable pierre de touche révélatrice des divergences idéologiques contemporaines. Son ambivalence – *a priori* ni pour ni contre mais d'une froide objectivité – est pour elle à l'image de la perte de repères caractéristique de son époque. La duplicité du message sous-jacent de l'œuvre laisserait par son immoralité apparente le champ libre à toutes les interprétations : le peintre semble ainsi se moquer tour à tour des défenseurs des droits de l'homme en leur présentant « leurs protégés noirs » comme s'ils n'avaient jamais été des hommes, puis des esprits forts pour lesquels l'industrie prime sur la vie, dont il montre les représentants comme des hommes déshumanisés. Les sentiments ressentis devant ce tableau semblent contredire les prétendues bonnes intentions du peintre. S'agit-il d'une mystification à l'humour diabolique ou bien réellement d'un plaidoyer contre l'esclavage³⁸ ? La laideur et le caractère caricatural des personnages ne permettraient pas en effet de ressentir un quelconque sentiment de compassion envers ces hommes, leurs faces hideuses, leurs attitudes grotesques semblant au contraire justifier le traitement que leur réservent les hommes blancs, d'autant plus que ces derniers sont aidés par des hommes noirs³⁹. Le spectateur se dirait ainsi : « Tu l'as voulu, Georges Dandin⁴⁰ », en voyant le chef de tribu vendre ses propres hommes. Biard échouerait donc en ne clarifiant pas son propos et en exposant aussi crûment une réalité choquante à un public aux idées peu fixées.
- 11 Après ce constat d'échec de la peinture comme support d'un discours politique ou social, Johanna von Haza infléchit son discours pour mettre en lumière les enjeux du sujet représenté : l'esclavage. L'exotisme du sujet est un leurre à ses yeux et elle appelle de ses vœux un peintre haïtien qui serait en mesure de peindre les esclaves blancs de la société contemporaine. Elle en vient par ce biais à l'évocation de l'esclavage quotidien, physique et mental, social et culturel au sein même des sociétés occidentales⁴¹. Par un habile transfert qui superpose la figure de Biard à celle du marchand d'esclaves qui trône dans le tableau, Haza lui fait tenir un long discours à l'attention des spectateurs dans lequel il explique que son tableau est en réalité une métaphore de la situation réelle dans les pays civilisés, où les hommes ne sont plus considérés que comme des machines soumises à la religion de l'industrie⁴². Biard l'esclavagiste trace donc un parallèle entre les esclaves dans le tableau et les pauvres et les nécessiteux de la réalité du monde des spectateurs qui sont ainsi renvoyés à la misère de leurs propres villes. C'est la partie la plus longue de ce chapitre que cette énumération des « esclaves » de la société moderne parmi lesquels l'auteure nomme non seulement les victimes de lois iniques, les ouvrières et artisans réduits à la pauvreté, les jeunes soldats, que l'on ausculte comme les esclaves noirs, mais aussi les « érudits » qui subissent un sort misérable dans une culture qui se prétend civilisée, les maîtres d'école, les curés de campagne, les précepteurs, les jeunes artistes ou savants. Mais ce qui frappe dans cette énumération, c'est la place accordée aux femmes, les « femmes de génie » écrasées par les hommes sans talents, les « gouvernantes » qui remplacent les mères et les professeurs pour finalement mourir « vieilles filles » dans une misère noire, les « dames de compagnie » brillantes et cultivées qui ne font que porter le châle ou le petit chien de femmes plus riches qu'elles, et enfin la légion d'esclaves « absolues », toutes ces épouses qui, vendues au plus offrant par des parents avides et

orgueilleux, deviennent les victimes de tyrans domestiques, parmi lesquels figurent en bonne place les plus ardents défenseurs des droits de l'homme.

« Qui les compte, toutes ces victimes, forcées au nom des lois de l'humanité et de la société de sacrifier leur liberté et leur volonté, leurs désirs et leurs espoirs, leurs sentiments et leurs pensées, leurs relations et leurs habitudes, en un mot tout leur être aux seules humeurs de leurs maris [...]; [et à qui on donne], afin qu'elles ressentent plus sûrement leur soumission à cette violence brutale, une éducation soignée et une instruction fine, pour leur remettre à la fin la plus belle couronne de la féminité quand elles se sont faites les esclaves absolues et qu'elles se sont habituées à tout faire mais à ne rien réclamer, à tout supporter mais à ne pas répondre, à voir tous les mauvais exemples mais à ne pas les suivre, et à toujours accepter, gaies et délicates, souriantes et immobiles, les maltraitements quotidiennes qui marquent plus profondément et douloureusement dans la vie amoureuse et familiale que tous les fers brûlants et les menottes des marchands d'esclaves⁴³. »

- 12 Johanna von Haza dénonce l'hypocrisie de ces spectateurs qui se lamentent sur le sort des pauvres esclaves noirs, mais qui continuent de maltraiter leurs « esclaves » domestiques – cette coquetterie du spectateur qui se mire dans le malheur des autres, tout en cachant les blessures qu'il inflige lui-même ou que les autres lui infligent⁴⁴.
- 13 Malgré les qualités plastiques de l'œuvre, le tableau de Biard incarne donc aux yeux de l'auteure le plus haut degré d'égarement artistique. La beauté, que ce soit la beauté morale ou physique, demeure pour elle l'unique objet de l'art, tandis que les idées philanthropiques appartiennent au domaine de la politique et de la justice. Le *Marché aux esclaves* de Biard reste très présent dans le reste du texte, à la manière d'un *leitmotiv* qui rappelle l'exigence idéaliste de l'art⁴⁵. L'ambivalence demeure pourtant, puisque ces œuvres révèlent en même temps leur « utilité sociale » dans les débats qu'elles suscitent. À l'instar de la relativité des critères esthétiques qui président à la constitution d'une collection privée ou publique, les œuvres d'art ne relèvent plus seulement d'une sphère idéale, mais participent elles aussi de la sphère du social. Contrairement à ce que Linda Nochlin pouvait écrire sur les représentations de marchés aux esclaves comme lieu de délectation morale pour Occidentaux sûrs de leur supériorité par rapport à l'Orient⁴⁶, le cas du tableau de Biard rappelle que la dimension critique de ce type de représentation s'inscrit dans le contexte d'une conscience accrue des enjeux sociaux et d'une réflexion nouvelle sur les possibilités politiques de l'art⁴⁷. Le texte de Johanna von Haza permet de faire la lumière sur des réflexions idéologiques et sociales qui touchent à la condition même de l'auteure. Même si ce seul aspect mérite déjà d'être étudié plus avant, son texte ne se réduit pas à cela. Les réflexions esthétiques de Haza sur le goût, sur la norme, sur le beau, le caractère transnational de sa réflexion, son rejet des arguties savantes, tout cela témoigne d'un esprit alerte et cultivé, prêt à proposer des associations nouvelles entre art et littérature, avec une attention particulière portée à des questions brûlantes d'actualité que des auteurs reprendront après elle et sans doute aussi d'après elle⁴⁸.
- 14 Qualifiée peu aimablement de *crack-brained enthusiastic* (« enthousiaste fêlée ») par Jane Welsh Carlyle, l'épouse de Thomas Carlyle⁴⁹, Johanna von Haza est néanmoins recommandée à Auguste Comte par Sarah Austin – amie de Jane Carlyle et épouse du juriste John Austin – comme « une personne singulière mais de beaucoup d'esprit⁵⁰ ». Pour ces femmes mariées à des hommes célèbres, le féminisme de Johanna von Haza est sans doute particulièrement difficile à admettre, voire à comprendre. Mais si Haza frise par moments une certaine schizophrénie – dans son livre de grammaire, elle accuse les femmes de ne pas travailler sérieusement sur la langue –, c'est parce qu'elle se heurte en permanence aux limites que lui impose son sexe. Symptomatiquement, elle s'attaque

précisément aux domaines de la représentation et des constructions logiques qui figent la dualité des sexes. Dans les beaux-arts qui, selon elle, devraient libérer du carcan social, elle piste les images de la soumission ; dans la grammaire, elle revient sur ces règles qui soumettent le féminin au masculin. Son alter ego masculin, Heinrich/Henri Paris, lui vaut d'être prise au sérieux – les critiques tombent des nues en apprenant sa véritable identité, n'ayant trouvé dans ses textes que la logique précise et le langage concentré d'un théoricien averti et une plume toute masculine –, mais il contribue aussi à faire d'elle, comme elle dit, une « hommasse⁵¹ », un être sans sexe et sans sexualité.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDE 1959

Hannah ARENDE, *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*, Munich, Piper, 1959.

Baxa 1966

Jakob BAXA, *Adam Müllers Lebenszeugnisse*, t. II, Munich/Paderborn/Vienne, Schöningh, 1966.

Baxa 1970

Jakob BAXA, „Adam Müllers literarische Tätigkeit“, *Zeitschrift für Ganzheitsforschung*, neue Folge, 14. Jahrgang, III, 1970, p. 129-154.

Blätter für die literarische Unterhaltung 1839.

[ANONYME], „Venetianische Briefe über neudeutsche und altitalienische Malerei. Erster Artikel“, *Blätter für die literarische Unterhaltung*, n° 214, 2 août 1839.

CAROVÉ 1831

Friedrich Wilhelm CAROVÉ, *Der Saint-Simonismus und die neuere französische Philosophie*, Leipzig, T. C. Hinrichssche Buchhandlung, 1831.

CAROVÉ 1832

Friedrich Wilhelm CAROVÉ, *Was ist der St. Simonismus? Oder Lehren, Grundsätze und Verfassung der in neuester Zeit entstandenen Simonistischen Religion, welche jetzt so großes Aufsehen erregt und in Frankreich bereits zahlreiche Anhänger gefunden hat [...]*, Quedlinburg/Leipzig, Basse, 1832.

Comte 1877

Auguste COMTE, *Lettres d'Auguste Comte à John Stuart Mill, 1841-1846*, Paris, E. Leroux, 1877.

Fechner 1839

Gustav Theodor FECHNER, alias D^r MISES, *Ueber einige Bilder der zweiten Leipziger Kunstausstellung*, Leipzig, Voos, 1839.

Friesen 1837

Hermann von FRIESEN, *Drei Briefe zu Widerlegung der Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten* [...], Dresde, Blochmann, 1837.

Froude 1883

James Anthony FROUDE (dir.), *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, t. I, Londres, C. Scribner's Sons, 1883.

FÜLLNER et HÖHN 2002

Bernd FÜLLNER et Gerhard HÖHN (éd.), *Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis, 2002.

Hahn 1995

Barbara HAHN, „Lernen Sie Europäisch !' Die Sprachen der Akkulturation um 1800“, *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 5, 1995, p. 319-340.

HAHN 1996

Barbara HAHN, „Schriftstellerin zwischen allen Grenzen : Rahel Levin Varnhagen (1771-1833)“, dans Michel Espagne et Werner Greiling (éd.), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1996, p. 243-260.

HAZA 1837

Johanna von HAZA, alias Heinrich PARIS, *Kreuz- und Quergedanken eines dresdener Ignoranten vor den düsseldorfer Bildern, üb. d. düsseldorfer Bilder u. manches Andere. Zur Erinnerung für Freunde*, Dresde/Leipzig, [u.a.] Arnold, 1837.

Haza 1838

Johanna von HAZA, alias Heinrich PARIS, *Erste Eindrücke eines Laien auf der ersten Leipziger Kunstausstellung im Herbst 1837*, Leipzig, Teubner, 1838.

HAZA 1841

Johanna von HAZA, alias Heinrich PARIS, „Einige Worte der Fürsprache für einen zu wenig beachteten französischen Dichter“, *Ost und West*, juillet 1841, p. 219, 223, 226-227, 230-231.

HAZA 1842

Johanna von HAZA, alias Henri PARIS, *Tablettes grammaticales. Analyse généalogique des principes de la grammaire française. Atlas de seize tableaux avec texte explicatif et modèle d'exercices*, Paris, Renouard, 1842.

HAZA 1844

Johanna von HAZA, alias Henri PARIS, *Éphémères rhénanes*, Strasbourg, G. Silbermann, 1844.

HEYTER-RAULAND 1997

Christine HEYTER-RAULAND, „Jeanette von Haza alias Heinrich (Henri) Paris. Erste Spuren einer Mitarbeiterin von Gottfried Webers *Cäcilia*“, dans Axel Beer, Kristina Pfarr et Wolfgang Ruf (éd.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1997, p. 553-560.

Kleist 2005

Heinrich von KLEIST, *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Roland Reuss et Peter Staengle (éd.), *Sämtliche Gedichte*, t. III, Bâle/Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld/Roter Stern, 2005.

Kugler (1837) 1854

Franz KUGLER, „Ausstellungs-Literatur“ (*Museum*, n° 28, 1837), *Kleine Schriften*, t. III, 1854.

LAFFITTE 1900

Pierre LAFFITTE (dir.), « Matériaux pour servir à la biographie d'A. Comte. Correspondance avec M^{me} Austin », *La Revue occidentale philosophique, sociale et politique : organe du positivisme*, seconde série, t. XX, 1900.

MÜLLER SALGET et ORMANN 1997

Klaus MÜLLER SALGET et Stefan ORMANN, *Briefe von und an Heinrich von Kleist, 1793-1811*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, 1997.

Nerlich 2010

France NERLICH, *La Peinture française en Allemagne. 1815-1870*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2010.

Neue Jahrbücher 1846

[Anonyme], „Miscellen“, *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, t. XLVII, n° 4, 1846, p. 448-450.

NOCHLIN (1983) 1991

Linda NOCHLIN, “The imaginary Orient”, *Art in America*, 71, n° 5, 1983 ; repris dans *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1991, p. 33-59.

PETERMANN 1983

Thomas PETERMANN, *Der Saint-Simonismus in Deutschland. Bemerkungen zur Wirkungsgeschichte*, Francfort-sur-le-Main/Berne/New York, P. Lang, 1983.

Rahel Varnhagen. Eine jüdische Frau... 1993

Rahel Varnhagen. Eine jüdische Frau in der Berliner Romantik, 1771-1833, Carola Gerlach et François Melis (éd.), cat. expo., (Berlin, Beratungsstelle für Frauen und Familien, 1993), Berlin, Verein für Gleichstellungsfragen und Sozialen Schutz, 1993.

REUSS et STAENGL 2003

Roland REUSS et Peter STAENGL, „‘Das Schöne gehört jedem...’ Zwei bisher unveröffentlichte Kleisthandschriften aus Kleists Dresdener Zeit“, *Berliner Kleist-Blätter*, 15, 2003, p. 17-28.

SCHMIDT AM BUSCH 2007

Hans-Christoph SCHMIDT AM BUSCH (dir.), *Hegelianismus und Saint-Simonismus*, Paderborn, Mentis, 2007.

SIEBERS-GFALLER 1992

Stefanie SIEBERS-GFALLER, *Deutsche Pressestimmen zum Saint-Simonismus, 1830-1836: eine frühsozialistische Bewegung im Journalismus der Restaurationszeit*, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Paris, P. Lang, 1992.

THOMANN TEWARSON 1988

Heidi THOMANN TEWARSON, *Rahel Levin Varnhagen, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*,
Hambourg, Rowohlt, 1988.

WEDER 2008

Katharine WEDER, *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*, Göttingen,
Wallstein, 2008.

Wiedenfeld 1832

Karl Wilhelm WIEDENFELD, *Kritik des Saint Simonismus, ein Beitrag zur richtigern Würdigung
dieser Sekte in ihren gefährlichen Folgen für Kirche und Stadt*, Barmen/Schwelm, Falkenberg,
1832.

NOTES

1. HAZA 1837, p. 10 : „Die Franzosen besitzen in Leben und Literatur Etwas, wofür wir Deutschen nicht einmal ein Wort haben, da wir die Sache selbst nicht kennen, die *causerie*. Was der Franzose *causer* nennt, das geht uns fast ganz und gar ab, weil es eine Gesellschaft voraussetzt, wir aber eigentlich keine Gesellschaft haben, indem uns die Grundbedingung fehlt, die Gleichheit. Wir können nie mit einander reden, sondern höchstens zu einander, oder noch lieber vor einander, am liebsten aber über einander, und zwar nur nachdem wir zu Hause wohlbedächtig vorausgedacht, was wir zu, vor oder über einander reden wollen.“ (nous traduisons).
2. HAZA 1837, p. 4.
3. Sur Rahel Levin Varnhagen, voir ARENDT 1959 ; THOMANN TEWARSON 1988 ; *Rahel Varnhagen. Eine jüdische Frau...* 1993.
4. HAHN 1996, p. 247.
5. HAHN 1995.
6. Archives de l'université de Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Schloss Wahn, lettre de Johanna von Haza à Weigel 1^{er} février 1838 : „Es ist doch ein Glück ein bisschen französisch zu können; wo liebe man sonst mit seinem bisschen deutscher *capacité!*“ (souligné par J. von Haza).
7. HAZA 1841, p. 219, 226-227, 230-231.
8. HAZA 1842.
9. Le nom de Johanna von Haza apparaît ainsi dans quelques ouvrages sur le romantisme allemand, et plus particulièrement sur Heinrich von Kleist dont elle possédait des manuscrits. Elle est également évoquée par les musicologues pour ses articles qui paraissent dans les revues musicales de Gottfried Weber, *Cäcilia*, ou de Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*. Voir HEYTER-RAULAND 1997.
10. WEDER 2008, p. 111-112.
11. BAXA 1970.
12. « Le 29 au soir, M^{me} de Staël arrive à Dresde et descend à l'hôtel de Pologne ; elle y reçoit la visite d'Adam Müller, qui avait critiqué vivement *Corinne* dans un article de *Phöbus* et dont elle souhaitait faire la connaissance, précisément à cause de cet article » : rapport de police cité dans BAXA 1970, p. 140.
13. KLEIST 2005, t. III, p. 249 : „Das Schöne gehört jedem, der es empfinden kann. - In diesem Sinne sind Sie mein, mein Fräulein, und werden es, denk' ich, immer bleiben.“ (nous traduisons). Voir aussi REUSS et STAENGLÉ 2003.

14. BAXA 1966, p. 1047-1048, n° 1673, lettre de Sophie Müller à Albert, Betty et Eleonore von Haza, à Lewitz, Vienne, le 6 mars 1849.
15. MÜLLER SALGET et ORMANNS 1997, p. 423, 511-512.
16. BAXA 1966, t. I, p. 1203, n° 893, lettre de Johanna von Haza à Ludwig Tieck, Lewitz, 26 novembre 1816.
17. BAXA 1966, t. II, p. 1010-1011, n° 1645, lettre de Johannavon Haza à l'éditeur Cotta, Dresde, 13 mars 1830.
18. BAXA 1966, t. I, p. 434, n° 333 : „Blüthen, so die Knospe deckte,/Geist, der noch im Keime schlief,/Was ich leicht in Dir erweckte/Blühe fort und wurzle tief./Hohen Dingen dich ergeben/Kleidet Deiner Seele schön,/Soll es Deinen Reiz erheben,/Muss auch Häusliches Dir stehn./Leicht im schönen Leben finden/Buch und Nadel ihre Zeit,/Stolz und Demuth zu verbinden/Ist der Schmuck der Weiblichkeit./Halte beide in vertrauter/Nähe fest in Deiner Brust,/Diese still, die andre lauter/Adeln Leben, Schmerz und Lust.“
19. Elle souligne que Goethe n'a jamais rien écrit contre les femmes de lettres « car il n'avait pas à craindre leur concurrence ». HAZA 1837, p. 7. Voir aussi la correspondance conservée au Goethe-Museum de Düsseldorf et à la Herzogin-Anna-Amalia Bibliothek de Weimar.
20. Elle se bat pour faire paraître ses comptes rendus d'exposition sous forme de livres et non de notules dans la presse. Voir lettre citée note 6.
21. Voir l'article de Sarah Betzer.
22. Les revenus apportés par la vente de cette brochure devaient permettre de financer les demoiselles professeurs allemandes achevant leurs études en France et une fondation en commémoration du séjour de Goethe à Strasbourg.
23. Autour de 1830, les ouvrages de vulgarisation se multiplient en Allemagne pour exposer les idées de Saint-Simon, voir entre autres : CAROVÉ 1831 ; CAROVÉ 1832 ; WIEDENFELD 1832. Pour les recherches les plus récentes sur la question, voir PETERMANN 1983 ; SIEBERS-GFALLER 1992 ; FÜLLNER et HÖHN 2002 ; SCHMIDT AM BUSCH 2007.
24. HAZA 1844, p. 31.
25. HAZA 1844, p. 19.
26. *Neue Jahrbücher* 1846.
27. HAZA 1838, p. 12.
28. KUGLER (1837) 1854, t. III, p. 253.
29. *Blätter für die literarische Unterhaltung* 1839.
30. FRIESEN 1837.
31. KUGLER (1837) 1854, t. III, p. 253.
32. Elle note que c'est dans un esprit républicain que les organisateurs auraient régulièrement modifié l'accrochage pour permettre à tous les peintres d'être vus de manière convenable. Elle les met cependant en garde face au danger qui menace ces expositions – risque soulevé par nombre de ses confrères au même moment – de se voir transformées en pures foires commerciales, privilégiant une production de masse de travaux médiocres au lieu de présenter une sélection d'œuvres excellentes.
33. Voir entre autres le discours inaugural de Carl Lampe du 26 novembre 1836. Archives du musée des Beaux-Arts de Leipzig, Kunst 4a, f° 1. Voir aussi NERLICH 2010, p. 147 et suiv.
34. NERLICH 2010, p. 107 et suiv.
35. Cette réflexion sur les critères de choix pour une collection publique d'art contemporain est tout à fait centrale à un moment où les musées d'art vivant commencent à voir le jour en Allemagne. Le caractère absolu des critères esthétiques se trouve relativisé par le lieu auquel sont destinées les œuvres. Gustav Theodor Fechner qui publie un compte rendu de la deuxième exposition de Leipzig y consacre un chapitre entier : FECHNER 1839.
36. HAZA 1838, p. 6-7.
37. HAZA 1838, p. 20 : „schönen Seelen und starken Geistern.“

38. Elle s'insurge contre les critiques contemporains qui font valoir de prétendues valeurs morales d'une œuvre avant sa valeur artistique et rapproche le tableau de Biard de la pièce de théâtre *Negersclaven* d'August von Kotzebue, qu'August Wilhelm Schlegel avait attaquée par des vers féroces, fustigeant le sujet tout à fait inadapté au drame poétique et tétanisant les sentiments des spectateurs. HAZA 1838, p. 22.
39. HAZA 1838, p. 23.
40. En français dans le texte. HAZA 1838, p. 23.
41. HAZA 1838, p. 25-31.
42. Johanna von Haza confie une fois de plus à la voix d'un homme l'expression de sa critique sociale.
43. HAZA 1838, p. 30-31 : „*Wer zählt alle diese Schlachtopfer, welche Ihre humanen Gesetze und Sitten zwingen, Freiheit und Willen, Wünsche und Neigungen, Gefühle und Gedanken, Verbindungen und Gewohnheiten, mit einem Wort ihr ganzes Ich, blindlings jeder Laune ihrer brummenden, maulenden und zankenden, oder ihrer trinkenden, spielenden und schachernden Männer aufzuopfern; und denen Sie, Verehrte, damit Sie ja ihre Unterwerfung unter die brutale Gewalt um desto sichrer empfinden, auch noch mit möglichster Sorgfalt die zarteste Erziehung und feinste Ausbildung geben; bloß um ihnen hinterdrein erst dann den höchsten Kranz der Weiblichkeit zu reichen, wenn sie sich wirklich selbst zu absoluten Sclavinnen gemacht und sich ein für allemal darein ergeben haben, Alles zu leisten aber nichts zu verlangen, Alles zu dulden aber nichts zu erwiedern, alle schlechten Exempel zu sehen, aber keinem einzigen nachzuahmen, und heiter und zierlich, lächelnd und ohne zu zucken, alle die täglichen Mishandlungen hinzunehmen, die in der Liebe und im Familienleben tiefer und brennender einschneiden, als alle glühenden Eisen und Geißeln der Negerhändler!*“
44. HAZA 1838, p. 31.
45. HAZA 1838, p. 43 : „*Ich wiederhole es, die Kunst soll nur das Schöne malen; höchstens das Schöne im Conflict mit dem Hässlichen ; das Hässliche als Folie für das Schöne.*“
46. NOCHLIN 1983.
47. Le tableau de Biard achève sa tournée à Londres où il est offert, à l'issue de l'exposition, en souvenir de l'abolition de l'esclavage, en 1833, à l'un des grands porte-parole de cette abolition, Sir Thomas Fowell Buxton.
48. Voir note 35.
49. FROUDE 1883, p. 344-348, lettre du 25 septembre 1845.
50. LAFITTE 1900, p. 422 : lettre de Sarah Austin à Auguste Comte du 24 mars 1846. Comte, peu de temps après, parlera également en termes élogieux à John Stuart Mill de cette « noble Polonaise, M^{lle} de Haza, aussi recommandable par l'élévation de ses idées que par la délicatesse de ses sentiments » : COMTE 1877, p. 427.
51. HAZA 1844, p. 30.

AUTEUR

FRANCE NERLICH