



Un regard au présent : l'histoire de l'art français du XIX^e siècle selon Stefan Germer

Julie Ramos

Lorsqu'on tente d'aborder, comme je le fais aujourd'hui pour la première fois, l'ensemble des travaux de Stefan Germer sur l'art français du XIX^e siècle, on ne peut qu'être frappé par leur nombre (en une dizaine d'années d'activité) et le souci constant de l'auteur d'allier l'examen scrupuleux des œuvres à une réflexion théorique. Je ne pourrai donc ici ni les évoquer tous, ni aborder l'ensemble des pistes qu'ils explorent. Remarquons d'abord que leur méconnaissance en France est sans doute due à l'absence de traduction, à l'exception d'un essai posthume sur Théodore Géricault. Cette relative indifférence n'est pas non plus sans lien avec l'accueil réservé qu'offrit Pierre Vaisse dans la *Revue de l'art* en 1988 à la publication de sa thèse de doctorat, lui qui comptait alors parmi les historiens de l'art du XIX^e siècle les plus actifs¹. Le différend tenait au caractère programmatique du livre, que Germer affichait dès son titre en s'affiliant aux travaux de son directeur Werner Busch : *Historicité et autonomie. Études sur la peinture murale dans la France du XIX^e siècle : Ingres, Chassériau, Chenavard et Puvis de Chavannes*. Cette ambition programmatique s'affirmait plus encore dans son introduction : « Il y a des motivations intellectuelles, dont la signification ne peut donc être démontrée de manière suffisante par des notes de bas de page, car elles concernent moins le contenu factuel que la manière de problématiser »². On comprend l'agacement que put susciter un tel aplomb dans la recherche française, en particulier chez ceux qui rompaient, comme Germer le fera lui-même constamment, avec un récit de l'art enchaînant les avant-gardes pour mettre au jour des pans oubliés de l'histoire du XIX^e siècle. Revenir sur des décors alors encore peu étudiés, tenter de déceler un fil rouge reliant des œuvres et des démarches en apparence hétérogènes : telles étaient les perspectives de l'ouvrage. Pourtant, l'intérêt pour ce passé élargi ne débouchait pas sur la réhabilitation d'une « autre histoire de l'art », que la récente ouverture du musée d'Orsay avait mise en lumière tout en révélant le caractère polémique³. Il correspondait plutôt à la volonté de réfléchir aux méthodes de l'histoire de l'art. Car ce que partageait Germer avec les plus anti-modernes des historiens de l'art du XIX^e siècle de l'époque était une insatisfaction, suscitée par une conception formaliste des œuvres, dont la planéité essentielle semblait conduire à un art vidé de tout contenu, de toute histoire. Porter l'attention vers la peinture murale, communément associée au pôle opposé de l'art « officiel » ou « public », c'est-à-dire à des facteurs jugés hétéronomes à l'art, offrait donc la possibilité de réévaluer la nature des liens entre les innovations formelles et leur dimension historique, sociale et politique. Cela impliquait aussi de se dégager quelque peu des conflits qui agitaient au présent le milieu de l'histoire de l'art – ils consistaient pour l'essentiel en invectives

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 3 / 2015.

- entre « modernistes » accusés d'être doctrinaires et « positivistes » jugés révisionnistes – pour poser la question de savoir si les formes elles-mêmes n'avaient pas été *en leur temps* des vecteurs d'idéologie.

Régimes d'historicité

Germer rompt l'unité stylistique en choisissant de comparer dans le second XIX^e siècle des compositions aussi différentes que *L'Âge d'or* du Château de Dampierre par Ingres (1849), les peintures de la *Cour de Compte* (Palais d'Orsay) par Chassériau (1844-1848), le projet de Chenavard (1878) et la réalisation par Puvis de Chavannes (1884-1885) des décors pour l'escalier du Palais des Arts de Lyon. Étayée par un usage constant de la description et de l'analyse plastique, sa réflexion le conduit à rattacher ces œuvres à une nouvelle conception de l'histoire affectée du vecteur temporel du futur. De manière corrélative, les peintres prennent selon lui davantage conscience de l'historicité de leur médium. S'il s'appuie donc sur la réflexion pionnière de Reinhart Koselleck sur le rapport entre temporalité et représentation de l'histoire⁴, ce n'est pas seulement pour traiter des discours, mais aussi pour analyser la physionomie des œuvres :

« En d'autres termes, prévient Germer, ce n'est pas parce qu'ils comptent au nombre des philosophes, mais indépendamment d'eux, à partir des seules conditions impliquées par leur médium, que les peintres se tournent vers des formes que l'on peut comparer, dans leur réflexivité, à la philosophie de l'histoire. D'un point de vue méthodologique, cela veut dire qu'au lieu de transposer dans la peinture la reconstitution du général qui résulte de la philosophie de l'histoire, on éclaire à partir des conditions mêmes de la peinture, l'exigence d'un système commun⁵ ».

Ce qui permet ainsi à Ingres de figer le temps et de « transposer le changement en une présence esthétique »⁶, à rebours du sentiment de son accélération apocalyptique après la Révolution de 1848, c'est sa manière de grouper les figures de *L'Âge d'or* dans des actions suspendues, dont la gestualité confine à la danse et à l'arabesque⁷. Ce processus se retrouve chez son élève Chassériau par une fusion du registre de l'historique et du quotidien qui déjoue le traditionnel programme narratif pour déployer une collection de fragments. Le choix de figures dénuées d'attributs trop marqués, souvent silencieuses, semble viser une intériorisation par le spectateur du symbolisme des fresques (traitant de manière générale des idéaux de la civilisation), l'élaboration d'une « mythologie moderne »⁸ à la fois individuelle et collective. La réflexion sur « l'être de l'histoire »⁹ (et du genre historique) qui sous-tend ces deux premiers dispositifs devient plus explicite dans les titres des trois peintures projetées par Chenavard pour Lyon, *Le Passé*, *Le Présent* et *L'Avenir*. Rapprochée de la pensée de Tocqueville, Théophile Thoré, Ballanche, Quinet et Vico, sa proposition se réclame plus fortement que ses prédécesseurs de l'idéal d'un « art social ». Il se manifeste par un mode de composition censé hâter le retour d'un culte unitaire de l'humanité par une architecture et une conception de l'espace qui semblent préexister aux figures historiques qui l'occupent. Face à l'inachèvement de ce projet, Germer conclut à une alternative historique :

« Deux conceptions s'opposent, écrit-il : celle de l'"art philosophique"¹⁰, qui aboutissait à une réflexion sur le devenir historique de l'art et dont le souvenir de son ancienne fonction sociale rendait beaucoup plus sceptique le jugement sur ses potentialités pré-

sentes, conduisant donc à l'idée d'une peinture après la fin de la peinture ; celle de l' "art pur", qui ne démordait pas de la nécessité de l'art, mais aussi de sa radicale autonomie face aux déceptions politiques du présent¹¹ ».

C'est la seconde proposition qu'il identifie dans les peintures de Puvis de Chavannes : l'historicité de *La Vision antique* et de *L'Inspiration chrétienne* se résoudrait dans l'intemporalité et l'idéalité du *Bois sacré cher aux arts et aux Muses*. On pourrait ainsi résumer que la comparaison des quatre ensembles suggère donc plusieurs attitudes des artistes à l'égard de la temporalité : inhibition de l'histoire chez Ingres, mise en suspend chez Chassériau, accélération chez Chenavard et résorption chez Puvis. Elle ancre donc leurs partis-pris formels dans des régimes d'historicité eux-mêmes conçus comme historiques.

Art social et art pur

Cette approche novatrice n'est certes pas dénuée d'ambiguïtés. Tout en décloisonnant l'histoire de l'avant-garde, elle suggère toujours, comme l'avait bien perçu Pierre Vaisse pour le dénoncer, un certain mouvement téléologique. On peut notamment avec ce dernier poser la question d'une oscillation problématique (car non explicitée) de l'usage historique et/ou théorique de la philosophie de Hegel dans ce livre (à vrai dire plutôt celle qui réfléchit au devenir de l'État moderne qu'à la « fin de l'art »). Il demeure qu'elle permet à Germer de déceler une convergence de l'esthétique allemande avec les débats concernant le rôle de l'art au XIX^e siècle, la référence à Hegel étant d'ailleurs revendiquée par Chenavard. Selon Germer, cette parenté se joue dès la seconde partie du XVIII^e siècle, en particulier sous la Révolution française, une période qu'il examine en préalable aux quatre projets qui forment le cœur de son étude. Face au double processus d'une perte d'exemplarité du héros classique et d'un sentiment d'accélération du temps, il décèle une tendance à l'anecdote et la privatisation de l'histoire, grâce aux ressorts de l'individualisation, à l'accent mis sur l'intériorité psychologique, la sentimentalité et le caractère méditatif des figures (dont le paradigme est à ses yeux le *Brutus* de Jacques-Louis David). Dans le registre des formes, cette tendance s'exprime par le rejet de l'allégorie chez les théoriciens de la Révolution (entre autres Georges-Marie Raymond et Quatremère de Quincy) et par leur valorisation des effets sensibles de l'art. Cette hypothèse est reprise dans l'article que Germer consacre en 1990 aux représentations napoléoniennes de David¹². Selon lui, l'étude des sources iconographiques du peintre est insuffisante pour faire comprendre la manière dont les choix de composition et d'une mimésis favorisant l'effet de réel concourent à l'efficacité des images. Germer approfondit cette idée dans un essai ultérieur portant sur la figuration de « l'historique » chez Édouard Manet. Ce dernier opte selon lui pour sa « re-présentation » plutôt que pour sa « simulation »¹³. Les cadrages et la matérialité du *Combat du Kearsarge et de l'Alabama* et des trois versions de *L'Exécution de Maximilien* mettent au jour une contrainte commune aux artistes du XIX^e siècle : « l'histoire n'est jamais immédiate, mais relève d'une construction instable » qui passe conjointement par le médium pictural et la participation du spectateur¹⁴.

On pourrait rapprocher la réflexion de Germer de celle plus récente de Jacques Rancière sur l'émergence autour de 1800 d'un nouveau « partage du sensible » propre à l'idéal démocratique, qu'il fait, comme Germer le fait avec Hegel, remonter à l'écriture d'un texte allemand : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller. Cela ne les conduit ni l'un ni l'autre à

- valoriser la forme en tant que telle, mais bien à interroger l'émergence d'une politique des formes, qui remet en cause les présupposés du modernisme.
« C'est donc bien, écrit Rancière, en tant que forme d'expérience autonome que l'art touche au partage politique du sensible. Le régime esthétique de l'art institue le rapport entre formes d'identification de l'art et les formes de la communauté politique sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique, un art du musée et un art de la rue. Car l'autonomie esthétique n'est pas une autonomie du "faire" artistique que le modernisme a célébrée. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible. Et c'est cette expérience qui apparaît comme le germe d'une nouvelle humanité, d'une nouvelle forme individuelle et collective de vie¹⁵. »

Chez Germer, l'usage de la philosophie allemande pour la compréhension d'un phénomène artistique étranger, mais contemporain, ne relève donc pas d'un simple anachronisme. Il ne relève pas non plus de la mystique d'un supposé « *Zeitgeist* », mais d'une problématique commune, proprement historique et institutionnelle. Il témoigne de la fécondité d'une complémentarité méthodologique, entre histoire de l'art et philosophie, entre approches française et allemande. Or, les textes de Germer sont aussi pour un lecteur français l'occasion de découvrir tout un pan de la recherche allemande des années 1980 et 1990, malheureusement encore peu traduite aujourd'hui, grâce à laquelle il forge ses outils d'analyse.

Publics de l'art

Le titre d'un article publié dans *The Art Bulletin* en 1992, « In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France »¹⁶, marque son attachement à l'esthétique de la réception de l'école de Constance constituée autour de Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser. Cités dans la presque totalité de ses travaux sur le XIX^e siècle, ces auteurs servent ici à distinguer les œuvres, durant l'année 1799, de David, François Gérard, Philippe-Auguste Hennequin et Pierre-Narcisse Guérin. Pour s'en tenir aux deux dernières, Germer fait l'hypothèse qu'elles induisent des observateurs comparables aux lecteurs du « roman à thèse » (par l'usage de l'allégorie dans *Le Triomphe du peuple français* d'Hennequin) et du « roman feuilleton » (qui ménage « blancs » et « suspens » dans le *Marcus Sextus* de Guérin). Cet emprunt aux méthodes des études littéraires est complété par le recours à la linguistique d'Émile Benveniste distinguant « récit » (Hennequin) et « discours » (Guérin)¹⁷. Apparaissent également parmi ses références privilégiées les noms de Wolfgang Kemp, Oskar Bätschmann et Louis Marin, dont la réunion dans le volume contemporain *Der Betrachter ist im Bild [L'observateur est dans le tableau, 1992]*¹⁸, témoigne d'un effort des historiens de l'art pour replacer la réception au centre des dispositifs plastiques. Cette orientation méthodologique renforce aussi la distance de Germer à l'égard d'une approche purement « optique » de l'art comme d'une conception psycho-physiologique de la réception¹⁹, au profit de sa compréhension historique et sociale. Elle lui permet, dans le cadre de cet article, d'opérer une distinction entre l'audience réelle et le public escompté, une idée reprise à Timothy J. Clark²⁰.

Une même démarche de différenciation des « publics » de l'art nourrit l'ouvrage collectif *Bilder der Macht – Macht der Bilder [Images du pouvoir – Pouvoir des images]* que Germer

codirige avec Michael Zimmermann en 1997. L'essai qu'il consacre à « la mise en scène du contemporain dans la peinture du XIX^e siècle »²¹ résume les apports de ses travaux précédents. Plutôt que de s'en tenir à l'image un peu vague d'un public bourgeois, il utilise en effet dès ses premiers écrits les travaux de Jürgen Habermas sur les mutations de « l'espace public »²². Cela lui permet, ici encore, de raffiner l'examen des opinions divergentes qui s'y expriment, selon le principe d'une individualisation du collectif, mais aussi d'y associer une approche structurelle et fonctionnelle des œuvres. La nouvelle conception de l'historicité et l'importance prise par la sphère privée se manifestent selon lui au cours du siècle par quatre dispositifs qui ont en commun de valoriser le visuel par rapport au narratif : le drame (qui emprunte au mythe), l'émotion (qui permet l'identification du spectateur), la particularisation (grâce à l'usage de la reconstitution historique) et la spectacularisation²³ (qui allie précision historique et effet visuel). Ce dernier paradigme est notamment incarné par les œuvres nouvellement redécouvertes d'Ernest Meissonnier et d'Adolphe Yvon. Or, selon Germer, leurs compositions se nourrissent d'autres médias de masse, tels que l'illustration de presse, les panoramas ou la photographie. Ce qui lui donne l'occasion de revenir sur les débats contemporains de la rédaction de sa thèse :

« Le caractère et la signification de cette transformation devaient demeurer incompris aussi longtemps qu'on réduisait l'histoire de l'art du XIX^e siècle à la contradiction entre des mouvements avant-gardistes et une peinture ravalée au rang de peinture réactionnaire, tenue pour "académique". Or, même les nouvelles recherches qui ont depuis plus de trente ans remplacé cette conception manichéenne de l'histoire par des analyses différenciées et ont de la sorte replacé au centre de l'attention des œuvres qui avaient été tenues dans l'oubli ou déconsidérées, n'ont souvent pas complètement épuisé le matériau qu'elles impliquaient. Car leur démarche, visant avant tout une contextualisation socio-historique (qui corrigeait une longue période pendant laquelle on s'était consacré à une description relevant d'une histoire de l'art déterminée par des processus esthétiques d'autonomisation), conduisait le plus souvent à dénigrer les aspects formels et syntactiques des images au profit de problématiques sémantiques, tournées vers l'illustration, ce qui conduisait à laisser leur puissante saisie médiatique incomprise²⁴. »

Tirant les conséquences de ce constat, Germer consacre un long article à l'« art étiqueté "académique", "officiel" ou "salonnier" » du Second Empire et de la Troisième République²⁵. Comme dans l'essai précédent, il appelle à distinguer l'« image » de l'« œuvre d'art », l'« art » du « divertissement », la réception « élitare » de « la prétention de l'œuvre d'art à s'adresser aux masses »²⁶ (Walter Benjamin), ainsi que leur dimension « diachronique » ou « synchronique » relativement à la culture visuelle de l'époque. Et cela, non pas en vertu d'une quelconque valeur absolue, mais des structures et des fonctions des images²⁷. Il décèle ainsi dans les propositions iconographiques et plastiques de William Bouguereau, Jean-Léon Gérôme et Meissonnier une même tendance à créer des systèmes visuels de captation du spectateur susceptibles de l'extraire des aléas du réel. De ce point de vue, leurs positions lui semblent moins éloignées qu'il n'y paraît de celle des Impressionnistes contemporains, si ce n'est que les « zones d'incertitudes »²⁸ que ces derniers ménagent relèvent de la matérialité, voire de l'opacité picturale, plus que de la transparence iconographique, ce qui laisserait malgré tout selon lui plus de liberté d'interprétation au spectateur.

● Le présent du regard

En intitulant son essai sur l'art des Salons « Die Gestalt der Wünsche » [*La forme des désirs*], Germer évoque ce qui constitue à la même époque son approche de la peinture de Géricault. Dans sa contribution en anglais aux actes du colloque du Louvre publié en 1996, c'est à la psychanalyse (notamment mobilisée dans *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard²⁹) qu'il emprunte ses outils d'analyse des dessins italiens de l'artiste représentant des étreintes entre figures de sexes opposés. Là encore, il ne s'agit pas d'appliquer de l'extérieur et de manière univoque les outils d'une autre discipline à l'iconographie ou à la biographie de son auteur, mais de comprendre comment la structure même des dessins « implique une interprétation des énergies motivant leur production »³⁰. En se manifestant comme les « échos d'une scène primitive » qui inclut les parents et exclut l'enfant³¹, les dessins fonctionneraient à la manière du fantasme qui exclut toute résolution. Ce dernier consiste ici plutôt en une circularité de l'histoire personnelle du peintre (la relation incestueuse avec sa tante qui précède son voyage), de sa double transgression de l'iconographie mythologique consacrée (nymphe et satyre) et de la discursivité traditionnelle de l'art (indistinction, décontextualisation). À ces éléments s'ajoute une dernière transgression à l'égard de la croyance en la filiation artistique d'atelier (que vient troubler la référence à Michel-Ange). Germer prolonge cet examen dans l'article intitulé « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XIX^e siècle », publié de manière posthume en anglais, allemand et français³². À l'inverse des dessins italiens, les œuvres plus tardives de l'artiste – les *Têtes de suppliciés* et les *Fragments anatomiques*, « les animaux domestiques qui ne sont pas domestiqués et les enfants sexualisés »³³ des années 1817-1820 – manifestent selon lui le moment d'une déprise de la projection narcissique. Elles n'en questionnent pas moins la souveraineté du spectateur qui subit l'inquiétante étrangeté des œuvres autant qu'il y participe. L'article, inachevé à la mort de Germer, se clôt sur quelques notes fragmentaires (« thèses pour la conclusion »), qui évoquent le rôle de cette co-production du regard et de l'art dans le contexte d'une rationalisation croissante. Une simple phrase relative au « *punctum* » chez Barthes, une seconde à « l'autonomie du pictural, au sens de Luhmann, en tant qu'impératif et forme de sa fonction sociétale »³⁴, suggèrent de nouveau la volonté de Germer d'inscrire les spécificités du médium dans un système changeant (et non verbal) de communication à la fois psychique, sociale et institutionnelle.

Il est difficile de ne pas voir dans le parcours intellectuel de Stefan Germer, qui va de la mise en question du « grand récit » de l'avant-garde à l'étude d'une cohabitation des systèmes médiatiques, en passant par l'examen de l'historicité propre à la modernité, le signe d'une époque qui débat d'un passage à la « postmodernité ». On ressent la même chose face à l'importance qu'il accorde au système discursif et marchand de l'art, aux tensions entre la création d'un « répertoire des souvenirs » et la nécessité d'un « oubli à l'histoire »³⁵, comme à ce qu'il nomme une « industrialisation de l'imagination »³⁶. Projection anachronique, jugeront certains. Manière de mettre au jour ce qui, du XIX^e siècle, était resté inaperçu, affirmeront ceux qui reconnaissent l'apport d'un regard sur l'art qu'aura toujours habité la conscience du présent.

1. Pierre Vaisse, « [Recension] Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Delacroix und Puvis de Chavannes*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1988 », *Revue de l'art*, 84/1, 1989, p. 84.
2. *Ibid.*, p. 9 : « Es gibt intellektuelle Anregungen, deren Bedeutung sich deshalb nur unzureichend durch Fußnoten belegen läßt, weil sie weniger einen Sachverhalt, als vielmehr die Art, einen Problemzusammenhang zu denken, betreffen ». (Toutes les citations sont traduites en français par Julie Ramos en l'absence d'autre indication).
3. Rappelons que les années qui précèdent les premiers écrits de Stefan Germer sont marquées par l'organisation d'expositions clairement opposées au modernisme telles que : John House, Mary Anne Stevens (éd.), *Post-Impressionism: Cross-currents in European Painting*, (Londres, Royal Academy, 1979-80) et Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, (The Cleveland Museum of Art, 1980) présentée à Cleveland, Brooklyn, Saint-Louis et Glasgow en 1980-1981, ainsi que par l'ouverture controversée du Musée d'Orsay en 1986 qui confronte « pompiers » et « modernes ». Parmi les écrits polémiques auxquels fait référence Stefan Germer, citons Pierre Vaisse, « Les raisons d'un retour. Retrouvailles ou rupture », *Le Débat*, 10 mars 1981, p. 10-28 ; Charles Rosen et Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York/London : Faber & Faber, 1984 ; Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
4. Voir en particulier Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt-sur-le-Main : Suhrkamp, 1979, ouvrage tardivement traduit en français : *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
5. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., p. 97 : « Anders gesagt : nicht, weil sie den Philosophen zuhören, sondern unabhängig von ihnen, allein aus den Bedingungen ihres Mediums heraus, finden die Maler zu Formen, die sich in ihrer Reflektiertheit mit der Geschichtsphilosophie vergleichen lassen. Methodisch heißt dies, nicht die geschichtsphilosophische Restitution des Allgemeinen in der Malerei zu übertragen, sondern aus den Bedingungen der Malerei heraus das Bedürfnis nach einem übergreifenden Zusammenhang zu erklären. »
6. *Ibid.*, p. 226 : « die Verwandlung der Veränderung in ästhetische Präsenz ».
7. Voir aussi Stefan Germer, « Stillgestellte Geschichte : Ingres und die Historienmalerei », dans Ekkehard Mai (éd.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Mayence : Verlag Philipp von Zabern, 1990, p. 193-208.
8. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., p. 283. Germer étaye son analyse des « mythologiques » du quotidien de Roland Barthes.
9. *Ibid.*, p. 328.
10. Selon la formule de Baudelaire, qui constitue l'objet de l'article : « Karikatur antiker Weisheit : Baudelaire über Chenavards Konzept für die Kunst der Moderne », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1989, vol. IV, p. 217-232.
11. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., p. 397 : « Zwei Auffassungen stehen sich gegenüber : die des "art philosophique", die in der Reflexion des von der Kunst im Laufe ihrer Geschichte Erreichten und insbesondere in der Erinnerung an ihre einstige soziale Funktion die Möglichkeiten von Kunst in der Gegenwart im wesentlichen skeptisch beurteilt und daher zur Idee einer Malerei nach dem Ende der Malerei kommt und die des "art pur", die auf der Notwendigkeit von Kunst, nach den aktuellen politischen Enttäuschungen aber zugleich auf deren radikaler Automomsetzung beharrt. »
12. Stefan Germer, « On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des "Realistischen" in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David », dans Gudrun Gersmann et Hubertus Kohle (éds.), *Frankreich um 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart : Franz Steiner, 1990, p. 82-103. L'auteur y fait notamment référence (note 14, p. 84) à l'article de Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89.
13. Stefan Germer, « "Le répertoire des souvenirs". Zur Reflexion des Historischen bei Manet », dans Manfred Fath et Stefan Germer (éds.), *Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Munich : Prestel, 1992, p. 40-54, ici p. 43 : « Sein Bild ist nicht Simulation, sondern Re-Präsentation eines Abwesenden. »
14. *Ibid.* p. 53 : « Erstens erinnert es [das "Unabgeschlossene"] daran, daß Geschichte niemals unmittelbar, sondern immer nur konstruiert [...], das heißt nur durch malerische Vermittlung verfügbar ist. Zweitens [...] wird [der Betrachter] zum aktiven Teilnehmer an der Bedeutungsproduktion. Drittens [ist] die Deutung von Manets Historienbildern beständig aufs Neue zu leisten » ; (« La peinture de Manet nous rappelle en premier

- lieu que l'histoire n'est jamais offerte de manière immédiate, mais toujours construite, c'est-à-dire qu'elle n'est accessible que par l'intermédiaire du pictural. *Secondo*, [...] le spectateur est considéré comme partie prenante dans la production du sens. *Tertio*, [...] la signification des tableaux d'histoire de Manet doit être sans cesse réactualisée »).
15. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2005, p. 48.
 16. Stefan Germer, « In Search of a Beholder : On the Relation between Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France », *Art Bulletin*, mars 1992, vol. 74, n°1, p. 19-36. Une version modifiée des thèses développées dans ce texte est parue sous le titre « Comment sortir de la Révolution ? Symbolische Verarbeitungsformen einer geschichtlichen Umbruchsituation im nachthermidorianischen Frankreich », dans Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart (dir.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter : Verlag u. Datenbank für Geisteswissenschaft, 1993, p. 241-250.
 17. Germer, « In Search of a Beholder... », *art. cit.*, p. 29 et note 37, où il mentionne l'usage que fait Louis Marin de Benveniste.
 18. Wolfgang Kemp (dir.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin : Reimer, 2^{ème} éd., 1992.
 19. Voir notamment Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich : Mäander, 1983.
 20. Voir Timothy J. Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton : Princeton University Press, 1982, p. 14-15 ; (cité dans Germer, « In Search of a Beholder... », *art. cit.*, note 7, p. 20).
 21. Stefan Germer, « Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts », dans Stefan Germer, Michael Zimmermann (dir.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, Munich : Klinkhardt und Biermann, 1997, p. 17-36. Les contributions au volume de Thomas Kirchner et Wolfgang Brassat témoignent du lien de continuité avec ses travaux sur la période moderne.
 22. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied : Luchterhand, 1962. Trad. fr. : *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris : Payot, 1978.
 23. Germer/Zimmermann, *Bilder der Macht...*, *op. cit.*, p. 25-26, où l'auteur se réfère à Walter Benjamin et Marshall McLuhan et forge les néologismes allemands « pathetisieren », « emotionalisieren », « partikularisieren », « spektakularisieren ».
 24. *Ibid.*, p. 28 : « Der Charakter und die Bedeutung dieser Transformation mußten unverstanden bleiben, solange man die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts durch den Widerspruch zwischen avantgardistischen Bewegungen und einer als reaktionär eingestuften, für "akademisch" gehaltenen Malerei bestimmt sah. Doch auch die revisionistischen Forschungen, die seit gut dreißig Jahren dieses Schwarzweißbild des Kunstgeschehens durch differenzierte Analysen ersetzt haben und dabei Werke ins Zentrum rückten, welche dem Vergessen oder der Verachtung angeheimgefallen waren, haben die Implikationen des von ihnen vorgestellten Materials nicht immer vollständig ausgeschöpft. Denn ihre vorrangig sozialgeschichtlich kontextualisierende Ausrichtung (die Korrektiv einer lange Zeit auf ästhetische Autonomisierungsprozesse fixierten Kunstgeschichtsschreibung war) führte häufig dazu, daß formale und syntaktische Aspekte von Bildern zu Gunsten illustrativer und semantischer Fragen vernachlässigt wurden, weswegen ihre mediale Verfassheit unbegriffen blieb. »
 25. Stefan Germer, « Die Gestalt der Wünsche. Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts » [La forme des désirs. Sur la modélisation sociale de l'imaginaire dans l'art de Salon du XIX^e siècle], dans Klaus Krüger et Alessandro Nova (dir.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mayence : von Zabern, 2000, p. 169-182, ici p. 170.
 26. Germer se réfère à Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1939] », dans *Idem, Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schwepenhäuser, Francfort/Main : Suhrkamp, vol. I.2., 1980, p. 471-508, ici p. 497 : « Anspruch des Kunstwerk auf die Masse » ; trad. fr. : « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939] », dans *Idem, Œuvres III*, sous la direction de Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, trad. par M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000, p. 269-316, ici p. 302.
 27. *Ibid.*, p. 170 et p. 171.
 28. *Ibid.*, p. 181. L'expression « Zonen der Unbestimmtheit » est un emprunt à l'esthétique de

la réception. Il l'applique ici à l'iconographie de Gérôme qui ménage des effets de suspens dans l'action représentée.

29. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris : Klincksieck, 1971.
30. Stefan Germer, « "Je commence une femme, et ça devient un lion" : On the Origin of Géricault's Fantasy of Origins », dans Régis Michel (dir.), *Géricault*, Paris : Documentation française, 1996, vol. 1, p. 423-448, ici p. 425 : « That is to say that Géricault's drawings do not just provide "material" for an analysis but the tools as well : their very structure implies an interpretation of the energies motivating their production. My essay will therefore focus on elaborating this analytical potential inherent in the images, as opposed to applying psychoanalytic concepts drawn from outside of them. » Trad. allemande par Barbara Hess : « "Je commence une femme, et ça devient un lion". Über den Ursprung von Géricaults Phantasie der Ursprünge », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Jahresring 46, Cologne : Oktagon, 1999, p. 134-158, ici p. 136.
31. *Ibid.*, p. 438 ; allemand : p. 152.
32. Stefan Germer, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX^e [sic] siècle », dans Bruno Chenique et Sylvie Ramond (dir.), *Géricault. La folie d'un monde*, cat. exp., Musée des Beaux-arts de Lyon, Paris : Éditions Hazan, 2006, p. 15-31, d'abord paru en anglais : « Pleasurable Fear : Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century », *Art History*, 22/2, 1999, p. 159-183, puis en allemand : « Die Lust an der Angst. Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts », dans Klaus Herding/Gerlind Gehrig (dir.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 159-191.
33. *Ibid.*, p. 16.
34. *Ibid.*, p. 31.
35. Nous reprenons ici les titres de deux essais qui abordent la question de la filiation artistique chez Manet (Germer, « "Le répertoire des souvenirs". Zur Reflexion des Historischen bei Manet », *art. cit.*) et chez Géricault (Stefan Germer, « Oblivion to History: Géricault's Subversive Intent(sity) », dans Wessel Reinink, Jeroen Stupel (dir.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History*

of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996, Dordrecht : Kluwer, 1999, p. 875-879).

36. Avec Michael Zimmermann dans *Bilder der Macht...*, *op. cit.*, p. 8 (« Industrialisierung der Phantasie ») ; et dans Germer, « Die Gestalt der Wünsche... », *art. cit.*, p. 169.

