



**HAL**  
open science

# Vénus à son miroir. Le beau, l'obscène, l'odieux dans l'Angleterre de 1906

Julie Verlaine

► **To cite this version:**

Julie Verlaine. Vénus à son miroir. Le beau, l'obscène, l'odieux dans l'Angleterre de 1906. Des images, des histoires. Mélanges offerts à Myriam Tsikouna, éditions de la sorbonne, 2021. hal-03614118

**HAL Id: hal-03614118**

**<https://hal.science/hal-03614118v1>**

Submitted on 19 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julie Verlaine, « Vénus à son miroir. Le beau, l'obscène, l'odieux dans l'Angleterre de 1906 », dans Sébastien Le Pajolec et Bertrand Tillier (dir.), *Des images, des histoires. Mélanges offerts à Myriam Tsikounas*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p. 131-139.

## Vénus à son miroir. Le beau, l'obscène et l'odieux dans l'Angleterre de 1906

JULIE VERLAINE

Le 29 avril 2009, Myriam Tsikounas a coorganisé à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne une journée d'études intitulée « Femmes d'images, images de femmes », où sont intervenus nombre de chercheuses et chercheurs en sciences sociales qui avaient en commun de réfléchir au croisement entre l'étude des images et les *Gender Studies*. Ce fut, du point de vue de l'auteur de ces lignes, une journée mémorable durant laquelle la question du « pouvoir » des images a été collectivement retravaillée de manière à mettre au jour, dans leur extrême diversité, les intentions, les fabrications et les effets produits ; et à lier ces phénomènes à des questions d'itération positive (fidélisation, connivence) et négative (addiction, stigmatisation).

Cette histoire des représentations questionnant à la fois les normes (totems comme tabous), les circulations (matérielles et immatérielles) et les émotions (intimes et collectives) est l'un des champs que Myriam Tsikounas a le plus exploré et fait explorer dans sa carrière ; il reste toujours aussi stimulant et démontre régulièrement sa capacité à renouveler et à enrichir les questionnements des champs plus classiques de l'historiographie, notamment ceux d'une histoire culturelle prenant garde à ne pas « s'assécher », comme a coutume de dire Pascal Ory, en séparant les pratiques des représentations.

Pour qui s'intéresse à l'histoire du patrimoine et de ses acteurs (privés et publics, particuliers et institutionnels), cette approche par les pouvoirs des images et leurs effets sociaux semble particulièrement à même de donner ou de redonner aux événements et aux discours des significations bien plus larges et de faire comprendre combien le goût ou le dégoût en matière d'art, lorsqu'ils se manifestent, sont toujours indissociablement liés à un tissu dense d'opinions, de sentiments et d'émotions où se mêlent le politique, l'économique et le culturel – au point qu'on serait tenté de plaider pour l'abrogation totale de ces catégorisations arbitraires. Dans mon enquête sur la philanthropie au musée au cours du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs manifestations collectives d'émotions vives et contradictoires ont retenu mon attention, parmi lesquelles celles que suscite la mise en vente, à Londres en 1906, d'un tableau de Velázquez, peint au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, *La Vénus à son miroir*. Bien moins connue que les deux autres scandales associés à ce tableau – le premier éclate en 1910, lorsque son attribution au maître espagnol est contestée, et le deuxième en 1914, lorsque Mary Richardson lacère la toile en appelant à la libération de la suffragette Emmeline Pankhurst –, la polémique liminaire porte déjà en elle l'ensemble des ingrédients des futures cristallisations et donne à voir le pouvoir de cette image extrêmement clivante à faire naître des émotions

fortes et antagonistes ; surtout, elle permet d'explorer le rapport complexe des Anglais de l'époque édouardienne à des questions aussi taboues que la sexualité féminine, la valeur marchande de l'art et l'effondrement des élites terriennes – qui toutes sont au cœur du scandale de 1906, et qui finalement se rejoignent en une question primordiale autant qu'épineuse : qu'est-ce que le « patrimoine » ?

### Beauté ou obscénité ?

À l'automne 1905, lorsqu'il devient de notoriété publique que la *Rokeby Venus* est à vendre, deux discours concurrents se font entendre et passionnent l'opinion britannique : l'un encensant la toile comme un chef-d'œuvre absolu de la peinture, un « trésor », l'autre la dénigrant comme une croûte en mauvais état, au motif obscène, un « attentat à la pudeur ». Pourquoi ces dissensions ? Le tableau (fig. 1) est une huile sur toile de grande taille (122 x 177 cm), peinte par Diego Velázquez vers 1649-1651, alors qu'il est fort occupé par des commandes officielles de portraits du roi d'Espagne Philippe IV et de son entourage proche. Représentant la déesse de l'amour allongée, nue, de dos, se regardant dans un miroir que lui tend Cupidon – un motif courant de la peinture de l'époque, mais rarissime dans la peinture espagnole du Siècle d'or –, la toile a quitté l'Espagne pendant les guerres napoléoniennes, et est vendue pour 500 livres en 1813 par le marchand d'art anglais Buchanan à William Morritt, propriétaire de Rokeby Hall dans le Yorkshire (d'où le nom usuel donné en Angleterre à cette Vénus)<sup>1</sup>. Comme toute l'œuvre de Velázquez, la toile est « redécouverte » dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par les hispanophiles anglais et français<sup>2</sup> ; exposée à plusieurs reprises, reproduite dans des catalogues, des revues illustrées et des images cartonnées, elle devient une image familière au grand public.

À la suite de Richard Ford et Élie Faure, les amateurs d'art et collectionneurs britanniques réunis au sein d'une association de soutien aux musées britanniques baptisée The National Art-Collections Fund (NACF) sont convaincus que la *Vénus* de Rokeby est un chef-d'œuvre ; lorsque l'association est fondée, en 1903, sur le modèle des Amis du Louvre et des Freunde des Kaiser-Friedrich-Museums de Berlin, la toile fait même partie des œuvres aux mains de collectionneurs privés dont la transmission aux collections publiques (par don, legs ou achat) est jugée éminemment souhaitable. On imagine alors qu'elle pourrait être cédée pour 5000 livres<sup>3</sup>...

Qui sont ces admirateurs, et que trouvent-ils admirable, précisément ? Parmi ceux qui prennent publiquement la parole pour encenser cette *Vénus* se trouvent

1. Xavier Bray, « Velázquez and Britain », dans *Velázquez*, Londres, National Gallery, 2006, p. 92-109.

2. Voir les travaux de Véronique Gérard Powell, et notamment *De Greco à Dalí. Les maîtres espagnols dans la collection Pérez Simón*, cat. exp. musée Jacquemart-André, Paris, mars-août 2010, musée des Beaux-Arts, Québec, octobre-janvier 2011, San Diego Museum of Art, juillet-octobre 2011.

3. Archives du National Art-Collections Fund, Meetings, septembre 1903. Cité par Mary Lago, *Christiana Herringham and the Edwardian Art Scene*, Londres, Lund Humphries Publishers, 1996, p. 57-58.



Fig. 1. Diego Velázquez, *Vénus à son miroir (Rokeby Venus)*, huile sur toile, 122 x 177 cm, 1647-1951. Londres, National Gallery, Domaine public, Wikimedia Commons

les trois figures publiques du NACF : Lord Balcarrès, un député conservateur et grand industriel ; Sir Robert Witt, un historien d'art fondateur du Courtauld Institute, et Isidore Spielmann, un fils de banquier devenu ingénieur et organisateur d'expositions. Tous trois amateurs d'art et collectionneurs, ils sont très proches des musées et trouvent des alliés en la personne des conservateurs tels que Claude Phillips à qui revient la présentation de la *Vénus* dans le bulletin de l'association<sup>4</sup>. Ce qui en fait un chef-d'œuvre, et même « l'un des plus purs et éclatants joyaux de la couronne des trésors artistiques nationaux », dit le conservateur de la Wallace Collection, c'est la perfection technique, le traitement naturaliste de la figure, la suggestivité de la scène, mais aussi sans doute la résonance avec les expérimentations plastiques contemporaines :

Cette « Vénus » espagnole n'est peut-être pas du tout cette Aphrodite que les amoureux invoquent avec effroi et adoration. Elle est plutôt la déesse de la jeunesse et de la santé, l'incarnation de la force élastique et de la vitalité – de la perfection de la féminité au moment où elle passe du bourgeon à la fleur. [...] Une telle puissance plastique dans le rendu de la chair vivante n'a jamais été démontrée, même par les Vénitiens ; c'est l'idéal auquel aspire l'Art moderne, mais qu'il n'a pas atteint jusqu'à présent dans cette mesure<sup>5</sup>.

Les 30 000 Londoniens qui se rendent dans la galerie d'art Agnew, où est exposée pendant quelques semaines l'œuvre à vendre, partagent leur enthousiasme.

4. The National Art-Collections Fund, *Second Annual Report for 1905*, 1906, p. 33-39.

5. *Ibid.*, p. 39. Nous traduisons.



C'est sans nul doute ce soutien de l'opinion qui décide le comité exécutif du National Art-Collections Fund, réuni le 22 novembre 1905, d'essayer d'acquérir l'œuvre malgré la conjoncture économique et politique désastreuse, au moyen d'une grande souscription publique lancée dans le *Times*, qui ouvre d'ailleurs largement ses colonnes aux courriers des partisans de l'acquisition.

Ce même journal va être aussi la tribune du camp adverse : les hostilités y sont d'ailleurs déclenchées avant même le lancement de la souscription, par Lord Ronald Sutherland Gower, un *trustee* de la National Gallery, l'un des plus farouches opposants à cet achat. Il exprime son espoir que « la Nation ne se laissera pas abuser par une petite clique artistique dans cette folie de souscrire une somme aussi faramineuse [...] pour acheter un tableau qui convient au sanctuaire [*sanctum*] d'un multimillionnaire, mais pas à un Musée d'Art public anglais<sup>6</sup> ». Déplaçant le débat sur le terrain de la moralité et des convenances, les opposants à l'achat articulent les vifs débats portant alors sur la fonction du musée (lieu d'éducation ou de plaisir visuel? temple de la sagesse ou de la beauté?), à celui de la représentation de la nudité (esthétique ou pornographique?). Très intéressante, de ce point de vue, est la réaction anonyme d'une « Femme Membre du National Art-Collections Fund » – il s'agit très probablement de Jane Harrison, universitaire spécialiste d'humanités classiques – qui proteste à son tour contre « la malveillante espièglerie qui condamne la forme humaine nue comme quelque chose d'intrinsèquement impur<sup>7</sup> » et donne lieu à de longs échanges publics et privés sur la censure et l'oppression exercées par les comités dits de « moralité publique » et réintroduit donc, dans le débat sur l'art, des questions sociales et politiques de premier plan : la condition féminine dépendante et dominée, la sexualité, la prostitution et les déviations, et, au-delà, l'idéologie patriarcale<sup>8</sup>. C'est sans doute parce que l'œuvre est « troublante » (le flou du visage de Vénus reflété dans le miroir s'oppose au net de son corps au premier plan, créant une légère discordance entre les deux : le miroir tendu ne reflète pas le reflet attendu) que partisans et détracteurs ont assez vite porté le débat sur un terrain plus matériel.

### Vieille croûte abîmée ou trésor inestimable ?

Un autre élément de fortes dissensions concerne la « valeur » de cette toile, avec toute la complexité que cette notion recoupe. Tout le monde s'accorde à trouver « faramineux » (Grower) ou « astronomique » (Witt) le prix demandé par la firme Agnew, même en comptant le rabais consenti si la toile est achetée par le National Art-Collections Fund et destinée à la National Gallery. Achetée un prix alors inconnu à son propriétaire (30 500 livres), restaurée et exposée, la toile est mise en vente en novembre 1905 à 55 000 livres (pour les collectionneurs

6. *The Times*, 23 novembre 1905, p. 6.

7. Extraits de la lettre reproduits dans Mary Lago, *Christiana Herringham, op. cit.*, p. 134-135. Nous traduisons.

8. Lynda Nead, *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford, Basil Blackwell Ltd, 1988.

et les musées étrangers qui s'y intéressent, dont le Louvre qui fait une offre formelle) et à 45 000 livres pour le NACF. Contrairement à ce qui est dit alors, ce montant n'est pas un record pour l'époque : quelques années auparavant, la National Gallery avait payé 55 000 livres pour acheter le portrait de Don Adrian Pulido Preja, auprès du comte de Radnor<sup>9</sup>, et certaines acquisitions récentes sur le continent atteignent des prix encore plus élevés.

Il n'en reste pas moins que la somme à réunir est colossale, au regard des budgets d'acquisition de l'époque (qui se montent, pour la National Gallery annuellement à 5 000 livres environ). Le tout jeune National Art-Collections Fund prend alors la mesure de ses ambitions et de ses (faibles) moyens. Avec un nombre d'adhérents encore limité quoique croissant (ils sont 308 en 1903, 551 en 1904, 605 en 1905), une souscription annuelle fixée, dans un esprit résolument démocratique, à une guinée (une livre et un shilling), et quelques dons, le budget annuel des deux premières années avoisinait les 1500 livres, et a permis l'acquisition d'un tableau de Whistler, en juillet 1905, pour la somme (très importante, semble-t-il alors) de 1700 livres – qui a vidé les caisses<sup>10</sup>. Le comité exécutif de l'association recourt à la procédure du « Special Appeal », envisagée dans les statuts en cas d'acquisition exceptionnelle et/ou urgente : le lancement d'un appel général à souscription extraordinaire, ouverte à tous par voie de presse et collectée par l'association en un temps limité, sous le régime de l'anonymat ou du don personnalisé. Réunir en un mois (laps de temps accordé par le marchand avant de considérer les offres des concurrents) la somme de 45 000 livres : le pari est risqué, et les hésitations des dirigeants lors de la réunion décisive du 22 novembre 1905 montrent qu'ils ont conscience que le NACF joue son existence.

Les critiques fusent au sein de l'association comme dans la presse, quand la souscription est lancée et le prix annoncé. Les marges de profit des marchands sont dénoncées : sans que le prix d'achat à Morrill soit connu, on devine (à juste titre) que la revente est très avantageuse pour Agnew qui bénéficie de la forte demande existant alors pour l'art ancien. Le marché, notamment britannique avec Duveen ou encore Colnaghi, est très actif et internationalisé, grâce aux collectionneurs américains et aux musées européens qui participent à une chasse aux chefs-d'œuvre tous azimuts. Pour désamorcer les critiques sur le prix, les dirigeants du NACF mettent en avant les efforts du marchand qui souhaite que l'œuvre entre au musée : prix préférentiel, délai de « préemption », mais aussi transparence sur le pedigree, le coût d'achat et de restauration, le montant de leur commission et des intérêts, autant d'informations de « nature confidentielle » très précieuse dans un climat de concurrence capitaliste effrénée. En outre, dans les semaines suivantes, Agnew senior participe à la souscription en donnant 5 250 livres, et accepte de repousser l'échéance d'abord à début janvier, puis à début mars 1906.

---

9. Xavier Bray, « Velázquez and Britain », art. cité, p. 105

10. Il s'agit du tableau *Nocturne in Blue and Silver*, de 1877. Voir The National Art-Collections Fund, *Second Annual Report for 1905, 1906*, p. 11 (présentation du tableau) et p. 52-53 (budget).

Dans ce contexte de hausse des prix des œuvres d'art, de concurrences entre acheteurs et de batailles d'opinion, des soupçons d'escroquerie s'expriment, visant les marchands mais aussi les membres de l'association, collectionneurs ou critiques, accusés de collusion avec le vendeur. L'antisémitisme latent ou explicite de certaines accusations visant en particulier Isidore Spielmann et d'autres figures importantes de la finance londonienne de confession ou d'origines juives s'ajoute à une détestation des experts, accusés de malhonnêteté : on perçoit ici les troubles liés à l'émergence récente de ces spécialistes qui font et défont la valeur des œuvres qu'ils scrutent à la loupe (fig. 2), décrétant la rareté ou prononçant au contraire la déchéance des fleurons des collections, et alimentant alors un vaste mouvement de désattribution et de réattribution des œuvres d'art ancien<sup>11</sup>. Pour sortir de cette polémique, le NACF change de registre et fait fond sur le national.

### Un achat par la nation pour la nation ?



Fig. 2. Croquis en marge d'une lettre du professeur Tonks à DC McColl, reproduit dans *Twenty-five Years of The National Art-Collections Fund*, 1928, p. 17. Collection particulière

La célébration du « geste patriotique » qu'est la participation à la souscription de 1905-1906 est pétrie d'ambiguïtés et de contradictions. En premier lieu, l'appel lancé à la nation, et plus particulièrement « à tous les amoureux de l'art et aux amis de nos collections nationales » (« all lovers of art and friends of our National Collections ») est extrêmement problématique en ce qu'il reconnaît implicitement l'inaction des pouvoirs publics, la regrette (il est admis par tous que le gouvernement devrait se porter acquéreur du tableau), en cerne les causes (le manque criant de fonds publics permanent pour les acquisitions qui sont conditionnées à des « Special Grants ») mais cherche surtout à trouver une

11. Voir Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.



solution alternative. Le socialiste Bernard Shaw, invité de l'assemblée générale du NACF l'année suivante<sup>12</sup>, fait d'ailleurs remarquer que ce geste patriotique devrait être celui de l'État et que l'association privée par son action met en lumière une défaillance des pouvoirs publics. Shaw continue en remontant en quelque sorte à la racine du mal : c'est parce que les élites aristocratiques s'effondrent (économiquement et politiquement) que ces tableaux de maître sont mis sur le marché.

L'événement révèle que la nation britannique change de visage : elle est désormais celle des souscripteurs, anonymes et nombreux, dont les contributions sont d'une livre en moyenne. Devient-elle pour autant « démocratique », comme l'exaltent les dirigeants du Fund? L'étude précise des comptes amène à en douter : si la part des femmes y est notable (un quart) et si la moyenne des dons est de 2 livres, ils s'échelonnent de 10 000 livres à 2 shillings (donnés par un « jeune étudiant d'Étaples »!) et les dix plus gros contributeurs réunissent à eux seuls la quasi-totalité de la somme levée par le Fund, soit 30 300 livres (sur 35 300 livres)<sup>13</sup>. À l'exception du peintre Sigismund Goetze, il s'agit de membres des élites traditionnelles (le propriétaire terrien Lord Michelham of Hellingly) et nouvelles (l'industriel Ludwig Mond, et les deux plus importants marchands d'art londoniens, J. J. Duveen et Thomas Agnew). Par ailleurs, les contributions recueillies sont peu nombreuses (376), et insuffisantes. Entre décembre 1905 et mars 1906, les efforts des membres du NACF semblent vains ; le dénouement heureux, *in extremis* et *ex machina*, est dû à l'intervention du roi Edouard VII qui met 8 000 livres au pot commun. L'embarras des dirigeants de l'association est fort perceptible ; il en va en réalité de définitions divergentes de ce qu'est – ou de *qui* est – la « nation » britannique...

Pourquoi, d'ailleurs, cette nation serait-elle prête à acheter la *Vénus à son Miroir*? Les discours favorables à l'acquisition formulent des définitions du « patrimoine artistique » (« *artistic heritage* ») tournant autour des notions de bien commun, de trésor national, tout à fait en phase avec l'élan patrimonial du moment. Mais si l'on tient tant que la *Vénus* reste en Grande-Bretagne, c'est moins pour qu'elle devienne le bien de tous ou qu'elle serve à l'éducation du peuple britannique d'aujourd'hui et de demain, que pour qu'elle ne lui soit point « volée ». Son achat doit permettre de contrer le risque, imminent et sérieux, qu'elle ne parte définitivement à l'étranger (« *abroad* ») et notamment aux États-Unis : un nombre croissant de chefs-d'œuvre des maîtres européens, de Rembrandt à Vermeer en passant par Franz Hals, se trouvent en effet désormais outre-Atlantique, et telle semble être la destinée de la *Vénus* si rien ne vient contrer la loi du marché et du plus offrant. Dans les colonnes des rapports annuels du NACF pointe un anti-américanisme puissant, qui se double d'un chauvinisme soucieux d'affirmer et de maintenir la prééminence mondiale des musées britanniques. Les premières années du siècle sont, on le sait, un moment d'expression et de durcissement

---

12. Discours prononcé à l'assemblée générale du 25 avril 1907, et reproduit dans The National Art-Collections Fund, *Fourth Annual Report for 1907*, Londres, 1908, p. 10 et suiv.

13. Voir The National Art-Collections Fund, *Second Annual Report for 1905*, Londres, 1906, p. 49-51.



notamment lorsque d'autres émois succèdent à celui de son possible vol par l'étranger et que le tableau, devenu icône, conservé dans le temple de l'art national, fait l'objet d'une personnification persistante : la contestation de sa paternité, en 1910, puis ses neuf blessures par lacération, en 1914<sup>15</sup>. Mais ceci est la suite de l'histoire.

---

15. Voir en particulier Sophie Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La "Vénus tailladée". Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re-vues*, 2, 2006, document 2, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/230>, mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2006, consulté le 28 août 2020.