

Abstract. *The article represents an analysis of the painting by Ștefan Luchian, *The Bath* (1912) in the context of modernist dynamics and through a link with the work of American woman artist Mary Cassat, revealing new aspects of class, gender and artistic influences.*

Keywords: *Ștefan Luchian, art, modernism, gender, class.*

Les études dédiées à l'art roumain, surtout celle sur les artistes consacrés de la modernité, autour desquels on a construit des discours nationalistes et dont l'identité artistique a servi à certains intérêts théoriques et historiques avec une profonde implication idéologique et, par conséquent, souvent mythologique, n'ont pas inclus d'une manière systématique et assumée une grille de genre. En égale mesure, les allusions au style lorsqu'on analyse des ouvrages des artistes influencés par les discours modernistes européens ne sont jamais faites par des créatrices, en dépit des possibles ressemblances, à une époque où l'activité des femmes artistes devient sensiblement personnelle et visible. Le critère de genre fonctionne plutôt en tant que repère de la différence, en témoignant du fait que le milieu artistique est infusé des mêmes préjugés sociaux. Par rapport aux créatrices actives pendant la première moitié du XX^e siècle qui ont bénéficié de quelques approches dans la perspective du rôle et de la position des femmes artistes, signées par Ioana Vlasiu, Alin Ciupală, moi-même et, très récemment, Valentina Iancu dans le contexte de l'exposition *Egale. Art et féminisme dans la Roumanie moderne*, présentée entre le 17 décembre 2015 et le 17 avril 2016 au Musée National de l'Art de Roumanie, le grand art réalisé par les artistes de la même période a attiré des analyses alternatives occasionnelles. L'ouverture des frontières vers des recherches qui tiennent compte des contextes sociaux, la relation entre la précarité et les milieux

ȘTEFAN LUCHIAN: GENRE ET CLASSE EN DÉBUT DU MODERNISME

Olivia Nițiș

privilegiés, l'aspect patriarcal de la modernité et des avant-gardes en relation avec le féminisme de la première vague, et, enfin, les problèmes de représentation visuelle des genres, la femme en tant que sujet du regard, représentation et classe, représentation et provenance ethnique et d'autres catégories significatives, tout cela ne peut se passer en dehors d'un contexte institutionnel qui encourage de telles démarches, qui, généralement, restent au stade d'intérêts personnels isolés.

Ștefan Luchian est l'un des artistes importants du début de la modernité qui n'a pas été privé des procès de fabrication théorique, tout en étant, selon Ionel Jianu en 1947, *un nom autour duquel on a construit les légendes*¹. L'image de l'artiste en tant que *grand incompris ou cible d'une injustice*² apparaît sur le fond de l'insistance sur les détails biographiques imprégnés du drame d'un artiste malade et pauvre. Le modernisme de Luchian est une manifestation claire contre l'académisme. Membre fondateur de la Société *La Jeunesse Artistique* (le 3 décembre 1901), il est très attentif au détail social, ce qui le définit en tant qu'artiste sensible aux valeurs de gauche. Sous l'influence des voyages à Munich (1889) et surtout à Paris (1801-1893), où il entre en contact avec l'effervescence de la vie artistique qui se

trouvait sous le signe de l'impressionnisme, Luchian conserve quelque temps la ligne grigorescienne qu'il dépasse grâce à l'intérêt de réaliser un art authentique, indépendant, aux accents sur l'émotion et le réalisme. L'Exposition des Artistes Indépendants de 1896 qu'il initie à Bucarest à côté de Nicolae Vermont, Constantin Artachino et d'autres, annonce le divorce d'avec le passé. *Par rapport à l'art officiel, nous sommes l'art indépendant* (catalogue de l'exposition de 1896). La modernité de l'artiste dévoile une caractéristique importante de son temps, soulignée par Theodor Enescu³ et qui concerne l'artiste moderne non seulement comme observateur, mais aussi en tant que participant actif à la transformation de la vie artistique et sociale. À Paris, Luchian voit à Durand-Ruel le cycle des *Meules* de Monet, une exposition de l'artiste américaine Mary Cassat et deux de Pissaro. Pissaro, aussi bien que Cassat, furent exclus de l'exposition *Société des Peintres-Graveurs Français*, sous la motivation de la citoyenneté étrangère, c'est pourquoi la galerie Durand-Ruel organise la première exposition personnelle de l'artiste en 1891, exposition qui présentait 10 gravures en couleurs réalisées sous l'influence des estampes japonaises avec lesquelles l'artiste entrait en contact en 1890, lors d'une ample exposition organisée par l'École des Beaux-Arts. C'est alors que Cassat commence le travail à une série de gravures parmi lesquelles *The Bath* (Le bain), finie en 1891, *aquatinta*, 17 éditions selon National Museum of Women in the Arts. L'influence des gravures japonaises est évidente sur les impressionnistes et les postimpressionnistes et la possibilité que Stefan Luchian ait repris ces éléments japonisants, autant au niveau de sujet qu'au niveau compositionnel est tout à fait plausible, d'autant plus que l'exposition de l'artiste Mary Cassat lui ait été accessible. Et, dans cette exposition, l'artiste a présenté, parmi d'autres, les gravures *Woman Bathing* et *The Coiffure*. Mary Cassat a soumis à l'attention un thème nouveau dans la gravure et la peinture,

réalisé dans la perspective d'une artiste, dédiée aux scènes de l'espace domestique des femmes, sujet préféré des gravures japonaises des XVIII^e-XIX^e siècles (Utamaro, Hokusai), scènes d'intimité, la maternité, les rencontres avec les couturières ou l'heure du thé. La xylogravure polychrome de Kitagawa Utamaro *Femme baignant son enfant dans une huche* (env.1801)⁴ dévoile une séquence dynamique, dépourvue de conventionnalisme, de la grâce du personnage féminin, penché sur l'enfant, un pied caché, d'une main appuyant le petit, de l'autre le nettoyant à l'aide d'un chiffon, ce qui déplaît à l'enfant qui le repousse d'une main, tandis qu'il agite un joujou dans l'autre. Autant les estampes japonaises que celle réalisées plus tard par Cassat illustrent une réalité de la vie domestique, le confort ou son absence dans l'hygiène, un problème compliqué et instable à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e pour la classe moyenne, mais surtout pour les pauvres et le milieu rural. À Paris, la demande d'eau était de plus en plus grande, on avait ouvert deux aqueducs en 1893, les rapports municipaux de 1892 démontrant qu'une moitié à peu près des bâtiments parisiens n'avait pas d'eau directement de la source, surtout ceux aux petits loyers⁵. L'hygiène précaire, l'impureté de l'eau, la propagation des maladies telles que le choléra, la tuberculose, la varicelle, l'utilisation des produits domestiques ayant à la base l'arsenic, tout cela rendait plus dure la vie de la population. En Roumanie, la loi sanitaire apparaît en 1874. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e présentent une réalité triste décrite par le docteur I. Felix : *les bains réguliers, le nettoyage général du corps ne sont pas entrés dans les habitudes du peuple. Le paysan fait un bain général très rarement, en été, si une rivière traverse son village. Dans les villes, le peuple s'habitue difficilement au bain général, mais nous constatons avec satisfaction le progrès réalisé dans ce sens dans certaines communes urbaines, où les mairies ont institué des bains publics et nous espérons qu'ils vont se multiplier*⁶.



Fig. 1 – Mary Cassat, *The Coiffure*, gravure, 1890-1891, par l'amabilité de National Gallery of Art, Washington.



Fig. 2 – Mary Cassat, *The Bath*, gravure, 1890-1891, par l'amabilité de National Gallery of Art, Washington.

Le bain, peinture de Luchian réalisée en 1912, représente une mère en train de laver son enfant dans une huche en bois. *Le bain* ou la peinture *Lica à l'orange*, réalisée entre 1885-1900 et même *L'Ouvrière* mettent en valeur le décoratif des éléments

floraux, le pattern des raies parallèles, récurrent dans la mode de l'époque, l'asymétrie ajoutant le dynamisme dans la synthèse compositionnelle. La peinture *The Child's Bath* de Cassat a suivi à une série de gravures et fut terminée en 1893.

L'impressionnisme introduit le modèle rayé représentatif pour la mode féminine de la Belle Époque, retrouvée également au niveau des objets et des pièces de mobilier, mais Mary Cassat emploie avec insistance ce pattern grâce à son expressivité graphique, minimale, en tant plutôt qu'élément géométrique dans le guidonage du regard qu'un simple élément décoratif. Luchian assimile cet élément, aussi bien que le décoratif floral, l'asymétrie compositionnelle, la réalisation des portraits dans une manière discrète, non-frontale, aux regards orientés vers le bas, concentrés sur l'action intime. La femme et l'enfant du *Bain* sont Paulina Cocea et son enfant. La famille des Cocea, composée de Paulina, cousine germaine de l'artiste, son mari Ernest et leurs trois enfants, dont sa nièce Lorica (Laura) s'est surtout remarquée, fut celle qui, du moment de sa sortie de l'hôpital, en 1901 et jusqu'à sa mort, en 1916, a soigné l'artiste, diagnostiqué avec sclérose multiple.

Dernier ouvrage de l'artiste, de grandes dimensions, réalisé pendant ses dernières années tourmentées par la maladie incurable, la peinture *Le bain* a bénéficié de nombreux commentaires des historiens et des critiques d'art, qui n'ont pas hésité de faire des allusions, d'une manière unidirectionnelle, aux artistes impressionnistes, mais jamais à une artiste telle que Mary Cassat.

Le bain, dernier chef-d'oeuvre de Luchian, est un sommet du décoratif réaliste vers lequel a aspiré le peintre. Le bain, même si il a l'apparence d'une peinture de genre – une mère en train de laver son enfant – est une composition monumentale-décorative qui glorifie l'amour maternel. A travers un sujet intime et quotidien, Luchian a réussi à monumentaliser un fait de vie.. Le bain a certaines parentés avec le décoratif de Gauguin, mais ici, tout semble fondé sur un sentiment plus concret, sur une intensité lyrique plus palpable⁷.

Attentif à la précarité de la vie, aux banlieues bucarestoises, aux scènes de vie privée, Stefan Luchian introduit une

mutation dans le paradigme de la représentation, en s'affirmant en tant qu'artiste moderne raccordé aux réalités sociales locales et aux directions modernistes occidentales. Ce trajet, prématurément interrompu, n'annonçait pas seulement un grand artiste local.

Il est intéressant de mentionner le manque d'intérêt de l'artiste pour les nus, un thème conventionnel dans les milieux artistiques masculins où le corps de la femme est l'objet du regard invasif. Il ne fut point attiré par l'exercice du voyeurisme, *sa peinture manquait de sexualité⁸*, comme le remarquait si bien Ionel Jianu. Le peu de nus réalisés par l'artiste ne sont que l'exception de l'exercice artistique. La pensée libre de l'artiste, située dans la sphère de l'intellectuel toujours provoqué par des formules non conventionnelles l'a tenu à distance du corps sexualisé de la femme, le raffinement et la position antiacadémique en prévalant sur d'autres possibles explications psychologiques face aux limites physiques. Certainement, l'atmosphère parisienne et tout le contexte de son époque lui aurait offert l'occasion d'observer les modèles de représentation intensivement sexualisés par les modernistes, les relations de classe et de genre dans les hiérarchies du pouvoir. L'honnêteté du discours de Luchian le place dans un paradigme social, dans un contexte où la différence est assumée, et l'intérêt pour l'espace domestique, pour les scènes d'intérieur, pour les fleurs d'intérieur (par opposition avec les fleurs en tant qu'étude de paysage dans la peinture impressionniste), d'habitude associés avec l'iconographie féminine, consolident la position de l'artiste vis-à-vis du conventionnalisme de l'art moderne, axé la fluidité de l'espace citadin, l'espace public auquel les hommes avaient accès illimité, derrière les scènes, dans les bars et les cafés à côté de prostituées. Une exception dans ce sens est *La fête* de 1906 qui peut être interprété comme une séquence critique à l'adresse de l'immoralité des fermiers. Un commentaire social qui

visé une classe abusive, basée sur l'exploitation des pauvres. L'espace social de la représentation est extrêmement évident en relation avec l'espace pictural de la représentation⁹, là où la division public-privé agit en tant que division des pratiques sociales, par conséquent, du rôle des genres. Luchian a pu être le témoin de ces divisions, sa proximité avec le milieu privé déterminée par son invalidité modifiant radicalement l'observation et la pratique du discours artistique.

L'étude de l'art moderne en même temps que l'apparition de nouvelles grilles de lecture a mis en lumière des perspectives importantes ayant le rôle de considérer l'histoire et la théorie de l'art en tant que territoire inclusif, en tant qu'espace de nouveaux positionnements par la déconstruction des fabrications théoriques, la compréhension des mécanismes idéologiques et des relations de pouvoir qui continuent à modeler les pratiques artistiques d'aujourd'hui et de demain.

Notes

¹ Ionel Jianu, *Luchian*, ed. Caminul Artei, Bucarest, 1947, p. 5.

² *Ibidem*.

³ Theodor Enescu, *Scriseri despre artă. Stefan Luchian și spiritul modern în arta românească*, Bucarest, 2000.

⁴ H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929.

⁵ Peter S. Sopples, *The Fragility of Modernity: Infrastructure and Everyday Life in Paris 1870-1914*, University of Michigan, 2009.

⁶ Dr. I. Felix, *Istoria igienei în România în sec. al XX-lea*, p. I, extrait des Annales de l'Académie Roumaine, série II, tome XXIII, l'Institut d'Arts Graphiques Carol Gobl, Bucarest, 1901, p. 236.

⁷ Petru Comarnescu, la revue *Arta plastică*, no. 4, 1957.

⁸ Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 72.

⁹ Griselda Pollock, *Vision and Difference*, p. 63.