Les Dormeuses et les Méditateurs de l'Antique : (se) penser et performer autour de 1800

Saskia Hanselaar, Louise Hervé et Clovis Maillet

Saskia Hanselaar est chercheuse en histoire de l'art indépendante. Ses principaux axes de recherche s'articulent autour de la peinture d'histoire et de ses définitions et limites, la question de la mort et de la violence dans les représentations du XIXe siècle, l'histoire sociale de l'art.
—saskiha@yahoo.fr

Louise Hervé et Clovis Maillet travaillent en duo sous l'entité I.I.I.I., créée en 2000 pendant leurs études, respectivement en art et en anthropologie historique. Le duo explore des savoirs incarnés dans des performances et des films, articulant matériaux historiques, reconstitutions et projections dans le futur.
—hervemaillet@yahoo.fr

> As-tu entendu quelque chose de cette société de peintres et de poètes que le vulgaire avait désignés sous le nom d'*Illuminés des arts*, qu'on appelait plus généralement les *Observateurs de l'homme*, et qui s'étaient modestement nommés les *méditateurs de l'antique* ?[1]

Pouvait-on pratiquer l'art de la performance au XIXe siècle ? Peut-on penser les artistes érudits de cette époque comme des artistes-chercheurs et chercheuses ? La présente réflexion est née d'une rencontre entre un duo d'artistes, Louise Hervé et Clovis Maillet, et une historienne de l'art, Saskia Hanselaar. Elle est aussi ancrée dans la rencontre avec un groupe d'artistes connu·es sous différents noms autour des années 1800 : les Barbus, les Penseurs, les Dormeuses, les Méditateurs[2]. À deux siècles d'écart, et depuis nos champs respectifs, nous avons été mis·es en mouvement par ce groupe.

L'histoire de l'art en a relayé une vision souvent parcellaire et anecdotique : ils et elles auraient été des artistes raté·es, une « secte » dissidente de l'atelier de Jacques Louis David, ayant peu produit[3]. Suivant le moment où les études ont été écrites, les Méditateurs et les Dormeuses auraient préfiguré la génération romantique des années 1830[4] ou les hippies des années 1970[5]. De plus, la plupart des œuvres picturales et poétiques de ces artistes sont non localisées ou perdues. Dans ce contexte lacunaire, notre pratique de la performance au contact de ces sources historiques nous a amené·es à inscrire Méditateurs et Dormeuses dans cette lignée d'artistes qui nouent pratique et réflexivité, qui expérimentent par le corps comme par la pensée[6]. Dans cette période postrévolutionnaire, les Méditateurs et les Dormeuses étaient des artistes érudit·es, qui puisaient dans l'étude de l'art antique les formes du renouveau politique et artistique qu'ils et elles ambitionnaient ; mais cette érudition s'incarnait dans des pratiques nouvelles, telles que méditer, revêtir un costume ou encore déambuler. Introduire la notion de recherche création en regard de leurs activités nous est apparue comme un champ d'exploration inédit et pertinent. Le terme est anachronique bien sûr : il s'agit d'un territoire contemporain dont les contours, et les termes mêmes sont disputés : recherche « dans et à travers l'art »[7], recherche « avec » l'art – il s'agit d'un champ de négociation mouvant, institutionnel, économique et politique[9]. Nous en retenons la réciprocité entre un « faire », qui est une pensée par actes, et une élaboration conceptuelle, qui est déjà une pratique[10]. Nous tenterons de

1. Charles Nodier, Lettre LIII, à Charles Weiss, [Paris], [vers la fin de mars 1802], dans Jacques-Rémi Dahan, dir., *Correspondance de jeunesse*, t. 1, Genève, Droz, 1995, p. 184 – l'italique est ajouté par les autrices et auteur.

2. Étienne Jean Delécluze, leur condisciple, les appelle surtout « Barbus ». La critique utilise également les termes de « Penseurs de l'Antique », « Primitifs », « Naïfs »… Étienne Jean Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1800 », repris dans *Louis David, son école et son temps*, Paris, Éditions Macula, 1983, p. 420-438. Le terme de *Méditateurs de l'antique* nous semble, du fait du témoignage de Charles Nodier, qui a appartenu au groupe, le nom le plus légitime. Nodier, dans « Les Barbus », repris dans Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 443, nomme « Dormeuses » les femmes du groupe.

3. Peu d'historiens ou historiennes de l'art se sont penché·es sur leurs parcours : George Levitine et Simone Velter ont écrit sur l'émergence du groupe et ses

démontrer que chez les Méditateurs et les Dormeuses s'ajoute l'importance de la mise en relation des champs de création (peinture, littérature) et des personnes (au sein de pratiques collectives), ainsi que la prégnance de gestes performatifs. Le mot « performance » fait ici référence à la définition de Richard Schechner de *showing doing*[11], c'est-à-dire une action qui se montre en même temps qu'elle se fait, une notion ouverte à la croisée du théâtre, du rituel, de la linguistique et des arts visuels. Penser en termes de recherche création permet de dépasser l'échec supposé des Méditateurs et des Dormeuses – leur incapacité à produire des objets identifiés par l'histoire de l'art. Pour autant, il ne s'agit pas d'effacer l'historicité de leur pratique, mais bien de les situer dans leur singularité dans un premier temps, pour ensuite nous intéresser plus précisément à leurs gestes novateurs, entre activité artistique et vie ordinaire. Enfin, dans un dernier temps, nous montrerons comment, depuis 2015, nous tentons de ressaisir l'épisode des Méditateurs et des Dormeuses, *à travers* et *avec* des performances, dans un processus d'expérimentation ouvert.

À la recherche d'une autre pratique dans l'atelier de David

Dans les années 1790, les secousses révolutionnaires touchèrent toutes les strates de la société, ainsi que la manière même de concevoir la création artistique. Des artistes tels que Jacques Louis David, Louis Girodet ou encore Pierre Narcisse Guérin tentèrent de réformer la peinture d'histoire, bastion de l'École française. À leur suite, une génération en phase avec l'esprit révolutionnaire entendit renouveler l'art de leur temps. Le noyau du groupe des Médiateurs, encouragés à l'érudition artistique et à la lecture des textes antiques, fut d'abord formé dans l'atelier de David au Louvre. Dans les années 1790, le Louvre était le centre névralgique de la République des Arts : certains maîtres, tels Jacques Louis David ou Jean Baptiste Regnault, y avaient leurs appartements et ateliers. Le Louvre accueillit aussi à partir de 1793 les collections du Muséum central des arts de la République, dont les collections furent grossies d'œuvres saisies en Italie et en Hollande lors des campagnes militaires françaises des années 1790. C'est dans ce contexte que les jumeaux Jean Pierre (1774-1860) et Joseph Boniface (1774-1833) Franque entrèrent dans l'atelier de David. Vers 1796, Jean Pierre faisait partie des élèves considérés comme les plus prometteurs de l'atelier : il exécuta l'une des draperies du célèbre tableau du maître *Les Sabines*[12] |**fig. 1**|. Les deux frères furent formés par l'apprentissage de la copie d'après les maîtres anciens, la statuaire et le modèle vivant. Suivant les conseils de David, ils s'inspiraient également des gravures de Flaxman[13], des vases étrusques et des bas-reliefs antiques[14] |**fig. 2**|. C'est aussi durant la création du tableau *Les Sabines* que Maurice Quay (1779-vers 1803) entra dans l'atelier. Il fut tout de suite remarqué par David pour son talent et montra rapidement des goûts littéraires arrêtés[15]. Il suivait les préceptes de David à la lettre, qui manifestait lors de l'élaboration des Sabines un goût exclusif pour l'art grec ancien : « Je veux faire du *grec* pur ; je me nourris les yeux de statues antiques, j'ai l'intention même d'en imiter quelques-unes[16] ».

personnalités ; Saskia Hanselaar a travaillé sur la réception critique du groupe autour de 1800 et sur la figure de Lucile Franque. George Levitine, *The Dawn of Bohemianism : The* Barbu *Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park, Pennsylvannie, Penn State University Press, 1978 ; Simone Velter, « De l'atelier de David au romantisme : le destin des Primitifs », thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 2005 ; Saskia Hanselaar, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres : une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008 ; « Ossian or the Melancholic Savage: A New Way of Expressing Primitivism », 26 février 2010, séance organisée par David O'Brien, Université de l'Illinois, *Consortium on the Revolutionnary Era 1750-1850* (25-27 février 2010), Charleston, Caroline du Sud ; « La critique face aux Méditateurs ou la peur de la déchéance de l'école française autour de 1800 », *Sociétés & Représentations*, n° 40, automne 2015, p. 129-144 ; « Comment un nom peut-il en cacher un autre ? Les aléas d'une mauvaise graphie liée à la condition d'une femme artiste, le cas Lucile Franque », dans Véronique Boucherat, dir., *L'énigme en archéologie et en histoire de l'art*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2019, p. 185-199.

4. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 420-438.

5. George Levitine, op. cit., p. 1-2.

6. Nous empruntons ce terme de « lignée » à la philosophe féministe Geneviève Fraisse pour désigner des provenances plurielles, qui s'articulent avec le présent : Geneviève Fraisse, *La suite de l'histoire : actrices, créatrices*, Paris, Seuil, 2019, p. 7.

7. Janneke Wesseling, « Introduction », dans Janneke Wesseling, dir., *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz, 2011, p. 2 – traduit par les autrices et auteur.

8. Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps : de la recherche en arts et de ses enjeux – Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 11-13.

9. Mireille Losco-Lena, « La recherche-création n'est pas la recherche + la création », dans Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, dir., *Le doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 27-44.

10. Voir en particulier les propositions très stimulantes d'Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte : vingt propositions pour la*

Figure 1. Jacques Louis David et atelier, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 × 522 cm, Musée du Louvre. Photo : Wikimedia, domaine public.

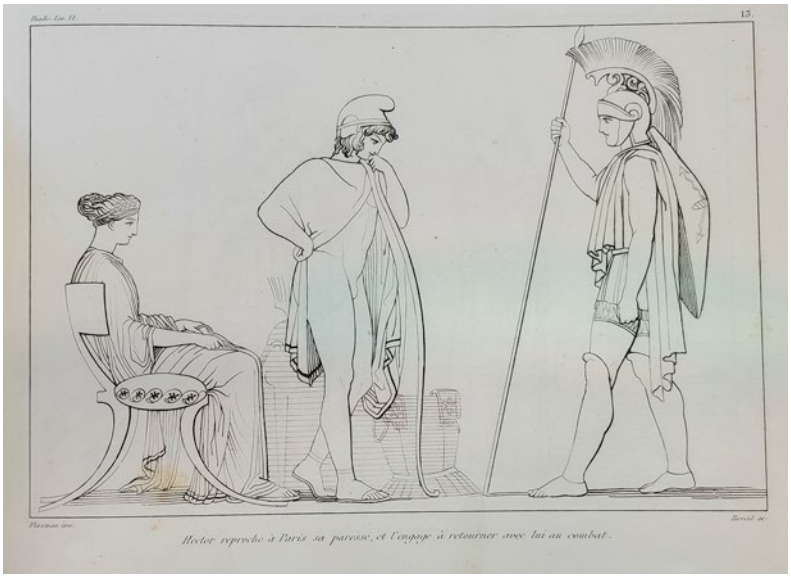

Figure 2. John Flaxman (dessin), Tommaso Piroli (gravure), *Hector blaming Pâris*, dans *The Iliad of Homer*, part I, pl. 10, Rome, 1793, Musée Ingres Bourdelle, Montauban. Photo : LH.

Cependant, Quay dépassa rapidement son maître par sa radicalité[17]. Il défendait la nécessité d'un plus grand archaïsme, afin de retourner aux sources mêmes de l'art. La Bible, les épopées d'Homère et surtout les poésies d'Ossian, qu'il plaçait au-dessus des autres, étaient les œuvres les plus pures, puisque les plus anciennes, et se devaient d'inspirer les artistes[18] |**fig. 3**|. Hilaire Périé (1780-1833), issu d'une famille aisée de Castres[19], devint l'un des plus grands partisans de Quay : d'autres élèves furent également subjugués par son charisme. C'est à cette époque que Quay et Périé se distinguèrent par leur apparence et leur habillement ; le premier portait la barbe et les cheveux longs[20], alors que le second, bel homme, mettait en avant son corps[21], en s'inspirant de la statue de Pâris, exposée au Museum |**fig. 4**|. Ils adoptèrent tous les deux un vêtement particulier qui les rendait facilement reconnaissables dans les galeries du musée[22]. La *Vue du Salon de l'an VIII* [1800] par Antoine Monsaldy et Georges Devisme montre, dans la foule venue admirer l'exposition des œuvres contemporaines, un personnage drapé d'une sorte de toge que l'on peut identifier comme l'un des Méditateurs[23]. Plusieurs appels révolutionnaires à refonder le vêtement, sur le modèle de la simplicité grecque ancienne, furent émis dans les années 1790[24]. La Société des arts, dont David fit partie, encourageait ainsi en 1794 les artistes à créer un costume qui leur serait propre afin de se distinguer de l'homme civil, en s'inspirant de la toge antique[25] |**fig. 5**|. Un journaliste anonyme décrivait de cette manière le vêtement d'élèves de David croisés dans les galeries du musée :

> Les cheveux courts et jamais lavés, ils auraient, cependant, bien besoin qu'on leur *lavât la tête*, ils laissent pousser leur barbe ou portent des moustaches, point de cravate, un gilet rouge fermé par derrière, une espèce de veste bleue en forme de chals

recherche-création, trad. par Armelle Chrétien, édité par Yves Citton, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 36.

11. Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. par Marie Pecorari et Marc Boucher, sous la direction de Christian Biet, Paris, Éditions théâtrales, 2008.

12. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 423 et p. 187.

13. John Flaxman (1755-1826), sculpteur et dessinateur, auteur du recueil *The Iliad and Odyssey of Homer, Engraved From the Compositions of John Flaxman, Sculptor*, Rome, 1793.

14. Richard Wrigley, « Aux grands artistes la critique reconnaissante : David devant la critique d'Ancien Régime », dans Régis Michel, dir., *David contre David : actes du colloque organisé au musée de Louvre*, t. 1, Paris, Éditions du musée du Louvre, 1993, p. 235.

15. Ibid., p. 61-62.

16. Ibid., p. 62.

17. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 188. Selon Jean Pierre Franque, la décision de David de peindre Tatius et Romulus nus lui aurait été redevable.

18. Les poésies d'Ossian furent traduites du gaélique vers l'anglais par James Macpherson dès 1760. Ces poésies, bien que largement créées par Macpherson, connurent un succès immédiat et durable en Europe. Voir Saskia Hanselaar, 2008, op. cit.

19. Magloire Nayral, *Biographie castraise, ou Tableau historique, analytique et critique*, t. 3, Castres, Vidal aîné, 1836, p. 124.

20. Plusieurs journaux et chroniqueurs autour de 1800 les mentionnent spécifiquement pour leur apparence et leur attitude dans l'étude, voir Saskia Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

21. Magloire Nayral, op. cit., p. 124.

22. Saskia Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

23. Antoine Monsaldy et Georges Devisme, *Vue du Salon de l'an VIII*, gravure, Bibliothèque nationale de France ; George Levitine, op. cit., p. 62.

24. Patrice Bret, « Fonder la République par le costume : David, le législateur et le politique en représentation », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, n° 34, 2021, p. 145-154.

25. Henry Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure et de la société populaire et républicaine des arts*, Paris, Bulloz, 1903, p. 265, cité par Bret, op. cit., p. 145-154.

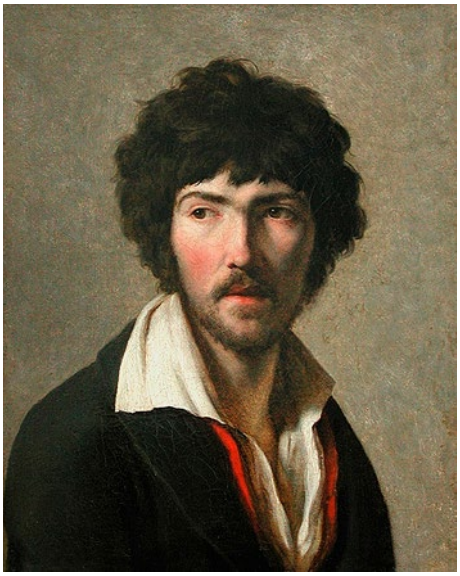

Figure 3. Attribué à Henri François Riesener, *Portrait de Maurice Quay*, date inconnue, huile sur toile, 56 × 46 cm, Musée du Louvre RF 1965 12. Photo : Wikimedia, domaine public.

> [*sic*], un pantalon blanc, ou pour mieux dire, sale, des pentoufles [*sic*] jaunes, et un *morceau de drap* jeté sur leurs épaules ; ils se mettent quelques fois des chiffons au tour de la tête, en forme de turban. Ils ne travaillent pas, parlent peu, méditent beaucoup, et restent long-temps [*sic*] devant un tableau, dans une extase qui tient de la bêtise[26].

Si la critique insistait sur la saleté et l'inconvenance de ces jeunes gens, c'est qu'elle était le reflet de la peur grandissante inspirée par ces artistes, qui rejetaient ouvertement les maîtres et voulaient changer la manière de concevoir l'art[27]. N'admirer que les œuvres les plus antiques[28], sans pratiquer régulièrement la copie, apparaissait comme provocateur |**fig. 6**|. Les jeunes aspirants de l'atelier de David, pour la plupart des adolescents entre douze et quinze ans, étaient tentés par cette contemplation qui paraissait oisive, et ils étaient moqués pour leur prétendue paresse[29]. Il est possible que ce comportement ait été amplifié par la critique dans le but de nuire à l'atelier de David. Il révélait néanmoins une véritable rupture dans l'organisation même de l'atelier : les jeunes exécutaient habituellement des tâches pour le maître, comme broyer les couleurs, nettoyer les pinceaux, préparer les toiles, etc.[30] Donner l'impression de ne rien faire était donc un geste troublant, subversif et contraire au bon fonctionnement d'un atelier, et donc de toute la hiérarchie artistique. De plus, Jean Pierre Franque et Maurice Quay critiquèrent ouvertement David vers 1799, et ce dernier leur demanda de ne plus jamais revenir dans son atelier[31]. Ce scandale fit grand bruit au Louvre et fut mentionné dans la presse de l'époque. Les jeunes gens installèrent leurs toiles dans le monastère de la Visitation sur la colline de Chaillot et commencèrent alors à attirer d'autres personnalités comme Jean Antoine Gleïzès ou encore Charles Nodier, tous deux écrivains[32].
La plupart des jeunes artistes ayant écouté attentivement les visées de Maurice Quay et de Jean Pierre Franque, certains artistes, tels que Hilaire

26. Note se référant au terme « Méditateurs » que le journaliste emploie dans un pamphlet qui leur est adressé. Anonyme, *Le Petit Arlequin au Muséum ou les tableaux d'Italie en vaudevilles, précédé d'une petite critique du tableau des Sabines*, Paris, an VIII (1800), p. 13-14.

27. Voir Saskia Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

28. Ce choix radical, et la pratique de la méditation devant les œuvres, expliquent les surnoms qui sont donnés au groupe : Méditateurs ou Observateurs de l'Antique, Illuminés des Arts, Penseurs, Primitifs, en rapport avec leur volonté de n'étudier que les œuvres les plus anciennes.

29. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 99.

30. Voir en particulier l'analyse de Nina Struckmeyer, « Dans l'atelier des élèves de Jacques-Louis David », dans France Nehrlich et Alain Bonnet, dir., *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 123-137.

31. Ibid., p. 122 et Nicolas Lecreux, « À l'auteur d'une Lettre sur la secte des Peintres méditateurs, insérée dans le numéro 17 », *Journal des arts, de littérature et de commerce*, n° 29, 25 frimaire, an VIII [15 décembre 1799], p. 10.

32. Charles Nodier, « Deux beaux types de la plus parfaite organisation humaine », *Essais d'un jeune barde*, Paris, Chez Mme Cavanagh, libraire, 1804, p. 95 : Nodier réalise une véritable hagiographie de Quay et Lucile Franque, peintresse, morte également en 1803. À son sujet, voir Saskia Hanselaar, 2019, op. cit., p. 185-199.

Figure 4. Charles-Paul Landon, *Pâris, ou ministre de Mithras*, Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts, Paris, Migneret, T. III, 1802, pl. 63. Photo gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Figure 5. Jacques Louis David, *Projet de costume civique, Habit de législateur*, 1994, aquarelle, Musée Carnavalet. Photo : RMN.

Figure 6. Hubert Robert, *La salle des saisons au Louvre*, 1803, huile sur toile, 31 × 52 cm, Musée du Louvre RF 1964 35. Photo : Wikimedia commons domaine public.

Figure 7. Jean Broc, *L'école d'Apelle*, 1800, huile sur toile, 375 × 480 cm, Musée du Louvre. Photo : Wikimedia Commons domaine public.

Figure 8. Paul Duqueylar, *Ossian récitant ses poèmes*, 1800, huile sur toile, 273 × 346 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence. Photo : domaine public.

Figure 9. Lucile Messageot, *Portrait de la famille Messageot-Charge*, vers 1798-1799, huile sur toile, Lyon Musée des Beaux-arts. Photo : Hanselaar.

Périé, Joseph Boniface Franque, Jean Louis Ducis ou encore Jean Auguste Dominique Ingres[33] ; n'exposèrent au Salon seulement que dans les années 1810[34] ; tandis que d'autres, plus avancés dans la maîtrise de la peinture, tels que Jean Broc (1771-1850) ou Paulin du Queylar ou Duqueylar (1771-1845)[35], participèrent au Salon dès 1800 |**fig. 7 et 8**| : soulignons toutefois que l'esthétique de leurs œuvres était manifestement inspirée des propos de Quay et des frères Franque[36]. Les critiques contemporains évoquaient en effet une « primitivité » rendue par une palette volontairement assourdie, ainsi que par une sorte de roideur dans les figures. Par ailleurs, cette manière n'était pas exclusive aux seuls élèves de David suggérant, entre autres, une diffusion des idées par l'entremise de Quay. De jeunes peintres, tel Augustin Vafflard (1777-1837), élève de Jean Baptiste Regnault, étaient remarqués pour un style similaire :

> Tout ce qui ne leur ressemble pas est proscrit, c'est-à-dire, tout ce qui n'est pas froid, roide et sans mouvement [...]. C'est cette génération naissante d'artistes qui s'est emparée du droit de juger les maîtres[37].

La critique trouvait aux œuvres une manière figée, barbare. C'était le cas également pour les œuvres de Lucile Messageot (1780-1803) |**fig. 9**|, qui fréquentait le Louvre vers 1798, sans maître attitré. Elle exposa au Salon dès 1799 et nous savons qu'elle connaissait Quay et Jean Pierre Franque[38]. *Gaul et Evirchoma* (tableau non localisé), exposé au Salon de l'an X, était perçu comme prometteur, mais trop raide encore une fois[39]. Cette incompréhension de la critique contemporaine, l'accusation d'excès, comme leur supposé échec, a marqué durablement l'historiographie concernant les Méditateurs et les Dormeuses. Elle a aussi masqué la diffusion de leurs idées chez la

33. Ingres rejoignit l'atelier de David dès 1797 : l'un de ses carnets manuscrits témoigne de l'importance de l'étude profonde dans sa formation dans Ingres, Carnet manuscrit n° X, Musée Ingres-Bourdelle, Montauban, cité par Pascale Picard-Cajan, « Fragments d'antiques : le fonds archéologique de l'atelier d'Ingres », dans Pascale Picard-Cajan, dir., *Ingres et l'Antique : l'illusion grecque*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 24-34.

34. Quay lui-même mourut très jeune, en 1803, avant d'avoir pu exposer au Salon.

35. Tous deux élèves de David, ils sont ensemble dans l'atelier dans les années 1790. Jean Broc commence sa carrière en 1800 et son *École d'Apelle* est tout de suite remarquée par la critique. Il a une carrière honorable dans les années 1810 et 1820. Duqueylar, originaire du Sud, fréquente Granet et Forbin, tous deux méridionaux. Sa carrière est moins remarquable que celle de Broc et il lègue la majorité de ses œuvres au musée Granet à Aix-en-Provence.

36. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 99.

37. Anonyme, *Arlequin au muséum ou les tableaux en vaudeville*, n° 2, s. l. n. d., p. 13-15. La critique est faite à propos de son premier envoi au Salon, *Arthémise et Mirza*, 1800, localisation inconnue.

38. Elle eut une fille avec Jean Pierre Franque cette même année et se maria avec lui en 1801.

39. Revue du Salon de l'an X, ou examen critique de tous les tableaux qui ont été exposés au muséum, Paris, an X [1802], p. 180.

jeune génération d'artistes de la France du début du XIXe siècle. Elle a surtout conduit à minimiser la spécificité de leurs conceptions artistiques. C'est ce à quoi nous nous intéresserons ici.

Formes esthétiques et formes de vie

Au sein du groupe des Méditateurs et des Dormeuses, la pensée du retour à l'Antique irriguait aussi bien des gestes artistiques (peindre, écrire) que des gestes quotidiens (méditer, porter un vêtement singulier, partager des repas végétariens). Leur quête commune de formes artistiques nouvelles nous incite à situer les Méditateurs dans une archéologie de la recherche création, car toute entreprise de recherche création est par nature collective[40]. Or, dans la courte vie du groupe, on observe une continuité entre formes esthétiques et formes de vie, depuis leur rencontre au sein de l'atelier de David jusqu'à la vie en communauté qui marqua leurs dernières années d'existence. Il en va ainsi de leur rapport à l'Antiquité. L'érudition, et en particulier la connaissance des arts et civilisations antiques, faisaient partie de la fondation du métier de peintre dans l'atelier de David[41]. Les Méditateurs et les Dormeuses se distinguaient pourtant par une attitude perçue comme excessive par la critique : plutôt que d'étudier, ils et elles *méditaient* devant les œuvres. En 1799, dans le *Journal des arts, de littérature et de commerce* paraissaient des « Réflexions sur la secte des Méditateurs » :

> Ces sectaires prétendent que dans les arts, *l'étude pratique n'est rien ; la méditation, tout*. En rencontrez-vous un dans un lieu public, ou dans la grande galerie du Musée, vaguant sans objet et sans dessein, et lui demandez-vous ce qu'il examine ou étudie ? D'un ton magistral il vous répond : *Je médite*[42].

Cette activité de méditation au Musée était présentée comme une bizarrerie, parce qu'elle s'opposait à l'étude, et en particulier à « l'étude pratique ». Dans les années 1780, « méditer » signifie « penser attentivement à quelque chose ; approfondir une vérité, une matière »[43]. Le mot a donc une connotation philosophique pour la critique, ce qui est renforcé par l'appellation « secte », souvent utilisée par la presse, et qui peut désigner à l'époque un groupe minoritaire s'attachant à une maxime, ou à un penseur[44]. Le mot évoque un ouvrage alors récemment paru, *Méditation sur les révolutions des empires* de Volney[45]. Le livre s'ouvre sur la contemplation des vestiges de Palmyre, qui entraîne le narrateur dans une méditation sur le futur. Les écrits de Jean Antoine Gleïzès, associé par Nodier aux Méditateurs[46], font donc totalement écho aux considérations de Volney. Dans *Les agrestes*[47], le narrateur médite sur les ruines antiques de Sagonte en Espagne, peuplées de fantômes qui s'imposent aux sens du narrateur-visionnaire[48]. La méditation y relie le sentiment du passé et la prescience de l'avenir, elle sert ainsi de guide pour les actions futures. Or, la principale erreur des Méditateurs, selon le critique du *Journal des arts*, était précisément que cette « méditation » se faisait au détriment de l'action : elle les poussait à renier les « études pratiques » qui devaient fonder leur métier. La méditation apparaissait comme un geste public, radical. Elle distinguait le projet des Méditateurs de celui des autres jeunes artistes de leur temps, car tout se passait comme si la

40. Voir par exemple le développement sur l'importance des collaborations dans le champ de la recherche création chez Paul Carter, *Material Thinking : The Theory and Practice of Creative Research*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004, ou encore l'essai de l'artiste et chercheur Bernard Rüdiger, « Les temporalités de la recherche en art », dans Jehanne Dautrey, dir., *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010, p. 69-75.

41. Nina Struckmeyer, op. cit., p. 130.

42. Anonyme, « Variétés. Réflexions sur la secte des Méditateurs », *Journal des arts, de littérature et de commerce*, Paris, n° 17, 25 vendémaire, an VIII [17 octobre 1799], p. 10-11.

43. Jean François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788.

44. Ibid.

45. M. Volney (Constantin-François de Chasseboeuf, comte de Volney – 1757-1820), *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne, Volland et Plassan, libraires,1791.

46. Charles Nodier, op. cit., p. 184, 192 et 200. Julia Ramírez-Blanco note cependant que si les écrits de Gleïzès étaient manifestement importants dans le groupe, sa présence au sein de celui-ci est plus douteuse – Julia Ramírez-Blanco, *Amigos, disfraces y comunas : las hermandades de artistas del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2022, p. 42 et note 73, p. 186.

47. Jean Antoine Gleïzès, Les agrestes, Paris, Fuchs, 1804.

48. Ibid., p. 30.

méditation était non seulement une pensée de l'œuvre future, mais aussi un geste artistique, qui faisait communiquer sentiment du passé, conscience du présent et projection dans l'avenir. Il y a là tout ce que nous pouvons lire d'une archéologie de la recherche création, comme un refus de la coupure entre théorie et pratique artistique : affirmer la jonction entre *faire* et *penser* est l'une des lignes de force dans ce champ[49]. Des auteurs expliquaient l'impasse des Méditateurs et des Dormeuses par une autre raison : celui du primat qu'ils et elles accordaient au sentiment dans l'art. Le critique Boutard, en 1801, notait justement de manière sarcastique :

> Un petit détachement[50] de la secte pensante a, dit-on, actuellement sur le chevalet, un tableau plus vaste qu'aucun de ceux que nous connaissons ; une composition immense, sentimentale, allégorique jusques [*sic*] dans ses moindres détails [...][51]

Ce sont autant les dimensions de ce futur tableau que sa composition « sentimentale » qui méritaient la dérision pour ce critique. De manière concordante, un autre critique, Paillot de Montabert, notait que « leur moyen d'atteindre à la perfection qu'ils rêvaient, c'était le sentiment »[52]. Le sentiment est une notion complexe et mouvante à la fin du XVIIIe siècle. Il recoupe à la fois l'opinion, la sensation, l'émotion et la conscience. Charles Nodier mentionne à plusieurs reprises le philosophe lyonnais Pierre-Simon Ballanche dans ses lettres de 1802[53], ce qui suggère une diffusion de ses idées dans le groupe. Ce dernier avait publié, en 1801, son premier traité, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*[54]. Dans celui-ci, le sentiment est la puissance qui permet l'articulation entre le sensible, la conscience de l'individu (y compris la conscience morale) et l'âme, dans son rapport avec le divin. Tout l'ouvrage est traversé par une opposition entre la connaissance par la raison analytique, qui est toujours morcelée, isolée, et la connaissance par le sentiment, immédiate, concrète, aisément transmissible. C'est cette seconde qui est valorisée, car elle est l'instrument créateur dans le domaine des arts et de la poésie[55]. De même, pour les Méditateurs, la contemplation des œuvres du passé ne semblait pas avoir pour but d'analyser, mais de parvenir à une connaissance totale, intégrant l'expérience sensible individuelle à un ordre de réalité qui dépasse l'entendement humain. Le groupe se plaçait dans un rapport au passé qui allait au-delà de la connaissance rationnelle. Ballanche insiste ainsi sur la « naïveté » du sentiment :

> L'empire du sentiment s'étend à toutes les actions, à toutes les circonstances de la vie. C'est le cri naïf ; c'est la bonne action irréfléchie ; c'est le *hors de soi* qui n'a pas d'expression, c'est le cœur isolé, nu et sans fard. Souvent le sentiment s'exprime par des monosyllabes ; quelquefois il s'épanche, il s'abandonne. L'étreinte muette, les longs embrassements, les serrements de mains, voilà son langage le plus ordinaire[56].

Pour les Méditateurs, les œuvres vraies sont « naïves » et « puissantes »[57], tout comme pour Ballanche où le geste en tant que l'expression privilégiée du sentiment permet la circulation entre les êtres et la nature, entre soi et les autres. Dans les témoignages épars sur les activités des Méditateurs, la méditation apparaît précisément comme un geste, entre art et vie ordinaire, qui vise à approfondir et à faire démonstration d'une pensée esthétique.

49. Voir notamment Mireille Losco-Lena, op. cit., p. 33, et Pierre-Damien Huyghe, op. cit., p. 94 et suivantes, pour une discussion de cette question.

50. De manière intéressante, l'expression « un petit détachement » pourrait laisser entendre que plusieurs membres travaillaient ensemble à un même tableau.

51. Boutard, « Variétés. Salon de l'an IX. – V. Demarne. Un mot sur les peintres méditatifs », *Journal des débats et lois du pouvoir législatif et des actes du gouvernement*, 28 fructidor, an IX [15 septembre 1801], p. 3-4.

52. Jacques Nicolas Paillot de Montabert et Valentin Parisot, « Notice – David, Jacques Louis », dans Louis-Gabriel Michaud, *Supplément* de la *Biographie universelle*, 1837, p. 156.

53. Charles Nodier, Lettre LIII à Charles Weiss s. l., [fin mars 1802], *Correspondance*, op. cit., p. 183.

54. Pierre-Simon Ballanche, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon, Ballanche et Barret, an IX [1801].

55. Ibid., p. 21.

56. Ibid., p. 49 – l'italique est ajouté par les autrices et auteur.

57. Un critique se moque ainsi de ces mots sans cesse répétés par les Méditateurs dans leurs appréciations des œuvres du Quattrocento italien. « Naïf » est donné comme leur mot de prédilection. Anonyme, op. cit., p. 10-11.

La pratique artistique est ici pensée comme une *expérience*, « un temps de vie traversé », dans des modalités proches de celles de la recherche création contemporaine[58].

Le port de vêtements inspirés de l'Antiquité, tant par les Méditateurs que les Dormeuses, peut aussi être entendu comme un geste artistique, car il inscrit une manière de rendre visible leur pensée et d'incarner leurs idées utopiques dans la vie quotidienne. Selon Delécluze, Quay formulait cette tentative de convertir le monde à leurs idées, en donnant à toutes et tous l'exemple de la beauté et de la grandeur de la vie antique ainsi :

> Déjà vous voyez j'ai laissé pousser mes cheveux et ma barbe ; l'on achève en ce moment une vaste tunique blanche que je porterai sous un ample manteau bleu, et je ne chausserai plus mes pieds que de cothurnes. […] Décadi prochain, vous me verrez ainsi vêtu dans les Tuileries, me promenant au milieu de ces stupides bourgeois que je ferai rougir de la laideur et de la mesquinerie de leur accoutrement moderne[59].

Porter une tenue à l'antique était un geste performatif qui faisait advenir la refondation esthétique et politique, incarnée à même le corps de l'artiste, de manière publique.

À partir de 1799, les sources décrivent un changement de cadre. Charles Nodier, qui rejoignit le groupe à cette époque, les évoquait dans le décor champêtre d'une « retraite » sur la colline de Chaillot, alors située à l'écart de la ville :

> Hier, j'allais au monastère de Sainte-Marie, près de Passy[60] : c'est le lieu de retraite des Méditateurs ; il faisait un temps superbe. Le soleil à son midi brillait au-dessus des tours et au milieu des ruines. […] Je les ai trouvés tous. Nous étions vêtus de tuniques blanches et nos cheveux flottaient sur nos épaules. Nous nous sommes reposés sur l'herbe ; nous avons parlé du désert, de l'amitié, de toi ; nous avons regardé Paris et nous avons pleuré[61].

Le groupe habitait en communauté dans un couvent abandonné, jouxté par des jardins qui descendaient en terrasses jusqu'à la Seine[62]. La dimension littéraire de leurs activités communes (écouter, réciter, composer des textes) paraît avoir été notable[63]. La peintre Lucile Messageot Franque[64], par exemple, fut l'autrice d'un *Essai sur les harmonies de la mélancolie et des arts*, perdu, mais mentionné par Nodier.

Pour lire, méditer et composer, les Méditateurs et les Dormeuses, habitant ou non ce lieu, se réunissaient dans le jardin. Pour reprendre la formule de Manning et Massumi, ce mode vie permettait la mise en place de « techniques de relations » entre ces champs et leurs représentants, principe central de la recherche création[65]. La communauté préparait collectivement les repas. Le groupe avait adopté une diète végétarienne : ils et elles « ne se nourrissaient que de végétaux[66] » parfois, semble-t-il, récoltés dans ledit jardin[67]. L'alimentation végétarienne suscita l'intérêt en France à la fin du XVIIIe siècle, comme bénéfique pour la santé, mais aussi en raison d'un changement de sensibilité envers la souffrance des animaux[68]. Il fut défendu par Voltaire[69] comme par Rousseau[70], qui l'imaginait comme le régime des temps les plus anciens. Associé au groupe des Méditateurs, il semble que Jean Antoine Gleïzès ait été végétarien bien avant 1800[71] et, dans ses *Nuits*

58. La formule que je cite ici est empruntée à Pierre-Damien Huygue, « Devenir chercheur », dans Monique Martinez-Thomas et Catherine Naugrette, op. cit., p. 20.

59. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 90.

60. Le couvent, alors désaffecté, de la Visitation Sainte-Marie, à Chaillot sur la route de Passy, dont les jardins descendaient jusqu'à la Seine, à l'emplacement actuel du palais de Chaillot. Il fut fermé en 1790, et démoli entièrement en 1810, en vue de la construction d'un palais pour le roi de Rome. Voir Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, t. II, p. 191-202.

61. Charles Nodier, Lettre LIV à Charles Weiss, s. l., 18 [sans doute 18 Germinal an X – 8 avril 1802], *Correspondance*, op. cit., p. 190.

62. Pour un travail approfondi sur cette question, voir Julia Ramírez-Blanco, op. cit.

63. Delécluze raconte ainsi comment il lut à Maurice Quay un passage de l'*Odyssée* en grec, ce dernier manifesta une grande émotion, alors qu'il ne comprenait pas le langage. Étienne Jean Delécluze, op. cit., p. 427.

64. Lucile Messageot se marie avec Jean Pierre Franque en janvier 1802. Nous conservons ses deux noms. Pour la question des noms, voir Hanselaar, 2015, op. cit., p. 129-144.

65. Erin Manning et Brian Massumi, op. cit., p. 40.

66. Charles Nodier, Lettre LIII à Charles Weiss, s. l., [fin mars 1802], op. cit. p. 184.

67. Charles Nodier, Lettre LV à Charles Weiss, [Paris], [9 avril 1802?], op. cit., p. 192.

68. Renan Larue, *Le végétarisme des Lumières : l'abstinence de viande dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

69. Voltaire, Pensées végétariennes, éd. par Renan Larue, Paris, Fayard, 2020.

70. Renan Larue, op. cit., p. 228-230. Pendant la Révolution française, Saint-Just propose aussi dans ses *Fragments sur les institutions républicaines* que les enfants suivent une diète végétarienne : « Ils sont nourris en commun et ne vivent que de racines, de fruits, de légumes, de laitage, de pain et d'eau. », Louis Antoine Léon de Saint-Just, *Œuvres complètes de Saint-Just*, Texte établi par Charles Vellay, Paris, Eugène Fasquelle, 1908, p. 517.

71. Alphonse Esquiros, « Les excentriques de la littérature et de la science », Revue des deux mondes, période initiale, t. 15, 1846, p. 837-857.

élyséennes, ce « régime pythagoricien » comporte une manière de vivre portée par l'« amour et [le] respect de tous les êtres créés[72] ». Un des traits de la pensée pythagoricienne, telle que transmise par les auteurs antiques tardifs[73], s'incarne par l'« amitié de tous pour tous » : le nom lui-même d'amitié (*φιλία*, une forme de l'amour en grec) est censé avoir été employé en premier lieu par Pythagore. L'amitié relie tous les êtres vivants : c'est la raison pour laquelle Pythagore demandait à ses disciples de s'abstenir de manger des animaux[74]. En adoptant le régime pythagoricien, en revêtant des toges blanches comme dans les récits antiques, les Méditateurs et les Dormeuses en communauté à Chaillot s'appropriaient cet idéal d'harmonie du vivant, en ritualisant le quotidien. Ainsi, Nodier décrit le baiser de paix échangé matin et soir avec Maurice Quay ou l'acte de boire à la même coupe, comme un écho lointain de gestes monastiques[75].

En adoptant un mode de vie collectif et ritualisé, ils et elles réactualisaient dans le présent un passé lointain et donnaient corps à leur désir de refondations esthétique et politique. Les gestes qu'ils et elles adoptaient manifestaient une continuité entre formes artistiques et vie quotidienne. Cette dimension à la fois pragmatique et spéculative de leur pratique touche à des questionnements fondamentaux de la recherche création[76].

Méditations collectives au début du XXIe siècle

Cette manière de vivre l'art fait écho à notre perception contemporaine de la recherche création comme *expérience*. En tant que duo d'artistes-chercheur et chercheuse (Hervé & Maillet), nous avons présenté une série de performances et d'expositions, réalisé un film, *Spectacles sans objet*[77], avons publié un livre, du même titre[78] et édité un disque vinyle assorti d'une série de pochettes[79]. La performance est le point de départ de nos recherches par l'art[80] : elle se présente sous la forme de dialogue, entre nous et avec le public. Nous en parlons souvent comme d'un laboratoire de travail et d'expérimentation, instable et ouvert. Les performances sont pensées pour un lieu donné (*site specific*) et fondées sur l'exploration des formes de transmission et de construction de connaissances : par la rhétorique, les reconstitutions et les techniques de l'humour. C'est précisément dans ces formes *vivantes* que s'articulent le penser et le faire, dans un même mouvement. Ces performances peuvent être décrites comme des performances-conférences, qui émergent dans des essais récents, comme des formes privilégiées de la recherche création contemporaine[81].

L'intuition première était de penser notre pratique en dépassant le cadre d'une histoire de la performance qui remonterait aux années 1970 ou aux avant-gardes du début du XXe siècle[82]. À la recherche de formes émanant des arts visuels plus que du théâtre, nous nous sommes intéressé·es aux Méditateurs de l'Antique et des Dormeuses, en tentant de mettre à l'épreuve leur pratique de performance *par* la performance. Le fait que ces artistes aient laissé une œuvre matérielle, mais peu prolixe, permettait de faire de leur pratique un sujet et un dispositif de recherche. Le projet politique et esthétique de ces artistes rejoignait celui qui nous tenait à cœur à ce moment

72. Jean Antoine Gleizès, op. cit., p. 38.

73. La vie de Pythagore est connue pour l'essentiel par des textes antiques tardifs. Voir Porphyre, *Vie de Pythagore* (vers 270), trad. Édouard des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1982 ; Jamblique, *Vie de Pythagore* (vers 310), trad. Luc Brisson et Alain Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 1996 ou encore la compilation de Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, t. II, Paris, Flammarion, 1993.

74. Jamblique, op. cit., p. 39.

75. Charles Nodier, Lettre LVI à Charles Weiss, [Paris], [vers le 20 mai 1802], op. cit., p. 201. L'intérêt de Nodier pour les gestes rituels des sociétés secrètes précédait sa rencontre avec les Méditateurs : il avait, encore adolescent, créé avec ses amis de Besançon une fraternité appelée les « Philadelphes », qui s'organisait autour de réunions ritualisées, et à laquelle il tenta de donner une orientation politique contre Napoléon avant de partir pour Paris en 1800.

76. Erin Manning et Brian Massumi, op. cit., p. 36.

77. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Spectacles sans objet/Spectacles without Objects*, diaporama, s8mm et transféré vers un format HD, 33', 2016, Production I. I. I. I. & redshoes, avec le soutien de la Fondation nationale pour les arts graphiques et plastiques (FNAGP), Centre Pompidou – Hors Pistes, parc Jean-Jacques Rousseau, du CAC Vilnius, ESACM, CRAC Alsace. Courtoisie Galerie Marcelle Alix. Avec Pierre Pinson, Laurent Cazanave, Louis Affergan-Cavillon, Luna Picoli-Truffaut, Gonzague Van Bervesselès, Madeleine Cavet, Sarah-Anaïs Creviet-Goulet, Emily Lechner, Damien Delescluse, Les Figurants de l'Histoire.

78. *Spectacles without Objects*, livre, Pork Salad Press/Kunsthal Aarhus, 2016 ; Spectacles sans objet, livre, Marseille, Éditions P, 2016.

79. Le disque, *Spectacles without Objects*, enregistré par la Kunsthal Aarhus en 2016, est une reconstitution de chants révolutionnaires qui anticipe l'histoire canonique née avec le marxisme. Ces chants sont entonnés par la chorale amateure Camera Sei qui regroupe des professionnels engagés (architectes, médecins, professeures) explorant la musique ancienne. La face B réunit des chansons saint-simoniennes, composées pendant la retraite de Ménilmontant (1831), utopie ritualisée de vie communautaire sans classes et unisexe. La face A regroupe quatre chansons écrites

Figure 10. Attribué à Maurice Quay, *Etude*, ca. 1800, Musée Granet, Aix-en-Provence.
Photo : Maillet.

dans le contexte d'une crise politique importante en France[83]. Nous avions le sentiment de ne pas savoir comment les projets artistiques pouvaient jouer leur rôle pour penser des futurs plus attractifs. Comme les Méditateurs et les Dormeuses, nous nous replongions dans le passé pour imaginer l'avenir, entre *reenactment* et spéculation.

Nous cherchions à faire revivre ces figures, mais surtout à les éprouver physiquement, à voir les corps en action, afin de créer une rencontre entre ces artistes et nous, à travers ces deux siècles de séparation. L'*étude de jeune homme* de Maurice Quay nous donnait quelques indications de costumes et d'allure |**fig. 10**|, et l'autoportrait de Lucile Messageot nous invitait à porter des fleurs de soucis dans les cheveux |**fig. 9**|. Nous avons commencé par écrire une performance dialoguée, présentée à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris (ENSBA) en 2014, dans des lieux dont l'épaisseur historique même répondait à l'épisode que nous évoquions[84]. Nous avons imaginé les Méditateurs et les Dormeuses en tant que collectif, avec la participation d'un groupe d'étudiants et étudiantes de l'atelier de Claude Closky. Ce dernier pouvait être imaginé en David, et ses élèves en Méditateurs et en Dormeuses. Une citation de Delécluze était devenue un objet de travail et le titre de la performance : « Agamemnon, le peintre était fort laborieux » |**fig. 11**|. Nous voulions signaler que l'extravagance vestimentaire et les attitudes des jeunes artistes de 1800, qui faisaient écho aux *hipsters* des années 2010 pour de jeunes contemporains, étaient assorties d'un travail ardu[85]. La performance se présentait comme une visite des lieux de l'ENSBA, circulant entre deux temporalités ; sur notre parcours, nous croisions des étudiant·es vaquant à leurs activités, conversant ensemble, qui symbolisaient

pendant la Révolution française pour les fêtes révolutionnaires (1790-1793). Les pochettes des disques sont conçues à partir de pochettes récupérées, dans lesquelles ont été découpées le plan d'architectures utopistes, du familistère de Guise au système solaire selon Charles Fourier.

80. Pour Pierre-Damien Huyghe, par la recherche avec l'art, l'art devient un instrument, plutôt qu'un simple objet d'investigation, op. cit.

81. Nous renvoyons ici en particulier à l'ouvrage de Marion Boudier et Chloé Déchery, *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes : performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, auquel nous avons participé.

82. C'est l'hypothèse défendue par Roselee Golberg dans *Performance Art: From Futurism to the Present*, 1979, réédité à de multiples reprises, et traduit en français sous le titre La performance : du futurisme à nos jours, New York, Thames & Hudson, 2001.

83. Je pense ici à l'époque de la présidence de François Hollande, qui a été l'occasion de désillusions profondes sur le socialisme dit réformiste, pendant laquelle les manifestations ont été durement réprimées. Ces interrogations politico-sociales ont aussi amené à la préparation d'un séminaire « de crise » à l'Institut national d'histoire de l'art qui a abouti à la publication du Hors-série 6 d'*Images Re-vues* ; lire Thomas Golsenne et C. Maillet, « Historien·ne·s émancipé·e·s ? », *Images Re-vues*, [en ligne], Hors-série 6, 2018.

84. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Agamemnon, le peintre était fort laborieux*, performance dans le cadre de paroles/formes, curateur : Nicolas Bourriaud, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2014, script publié dans *Spectacles sans objet*, op. cit., p. 18-36.

85. Ibid., p. 18-36.

Figure 11. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Agamemnon, le peintre était fort laborieux*, 2014, performance (avec Alexis Chrun, Virgile Fraisse et Louise Siffert). Photo : Hervé & Maillet.

dans notre discours les Méditateurs et les Dormeuses[86]. L'étape suivante du processus de recherche création, le film *Spectacles sans Objet*, s'est construite dans un dispositif expérimental, entre performance publique et tournage. Nous avons identifié le parc Jean-Jacques Rousseau, à Ermenonville comme espace de travail. Le parc a été constitué autour d'un jardin paysager du XVIIIe siècle fondé par Émile de Girardin, aristocrate éclairé amateur de Rousseau, qui accueillit le philosophe dans ses derniers jours et lui fit construire un tombeau sur une île[87]. Ce jardin reconstitué était un décor idéal, mais surtout un lieu où nous pouvions *vivre* réellement, grâce à une résidence d'artistes organisée sur place. Il était possible de faire des promenades solitaires, de jour comme de nuit, dans les fabriques du parc et de méditer au milieu de fausses ruines.

Pour incarner Lucile Messageot, Hilaire Périé, Jean Pierre Franque et Maurice Quay, nous nous sommes confronté·es à la difficulté de devoir mettre un visage sur des personnages historiques que notre imagination avait eu toute liberté de dessiner. Nous avons choisi des personnes qui avaient une expérience de la scène et du cinéma, mais aussi une familiarité avec les ateliers d'artistes. Luna Piccoli-Truffaut, choisie pour jouer Lucile, est une actrice et artiste formée à l'ENSBA. Louis Affergan Cavillon, un danseur rencontré pendant le spectacle *The Show Must Go On* de Jérôme Bel[88], fut choisi pour ses attitudes frappantes et sa ressemblance avec les personnages des tableaux de Jean Broc : il ne pouvait être que l'élégant Hilaire Périé. Laurent Casanave, un comédien de théâtre depuis l'enfance, remarqué dans *Brume de Dieu* de Claude Régy en 2011 ; c'est son magnétisme qui nous a fait songer au charisme de Maurice Quay, à qui il ressemble. Enfin, Gonzague Van Bervesselès nous a notamment frappé·es par sa voix, qui semblait venue d'un autre temps et qui permettait de faire entendre les mots rapportés par Delécluze, avec une tonalité précieuse et fascinante.

Plutôt que de leur demander de jouer un rôle, nous avons d'abord amené acteurs et actrice au musée du Louvre afin de voir les œuvres *Les Sabines* de David |**fig. 1**| et *L'École d'Apelle* de Jean Broc |**fig. 8**|, toutes deux exposées dans la même salle. Après une discussion sur l'histoire de ces artistes, nous sommes resté·es de longues heures, à penser et essayer des gestes, face à ces tableaux. Quelques mois après, nous avons répété quelques scènes au parc Jean-Jacques Rousseau, laissant Laurent Cazanave méditer en peplos (πέπλος) appuyé sur le cénotaphe de Rousseau, Luna Picoli-Truffaut et Gonzague Van Bervesselès s'étreindre dans la cabane du philosophe, tandis que Louis Affergan Cavillon se promener dans la forêt coiffée d'un bonnet phrygien. La re-création de tous ces gestes rendait tangibles ces figures du passé |**fig. 12**|. Plus qu'enregistrer des images, il s'agissait de conserver des souvenirs et des émotions ; la froideur de l'eau du lac où nous nous sommes baigné·es, les larmes versées au coucher du soleil : en somme, vivre une petite partie de ce qui avait été vécu en 1800. Cette intrication entre l'expérience de vie et la forme artistique révèle pour nous que la recherche création, en tant que processus de réflexion et de transmission collective, dévoile sa propre fabrication en même temps qu'elle se tourne vers le futur.

86. Alexis Chrun, Virgile Fraisse et Louise Siffert avec qui nous avons performé, pensé et médité, sont depuis devenus des artistes professionnel·les.

87. Le tombeau est désormais un cénotaphe, car les restes de Jean-Jacques Rousseau ont été déplacés pour être conservés au Panthéon.

88. 13-15 mars 2015, Théâtre des Amandiers, Nanterre.

Figure 12. Louise Hervé et Clovis Maillet, *Spectacles sans objet*, 2016, film super 8 et vidéo (Luna Picoli Truffaut, Gonzague Van Bervesselès). Photo : Hervé & Maillet.

Le titre, *Spectacles sans objet*, paraphrasait Jean-Jacques Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles dans laquelle le philosophe répondait à l'article « Genève » de l'*Encyclopédie*, rédigé par d'Alembert[89]. Opposé au théâtre, vu par lui comme immoral, Rousseau suggérait, pour la République future, des spectacles sans objet, dont le seul but serait les spectacles eux-mêmes :

> [D]onnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. Je n'ai pas besoin de renvoyer aux jeux des anciens Grecs : il en est de plus modernes, il en est d'existants encore, et je les trouve précisément parmi nous[90].

Pourtant, c'est en revenant aux anciens Grecs et aux artistes habitant les ateliers du Louvre ou les couvents désaffectés de la colline de Chaillot, que nous avons trouvé quelques réponses à l'actualité désarmante. Être Méditateur ou Dormeuse vers 1799 était une réponse à une crise historique, le redevenir en 2010 a engagé notre vie et notre art.

Le parcours des Méditateurs et des Dormeuses peut sembler ordinaire dans un contexte historique de fascination pour l'Antiquité dans les arts et le quotidien, mais leur expérience artistique et intellectuelle sortie de cet ordinaire, valorise une volonté d'outrepasser les normes sociales en vigueur à leur époque. Riches de l'enseignement traditionnel donné par David et pourvu·es d'une connaissance artistique inédite grâce à toutes les saisies révolutionnaires, ils et elles purent proposer une nouvelle vision de ce que peut être l'art, que nous faisons entrer dans une archéologie de la recherche création.

La pratique de la méditation plaçait les recherches des Méditateurs et les Dormeuses dans un antagonisme entre rationalité et émotivité, à la

89. Jean Le Rond d'Alembert, l'article « Genève » parut dans la première édition de l'Encyclopédie en 1757.

90. Jean-Jacques Rousseau, Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, dans *Collection complète des œuvres de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève*, vol. 6, in-4°, p. 73, [en ligne], www.rousseauonline.ch.

défaveur de la seconde. Depuis les syncrétismes spirituels des années 1970, l'association entre méditation et pratique artistique est devenue courante, des écoles d'art estivales de Richard Demarco, se tenant sur des sites préhistoriques (de 1972 à 1981)[91], aux méditations collectives visant à guérir les musées de leurs blessures coloniales de Grace Ndiritu (depuis 2012)[92]. Le végétarisme du XIXe siècle, inspiré par un Âge d'Or antique, une meilleure hygiène de vie et un sentiment d'amitié pour tous les êtres vivants, fut au cœur des recherches artistiques des Méditateurs et des Dormeuses et de leur philosophie empreinte de pythagorisme. Ils et elles furent profondément des artistes-chercheurs et chercheuses, en quête d'un mode de vie, autant que d'une refondation artistique appuyée sur des savoirs. Plus que tout, c'est le fait même de penser en collectif qui les inscrit dans une histoire radicale de l'art et de la performance, faite de recherche et de méditation.

Les expériences artistiques d'Hervé & Maillet, encore en cours à l'heure actuelle, invitent à des pratiques qui permettent de travailler avec des artistes de manière transhistorique et transgénérationnelle. En dépassant le projet idéal d'une reconstitution, nécessairement imparfaite, l'histoire donne des clés pour penser aujourd'hui une pratique de la performance, sans efficacité ni spectaculaire, qui s'inscrit dans chaque moment de la vie. Les artistes-chercheurs et chercheuses du XIXe siècle nous invitent à reprendre leurs expériences. ¶

91. Voir le catalogue de l'exposition *L'art d'apprendre : une école des créateurs*, dirigé par Hélène Meisel, 5 février-29 août 2022, Centre Pompidou-Metz, Luxembourg, Éditions Centre Pompidou-Metz, 2022, p. 187-189.

92. Grace Ndiritu, *Healing the Museum*, performance and research project ; lire Grace Ndiritu, "Healing the Museum", *Gropius Bau Journal*, 2021, https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/journal/2021/grace-ndiritu-healing-the-museum.html.