

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 65 (2017)

Artikel: La vague de Carlos Schwabe : une rupture iconographique
Autor: Beytrison Comina, Ingrid
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-813363>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vague de Carlos Schwabe: une rupture iconographique

INGRID BEYTRISON COMINA

À PARTIR DU MILIEU DU XIX^e SIÈCLE, LES VAGUES PEINTES, SCULPTÉES, CISELÉES SE MULTIPLIENT ET ESSAIMENT AU SEIN DE TOUS LES REGISTRES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE. INÉDITE, LA REPRÉSENTATION DE NUS FÉMININS À LA SINUOSITÉ PARÉE D'ÉCUME, SANS RÉFÉRENCES LITTÉRAIRE NI MYTHOLOGIQUE, SE STANDARDISE RAPIDEMENT. CEPENDANT, EN 1907, L'ARTISTE SYMBOLISTE CARLOS SCHWABE ROMPT RADICALEMENT AVEC CETTE ICONOGRAPHIE. L'ŒUVRE À LAQUELLE EST CONSACRÉ CET ESSAI, SINGULIÈRE D'UN POINT DE VUE FORMEL, RECÈLE UNE RICHESSE INTERPRÉTATIVE DONT LES MULTIPLES STRATES DE SIGNIFICATIONS COMPLEXES DÉPASSENT LE SIMPLE LIEN MÉTAPHORIQUE TISSÉ ENTRE FEMME ET VAGUE.



1 Carlos Schwabe (Altona, 1866 – Avon, 1926), *La Vague*, 1907. Huile sur toile, 196 x 116 cm. MAH, inv. CR 161.

De toute sa puissante verticalité, une vague s'élève. Figée à l'exact moment de son déferlement, elle dévore sous un ciel bas de nuages rougeoyants presque la totalité de l'espace pictural. Sa force implacable est soulignée par le bouillonnement des flots à sa base et la haute élévation de sa liquidité abyssale, profondément sombre. L'imminence d'un engloutissement paraît effroyable. Aucun horizon ne donne l'espoir d'en réchapper.

Auréolée d'une mousseuse crête d'écume, éclairée d'un contre-jour dramatique, la vague laisse apercevoir des figures féminines qu'elle modèle. Indissociables de la déferlante, ces femmes semblent d'une hybridité humaine et aqueuse. Leur pâle nudité se revêt partiellement d'un vêtement liquide; leur longue et noire chevelure est parée d'écume; leur profond et obscur regard semble d'abysse. Hurlantes, elles nous font face, nous désignent, accusatrices ou implorantes.

Le motif est inédit, cependant il ne nous paraît pas entièrement inconnu, étrangement familier.

2 Alexandre Cabanel (Montpellier, 1823 – Paris, 1889), *La Naissance de Vénus*, 1863. Huile sur toile, 130 x 225 cm. Paris, Musée d'Orsay.

De Vénus à la Vague

L'association d'une figure féminine à une vague écumante émane d'une longue tradition iconographique : celle des Vénus anadyomènes et de leurs variations, néréides et autres nymphes des eaux (fig. 2).

Au milieu du XIX^e siècle, ce sujet connaît cependant une résurgence très particulière et, délaissant les références à la mythologie gréco-romaine, il s'individualise. Si le Salon de 1863 est surnommé celui « des Vénus » et renouvelle la représentation de sa naissance à partir de *l'aphros* (l'«écume des mers»), progressivement le lien au mythe s'efface et ne subsiste que l'allégorisation du nu féminin comme vague² (fig. 3). Les corps, dont la sinuosité dénudée fait écho aux lignes ondulantes des eaux mouvantes, se multiplient aux cimaises des salons. La statuaire, les arts décoratifs, la littérature ne sont pas exempts de ce *Pathosformel*. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la femme associée à l'onde mobile se retrouve obsessionnellement au sein de tous les divers répertoires de la création artistique (fig. 4).

Ainsi, ce motif alliant nu féminin et vague semble bien former ce que Jan Bialostocki nomme un thème-cadre : une image produisant l'effet d'un aimant et offrant matière à l'élaboration de formules iconographiques apparentées, contraignant celles-ci à une forme de contamination² (fig. 5).





«Ondulabilité»

La force d'attraction du motif de la femme-vague, qui essaime singulièrement durant la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle, apparaît porteuse d'une signification particulière. En effet, elle coïncide avec des instances discursives très prégnantes, qui tentent de construire une certaine définition psychophysique de la nature féminine. L'anthropologie, l'embryologie, les théories évolutionnistes vont être interprétées de manière à confirmer les «traits immuables» de la nature féminine, alors caractérisée au physique par la faiblesse et au moral par la sensibilité, soulignant son infériorité vis-à-vis de l'homme et stigmatisant son altérité ; à cette sensibilité correspond la mobilité, définie comme son corollaire³.

Cette construction normative de la femme se retrouve dans le discours médical de l'époque⁴, largement diffusé et vulgarisé au sein de revues, dictionnaires, almanachs, ainsi que dans les champs littéraire et artistique. L'enseignement de l'anatomie préconisé par l'École royale des Beaux-Arts de Paris entretient par ailleurs une relation de proximité avec le champ médical durant le XIX^e siècle⁵.

Ainsi, par une propagation qui échappe le plus souvent au jeu des sources directes, le champ artistique de cette période reflète ces conceptions pseudo-scientifiques : «La première expression de tout cet ensemble corporel est la mobilité, mais cette mobilité fluide que nous avons appelée <ondulabilité>, passant de la grâce à la puissance, de la docilité à l'empire. Cette mobilité essentielle de la nature féminine...»⁶.

3 Paul Baudry (La-Roche-sur-Yon, 1828 – Paris, 1886), *La Perle et la vague*, 1862. Huile sur toile, 84 x 178 cm. Madrid, Musée du Prado.

Ces caractéristiques de fluidité, de variabilité semblent ancrer la relation métaphorique entre la femme et la mer, qui apparaissent comme indissociables : «le flux et le reflux de cet autre océan, la femme!»⁷.

Dans un chapitre consacré à l'érotique de l'eau, Jean Libis développe les relations d'attraction qui se tissent dans l'imaginaire entre l'élément aquatique et la femme : «Aphrodite naît de l'écume de la mer et, dans la mythologie grecque, nous savons que les sources, les lacs et les rivières sont, de part en part, hantés par la présence du féminin. (...) Tout se passe comme si une fascinante interchangeabilité se tissait entre la femme, expression individualisée de la féminité, et l'eau, substance intime de cette même affinité»⁸. Dans son essai sur l'imagination matérielle de l'eau, le philosophe Gaston Bachelard souligne également «le caractère presque toujours féminin attribué à l'eau par l'imaginaire»⁹.

La réception critique contemporaine à ces *Vagues* montre que ces nudités sont perçues comme des Vénus profanes, des courtisanes ou la personnification des plaisirs dissolus : elles ne sont que des corps. Progressivement, leur courbure



4 James Vibert (Carouge, 1872 – Plan-les-Ouates, 1942), *Naiade*, vers 1900. Céramique émaillée, 61 x 40 cm. Collection privée.

5 William-Adolphe Bouguereau (La Rochelle, 1825-1905), *La Vague*, 1896. Huile sur toile, 121 x 160,5 cm. Collection privée.



s'accroît, s'hystérise. Elle se rapproche de la gestuelle pathologique et de la contorsion dorsale de la « grande névrose ».

D'ailleurs, dans le contexte médico-scientifique qui prévaut alors, la crise hystérique peut s'assimiler à l'extase amoureuse, au spasme vénérien. Depuis la Renaissance, l'hystérie a pu être associée à un certain érotisme.

Dès la fin des années 1870, les recherches développées par le neurologue Jean Martin Charcot autour de l'hystérie se diffusent et connaissent une grande notoriété, relayée par une iconographie abondante.

Rupture

Loin de ces nudités lascives, arquées, mêlées sensuellement à une crête ondoyante d'écume, Carlos Schwabe opte en 1907 pour une représentation radicalement différente. Cet artiste avait pu voir les différentes *Vagues* et leurs multiples variantes lors des salons des artistes français ou de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, mais sa recherche d'un art différent l'éloigne drastiquement de ce type de figuration.

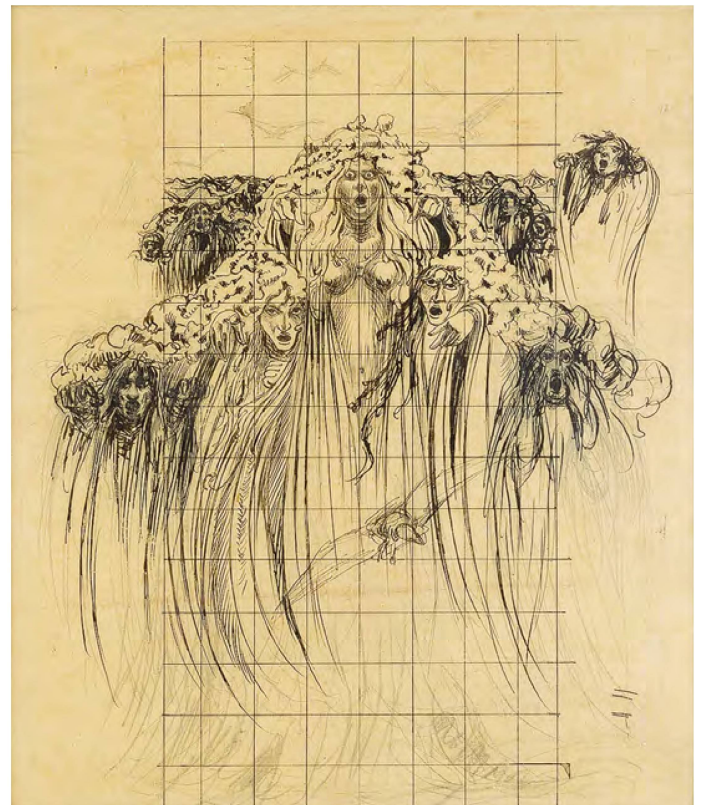
Au croisement de plusieurs sources formelles et textuelles, l'œuvre de Schwabe recèle une richesse interprétative très complexe, loin d'une simple allégorisation d'une femme comme une vague. Rompant avec une horizontalité passive et érotisée, les femmes-vagues nées de l'écume de Schwabe sont debout, affrontent le spectateur, le menacent ou l'admonestent.

Conjointement à l'élaboration de la toile de 1907, Schwabe travaille entre 1906 et 1908 aux images destinées à une édition illustrée des *Paroles d'un croyant* de Félicité de Lammenais¹⁰. Le dessin préparatoire à la vignette illustrant le chapitre XXIV de cet ouvrage (fig. 6) présente une composition similaire à celle de la toile, frontale et triangulaire, où des figures féminines menaçantes émergent d'une vague écumante. Certains

motifs choisis par Schwabe font ainsi écho à des passages du texte de Lammenais : « Je vois à l'horizon un nuage livide, et autour une lueur rouge comme le reflet d'un incendie. (...) Je vois la mer soulever ses flots, et les montagnes agiter leurs cimes. (...) Tout s'ébranle, tout se meut, tout prend un nouvel aspect »¹¹. La tempête qui agite les flots, dans ce texte, exprime métaphoriquement la révolte des peuples opprimés. La vague au déchaînement paroxysmique symbolise ainsi l'expression de l'imminence d'un changement radical, sociétal.

Les gestuelles et les expressions faciales intenses du dessin présentent certaines similitudes avec le tableau. En l'absence d'indications précises de la part de Schwabe, la relation entre ce dernier et la source textuelle précitée ne peut être totalement assurée, bien que fondée sur les parentés formelles liant ces différentes variantes de la *Vague* et la période de leur exécution, entre 1906 et 1907.

Pour chacune des sept figures féminines de la toile, Schwabe a exécuté une étude individuelle, isolée des flots, sans arrière-plan, d'un vérisme étudié (fig. 7). Leur haut degré d'achèvement et de complexité technique leur donne un statut d'œuvres autonomes. Le choix de l'artiste d'associer ces dessins et le tableau lors d'expositions est révélateur de l'importance de leur lien¹².



6 Carlos Schwabe, *Étude pour la Vague*, 1906. Crayon et encre de Chine sur papier, 30 x 25 cm. Collection Jean-David Jumeau-Lafond.

Ce type de représentation féminine, aux traits violemment déformés par l'expression de leurs tourments, détonne parmi l'œuvre de Schwabe. Il se rapproche cependant de certaines figures que l'artiste crée entre 1896 et 1899 pour une édition illustrée des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire²³. Il peut également être mis en relation avec le phénomène d'imprégnation iconographique liée à la figure de l'Hystérique à la fin du XIX^e siècle.

L'expressivité marquée des visages s'insère dans l'émergence d'une nouvelle représentation du pathos, apparue durant le Romantisme et qui ressurgit dans le mouvement symboliste, au moment où l'étude des passions et des émotions s'innove entre philosophie, théorie de l'art et du théâtre, anthropologie et médecine. La gestuelle reprend certains types antiques associés au deuil et à la douleur²⁴. Leurs fronts bas, leurs visages archaïsés les fait échapper à une contextualisation contemporaine : elles semblent émerger d'un passé lointain. Habitées par leurs visions intérieures, ces femmes évoquent aussi un état proche de la médiumnité, témoignant d'un au-delà du visible et du dicible.



Ainsi, lorsque Schwabe opte pour une verticalité ascensionnelle de flots en puissance, accentuée par le format du tableau, qu'il combine au réalisme cru des figures, dont la force expressive souligne la dimension actante, l'artiste crée une image de rupture, en complet contraste avec la tradition iconographique. Bien qu'opaque en 1907, puisque l'ouvrage de Lammenais illustré par Schwabe ne paraîtra qu'en 1908, la référence littéraire sous-jacente, issue d'un texte révolutionnaire, renforce cette composante d'opposition à l'ordre établi.

De même, les figures qui peuvent se rapprocher d'une certaine iconographie de l'hystérique ne vont pas dans le sens d'une passivité de la nature féminine. Selon Céline Eidenbenz, l'hystérie pouvait représenter un moyen subversif d'échapper aux contraintes sociétales, de surpasser l'incommunicabilité verbale, de gagner une liberté créatrice par l'expressivité d'un corps extraverti et d'une gestuelle désordonnée.

Ogni dipintore dipinge se

«Tout peintre se peint» : depuis la Renaissance et le succès de cette formule, nous savons qu'une œuvre ressemble à son auteur. L'expression individuelle d'un artiste dans la genèse et la forme de sa création prend une tessiture particulière durant le Romantisme, puis au cours du XIX^e siècle, et plus spécifiquement pour le courant symboliste. Sous cet angle d'approche, que peut révéler l'élaboration singulière du motif iconographique de la *Vague* par Schwabe ?

La même année, en 1907, cet artiste exécute plusieurs versions de *Spleen et Idéal*, initialement conçues pour l'édition illustrée des *Fleurs du mal* (fig. 8).

Sous un ciel assombri de nuées rougeoyantes, le vortex d'une vague écumante s'allie à une monstruosité hybride pour enserrer mortellement un ange, dont la résistance éperdue à son destin funeste semble vaine.

L'écume tourbillonnante souligne la sinieuse et puissante étreinte du monstre, modelant son corps serpentin ; elle annonce l'instant dramatique où les flots se refermeront définitivement sur la figure ailée, déjà auréolée de l'eau mousseuse. À demi-féminine, la créature marine aux yeux exorbités

7 Carlos Schwabe, *Étude pour « La Mer »* («*La Vague*»), figure féminine dans le fond à droite, 1906. Fusain, crayon gras noir, sanguine, crayons de couleur, rehauts de pastel, estompe sur papier Fabriano beige, collé et tendu en bordure sur carton, 66,4 x 48,3 cm. MAH, inv. 1985-10.



8 Carlos Schwabe, *Spleen et Idéal*, 1907. Technique mixte, 28 x 20,5 cm. Collection privée.

9 Carlos Schwabe, *Affiche pour la Rose+Croix*, 1892. Lithographie, 199 x 80 cm. Collection privée.

épand sa longue chevelure et déploie son corps de serpent autour de sa proie qu'elle baise d'une morsure implacable.

L'absence d'horizon, le ciel et les nuages rougis, l'attention marquée à l'écume où la touche de l'artiste s'attarde, les nuances semblables de couleurs présentent une similarité compositionnelle avec la *Vague*. La semi-nudité, la longue chevelure et le regard halluciné de la créature monstrueuse évoquent les autres figures féminines de ce tableau. Si la dimension ascensionnelle des flots est présente dans les variantes de *Spleen et Idéal*, elle diffère de la représentation frontale de la *Vague*.

D'un point de vue interprétatif, la lutte entre l'ange et le monstre symbolise celle de l'esprit et de la matière, l'affrontement du Poète contre les forces obscures : une dialectique fréquente au sein de l'œuvre de Schwabe, dont la correspondance témoigne de ses propres difficultés, de ses hautes exigences à concevoir une forme plastique idéale.

Déjà en 1892, au sein de la composition complexe que conçoit Schwabe pour l'affiche du premier Salon de la Rose+Croix, l'élément aquatique symbolise la matière engluant et entravant l'esprit dans son ascension vers l'Idéal (fig. 9).

Au regard des précédentes représentations de flots mouvants par Schwabe, la *Vague* de 1907 semble s'éclairer d'une signification nouvelle, ambiguë. Le motif des eaux menaçantes, au déferlement imminent, ne serait-il que l'expression métaphorique de la révolte annoncée par Lammenais? Cette *Vague* angoissante semble l'écho plastique des graves difficultés qu'endura Schwabe au début du XX^e siècle, isolé,

ne parvenant à peindre durant trois ans²⁵. Dans une lettre adressée à son ami Édouard Rod, non datée, peut-être de 1906 ou 1907, Schwabe se confie : «... je me vois forcé de continuer à être ce que j'ai toujours été : une pauvre âme qui a toutes les peines du monde à s'exprimer. Toujours, toujours l'enfement dans les larmes, au prix des plus grands efforts, n'ayant aucune facilité »²⁶.

Reflux vers le mythe

La figuration allégorique de la *Vague* et ses multiples variantes s'ancrent dans la tradition mythologique associée à la naissance de Vénus, issue de l'*aphros* ouranien.

Si Schwabe s'en distancie, d'un point de vue formel et narratif, en créant une *Vague* singulière, il réactive cependant la puissance sous-jacente au contenu mythique, dans une démarche propre au symbolisme. Atemporelle, sa *Vague* et ses pythies immémoriales semblent la révélation d'arcanes obscurs au monde réel.

À l'encontre du naturalisme ou du réalisme, le mouvement symboliste acte une résurgence du mythe, mais qui s'écarte d'une démarche descriptive ou factuelle comme celle de l'académisme. S'opposant au rationalisme positiviste, le symbolisme déploie un espace où le récit mythique dévoile une structure symbolique profonde, qui renoue avec la formulation de notions philosophiques ou spirituelles ancestrales, mais qui agit aussi comme révélateur des forces psychiques. |

Notes

- 1 Gautier 1863, p. 1: «On pourrait, si l'on voulait, désigner d'un nom particulier le Salon de 1863, l'appeler le Salon des Vénus. Elles y abondent, comme si d'un accord tacite, les peintres s'étaient donnés le même thème pour formuler leur idéal.». Alexandre Cabanel présente une *Naissance de Vénus*, qui sera acquise par Napoléon III: contrairement à la figuration traditionnelle de sa naissance, la déesse est allongée sur la crête d'une vague, et non debout. Paul Baudry expose *La Perle et la vague*, dont le nu, également couché et associé à une ondulation d'écume, est cependant identifié par les critiques contemporains comme une figuration de Vénus.
- 2 Je paraphrase ici la définition donnée par Bialostocki 1996, p. 104.
- 3 Plusieurs sources décrivent la «mobilité» des organes féminins, qui favoriserait l'hystérie, la folie, l'inconstance, notamment les écrits de Julien-Joseph Virey, célèbres en leur temps, tandis que les ouvrages suivants se font largement l'écho de ces thèses: *Dictionnaire des sciences médicales*, édité par Pancoucke entre 1812 et 1822 - *Le Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, publié entre 1866 et 1890 - *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, 1886-1902. A la fin du XIX^e siècle, dans un contexte d'accentuation de la «débilité» de la féminité et de sa criminalisation, Cesare Lombroso utilisera la notion de «mobilité» comme caractéristique de la prostituée et de l'hystérique.
- 4 Le passage d'une définition ecclésiastique de la nature féminine à une définition de la médecine philosophique se situe aux alentours de 1760, avec notamment l'ouvrage du Dr Pierre Roussel, *Système physique et moral*, plusieurs fois réédité au cours du XIX^e siècle.
- 5 Durant la première moitié du XIX^e siècle, les étudiants de beaux-arts ou de médecine se retrouvaient dans les mêmes amphithéâtres, assistaient aux mêmes cours de dissection.
- 6 Baurain 1865, pp. 26-28.
- 7 Michelet 1985, p. 64.
- 8 Libis 1993, p. 165.
- 9 Bachelard 1942, p. 20.
- 10 Félicité de Lammenais, *Paroles d'un croyant*, édition illustrée par Schwabe, réalisée pour Charles Meunier, Paris, imprimerie Firmin-Didot, 1908.
- 11 Lammenais 1833, p. 9.
- 12 L'huile sur toile est exposée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris en 1907, puis en septembre à Genève lors de l'exposition municipale. Schwabe la présente ensuite avec sa suite de dessins en 1908 à Bâle, puis à Zurich. L'exposition rétrospective consacrée à cet artiste en 1927 à la galerie Georges Petit à Paris présente également cet ensemble. Si les dessins seront vendus à Jean-Jacques Mercier, puis acquis par le Musée d'art et d'histoire de Genève en 1985, l'huile sur toile restera propriété de Schwabe jusqu'à son décès; elle fera l'objet d'une donation de la veuve de l'artiste en 1932 et intégrera les collections du musée.
- 13 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition illustrée par Schwabe, réalisée pour Charles Meunier, Paris, imprimerie Chamérot et Renouard, 1900.
- 14 Delavaud-Roux 2002.
- 15 Dans sa «Lettre à sa Majesté impériale l'Empereur d'Allemagne», peut-être datée de 1902, conservée à la Bibliothèque universitaire de Genève (coll. Meunier 160), Schwabe sollicite l'aide matérielle de Guillaume II. Il y indique certains éléments autobiographiques, sa longue maladie, sa responsabilité d'entretien envers ses six enfants alors qu'il est confronté à des difficultés financières, sa perte de soutien et de mécénat après son engagement dreyfusard. Durant trois ans, il se retrouve dans l'incapacité de créer. Par ailleurs d'autres éléments d'informations issus de ses correspondances témoignent de ses problèmes récurrents dans l'élaboration et l'exécution d'une œuvre.
- 16 Lettre conservée à la Bibliothèque universitaire de Lausanne, Ms Inv. Somm. 626, f. 25.

ADRESSE DE L'AUTEURE

Ingrid Beytrison Comina, adjointe scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, ingrid.comina@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard 1942. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.

Baurain 1865. Charles Baurain, «La femme du point de vue du Beau. II», *L'Artiste*, vol. 2, 16 octobre 1865.

Bialostocki 1996. Jan Bialostocki, *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, Paris 1996.

Charcot 1984. Jean-Martin Charcot, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris 1984.

Delavaud-Roux 2002. Marie-Hélène Delavaud-Roux, «Gestuelle du deuil et danses funéraires», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2002, pp. 199-220.

Eidenbenz 2010. Céline Eidenbenz, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, Genève 2010.

Figures du corps à l'École des Beaux-Arts, cat. expo., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2008.

Gauthier 1863. Théophile Gauthier, «Salon de 1863», *Le Moniteur universel, Journal officiel de l'Empire français* 164, 13 juin 1863.

Jumeau-Lafond 1994. Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe. Symboliste et visionnaire*, Paris 1994.

L'Âme au corps: arts et sciences, 1793-1993, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1993.

L'Europe des esprits ou La fascination de l'occulte, 1750-1950, cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne; Bern, Zentrum Paul Klee; 2011.

Lammenais 1834. Félicité de Lammenais, *Paroles d'un croyant*, Paris 1834.

Libis 1993. Jean Libis, *L'Eau et la Mort*, Dijon 1993.

Michelet 1985. Jules Michelet, «L'Amour», *Œuvres complètes*, Paris 1985.

Nochlin 1993. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Paris 1993.

Schmidt 2003. Gunnar Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, Munich 2003.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1), F. Bevilacqua (fig. 7).

RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), H. Lewandowski (fig. 2).

Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP (fig. 3).

C. Eggs (fig. 4, 8, 9).

Coll. privée, ill. libre de droits (fig. 5).

DR (fig. 6).

SUMMARY

The Wave by Carlos Schwabe: an iconographic rupture

From the mid-19th century, painted, sculpted, or engraved Waves multiplied and disseminated over all the branches of artistic production. The newly invented style of sinuous female nudes draped in foam and devoid of literary or mythological references was rapidly standardised. In 1907 however, the Symbolist artist Carlos Schwabe (1866-1926) diverged radically from this iconography. The unusual work from a formal perspective to which this essay is dedicated contains an interpretive richness whose multiple layers of complex meanings surpass the simple metaphorical connection of woman and wave.