

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

Actes du colloque *Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ?*, Paris, École du Louvre, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École nationale des chartes, 17, 18 et 19 mai 2017, organisé par Anne-Sophie Aguilar, Éléonore Challine, Christophe Gauthier, Marie Gispert, Gérald Kembellec, Lucie Lachenal, Éléonore Marantz et Catherine Méneux, et de la Journée d'études *Les critiques d'art francophones, des années 1880 à l'entre-deux-guerres*, Paris, HiCSA, 25 juin 2015, organisée par Anne-Sophie Aguilar, Éléonore Challine, Christophe Gauthier, Marie Gispert et Catherine Méneux.

Pour citer cet ouvrage

Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019

ISBN : 978-2-491040-02-4

| | |
|---|------|
| Remerciements | 5 |
| Marie Gispert, Catherine Méneux , Introduction | 6-28 |

DE L'APPROCHE COLLECTIVE À LA PROSOPOGRAPHIE ?

| | |
|---|-------|
| Sébastien Charlier , Les expressions de la critique dans les revues d'architecture éditées à Liège dans l'entre-deux-guerres | 30-52 |
| Emmanuelle Champomier , Apports, limites et enjeux méthodologiques d'une approche prosopographique de la critique cinématographique | 53-65 |
| Claire Dupin de Beyssat , Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 | 66-94 |

APPROCHE GLOBALE, APPROCHE FRAGMENTÉE : JEU(X) D'ÉCHELLE/VARIATIONS SUR LES CORPUS

| | |
|--|---------|
| Laure Barbarin , Roger Ballu et <i>La Vie artistique</i> . Nouveau corpus | 96-111 |
| Philipp Leu , Notes sur Léon Maillard, un critique « Pour l'art » | 112-119 |
| Estelle Thibault , Charles Blanc et l'architecture : « une décoration qui se construit » | 120-139 |
| Oriane Marre , Le « chroniqueur épris des dessous d'humanité » : le politique dans la critique de Gustave Geffroy | 140-156 |
| Margherita Cavenago , Au-delà des limites géopolitiques et linguistiques : la critique francophone de Vittorio Pica (1862-1930) | 157-187 |

Davide Lacagnina, Vittorio Pica en ligne : sélectionner, analyser et interroger les données pour donner du sens à la recherche 188-192

Viviana Birolli, Le manifeste au crible de la base de données Manart : un défi critique pour une histoire(s) multiple(s) 193-208

ÉVALUER ET DÉFENDRE

Guy Lambert, « Laisser à chacun la liberté d'apprécier suivant ses goûts et ses tendances d'esprit » ? Une critique d'architecture dans un cadre confraternel. Paul Guadet et Henri Prudent à la rédaction de la revue *L'Architecte* (1906-1914) 210-239

Julien Faure-Conorton, « Pro Domo » : de l'importance de la critique photographique pour le mouvement pictorialiste (1890-1914) 240-256

Chara Kolokytha, Christian Zervos critique d'art : partis-pris, polémiques et débats 257-272

Poppy Sfakianaki, Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'entre-deux-guerres 273-294

Jean-Roch Bouiller, André Lhote, Picasso et la question du cubisme français 295-310

LES -ISMES : DÉFINIR, (DÉ)HIÉRARCHISER, HISTORICISER

Tatsuya Saito, Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme 312-334

Olivier Schuwer, L'envers des processus de catégorisation ou l'auto-critique de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) 335-35

Gwenn Riou, Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) 355-377

GÉNÉTIQUE ET INTERDISCURSIVITÉ

| | |
|---|---------|
| Laurent Cazes , L'expérience contre la théorie : situation de Jacques-Émile Blanche critique d'art | 379-392 |
| Julie Morisson , Aragon et <i>Les Lettres françaises</i> , pour une numérisation critique | 393-407 |
| Rossella Froissart , L'engagement moderniste de Guillaume Janneau | 408-417 |
| Éléonore Challine, Christophe Gauthier , La photogénie, pensée magique ? | 418-437 |
| Laurent Le Forestier , La critique cinématographique des années 1920-1930 lue par André Bazin, ou l'art d'en découdre en recousant | 438-450 |

INTERDISCURSIVITÉ ET CATÉGORIES

| | |
|--|---------|
| Catherine Méneux , Des « Symbolistes » aux « Nabis ». La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière | 452-539 |
| Les auteurs | 540 |
| Résumés | 549 |
| Liste des noms cités | 560 |
| Liste des périodiques cités | 571 |

REMERCIEMENTS

Un programme tel que *Bibliographies de critiques d'art francophones* n'a pu voir le jour et se développer que grâce au financement du Labex CAP, d'Hésam Université et de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. De même les manifestations qui y sont associées et qui sont à l'origine de ce volume n'ont pu se tenir que grâce au soutien de l'HiCSA, de l'École doctorale d'histoire de l'art de Paris 1, de l'École du Louvre, de l'École nationale des chartes et du Dicen IdF. À ces institutions nous adressons nos remerciements, remerciements d'autant plus chaleureux que, plus que des simples financeurs, ce sont aujourd'hui de véritables partenaires qui contribuent par leurs chercheurs, leurs étudiants, leurs doctorants, à ce réseau qui se construit.

Fruit d'un travail d'équipe, *Bibliographies de critiques d'art francophones* existe grâce aux chercheurs qui ont accepté de verser les bibliographies constituées dans le cadre de leurs travaux, ainsi qu'aux nombreux étudiants, mastérants et doctorants, qui ont participé au programme de recherche. Les grandes lignes en ont été fixées lors des discussions et des travaux qui ont réuni les membres du comité d'organisation (Anne-Sophie Aguilar, Eléonore Challine, Christophe Gauthier, Marie Gispert, Gérald Kembellec, Lucie Lachenal, Eléonore Marantz, Catherine Méneux). Ce groupe a également pu s'appuyer sur la collaboration et/ou les conseils précieux et avisés des membres du comité scientifique que nous remercions : Jean-Paul Bouillon, Sylvia Bozan, Yves Chevrefils Desbiolles, Agnès Callu, Franck Delorme, Jean Philippe Garric, Thierry Laugée, Nicolas Liucci-Goutnikov, Sophie Mouquin, Natacha Pernac, Michel Poivert, Nolwenn Rannou, Stéphanie Rivoire, Didier Schulmann, Claude Schvalberg et Pierre Wat.

Nos remerciements s'adressent également à Zinaïda Polimenova, Jeanne-Marie Portevin, Antoine Scotto et Clélia Simon pour leurs soutiens.

INTRODUCTION

MARIE GISPERT, CATHERINE MÉNEUX

« Je voudrais comprendre exactement ce que vous souhaitez et à quelles fins vous voudriez établir cette bibliographie complète de tout ce que j'ai écrit en ma longue vie si *diversement* occupée. Il y a, dans cette diversité, des articles d'occasion et de circonstance, des préfaces à des expositions plus ou moins importantes, des choses écrites par complaisance ou amitié ou obligation : professionnelle, etc. Il y a des articles critiques, des notes pour la NRF ou d'autres revues, toutes sortes de menues choses épisodiques, fortuites, qui ne sont que du moment, de l'instant, et par conséquent sont essentiellement *journalistiques*. Il est d'autant d'articles politiques, d'articles publiés dans les remous du Front Populaire ou de la guerre d'Espagne. Et sans doute y a-t-il, dans tout cela, les écrits auxquels je tiens et qui ont représenté un moment important de ma vie active, de ma vie publique, des écrits qui expriment pleinement mon opinion à tel ou tel sujet, sur tel ou tel problème. [...] La lettre que je vous écris en ce moment n'est pas une page de littérature. Elle est simplement du ressort de la vie quotidienne. J'admets tout juste, et rien que pour me mettre au ton de votre propos, que dans 50 ou 100 ans, un étudiant faisant une thèse la retrouvera dans les archives de votre maison et en tirera parti. Mais c'est une hypothèse bien complaisante et tout à fait saugrenue¹. »

Dans cette lettre envoyée en 1976 à Franz Larese, directeur de la galerie Erker à Saint Gall, en Suisse, Jean Cassou (1897-1986) répond à sa demande d'une bibliographie pour accompagner une édition bilingue de sa poésie. Elle semble s'adresser directement aux chercheurs parvenus aujourd'hui presque au terme des cinquante ans évoqués par l'homme de lettres et conservateur français pour qui souhaiterait se pencher sur sa bibliographie². Aussi « saugrenue » que cette hypothèse puisse paraître, ce sont bien ces « bibliographie[s] complète[s] » que souhaite mettre en avant le programme de recherches *Bibliographies de*

- 1 Lettre de Jean Cassou à Franz Larese, 7 novembre 1976, St Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Erker-Autographen Sammlung, VNL : 54 : 27A : 26.
- 2 La bibliographie de Jean Cassou est disponible dans la base de données du dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones*.

critiques d'art francophones à l'origine du colloque dont sont ici proposés les actes. Prenant en compte la grande « divers[ité] » des écrits des auteurs ayant pratiqué la critique d'art, dépassant le simple cadre « journalistique », insérant les « menues choses périodiques » publiées dans le temps long d'une vie, ce programme de recherches débuté en 2014 se propose en effet de mettre à disposition de la communauté scientifique et d'un public plus large un corpus cohérent de références bibliographiques fiables. *Bibliographies de critiques d'art francophones* offre ainsi un dispositif en ligne proposant les bibliographies primaires, secondaires et le référencement des fonds d'archives disponibles de 39 auteurs ayant pratiqué la critique d'art du milieu du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres³. Il met également à disposition du public une base de données de plus de 25 000 références comprenant l'ensemble des ouvrages, parties d'ouvrages et articles des bibliographies primaires des auteurs.

Fruit de la formidable évolution épistémologique de ces dernières années, ce programme vise en premier lieu à valoriser la recherche sur ces auteurs, à la rendre accessible et partageable pour tous. De fait, la critique s'impose comme un patrimoine imprimé étroitement lié à la production culturelle de la période contemporaine et indispensable pour le chercheur qui a l'ambition d'en rédiger une histoire. L'écrit a ainsi joué un rôle déterminant dans la fixation des hiérarchies, des classements et des reconnaissances. Placée au confluent de l'art et de son histoire, de la littérature, de l'esthétique, du discours politique et de l'oralité, la critique a également une valeur créatrice et un statut d'œuvre littéraire. Si elle est constitutive de l'acte de naissance sociale de bien des œuvres et permet de les ancrer dans un contexte spatio-temporel précis, elle matérialise également la socialisation des acteurs de la vie culturelle, leurs débats et la polysémie de leurs positionnements. Les écrits des critiques d'art ont pourtant souvent été cités comme de simples sources sans tenir compte du contexte de leur énonciation et surtout de l'identité et de la personnalité de leurs auteurs. Le programme *Bibliographies de critiques d'art francophones* a donc été axé

3 <http://critiquesdart.univ-paris1.fr>. Le dispositif a ouvert en février 2017 et ont été saisies dans la base de données fin 2018 les bibliographies de : Guillaume Apollinaire (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky), Louis Aragon, Gabriel-Albert Aurier, Charles Baudelaire, Anatole de Baudot, Léonce Bénédict, George Besson, Jacques-Émile Blanche, Félix Bracquemond, Ricciotto Canudo, Marcel Carné, Jean Cassou, Jules-Antoine Castagnary, Champfleury, Louis Chéronnet, Robert Demachy, Maurice Denis, Jean Dolent, Edmond Duranty, Élie Faure, Félix Fénéon, Henri Focillon, André Fontainas, Gustave Geffroy, Paul Guillaume, Charles Joseph Imbert, Frantz Jourdain, Marius-Ary Leblond (Georges Athénas et Aimé Merlo), André Lhote, Georges Limbour, Roger Marx, Marc de Montifaud (Marie-Amélie Chartroule), Joséphin Péladan, Léon Rosenthal, Gustave Soulier, E. Tériade (Efstratios Eleftheriadis), Félix Vallotton et Teodor de Wyzewa.

sur ces derniers, qui tous ont *a minima* écrit dans des périodiques à propos de l'art qui leur est contemporain – selon une première approche, classique, de la critique d'art. Leurs parcours et leurs bibliographies révèlent la multiplicité de leurs statuts puisque ces hommes et ces femmes ont été aussi bien journalistes que romanciers, historiens d'art, conservateurs de musée, fonctionnaires des beaux-arts ou même artistes. À cette hétérogénéité de statuts, il faut ajouter, à l'échelle individuelle, la diversité des écrits. Loin de se cantonner au champ artistique, ils se sont bien souvent exprimés sur la littérature, l'histoire, la politique ou l'esthétique. De même, leurs écrits illustrent une autre diversité, celle de la littérature artistique, dont la polymorphie a épousé la richesse de l'actualité des arts : étude historique, monographie, notice de dictionnaire, récit de voyage, guide de musée, chronique d'art (vie des musées, ventes, collections), compte rendu d'exposition ou de livre, texte polémique, manifeste, recueil d'aphorismes, roman sur l'art, etc. Ces textes peuvent également porter sur tous les arts, qu'il s'agisse des beaux-arts ou d'arts alors considérés comme plus mineurs, tels les arts décoratifs, l'affiche et l'estampe, la photographie et le cinéma. Pour travailler sur cette diversité, le comité d'organisation du programme de recherche réunit donc des spécialistes de ces différents media et le choix des critiques traités s'est effectué dans une logique de décloisonnement⁴.

La polygraphie de ces auteurs ouvre alors sur la nécessité de lectures intertextuelles, interdiscussives ou intermédiaires, et, dans le domaine de la recherche, sur celle de travaux inter et pluridisciplinaires pour éclairer le travail interprétatif. Ces lectures sont facilitées par les possibilités offertes par les humanités numériques, comprises comme un ensemble d'outils et de méthodes applicables à la recherche en sciences humaines et permettant d'enrichir, analyser et diffuser ses objets par le biais de technologies issues de l'informatique. Tel a été l'un des constats à l'origine du projet *Bibliographies de critiques d'art francophones*, débuté il y a cinq ans, alors que des programmes engagés par certaines institutions montraient toutes les potentialités des outils numériques⁵.

- 4 Nous nous centrons sur les auteurs qui ont exercé la critique d'art, principalement en français, ce qui inclut tous ceux qui ont rédigé des textes dans cette langue, dans la presse hexagonale ou étrangère, quelle que soit leur nationalité. Nous nous sommes cantonnés dans un premier temps à ceux qui ont écrit principalement sur les arts visuels, en excluant critiques musicaux ou littéraires. Plusieurs des auteurs traités dans la base ont cependant pu également s'intéresser à la musique, à la littérature et au théâtre, et ces références sont alors incluses. Sur cette question de la polygraphie des critiques, voir Isabelle MAYAUD, Séverine SOFIO, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015/2, p. 9-24.
- 5 Voir par exemple le *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art dans la première partie du XX^e siècle* et le *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, conçus et mis en ligne par l'INHA ; la base de données sur les expositions Artl@S

Éparpillés, difficiles d'accès, les travaux monographiques sur la critique d'art apparaissaient comme une constellation d'études isolées, complexes à publier dans leur intégralité sur le livre imprimé. Dans la plupart des cas, ils avaient pour socle la bibliographie primaire d'un auteur, longuement reconstituée et riche de milliers de références. Or, la majeure partie de ces références était souvent constituée d'articles de périodiques, non recensés dans les catalogues des grandes bibliothèques, les portails ou les bases mondialisées. Seuls ces travaux universitaires partiellement ou pas publiés, accessibles dans des lieux spécifiques, gardaient donc la trace de ces milliers d'articles, constitutifs de l'histoire culturelle et sociale.

Le programme repose donc d'abord sur une volonté commune de partage puisqu'il est alimenté par les chercheurs spécialistes de critique d'art qui ont accepté de verser les bibliographies constituées dans le cadre de leurs travaux. Il faut en effet rappeler l'empirisme de notre méthode qui a pour vocation d'accueillir les travaux existants dans un dispositif en ligne qui est, par sa nature même, en constant développement. En ce sens, le site dresse une certaine cartographie de la recherche et de son évolution. Il se fait ainsi le reflet d'un état de l'historiographie sur la critique d'art et interroge dès lors les critères de choix des chercheurs qui n'ont pas nécessairement privilégié les grands écrivains, les défenseurs des avant-gardes ou les historiens. Le programme *Bibliographies de critiques d'art francophones* est également le fruit d'un formidable travail d'équipe ayant réuni à la fois des chercheurs sur la critique et des collaborateurs scientifiques mastérants ou doctorants⁶, encadrés par Anne-Sophie Aguilar et Lucie Lachenal qui ont contribué de façon déterminante à ce programme de recherche en tant que vacataires scientifiques. Ce travail d'équipe a permis de mener à bien non seulement l'édition, la correction et la complétion des bibliographies avant leur mise en ligne, mais également de saisir les bibliographies primaires dans une base de données.

Si cohérente qu'elle soit, l'approche monographique à l'origine de ce programme comporte une limitation déjà soulignée par Jean-Paul Bouillon en 1993 : elle a l'inconvénient de refermer la problématique sur une trajectoire de carrière individuelle sans offrir d'outils pour saisir les dynamiques collectives⁷.

6 Leurs noms sont mentionnés sur la page d'accueil du site.

7 Ce type d'étude était déjà souhaitée il y a 25 ans par Jean-Paul Bouillon, qui en relevait néanmoins alors la difficulté de mise en œuvre, aujourd'hui facilitée : « Le regroupement d'un auteur selon l'ordre diachronique est naturellement familier, et se justifie à l'évidence. D'usage commode, il a pourtant l'inconvénient de refermer la problématique sur une thématique ou une trajectoire de carrière personnelle, au risque de fausser l'interprétation, en une matière où la relation au contexte et à des objets extérieurs constitue précisément le centre d'intérêt principal. Les "coupes" synchroniques en revanche sont encore rarissimes, malgré leur

La création d'une base de données au sein du dispositif en ligne a alors permis d'agréger les références bibliographiques, avec la possibilité offerte non seulement de réfléchir à des parcours singuliers envisagés selon l'ordre diachronique mais également de procéder à des coupes synchroniques ou thématiques permettant la constitution de corpus inédits. Créer une base de données ne va cependant pas de soi et les outils et méthodes doivent en être interrogés. La base proposée par le programme de recherche ne repose en effet pas sur la seule capacité de traitement statistique mais est guidée par une contrainte de désambiguïté et de formalisation. Traiter ces données ensemble pose en effet de vraies questions de méthodes qui nécessitent, donc, de lever l'ambiguïté dans les références bibliographiques qui les nourrissent. Pouvoir faire entrer des références aussi disparates quant à leur support ou leurs auteurs dans les cases d'une base de données suppose de faire des choix, de distinguer ce qui peut rentrer dans une case commune et ce qui doit absolument être présenté comme spécifique. Dès lors c'est non seulement la nature éditoriale de nos références mais la notion même d'auteur – celui qui écrit un texte, le traduit, le fait publier ou non – que nous avons dû interroger pour construire cette base de données. Avec les concepteurs du site et de la base, Gérald Kembellec et Orélie Desfriches Doria, nous avons ainsi fait le choix de classer les références bibliographiques selon leur seule nature éditoriale : ouvrages, parties d'ouvrage, articles. Si les ouvrages sont catalogués de façon classique selon les normes des bibliothèques, les collaborations à des ouvrages collectifs ont nécessité de penser le dispositif en termes de réseaux et le référencement des articles s'adosse à un index de périodiques rigoureusement constitué⁸. Avec cette base de données, non seulement de nouvelles références peuvent continuellement être saisies ou corrigées, mais le fait même de rapprocher ces bibliographies fabrique un nouveau savoir. Ainsi, la base n'est pas seulement l'agrégation de chacune des bibliographies versées. Elle ne fixe pas un savoir dans sa complétude – une

..... importance déterminante pour une analyse vraiment fondée de la "réception critique" » (Jean-Paul BOUILLON, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 32).

- 8** Le travail sur les périodiques a fait l'objet d'un soin particulier pour le dispositif en ligne. Les deux collaboratrices scientifiques du programme de recherche Anne-Sophie Aguilar et Lucie Lachenal ont ainsi constitué un fichier recensant tous les périodiques auxquels les critiques ont collaboré. Chaque périodique a été identifié précisément par son titre et sous-titre, sa ville d'édition lorsqu'elle est connue, ses dates extrêmes de publication, sa périodicité et son ISSN. Ces informations ont été récoltées dans les catalogues des bibliothèques mais aussi auprès de chercheurs spécialisés qui ont ainsi pu fournir de précieux renseignements que l'on ne trouve pas toujours sur databnf. Ces informations ont ensuite été intégrées dans la base de données qui contient aujourd'hui 1600 périodiques. Voir le jeu dynamique de données ouvertes des revues recensées dans la base : <http://critiquesdart.univ-parisi.fr/opendata>.

bibliographie jugée exhaustive – mais l’ouvre au contraire à la diversité. La masse des références permet ainsi de mettre en évidence une tension heuristique entre l’individuel – le monographique – et le collectif, entre des échelles de temps diverses – un événement artistique donné, la vie d’un critique, la longue durée des XIX^e et XX^e siècles –, entre des types d’écrits différents et donc finalement une tension heuristique entre les différents champs dans lesquels s’inscrit la critique d’art. En n’étant pas limité au champ artistique, le programme *Bibliographies de critiques d’art francophones* permet en effet d’inter-relier les différents champs de la vie culturelle et politique, sans établir de frontières clairement définies entre ceux-ci ou en ouvrant à leur porosité. En ce sens, il ne s’adresse pas seulement aux historiens de l’art mais aux chercheurs français et étrangers dans des disciplines diverses, qu’elles soient historiques, littéraires ou philosophiques.

La base produit alors un double mouvement. D’une part, elle correspond à un resserrement car elle permet d’isoler et de diffuser un corpus inédit de références bibliographiques, différent de ceux des catalogues mondialisés ; en ce sens, elle offre un point de vue spécifique sur les textes des critiques d’art, loin de leur statut de simple *marginalia* de l’œuvre commentée ; le programme de recherche apparaît alors comme un *observatoire*, et le mot peut être pris à la fois au sens sociologique de lieu permettant de suivre l’évolution d’un phénomène sociétal, mais aussi au sens presque astronomique, comme cette lunette qui permet de prendre du recul et de mieux observer un champ plus large. Comme le suggère Florent Coste⁹ en comparant les humanités numériques avec un télescope, il ne s’agit plus seulement d’observer les étoiles les plus brillantes – les auteurs présentés dans le dispositif ne sont pas nécessairement les plus célèbres –, mais de chercher à dresser une cartographie du ciel – ici des auteurs ayant pratiqué la critique – avec toutes ses galaxies et ses trous noirs, avec tout ce que cela suppose de cadres pré-construits pour les trouver. D’autre part, cette cartographie est nourrie par un élargissement des références bibliographiques liées à la critique d’art, non plus limitées aux ouvrages, aux textes d’un auteur ou à des anthologies thématiques et événementielles. Or l’accumulation de données modifie l’échelle des corpus et « la taille change la nature de l’objet » d’étude et peut faire émerger de nouveaux concepts. Pour paraphraser Franco Moretti¹⁰, quand nous travaillons sur 25 000 références plutôt que 250, nous ne faisons pas la même chose en 100 fois plus grand, nous faisons autre chose.

9 Florent COSTE, « La littérature en numérique », *La Vie des idées*, 8 mai 2017. URL : <http://www.laviedesidees.fr/La-litterature-en-numerique.html>

10 Franco MORETTI (dir.), *La littérature au laboratoire*, trad. V. Lèys, avec la collaboration d’A. Gefen et P. Roger, Paris, Ithaque, 2016, p. 266.

Ainsi, si le programme de recherche travaille à partir de l'existant, il ne saurait en réalité s'agir ici d'un simple récolement et il faut insister sur la dimension exploratoire de la base, qui apparaît donc également comme un *laboratoire*. Un *laboratoire* qui sera d'autant plus fonctionnel que le nombre de références augmentera. Le dispositif en ligne ne peut en effet pas être considéré comme suffisamment représentatif pour l'instant, du fait du caractère empirique du choix des auteurs et du peu d'auteurs représentés par rapport à la population des critiques d'art, cette population étant elle-même mouvante et difficile à chiffrer sur près d'un siècle.

Stimulantes en termes de méthodes et de fabrication de savoir, les humanités numériques doivent cependant être maniées avec précaution et n'ont pu qu'en partie être exploitées lors du colloque. Tout d'abord, il ne s'agit en aucun cas de réduire un texte critique à une ligne de code. Même si le texte n'est pas physiquement présent sur le site, c'est bien d'encre et de papier, de support, et d'auteur que l'on parle. En ce sens, il est important que la base de données soit accompagnée des pages à entrée monographique dédiées à chacun des auteurs, tout comme les contributions au colloque s'appuient sur des auteurs singuliers, qui rappellent ce que sont au départ nos données, à savoir des références, et ces références, les écrits d'un homme ou d'une femme. De plus, la critique d'art renvoie implicitement à des œuvres, des expositions, des événements, des publics ou plus largement à un contexte que tout travail interprétatif aura pour fonction d'explicitier et de cerner. Le chercheur pourra ainsi en éclairer bien des aspects en travaillant sur les diverses sources d'archives inventoriées dans chaque dossier monographique d'auteurs. *Bibliographies de critiques d'art francophones* ne prend alors pleinement son sens que lorsque son contenu est relié à d'autres espaces recensant des œuvres, des expositions, des supports.

Ce sont toutes ces approches renouvelées de la critique d'art que le dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* rend possibles, approches qui sont également des questionnements théoriques, qu'ont interrogées la journée d'études « Les critiques d'art francophones des années 1880 à l'entre-deux-guerres » de juin 2015 à galerie Colbert et le colloque « Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ? » qui s'est tenu à l'École du Louvre, galerie Colbert et à l'École nationale des chartes en mai 2017¹¹, à l'origine du présent ouvrage. Les interventions au colloque ne s'articulent certes que partiellement au site dans son état existant. Si certaines s'appuient sur des bibliographies déjà en ligne (Louis Aragon, George Besson, Jacques-Émile Blanche, Robert Demachy, Gustave Geffroy, André Lhote, Roger Marx ou

11 Les programmes de la journée d'études et du colloque sont disponibles en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/actualites.php>

E. Tériade), d'autres concernent des bibliographies dans des états d'achèvement divers, d'autres encore des critiques sur lesquels le travail n'a pas encore été commencé ou des questions transversales¹². Mais toutes partagent avec le programme de recherche la volonté d'aborder la critique d'art et son histoire selon une perspective élargie.

Faire l'histoire de la critique d'art peut sembler vertigineux, peu s'y sont aventurés, et là n'est pas le but de ce colloque¹³. De même, depuis Albert Dresdner¹⁴ jusqu'à Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinsoit¹⁵, plusieurs auteurs ont proposé une définition de la critique d'art et en ont interrogé les caractéristiques – discours sur l'art contemporain, attention à l'œuvre d'art dans sa matérialité, objectivité ou engagement –. Il ne s'agira donc en aucun cas ici, comme il ne s'est pas agi lors de la construction du programme de recherches, de proposer une nouvelle définition de la critique d'art, ni même du critique d'art. Nous souhaitons plutôt définir et adopter une approche historique du

- 12** L'équipe a commencé le travail de recherche et d'édition pour les bibliographies de : Paul ALEXIS, Victor CHAMPIER, Marie DORMOY, Lucienne ESCOUBÉ, Louis de FOURCAUD, Louis HAUTECEUR, Joris-Karl HUYSMANS, Paul JAMOT, LE CORBUSIER, Camille MAUCLAIR, Charles ROSET, André SALMON, Philippe SOUPAULT et Christian ZERVOS.
- 13** Richard WRIGLEY, *The origins of French art criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford New York, Clarendon press, Oxford university press, 1993 ; *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Hazan, 2010 ; Lucie LACHENAL, *Beaux-arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017, Pierre Wat (dir.).
- 14** « Genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » (Albert DRESDNER, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, ENSBA, 2005, édition allemande originale 1915, p. 31).
- 15** « [...] la critique d'art est un discours ou une pensée possédant deux traits principaux : elle parle des œuvres d'art non en général mais dans leur singularité même ; elle produit sur elles un *jugement* afin d'apprécier la valeur, la qualité, le sens et la réussite d'une œuvre eu égard au dessein que l'artiste s'est donné à lui-même. La critique d'art alors, enchevêtre quatre opérations principales qui engendrent une complexité mais qui font aussi sa spécificité et son intérêt. Ces quatre opérations sont celles de la *description* (puisque le critique doit rendre compte d'une rencontre sensible et particulière avec une œuvre particulière), de l'évaluation (puisque le critique juge ou apprécie la qualité, la réussite ou l'échec de l'œuvre), de l'*interprétation* (puisque le critique dégage un contenu ou un sens), de l'*expression* (puisque le critique dit ses choix, ses conceptions, ses goûts, ses sentiments). » (Pierre-Henry FRANGNE et Jean-Marc POINSOIT, « Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international de l'Université de Rennes 2, 1999, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 9-10).

phénomène de la médiation, avec l'ambition d'intégrer pleinement la critique d'art dans l'histoire culturelle en général, de nourrir une histoire sociale de l'art qui englobe celle de la médiation. De fait, nous espérons œuvrer à une perte d'insularité de l'étude de la critique, indissociable de la génétique des œuvres d'art et de leurs modalités d'existence dans l'espace social. Au-delà de la vie autonome des formes, la médiation ouvre sur la polysémie de la réception, sur les multiples sens associés à une œuvre, sur le passage plus ou moins instrumentalisé du voir au dire, du regard à l'écriture; en somme sur une anthropologie de la médiation.

De l'approche collective à la prosopographie ?

Afin de comprendre ce que fut cette médiation, il est essentiel, au-delà des approches monographiques à l'origine du programme de recherche, d'interroger les dynamiques collectives. Elles ont en effet joué un rôle essentiel dans l'appréhension de ce que furent les auteurs pratiquant la critique d'art des années 1850 aux années 1950. Plusieurs types d'études peuvent être envisagés, tel celui centré sur les périodiques, pratiqué depuis les années 1990 et qui peut s'attacher aussi bien aux revues généralistes qu'aux revues d'art ou aux journaux quotidiens¹⁶. Des réseaux se matérialisent en effet tout d'abord par le biais de périodiques, le recoupement des bibliographies dans la base révélant les collaborations de plusieurs auteurs à un même titre de presse. Ces

16 Depuis l'étude fondatrice d'Yves Chèvrefils-Desbiolles parue en 1993 (Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, rééd. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014), les travaux sur les revues d'art se sont multipliés à la fois en histoire de l'art et en littérature. Voir par exemple Fabienne FRAVALLO, Rossella FROISSART, Laura KARP LUGO, Anne LAFONT, Michela PASSINI, Lucia PICCIONI, « Revue: outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 121-131; Rossella FROISSART, Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES (dir), *Les revues d'art à Paris, Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011; Hélène JANNIERE, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »: l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1929-1939)*, Paris, Éd. Arguments, 2002; Evaghélia STEAD, Hélène VÉDRINE (dir), *L'Europe des revues (1880-1920) - Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, rééd. 2011 et Evaghélia STEAD (dir), *L'Europe des revues II, 1860-1930: Réseaux et circulation des modèles*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2018. De nombreux sites et répertoires consacrés aux périodiques ont également été mis en ligne ces dernières années. Voir notamment le *Répertoire des cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première partie du XX^e siècle* de l'INHA déjà cité <https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-aporha/repertoire-de-cent-revues-francophones-d-histoire-et-de-critique-d-art-de-la-premiere-partie-du-xxe-siecle.html>, la base PRELIA constituée par Julien Schuh <https://prelia.hypotheses.org> ou plus généralement sur la presse <http://www.numapresse.org>

périodiques apparaissent alors comme de véritables lieux à la fois de circulation des idées, c'est un *topos*, mais aussi de sociabilité. Ces supports de publication, qui mettent en lumière certains aspects des relations entre critiques, permettent également de s'interroger sur la diversité de leurs écrits, posant ainsi la question des frontières disciplinaires et du degré de spécialisation des auteurs et des périodiques auxquels ils collaborent. Sébastien Charlier s'intéresse ainsi à trois revues d'architecture liégeoises de l'entre-deux-guerres : *La Technique des travaux*, *L'Équerre* et *Marbres & Pierres*. Cette contribution, outre qu'elle interroge la place de Liège par rapport à celle de Bruxelles, montre à la fois la diversité des positions vis-à-vis de l'architecture moderne, et notamment celle défendue par les CIAM, et les moyens originaux mis en œuvre pour défendre telle ou telle position – des simples articles aux projections cinématographiques en passant par l'organisation de prix d'architecture. Mais elle met surtout en lumière l'hétérogénéité de ceux qui écrivent dans ces revues d'architecture et des réseaux dans lesquels ils s'inscrivent : ingénieurs et agents commerciaux mais aussi architectes renommés pour *La Technique des travaux*, étudiants de l'Académie des Beaux-arts de Liège ensuite devenus architectes et urbanistes pour *L'Équerre*, entrepreneurs en monuments funéraires et spécialistes des matériaux naturels pour *Marbres & Pierres*.

Là où Sébastien Charlier propose l'analyse de trois revues significatives, c'est à un corpus quantitativement plus important que s'attache Emmanuelle Champomier, posant la question d'une approche prosopographique appliquée aux auteurs écrivant dans les revues cinématographiques des années 1900-1930. Distinguant les journalistes des critiques de cinéma, interrogeant la possibilité même de les considérer comme un groupe social pouvant faire l'objet d'une prosopographie, cette contribution propose des pistes méthodologiques sur les sources propres à envisager pour une telle approche, depuis les sources génériques – registres d'état civil ou recensements de population – jusqu'aux sources professionnelles spécifiques comme les archives du Syndicat de la Presse Cinématographique ou les fonds de théâtres municipaux. De telles sources professionnelles sont également celles qui nourrissent des programmes de recherches en cours sur la critique d'art comme celui porté par Antje Kramer et Nathalie Boulouch à l'Université Rennes 2. PRISME, qui avait fait l'objet d'une présentation lors d'une table ronde durant le colloque, propose ainsi de travailler à partir des archives de l'Association Internationale des critiques d'art (AICA) sur la période de 1948 à 2003. Il repose sur leur analyse scientifique et sur leur traitement documentaire (dépouillement, numérisation et référencement dans la Base des fonds d'archives) puis sur leur croisement avec des fonds de

critiques individuels (tels que James Johnson Sweeney, Pierre Restany, etc.), également conservés aux Archives de la critique d'art¹⁷.

Si le travail de Champomier permet une approche collective à partir de sources communes, elle n'envisage pas encore de méthode quantitative systématique, à laquelle s'attache en revanche Claire Dupin de Beyssat. La population est ici précisément cernée : les critiques ayant signé des comptes rendus de Salon durant le Second Empire, soit 755 personnes. L'étude biographique est évidemment impossible pour chacun de ces auteurs et se concentre sur les 63 ayant rédigé plus de cinq comptes rendus de Salon durant la période en consacrant une analyse plus développée à certains d'entre eux. Cette approche prosopographique se fonde sur les écrits même de ces auteurs¹⁸ : rédaction d'un ou plusieurs salons, utilisation ou non d'un pseudonyme, mobilité au sein de la presse, proportion de femmes critiques. Ces critères, qui font l'objet d'une approche quantitative, sont à la fois exploités sous forme de datavisualisations et d'analyse textuelle. Une telle analyse quantitative, et une telle approche prosopographique, semblent, comme on l'a vu, encore difficiles à mettre en œuvre à l'échelle de la base de données *Bibliographies de critiques d'art francophones* en raison de sa représentativité encore trop faible. Pour autant, le travail de Claire Dupin de Beyssat montre la possibilité d'envisager une prosopographie reposant sur une approche bibliographique autant que biographique et la richesse potentielle de celle-ci.

Approche globale, approche fragmentée : jeu(x) d'échelle/variations sur les corpus

Prises de manière isolée ou agrégées dans la base de données, les bibliographies permettent de constituer les matériaux des études sur la réception critique qui forment des corpus. Issue du droit et de la linguistique, cette notion de corpus s'est installée depuis les années 1980 dans le vocabulaire des sciences humaines et sociales, tout en demeurant polysémique. Le programme *Bibliographies de critiques d'art francophones* se fonde sur cette notion, entendue comme un ensemble de textes établi selon un principe de documentation exhaustive, et plus particulièrement comme l'inventaire des textes imprimés publiés par un même auteur dans le cas des bibliographies primaires. En ce sens, la constitution de ces corpus cohérents permet une approche holistique des écrits de chaque auteur et offre des perspectives élargies face aux études spécialisées.

¹⁷ Voir <https://acaprisme.hypotheses.org>.

¹⁸ Claire Dupin de Beyssat se fonde pour cela sur l'ouvrage *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, compiled by Christopher Parsons and Martha Ward, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

La logique disciplinaire a en effet eu tendance à fragmenter les bibliographies monographiques en sous-corpus constitués selon une logique de champs d'études – histoire littéraire, politique, etc. – ou segmentés en fonction des types d'arts commentés. Pertinente dans un certain nombre de cas, cette fragmentation fait pourtant écran à l'analyse des positionnements de chaque auteur et de l'intertextualité mise en œuvre dans chaque ensemble monographique.

Les études se sont longtemps portées sur les auteurs bénéficiant d'une certaine célébrité dans l'histoire de la littérature ou de l'art, en fonction d'un certain type de récits privilégiant par exemple les avant-gardes. Dans cette logique, la multiplication des travaux sur les mêmes corpus monographiques ne pouvaient que figer l'histoire culturelle dans une narration parfois implicitement téléologique, masquant l'hétérogénéité des acteurs du monde de l'art. Il suffit en effet de feuilleter les pages des revues et quotidiens de la période contemporaine pour prendre conscience que nous ne connaissons qu'une petite partie des chroniqueurs de la vie artistique. Au nombre de ces chroniqueurs méconnus, Roger Ballu et Léon Maillard sont exemplaires de ces hommes de lettres qui ont pourtant contribué à façonner l'histoire culturelle. En tant que co-fondateur de la revue *La Plume*, Léon Maillard figure parmi les critiques importants de la fin de siècle. En exhumant le corpus de ses principaux textes, Philipp Leu modifie l'échelle des études habituellement menées sur cette revue qui a fait l'objet de quelques travaux universitaires¹⁹. Ce passage d'un macro-corpus, centré sur le périodique, à un micro-corpus, relatif à l'un de ses contributeurs, permet de souligner la dimension créative de la critique de Maillard qui fonde une sorte de « Salon virtuel » dans sa rubrique « Le Salon de *La Plume* », puis une véritable galerie permanente dirigée par la revue (Le Salon des Cent). Ce changement de focale souligne le rôle déterminant de Léon Maillard dans la valorisation d'artistes qui ne trouvaient pas leur place dans les circuits de diffusion officiels et dans l'affirmation des tendances les plus indépendantes et originales de la fin du xix^e siècle. Philipp Leu insiste également sur l'importance que ce dernier accordait aux arts décoratifs et à la remise en cause de la hiérarchie entre les arts en analysant d'autres textes de Maillard que ceux parus dans *La Plume*. De même, en se centrant sur un nouveau corpus, celui des écrits de Roger Ballu dans *La Vie artistique* (1887-1888), Laure Barbarin analyse les principes directeurs de la pensée de ce médiateur influent, qui a joué de la multiplicité de ses statuts (journaliste, inspecteur des Beaux-Arts, animateur de sociétés artistiques, organisateur d'expositions et homme politique), et défendu la politique du nouvel État républicain dans le domaine culturel. Ses écrits et actions

19 Voir notamment : Grégoire TONNET, Nicholas ZMELTY, Jean-Michel NECTOUX, *La Plume* (1889-1899), une revue « pour l'art », Paris, INHA, 2007.

sont également révélateurs d'un moment particulier, marqué par l'acceptation progressive des impressionnistes, la multiplication des salons indépendants et des sociétés artistiques et l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle génération de critiques plus libéraux.

La réflexion ne peut s'appuyer que sur des ensembles de textes construits selon des critères objectifs et le corpus est la configuration matérielle nécessaire à l'étude de l'intertextualité qui serait insaisissable autrement. L'analyse des écrits sur l'architecture de Charles Blanc en donne un exemple probant : si ses deux ouvrages, *Grammaire des arts du dessin* et *Grammaire des arts décoratifs*, ont fait l'objet d'un certain nombre d'exégèses, ses articles parus dans le quotidien *Le Temps* entre 1867 et 1881 demeurent relativement méconnus. Comme le montre Estelle Thibault, ceux-ci sont pourtant essentiels pour comprendre sa conception des relations entre le beau et l'utile et la fonction de l'architecte comme « décorateur », au-delà de sa capacité à résoudre les impératifs constructifs. Certains de ses articles préfigurent également un volume, qui restera inachevé, dédié à la décoration des villes. En ce sens, Estelle Thibault exhume un sous-corpus méconnu de textes dans le corpus plus global de la bibliographie de Charles Blanc, qui demeure à constituer.

Autre critère de constitution de sous-corpus, la dimension politique de certains textes ouvre à d'autres perspectives qui permettent de saisir l'articulation entre champs artistique et politique à l'œuvre dans la critique d'art. En se fondant sur le corpus des écrits de Gustave Geffroy publiés dans les périodiques défendant la ligne des radicaux-socialistes (*La Justice*, *L'Aurore*, *L'Humanité* et *La Dépêche* de Toulouse), Oriane Marre a mené une étude originale et intertextuelle sur la forte empreinte politique de la critique d'art de Geffroy. Pour ce faire, elle a pu s'appuyer sur la bibliographie primaire de l'auteur, saisie dans la base de données du dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* et considérablement élargie au-delà des seuls écrits sur l'art.

Lorsqu'un ensemble monographique de textes est connu dans sa globalité, il est en effet aisé de constituer des sous-corpus selon des critères objectifs. La variable linguistique est l'un d'entre eux et elle offre un outil privilégié pour analyser les transferts culturels à l'œuvre. La bibliographie de Vittorio Pica, qui fait l'objet d'un programme de recherche présenté par Davide Lacagnina, permet ainsi d'isoler le corpus des écrits rédigés en français par le critique italien. Cet ensemble de textes s'impose comme un matériau privilégié pour observer la circulation des idées et des formes, ainsi que les modalités de cette circulation. Il permet également de mieux cerner la reconnaissance de Pica comme expert dans certains domaines et sa contribution à l'écriture de l'histoire de l'art italien, telle qu'elle est diffusée en France dans la première moitié du xx^e siècle. Le texte de Margherita Cavenago permet également de souligner que le français était la

langue internationale pour les échanges entre critiques d'art, qu'ils concernent ou non l'art français. Les exemples de Tériade et de Zervos, évoqués ci-après, constituent également un observatoire privilégié pour l'étude des transferts culturels dans l'Europe de la première moitié du xx^e siècle.

Les types de textes fournissent d'autres critères pour identifier des corpus inédits. Le programme de recherche Manart²⁰, étudié par Viviana Birolli après sa présentation lors de la table ronde du colloque de 2017, s'attache à la forme particulière du manifeste. La base de données éponyme sur les MANifestes ARTistiques, recense ainsi des manifestes littéraires et artistiques produits aux xix^e et xx^e siècles dans tous les domaines de la création et dans toutes les sphères géographiques. La richesse d'informations descriptives et analytiques rassemblées pour chaque manifeste autorise des questionnements qui contribuent à élargir et à nuancer les perspectives d'analyse du manifeste comme genre. Parmi ceux-ci, le lien entre manifeste et critique d'art peut s'avérer particulièrement fructueux pour la recherche puisque les critiques ont été et ne cessent d'être à la fois moteurs de l'écriture d'une histoire de ce genre et acteurs impliqués activement dans le développement et les évolutions de la pratique manifestaire. Cette pratique, si elle peut faire corpus, pose bien évidemment aussi la question de l'engagement de ces auteurs.

Évaluer et défendre

L'approche méthodologique commune à la base de données *Bibliographies de critiques d'art francophones* et aux contributions de ce volume est de ne pas classer ni hiérarchiser les auteurs et leurs écrits, en prenant en considération aussi bien ceux qui ont reconnu et défendu l'avant-garde que ceux qui sont restés sur des positions plus mesurées, voire conservatrices. Quel que soit l'art défendu, nombre de ces auteurs ont néanmoins pris parti : s'engageant pour certains artistes, ils participent alors d'une critique qui non seulement évalue mais encore tente de faire partager ses positions, se faisant volontiers militante. Inscrit dans des réseaux et façonné par eux, le critique d'art apparaît alors comme une figure de médiateur. Cela suppose certes une circulation des idées, mais également, si l'on reprend un lexique proche de celui des transferts culturels – puisque c'est finalement bien de cela qu'il s'agit, à l'échelle régionale, nationale ou internationale – une « appropriation sémantique ». Le discours en effet n'est jamais neutre mais nourri à la fois de déterminants personnels et collectifs, privés ou sociétaux et l'inscription d'une référence dans l'ensemble des écrits d'un d'un même auteur, d'un même temps ou d'un même lieu permet

20 Le programme de recherche Manart s'appuie <http://www.basemanart.com>

de mieux comprendre de quoi se nourrit cette appropriation. Ainsi ne faut-il pas seulement se demander de quoi parle le critique, mais d'où parle-t-il, comment, et avec quels moyens. Cette figure du critique en médiateur ainsi esquissée peut dès lors adopter plusieurs postures, depuis l'ignorance honnête jusqu'au défenseur ou détracteur passionné, jusqu'à cette figure de médiateur « hostile », proposée par Alexandre Kostka et Françoise Lucbert, hostile car silencieux²¹.

Si la médiation semble supposer une prise de parti personnelle, celle d'un directeur de revue, d'un artiste en vue ou d'un critique s'impliquant par ailleurs dans l'organisation d'expositions, elle peut néanmoins prendre également des formes plus latentes. Guy Lambert interroge ainsi le rôle des deux secrétaires de rédaction successifs de la revue *L'Architecte* créée en 1906, Paul Guadet et Henri Prudent. Alors que les contributeurs sont en général occasionnels, c'est en effet par le biais des textes de ces deux auteurs que semble se dessiner le positionnement de la revue. Si la forme luxueuse, la périodicité mensuelle ainsi que le patronage de la SADG ne favorisent pas *a priori* les prises de parti polémiques au sein de *L'Architecte*, Guadet et Prudent vont néanmoins pouvoir affirmer un jugement artistique. À condition toutefois d'élargir le corpus habituellement considéré comme relevant de la critique architecturale puisque, au-delà des comptes rendus de « Salons d'architecture » annuels, c'est notamment au sein de la rubrique « Bibliographie » ou d'explications de planches que s'expriment ces idées.

Formulée subtilement dans des revues d'architecture dont la légitimité est depuis longtemps reconnue, la prise de parti des critiques est nécessairement plus radicale concernant la photographie. Julien Faure-Conorton démontre ainsi l'importance que revêtent les écrits critiques, et tout particulièrement ceux de Robert Demachy²², pour la reconnaissance de la « photographie artistique » et plus particulièrement du pictorialisme à la fin du XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e siècle. C'est bien alors dans un réseau que s'inscrivent ces critiques photographes, celui des sociétés photographiques naissantes qui, outre la presse, s'appuient sur leurs réunions régulières et l'organisation d'expositions afin de « promouvoir, défendre et éduquer ». Les stratégies de défense et de promotion s'inscrivent dès lors dans un double mouvement : alors que les sociétés photographiques font appel à des artistes ou des critiques

21 Alexandre KOSTKA et Françoise LUCBERT, « Pour une théorie de la médiation. Réflexions sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », in *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, collection « Passagen / Passages », vol.8, Akademie Verlag, Berlin, 2004, p. 13-28.

22 La bibliographie de Robert Demachy est disponible en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/robert-demachy>.

d'art généralistes pour juger de leurs expositions, les critiques photographiques diffusent leurs écrits au-delà des revues spécialisées.

Si Demachy est à la fois critique et théoricien, il est surtout photographe – et Faure-Conorton insiste à raison sur le caractère révélateur de la réception de sa propre œuvre. Cette articulation entre l'œuvre plastique et les écrits théoriques ou critiques peut toutefois s'avérer particulièrement complexe lorsqu'il s'agit de défendre une ligne artistique. C'est cette problématique qu'explore Jean-Roch Bouiller dans sa contribution consacrée à André Lhote, qui par la pratique de la peinture et de l'écriture tout comme par son positionnement original dans l'histoire de l'art, partage des points communs avec la figure de Blanche traitée par Laurent Cazes. Mais à époque différente, problématiques différentes : c'est autour de la compréhension du cubisme et de la place occupée par Picasso que se cristallise la critique de Lhote. Tout l'enjeu en est alors de reconnaître l'importance de Picasso tout en ménageant une place à son propre cubisme par un jeu complexe faisant intervenir les notions de cubisme historique et cubisme pérenne, de cubisme *a priori* et cubisme *a posteriori*, de cubisme français et de cubisme étranger, de cubisme soi-disant muet mais porté par la voix d'intermédiaires et de cubisme théorisé.

Parmi les intermédiaires critiques et marchands de Picasso qui lui permettent d'occuper tout l'horizon du cubisme, Lhote cite notamment Christian Zervos. C'est à cette figure, et à ses partis pris, que s'attache Chara Kolokytha. À la tête des *Cahiers d'art*, Zervos organise lui aussi sa pensée autour du cubisme, quoiqu'il n'en ait pas eu connaissance avant-guerre. Durant l'entre-deux-guerres en revanche, sa lecture formaliste du cubisme, nourrie par ses connaissances archéologiques, tout comme ses opinions tranchées sur la sculpture cubiste, l'engagent dans plusieurs polémiques avec des artistes et marchands. Il se garde bien cependant d'en faire étalage dans les pages de sa revue, qu'il continue de prétendre impartiale. Ces polémiques sont en revanche clairement assumées lorsqu'il s'agit de remettre en cause la politique artistique institutionnelle française ou d'engager le fer avec le Parti communiste français à propos de la doctrine Jdanov dans les années 1940.

D'origine grecque comme Zervos, collaborateur important des *Cahiers d'Art*, Tériade apparaît enfin comme un exemple significatif de critique d'art ayant mis en place une stratégie de médiation aux buts multiples. Poppy Sfakianaki se penche ainsi sur sa volonté de faire connaître et apprécier en France l'œuvre d'artistes espagnols dans la veine cubiste durant l'entre-deux-guerres. La notion de réseau fonctionne ici à plein : Tériade s'appuie sur Zervos et les *Cahiers d'art*, qui sont eux-mêmes déjà l'un des principaux organes de promotion de Picasso. La stratégie de médiation repose alors à la fois sur la mise en place d'une notion – le « nouveau fauvisme » – et sur une lecture raciale mettant en

avant les qualités latines de ces artistes, qui seraient partagées par les Français, et qui permet tout autant l'acceptation des Espagnols par le public français que la reconnaissance du critique, grec, par ses pairs. Que des auteurs aussi différents que Lhote, Zervos et Tériade partagent cette lecture de l'art marquée par l'appartenance à une race ou à une nation, dont le lien au nationalisme est cependant complexe, illustre l'analyse proposée dès 1936 par Meyer Schapiro : « Mais nombre d'artistes de gauche, ou même d'extrême gauche, qui rejettent le nationalisme sans ambiguïté, partagent la croyance que l'art est soumis à des caractères immuables de race ou de nation. Elle autorise une explication facile des différences entre les arts des peuples modernes. Elle permet, dans l'ignorance de la complexité des facteurs qui déterminent les formes artistiques, de rapporter l'art d'un pays à un caractère local permanent, comme on rapporte une œuvre d'art individuelle à la personnalité de son auteur²³. »

Les -ismes : définir, (dé)hiérarchiser, historiciser

La question des taxinomies est centrale dans l'analyse de la réception des arts. Faute de corpus étendus, on a souvent eu tendance à associer chaque critique à une position singulière et figée, appréhendée en fonction d'une conception linéaire de l'histoire de l'art, ponctuée par des -ismes et des mouvements dominants. Pourtant, la réalité de la pratique de la critique a été autre et chaque auteur n'a cessé de reformuler ses points de vue en fonction de l'actualité artistique et de contextes divers, en constant renouvellement. Notre méthodologie offre des outils permettant d'étudier ce mouvement permanent de pensées polysémiques, dans leurs cohérences et leurs paradoxes, et peut apparaître comme un défi à l'historien qui a l'ambition d'en rédiger une synthèse. En s'appuyant sur le corpus global constitué par la bibliographie du critique Ernest Chesneau, Tatsuya Saito a pu identifier le sous-corpus des textes de l'auteur relatifs aux artistes impressionnistes, non limité aux seuls articles répertoriés mais complété par des textes de nature différente (une préface à un catalogue de vente, le roman intitulé *La Chimère* et la revue illustrée dont Chesneau était le directeur). Dans cette étude diachronique (des années 1860 jusqu'aux années 1880), Tatsuya Saito revalorise non seulement le rôle de Chesneau dans la genèse de cet -isme mais il mène également une analyse fine des critères de jugement appliqués aux toiles impressionnistes, ainsi que des principaux points d'achoppement pour expliciter cette nouvelle conception de la peinture : les questions de l'achèvement et de la mimesis dans les années 1870, puis l'évolution vers une

23 Meyer SCHAPIRO (traduction française de Jean-Claude Lebensztejn), « Race, nation et art (1936) », *Cahiers du MNAM*, n°93, automne 2005, p. 105.

critique plus subjectiviste à la décennie suivante. Il met ainsi en évidence la requalification des critères d'évaluation, non plus articulés autour des sujets et de l'imitation, mais déplacés vers les questions de l'originalité, de la perception et du travail des formes.

À l'orée des années 1890, les diverses contestations de l'impressionnisme (du néo-impressionnisme au « symbolisme en peinture ») et la remise en cause du naturalisme littéraire génèrent une véritable inflation des -ismes dans les textes critiques. Cette étape déterminante dans l'évolution des éléments d'appréciation des artistes et des œuvres ouvrira sur une histoire de l'art, structurée à partir d'une succession linéaire d' -ismes, qui a fait l'objet d'analyses récentes²⁴. Selon une logique dialectique, la floraison cacophonique des -ismes a suscité un certain nombre de résistances qui demeurent aujourd'hui méconnues. À partir des textes de trois auteurs influents (Roger Marx, Arsène Alexandre et Gustave Geffroy), Olivier Schuwer met en lumière leurs doutes sur la fonction stratégique des -ismes et leurs ambivalences puisqu'ils ont aussi cautionné à des degrés divers certaines catégories. Dans cette contribution, l'insistance sur l'instabilité des définitions associées aux -ismes met en évidence les apories auxquelles se heurtent les critiques qui demeurent soumis au flux ininterrompu des œuvres montrées dans les expositions, et les nécessaires distorsions pour classer les artistes dans des catégories fixes.

De fait, les -ismes sont d'autant plus labiles qu'ils sont l'objet de constantes reformulations. Ainsi, dans l'entre-deux-guerres, Louis Aragon et George Besson n'ont de cesse de défendre l'idée d'un réalisme en peinture, en corrélation avec leur engagement auprès du Parti communiste français et ses organisations culturelles. En se fondant sur les textes de Besson et d'Aragon parus dans *Commune* puis *Les Lettres françaises*, Gwenn Riou analyse la polysémie de leur discours, une polysémie presque consubstantielle au réalisme qui avait émergé sur la scène artistique dans les années 1850, Courbet constituant d'ailleurs une référence. Cet -isme renaît ainsi dans les années 1930 pour être plus ou moins amarré à l'idéologie et à la littérature, alors que les premiers -ismes portaient plutôt des aspirations à l'autonomie. Le discours officiel de

24 Katia SCHNELLER et Vanessa THÉODOROPOULOU (dir.), *Au nom de l'art, Enquête sur le statut ambigu des appellations, artistiques de 1945 à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013; Anna BOSCHETTI, *Isms, du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, 2014; Pierre WAT, « Procession des "-ismes" ou parade des individus? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », in Bertrand Tillier (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-74; Michela PASSINI, « Un siècle d'"ismes". Mise en récit et mise en espace de l'art du XIX^e siècle », in Philippe Poirrier, Bertrand Tillier (dir.), *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 97-108.

l'appareil politique semble en effet prédominer dans les écrits plutôt théoriques d'Aragon, alors que les textes de Besson privilégient une certaine forme de sensibilité esthétique mettant en avant l'« humanité », y compris dans la facture de l'œuvre, autonome au dictat du Parti. Ces deux conceptions du réalisme, qui interrogent le lien à un réalisme « socialiste », se retrouvent, avec les années et les transformations de la politique du Parti communiste, face à leurs propres contradictions, souhaitant promouvoir un art progressiste qui s'inscrive néanmoins dans la tradition nationale réaliste. Ces deux cas permettent de mesurer la conception de la critique bien différenciée selon les générations : si un Gustave Geffroy cloisonnait assez fermement militantisme politique et critique d'art au tournant du siècle – comme l'exemplifie la contribution d'Oriane Marre –, certains auteurs de l'entre-deux-guerres font sauter le verrou de l'autonomie de l'art pour subordonner la culture au politique. Cette évolution s'opère par le média de la théorie, alors que les générations précédentes s'en méfiaient, et une conception progressiste de l'histoire dans laquelle l'art est englobé ; elle renvoie également à un régime d'historicité différencié, plus orienté vers une projection dans le futur dans le cas d'Aragon. La contribution de Gwenn Riou met également en évidence l'opposition au marché de l'art.

Génétique et interdiscursivité

Le dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* se concentre pour le moment sur les bibliographies sans renvoyer à des textes numérisés. Le travail sur le texte est néanmoins l'un des pans actuels importants des recherches en histoire de l'art en lien avec les humanités numériques. Le TAL (traitement automatisé des langues), qui réunit linguistes et informaticiens, permet ainsi de proposer des outils capables de traiter de manière statistique les données linguistiques pour mettre à jour les occurrences et reprises. Sur une période postérieure à la nôtre, le programme MONADE, présenté par Nicolas Thély lors de la table ronde au colloque, s'attache ainsi à différents corpus des années 1990 et 2000 pour comprendre à la fois l'articulation entre les textes de critiques et leurs différences d'approche²⁵.

Si les contributions de ce présent volume n'ont pas directement fait appel au TAL, nombreux sont les auteurs à s'être interrogés sur la circulation d'idées et de motifs entre les textes et entre les médias. Ils proposent dès lors différentes modalités d'intertextualité – mise en relation entre les textes d'un ou plusieurs auteurs –, d'interdiscursivité – circulation plus diffuse de motifs ou d'idées pouvant excéder la forme écrite – et d'intermédialité. Les relations intertextes,

25 <https://monade.hypotheses.org>

qu'il s'agisse de citations, d'allusions ou de réécriture, sont ainsi mises au jour, parallèlement à d'autres analyses portant sur l'interdiscours lorsque des ensembles de textes hétérogènes, voire des communications orales, sont convoqués. Dans le domaine de la critique artistique au sens large, l'interdiscursivité met en évidence les liens entre les générations d'auteurs ou l'existence de paradigmes empruntés aux champs littéraire, historique ou politique. Par ailleurs, maints textes relèvent triplement de l'intermédialité puisqu'ils sont parfois accompagnés d'illustrations, qu'ils évoquent dans leur contenu des œuvres d'art et qu'ils sont susceptibles de traiter d'arts différenciés, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs, l'estampe, la photographie ou le cinéma. L'analyse des textes critiques du peintre Jacques-Émile Blanche en fournit un exemple : en proie à un véritable hiatus diachronique, ce dernier a interprété l'art du xx^e siècle par le prisme d'un art du xix^e siècle idéalisé et d'une posture construite à partir des discours à la fois libéraux et éclectiques de sa jeunesse. Dans sa contribution, Laurent Cazes dissèque précisément cette interdiscursivité et ses conséquences en termes de positionnement sur deux plans différents. Celle-ci irrigue tout d'abord l'œuvre écrite de Blanche²⁶ : on retrouve les mêmes motifs, les mêmes principes esthétiques, le même type d'écriture aussi bien dans ses articles de critique d'art que dans ses mémoires ou sa correspondance. Blanche n'a par ailleurs eu de cesse d'affirmer la valeur de son expérience de peintre et son attachement à la tradition de l'imitation. À l'instar d'un Maurice Denis, il a ainsi opposé à la « critique d'avant-garde » la conception propre aux « gens de métier » dans une logique intermédiaire qui nourrit aussi bien ses portraits peints que ses mémoires.

Cette logique intertextuelle est également celle que la numérisation des *Lettres françaises* sur la plateforme E-Man permet de mettre à jour²⁷. La numérisation de ce périodique culturel d'obédience communiste fondé en 1942, menée par une équipe de chercheurs en littérature du CNRS, utilise à plein les possibilités offertes par les humanités numériques, notamment par des liens hypertextes permettant de rapprocher articles et numéros ou un affichage numérique permettant de consulter ensemble plusieurs pages. Julie Morisson s'attache ainsi au cas de Louis Aragon, à la tête de la revue de 1953 à 1972, dans une approche génétique²⁸. Il s'agit dès lors de saisir les liens entre articles, pages et numéros dans une perspective endogénétique propre à la revue afin d'y comprendre le

26 La bibliographie complète de Jacques-Émile Blanche est disponible en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/jacques-emile-blanche>

27 <https://eman.hypotheses.org/tag/les-lettres-francaises>. La numérisation par la bibliothèque de Dijon est pour l'instant privée et réservée aux seuls chercheurs avec accès sécurisé.

28 La bibliographie sur l'art d'Aragon est disponible en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/louis-aragon>

rôle d'Aragon mais également d'envisager les articles de revue comme un maillon de la création aragonienne afin de mettre au jour les réseaux de correspondance entre le journal, le roman et la poésie. Cette porosité engage dès lors l'auteur à s'interroger sur la position d'Aragon face à la critique, artistique ou littéraire.

Cette porosité entre les écrits est également celle qui marque la production de Guillaume Janneau étudiée par Rossella Froissart. Administrateur du Mobilier national (à partir de 1926), puis des Gobelins (1937-1944) et des Manufactures nationales, Janneau s'est distingué pour une analyse originale des arts du décor dans la première moitié du xx^e siècle, au travers d'enquêtes, de pamphlets et d'ouvrages. D'une part, sa proximité avec les cercles cubistes et sa connaissance de leurs débats lui ont permis de s'appuyer sur la démarche constructive des peintres pour défendre une conception rationaliste de l'architecture et des arts décoratifs, face aux « mystiques du rationalisme intégral » et aux « puristes classicistes ». Janneau associait même la spatialité dynamique de Pierre Chareau à l'esthétique cinématographique. D'autre part, sa fidélité à l'héritage idéal d'une Troisième République des arts l'a conduit à encourager des expressions artistiques répondant à des objectifs sociaux et esthétiques, à s'opposer aux visées élitistes d'un art décoratif voué au raffinement et à décréter l'inéluçabilité de la mécanisation.

L'interdiscursivité entre différentes pratiques d'écriture peut également se doubler sinon d'une véritable intermédialité, à tout le moins de notions intermédiaires. C'est le cas de la photogénie, étudiée par Éléonore Challine et Christophe Gauthier pour la photographie et le cinéma. En retraçant l'histoire de cette notion depuis ses origines dans la sphère photographique au xix^e siècle puis dans les milieux cinématographiques avec ses théoriciens comme Louis Delluc et Jean Epstein dans les années 1920 avant une renaissance dans la critique photographique des années 1930, les auteurs soulèvent plusieurs enjeux. La diversité des textes qu'ils interrogent – textes techniques, définitions de dictionnaire, articles théoriques ou critiques, d'abord dans une presse spécialisée puis, la notion se popularisant, voire se galvaudant, dans une presse généraliste – offre un premier exemple de porosité intertextuelle. Par ailleurs, l'étude de cette notion à la fois sur un temps long et pour des périodes ciblées, permet d'éclairer quelques-uns des enjeux qui traversent critiques photographique et cinématographique dans l'entre-deux-guerres : élaborer un vocabulaire propre aux arts mécaniques – la notion ne vient ni des beaux-arts, ni du théâtre, ni de la littérature et ne peut y être opérante – et donc conquérir une forme d'autonomie, mais aussi à travers les effets de vases communicants de la photographie vers le cinéma et réciproquement, parvenir à comprendre les dynamiques de rapprochement et de distinction à l'œuvre entre les deux médiums.

La réflexion sur la photogénie est donc menée des années 1830 aux années 1930. Ce temps long est aussi le cadre du programme de recherches qui, s'il s'attache aux auteurs dont l'activité critique s'est principalement déroulée des années 1850 à l'entre-deux-guerres, prend nécessairement en compte des références antérieures et postérieures, de 1843 à 1989 en l'état actuel de la base de données. Mais plus encore, par le biais d'une interdiscursivité diachronique, cette recherche s'ouvre aux auteurs antérieurs, qui ont été lus par les critiques, et aux auteurs postérieurs, qui les ont lus. Ceci est particulièrement pertinent dans le cas d'André Bazin, étudié par Laurent Le Forestier. S'appuyant sur trois articles de 1943, 1949 et 1958 prenant la critique cinématographique pour objet, Le Forestier montre en effet comment ces textes sont profondément interdiscursifs. Non seulement s'y mêlent les discours d'autres critiques contemporains, mais Bazin s'y révèle également lecteur attentif des revues spécialisées des années 1920 et 1930 comme en témoignent nomination, citation, mais aussi réemploi de notions. En reconstruisant ce maillage de références en grande partie dissimulées et en précisant l'usage, une autre généalogie de la critique cinématographique française peut ainsi être proposée.

Interdiscursivité et catégories

La génétique des catégories requiert également une lecture interdiscursive, à la fois synchronique et diachronique. En se centrant sur la réception d'un groupe d'artistes – et non pas sur un -isme –, Catherine Méneux esquisse ce type de recherche pour le cas spécifique des Nabis dans une étude retravaillée pour la publication de ces actes de colloque²⁹. La catégorie « Nabis » apparaît en effet comme un cas d'école dans l'historiographie : si l'ensemble des mouvements d'avant-garde sont aujourd'hui désignés par des néologismes forgés par la critique d'art, le groupe des « Nabis » n'a été dénommé publiquement comme tel qu'à partir des années 1930, sous l'impulsion principale de Maurice Denis. Auparavant, alors que les critiques ignoraient ce surnom uniquement utilisé dans la sphère privée, les artistes ont été qualifiés avec de multiples étiquettes, telles « synthétistes », « néo-traditionnistes », « déformateurs », « idéistes » et surtout « symbolistes ». Pour comprendre cette configuration spécifique, l'étude porte principalement sur la réception critique des artistes dans les années 1890 et s'achève par une brève analyse du processus d'historisation, qui explicite la

29 Rédigée en 2012, cette étude devait être publiée dans les actes du séminaire « Redefining European Symbolism », organisé en 2010 à Amsterdam. Le volume n'est malheureusement pas paru.

genèse de la catégorie « Nabis³⁰ » au xx^e siècle et permet d'interroger l'articulation entre les discours critiques antérieurs et la fabrique des récits historiques. L'approche adoptée s'appuie sur plusieurs constats : polysémiques, les catégories se sont construites au fil des expositions et une analyse chronologique permet de saisir l'évolution constante des positionnements, tant des artistes que des critiques, appréhendés à travers une lecture interdiscursive. L'étude s'appuie alors sur un corpus de textes, indiqué en annexe, qui comprend les comptes rendus identifiés pour les expositions qui ont réuni au moins trois membres du groupe, entre 1891 et 1900. À la fois synchronique et diachronique, l'analyse interdiscursive s'articule autour de la succession des expositions auxquelles les artistes ont participé et la dynamique des positionnements d'une constellation de critiques à la fois connus et méconnus, tout en explicitant les stratégies individuelles et collectives que les artistes ont déployées pour exister dans l'espace concurrentiel de l'avant-garde.

Dans la logique du programme *Bibliographies de critiques d'art francophones*, l'annexe de cette étude met à disposition des chercheurs un corpus inédit et ouvre sur une ambition, celle de proposer également la mise en ligne de nouveaux corpus bibliographiques non publiés qui ne seraient pas constitués selon une logique monographique mais thématique. À cet effet, nous envisageons la création d'un nouvel onglet pour le site qui permettrait notamment de travailler sur les comptes rendus de Salons et d'expositions³¹.

De manière plus générale, la recherche sur les critiques d'art demeure un grand chantier, qu'il s'agisse de penser un corpus représentatif d'auteurs, d'imaginer des liens avec d'autres dispositifs ou de tout simplement poursuivre le traitement de nouveaux auteurs. Reconstruire une généalogie de la critique et plus généralement retracer son histoire, qu'elle soit artistique, architecturale, photographique, cinématographique ou littéraire, mais aussi réfléchir aux interactions entre artistes, œuvres et critiques et donc à l'impact de la critique sur la vie artistique, est ce que tente sinon de réaliser, en tout cas de penser le programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art francophones*.

30 Pour une analyse plus approfondie, voir Catherine MENEUX, « Des « symbolistes » aux « nabis ». Le rôle fondateur du *Talisman* », in *Le Talisman de Paul Sérusier, une prophétie de la couleur*, Claire Bernardi et Estelle Guille des Buttes-Fresneau (dir.) (cat. exp. Musée de Pont-Aven, 30 juin 2018-6 janvier 2019 ; Paris, musée d'Orsay, 29 janvier-28 avril 2019), Paris, musée d'Orsay, RMN, 2018, p. 33-38.

31 Ces corpus ont été constitués pour les Salons de 1699 à 1870 et ces recensements demeurent incontournables pour étudier la critique du xix^e siècle (*A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, compiled by Neil Mc William (editor), Vera Schuster, Richard Wrigley, with the assistance of Pascale Méker, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, compiled by Neil Mc William, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, compiled by Christopher Parsons and Martha Ward, Cambridge, Cambridge University Press, 1986).

**DE L'APPROCHE COLLECTIVE
À LA PROSOPOGRAPHIE ?**

LES EXPRESSIONS DE LA CRITIQUE DANS LES REVUES D'ARCHITECTURE ÉDITÉES À LIÈGE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

SÉBASTIEN CHARLIER

L'émergence d'une presse architecturale belge est relativement tardive si on la compare à d'autres pays européens comme la France ou l'Allemagne. Dans son article de synthèse dédié aux revues d'architecture en Belgique, France Van Laethem identifie le *Journal de l'architecture et des arts relatifs à la construction*, publié à Bruxelles de 1848 à 1856, comme la première expression du genre¹. Généraliste, le journal propose des articles sur des questions esthétiques ou techniques et s'intéresse aux nouveaux programmes comme les hôpitaux, les gares ou les bains publics. Privilégiant le visuel au texte, il s'adresse à un public varié allant des architectes aux ingénieurs en passant par les propriétaires, les entrepreneurs ou les archéologues. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, la presse architecturale se développe. La sortie du premier numéro de *L'Émulation* (Bruxelles, 1874-1914, 1921-1939) témoigne d'une position des architectes qui se renforce dans la société belge du XIX^e siècle. Publiée jusqu'en 1939 par la Société centrale d'architecture en Belgique (SCAB)², la revue a certes pour objectif de défendre les intérêts de la profession, mais surtout d'informer ses lecteurs sur l'actualité architecturale en Belgique. On y trouve ainsi des articles d'opinions, des comptes rendus de concours ou de conférences ainsi que des descriptions d'ouvrages. De la fin du XIX^e siècle à l'aube de la Première Guerre mondiale, de nouveaux titres apparaissent et témoignent notamment de l'intérêt que portent les architectes à l'Art nouveau et au Mouvement des *Arts & Crafts*. La parution de périodiques dédiés à la question de l'embellissement de la maison comme *Le*

1 France Van Laethem, « Revues belges d'architecture », in Anne Van Loo (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 204-209.

2 Fondée à Bruxelles en 1872, la Société centrale d'architecture en Belgique entend défendre les intérêts professionnels des architectes. Loin de se limiter à une posture purement « corporatiste », la Société participe au champ culturel de l'architecture en mettant une bibliothèque à disposition de ses membres, en publiant *L'Émulation* ou en créant ou cautionnant divers concours et prix. Victor-Gaston Martiny, *La Société centrale d'architecture en Belgique depuis sa fondation (1872-1972)*, Bruxelles, 1974.

Cottage (Bruxelles, 1903-1905), *Le Home* (fig. 1) (Bruxelles, 1908-1915, 1920-1926) ou *De Bouwgijs* (Anvers, 1911-1914, 1919-1933) s'inscrit dans cette tendance.

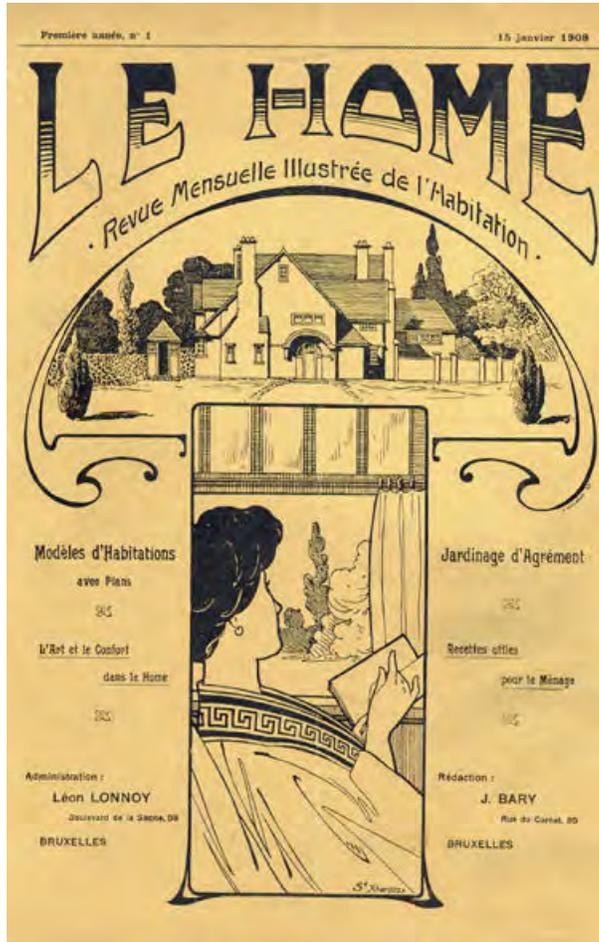


Fig. 1. Couverture de la revue *Le Home*, n°1, 15 janvier 1908. Liège, Université de Liège, GAR-Faculté d'architecture

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, la presse architecturale belge connaît un essor exceptionnel. Les 115 années du grand XIX^e siècle comptent une vingtaine de titres tandis que les vingt années de l'entre-deux-guerres voient à elles seules la naissance de trente nouveaux titres. Les postures sont diversifiées. On trouve des revues professionnelles, des magazines d'avant-garde, des revues de tendance ou encore des magazines industriels. Principalement située à Bruxelles, l'activité éditoriale trouve d'autres ancrages en province, notamment à Liège. Quatrième ville du pays, Liège connaît un cadre propice à la réflexion et au débat sur l'architecture. Au point de vue de l'enseignement,

elle dispose de trois écoles d'architecture dont une assurant la formation des ingénieurs architectes. Elle compte également diverses sociétés liées de près ou de loin à l'architecture. L'Association des Architectes de Liège, fondée en 1896 et toujours active aujourd'hui, ou L'Œuvre artistique, créée en 1895 par Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), témoignent d'une volonté des architectes locaux de développer un cadre culturel favorable. De même, autour de l'imprimeur d'origine française Auguste Bénard (1854-1907), plusieurs artistes parmi lesquels l'architecte Paul Jaspar (1859-1945) contribuent à diffuser l'Art nouveau à Liège. Cet élan visant au renouveau des arts est brisé par la Première Guerre mondiale et les années 1920 apparaissent à Liège, contrairement à la Belgique en général, comme une période creuse dans le débat sur l'architecture. Ceux qui avaient mené la fronde de l'avant-garde ont disparu ou se sont effacés : Gustave Serrurier-Bovy est décédé tandis que Paul Jaspar s'est tourné vers sa passion pour l'archéologie. Il faut attendre la moitié des années 1920 pour que Liège voit éclore de nouveaux foyers de la culture architecturale. Même si plusieurs initiatives se mettent en place dès 1923 comme la tentative de créer un musée d'architecture du Pays de Liège ou l'organisation de diverses expositions à vocation archéologique, la culture architecturale prend son assise la plus structurée dans les revues. Ainsi, de 1925 à 1939, trois organes sortent des presses liégeoises et contribuent à diffuser tant les débats que connaît l'architecture belge de l'entre-deux-guerres que les nouveaux codes esthétiques. *La Technique des travaux*, *L'Équerre* et *Marbres & pierres*, que nous analyserons ici, témoignent ainsi d'une variété de postures à l'égard du Mouvement moderne caractéristique du paysage éditorial belge.

La Technique des travaux, une revue industrielle

Le premier geste relève d'une société privée. En janvier 1925, la Compagnie internationale des pieux armés Frankignoul³, communément appelée Franki,

3 Fondée en 1910 à Liège par Edgard Frankignoul et Edmond Baar, elle se développe très vite sur les marchés internationaux ; en France d'abord puis en Grande-Bretagne et en Allemagne. Dans les années 1920 et au début des années 1930, la société octroie des licences aux quatre coins du monde (Chine, Grèce, Congo) et plusieurs filiales sont créées notamment en Allemagne, aux Pays-Bas et au Danemark. Grâce à un système innovant de pieux extrêmement résistants, elle se spécialise dans les travaux de génie civil et les bâtiments industriels. Elle est aussi un partenaire des architectes notamment dans la construction d'édifices de grande ampleur qui nécessitent des fondations particulièrement profondes et solides. Sur l'histoire de la Société, voir Michel Dumoulin, *Franki, bâtir un monde*, Tielt, Lanoo, 1992 et *Franki 1911-1961*, Liège, Compagnie internationale des pieux armés Frankignoul S.A., s.d. Sur la place qu'occupe Franki dans l'histoire du béton en Belgique, voir Stephanie Van De Voorde, *Bouwen in beton in België*

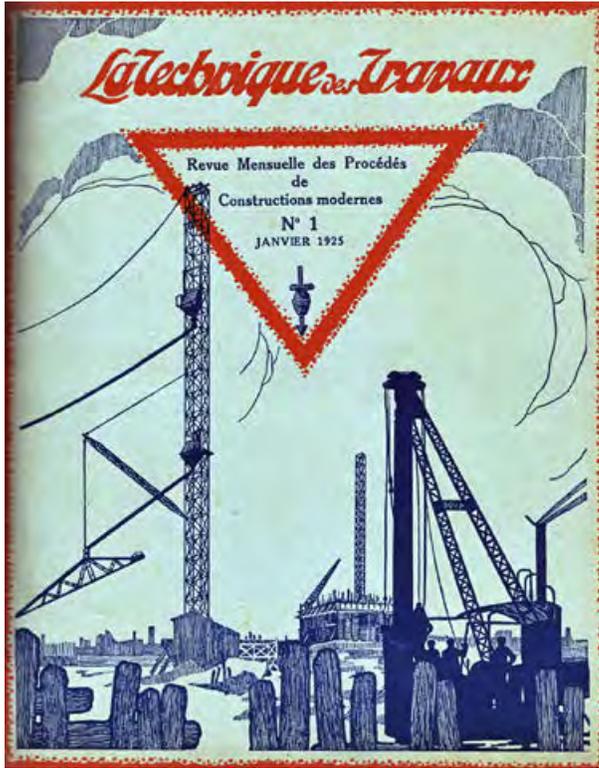


Fig. 2. Couverture de la revue *La Technique des travaux*, n° 1, janvier 1925. Liège, Université de Liège, GAR-Faculté d'architecture

publie le premier numéro de *La Technique des travaux* (1925-1977) (fig. 2). Revue industrielle, il s'agit d'abord d'un outil publicitaire pour la société Franki. Le bureau de la rédaction est composé de trois personnes dirigées par Armand Jourdain (dates de naissance et mort inconnues), une des figures majeures de l'histoire de la publicité en Belgique⁴. Cette ambition commerciale n'est pas exceptionnelle dans le paysage éditorial belge. D'autres comme *L'Ossature métallique* (Bruxelles, 1933-1954) (fig. 3) ou *Clarté* (Bruxelles, 1927-1939) sont portées par des sociétés commerciales voire des fédérations de matériaux.

(1890-1975). *Samenspel van kennis, experiment en innovatie*, Thèse de doctorat en Sciences de l'ingénieur, Université de Gand, 2011.

4 Licencié en sciences commerciales, Jourdain est un professionnel de la publicité. Professeur à l'Institut des hautes études commerciales et consulaires de Liège, il est un proche collaborateur de Paul Mosselmans et du Bureau d'études Polmoss, l'une des grandes agences belges de l'entre-deux-guerres. En 1925, il avait par ailleurs fondé avec Gaston Platéus le Cercle d'études publicitaires qui avait pour but de former les nouveaux professionnels de la publicité. Véronique Pouillard, *C'est du belge. The History of Advertising in Belgium*, Bruxelles, Labor, 2004, p. 122.

Mensuelle, *La Technique des travaux* se destine à un lectorat assez large comprenant l'ensemble des professionnels du bâtiment (ingénieurs, architectes, entrepreneurs, dessinateurs, géomètres...). Dédiée aux applications du béton, elle publie des études techniques, des informations concernant les nouveaux outils de génie (tracteurs, transporteurs, balayeuse-ramasseuse, tractopelle, grues...) et fait connaître de nombreuses réalisations, principalement des bâtiments industriels, des infrastructures urbaines (gares, gratte-ciels, carrefours...), de transport (tunnels, ponts, routes, chemins de fer...) et hydrauliques (barrages, digues). Les articles consacrés aux matériaux et aux techniques constructives témoignent néanmoins d'une volonté de s'adresser d'abord aux ingénieurs: *La Technique des travaux* est la revue de la construction avant d'être celle de l'architecture.

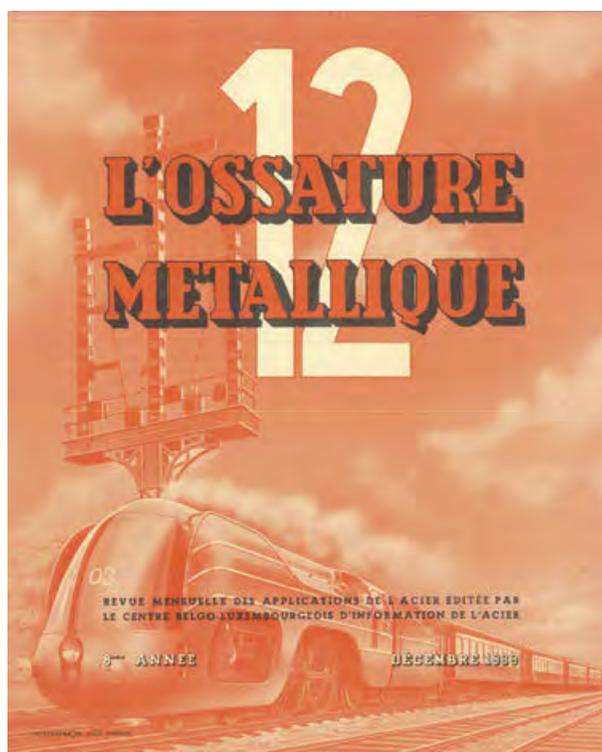


Fig. 3. Couverture de la revue *L'Ossature métallique*, n° 12, décembre 1939. Liège, Université de Liège, GAR-Faculté d'architecture

Pour nourrir son propos, la revue bénéficie de l'important réseau d'ingénieurs et d'agents commerciaux dont dispose la société aux quatre coins du monde. Elle peut aussi compter sur ses filiales en Europe (France, Royaume-Uni, Allemagne, Pologne...) et en Amérique (Canada, Brésil, Argentine...) et sur ses

concessionnaires qui lui permettent de rester informée sur l'actualité internationale de la construction. Chaque numéro propose un ou plusieurs articles sur une réalisation de la société des pieux Franki, « [...] publicité discrète et précieuse, car elle est acceptée avec facilité et même avec plaisir par tous nos lecteurs. Il ne faut pas perdre de vue que *la Technique des Travaux* a été créée uniquement dans un but publicitaire et non dans un but lucratif comme beaucoup pourraient le croire⁵. » Au fil des livraisons cependant, la revue délaisse progressivement sa vocation publicitaire pour une dimension plus documentaire qu'elle revendiquera explicitement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : « Notre revue *La Technique des Travaux*, n'est pas uniquement un moyen de publicité en faveur de notre société ; elle est surtout une revue de documentation qui contribue à la diffusion des procédés modernes de construction⁶. »

Pour ne pas se limiter au monde des ingénieurs, la revue se montre, dès ses origines, soucieuse de diffuser les techniques modernes parmi les architectes. Elle publie ainsi plusieurs études sur des réalisations qui marquent l'histoire de l'architecture belge de l'entre-deux-guerres. En ce qui concerne les programmes couverts, la revue s'intéresse autant aux habitations privées qu'aux ensembles commerciaux ou aux grandes infrastructures publiques. Bien sûr, le choix des édifices n'est pas anodin puisque la majorité de ces réalisations reposent sur des pieux Franki. Surtout, les articles sont très descriptifs et se concentrent généralement sur les aspects constructifs et techniques. Les prises de position personnelles sont rares et les jugements, notamment en matière esthétique, ne sont pas assumés. Afin d'asseoir sa crédibilité, la revue confie pourtant parfois la plume à des architectes confirmés et qui ont eu l'occasion de démontrer de manière spectaculaire les possibilités du béton. En 1925, elle convoque notamment Paul Jaspar, dont la compétence est reconnue depuis la construction de la salle de spectacle de La Renommée (Liège, 1903-1905) et Antoine Pompe (1873-1980), pionnier de l'architecture moderne, qui est en train de terminer la cité du Kapelleveld (collab. arch. Huib Hoste, Jean-François Hoeben et Paul Rubbers, 1922-1926) réalisée en béton maigre. Mais de manière générale, l'équipe éditoriale prend très peu de risques dans sa couverture de l'activité architecturale belge, se bornant à traiter une production généralement consensuelle. Ainsi, les représentants les plus engagés du Mouvement moderne, pourtant très attachés au béton et qui constitueront bientôt la section belge des CIAM (Victor Bourgeois, Huib Hoste, Louis Herman de Koninck...), ne trouvent pas les grâces de *La Technique des travaux*. Il est fort probable que l'implication de l'avant-garde dans les sphères politiques socialistes ait été un frein dans le

5 *Franki-revue*, n° 8, janvier 1928, p. 19.

6 *Franki-revue*, n° 57, janvier 1947, p. 10.

choix du comité rédactionnel dominé par des ingénieurs traditionnellement liés aux valeurs libérales. Il est d'ailleurs à noter que *La Technique des travaux*, contrairement aux autres grandes revues belges (*L'Émulation*, *La Cité...*), ne couvre pas les réflexions des CIAM. Cette répugnance face aux idées socialistes, la revue la partage d'ailleurs avec quelques architectes à qui elle donne la parole. Dans son deuxième numéro, elle offre ainsi une tribune à Paul Bonduelle (1877-1955), régionaliste et pourfendeur du modernisme, pour montrer la faillite de « l'architecture socialiste » :

« Une force neuve aurait pu jouer un rôle considérable et déterminant dans l'histoire de l'art. Cette force, constituée au cours du XIX^e siècle, le socialisme, avec sa forte discipline, ses syndicats, ses maisons du peuple, ses coopératives, pouvait créer une doctrine vraiment moderne de simplicité, de force, de santé. Elle en avait le pouvoir ; mais en cette matière comme en bien d'autres, le socialisme a fait faillite. Tout ce qu'il a élevé comme construction est bien ce qu'on a fait de plus laid au cours de ce dernier quart de siècle⁷. »

La position que prend la revue dans le grand débat qui anime l'architecture belge à la fin des années 1920 témoigne à nouveau de sa méfiance à l'égard de l'avant-garde. Dans le conflit qui oppose Antoine Pompe aux modernistes « radicaux » parmi lesquels nous citerons Victor Bourgeois (1897-1962), la revue prend la défense du représentant d'une tendance plus « sentimentale » :

« Il y a un indice significatif qui exprime lumineusement sa forte personnalité, ardente et pondérée à la fois, et qui nous frappe au moment où l'haleine glacée d'un puritanisme réfrigérant souffle sur une fraction de l'architecture dite d'avant-garde, prônée par des chefs de file éminents, mais suivie, avec empressement, par une phalange déjà importante de jeunes néophytes impatientes et séduite par la biblique simplicité du nouvel Évangile⁸. »

D'abord installés au siège social de la société Franki dans le centre de Liège, les bureaux de la rédaction sont scindés en 1927 en deux entités situées à Paris et à Liège. Cette décision relève probablement d'une stratégie commerciale visant à doter la société d'une vitrine dans la capitale française. Mais elle implique aussi une profonde modification dans la répartition des tâches éditoriales, le bureau de Paris s'occupant dorénavant de toutes les missions rédactionnelles. Avec ce déménagement en France, les études concernant l'architecture se multiplient et

7 Paul Bonduelle, « Y a-t-il une architecture moderne ? », *La Technique des travaux*, n° 2, février 1925, p. 52.

8 Charles Van Bleyenbergh, « Un architecte moderniste belge, Antoine Pompe », *La Technique des travaux*, n° 12, décembre 1928, p. 696.

s'étoffent. De nombreux textes sont consacrés aux nouvelles réalisations situées principalement en France et sont écrits par des journalistes spécialisés⁹. Les différentes tendances de l'architecture moderne française sont représentées, sans que *La Technique des travaux* ne privilégie l'un ou l'autre courant. La revue s'intéresse aussi davantage aux formes plus radicales du mouvement moderne international. En 1928, l'architecte autrichien Anton Brenner (1896-1957) écrit un long texte richement illustré sur le Nouveau Francfort (1925-1930) auquel il participe en tant que collaborateur d'Ernst May¹⁰. La revue publie par ailleurs plusieurs articles sur d'autres ensembles de logements à bon marché réalisés par l'Autrichien¹¹. En Italie, c'est le travail de Giuseppe Terragni (1904-1943) et l'immeuble *Novocomum* (1927-1929) (fig. 4) à Côme qui suscite l'intérêt de la revue¹². L'architecture moderne des Pays-Bas qui marque profondément la création belge est plus largement couverte à travers de nombreuses études sur les œuvres de Willem Marinus Dudok (1884-1974), de Jan Wils (1891-1972) et de Jan Buijs (1889-1961). La plupart de ces textes sont écrits par Jannes Gerhardus Wattjes (1879-1944), architecte hollandais reconnu pour sa prolifique activité critique¹³.

Outre son entreprise éditoriale, *La Technique des travaux* se lance dans l'achat et la production de films qu'elle confie à l'Université cinématographique belge¹⁴. Dès 1926, Franki achète plusieurs bobines françaises et américaines montrant les chantiers de grandes infrastructures aux États-Unis et en Europe.

- 9** Citons notamment Anthony Goissaud qui écrit aussi dans *La Construction moderne* ou l'architecte Paul Peirani qui rédige de nombreux articles pour les revues françaises *Travaux*, *La Construction moderne* ou *Le Béton armé*. Il convient toutefois de signaler que l'équipe rédactionnelle reste dominée par des ingénieurs pour la plupart directeurs de services municipaux (N. Forestier à Reims, Camille Chalumeau à Lyon...). *Franki-revue*, n° 8, janvier 1928, p. 2.
- 10** Anton Brenner, « Les maisons d'habitation de Francfort s-Mein [sic] », *La Technique des travaux*, n° 8, août 1928, p. 468-474.
- 11** N.S., « Habitations à logements exigus et meubles incorporés de la ville de Vienne (Autriche) », *La Technique des travaux*, n° 11, novembre 1928, p. 641-646 ; « Un groupe d'habitations à bon marché de la région berlinoise », *La Technique des travaux*, n° 1, janvier 1931, p. 23-30.
- 12** P.P., « Une habitation moderne à Côme. Architecte : G. Terragni », *La Technique des travaux*, n° 4, avril 1931, p. 205-212.
- 13** Il est notamment rédacteur en chef de la revue néerlandaise *Het Bouwbedrijf* et publie de nombreux ouvrages sur l'architecture moderne aux Pays-Bas et à l'étranger. Voir notamment Jannes Gerhardus Wattjes, *Moderne architectuur in Noorwegen, Zweden, Finland, Denemarken, Duitschland, Tsjechoslowakije, Oostenrijk, Zwitserland, Frankrijk, Belgie, Engeland en ver. staten v. Amerika*, Amsterdam, Kosmos, 1927 et Jannes Gerhardus Wattjes, *Moderne Nedelandsche villa's en landhuizen*, Amsterdam, Kosmos, 1931.
- 14** Créée en 1925 par le cinéaste Hippolyte de Kempeneer, l'Université cinématographique belge est spécialisée dans la production de films documentaires. Financés par le secteur industriel, ceux-ci pouvaient être échangés contre d'autres films étrangers de même nature. Francis



Fig. 4. Immeuble à appartements Novocomum à Côme, détail, arch. Giuseppe Terragni, 1927-1929. Photographie Stabilimento Fotografico Mazzoletti. Extrait de *La Technique des travaux*, n° 4, avril 1931, p. 208. Liège, Université de Liège, GAR-Faculté d'architecture

Rassemblés sous les titres « Les grands travaux modernes » et « Les procédés de la construction moderne », ces films n'abordent pas les travaux de Franki mais sont des documentaires vantant les mérites du béton. Les séries se terminent toutefois par un dessin animé publicitaire à la gloire de la société montrant l'exécution d'un pieu de fondation selon le système Franki¹⁵. Accompagnés de commentaires, ils sont projetés partout en Belgique (Liège, Gand, Bruxelles, La Louvière¹⁶...) et à l'étranger, notamment à Paris dans les écoles d'architecture et dans le cadre de réceptions comme celle organisée par la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1931 dans la salle Pleyel à Paris¹⁷.

Bolen, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Bruxelles, Mémo & Codec, 1978, p. 96.

- 15** « Notre nouveau film intitulé "Les grands travaux modernes" », *La Technique des travaux*, n° 1, janvier 1927, p. 50.
- 16** La conférence liégeoise se tient le 28 novembre 1926. Voir *Franki-revue*, n° 4, janvier 1927, p. 14.
- 17** La série « Les grands travaux modernes » est notamment projetée le 30 novembre 1927 à l'École des Beaux-Arts pendant le cours d'Édouard Arnaud, professeur de construction ainsi que le 24 février 1930 dans la salle Pleyel devant 3000 spectateurs. *Franki-revue*, n° 8, janvier 1928, p. 12 et n° 17, avril 1930, p. 21.

À partir de 1931, de nouveaux films s'adressent davantage aux architectes. Ainsi dans un ensemble de projections dédiées au creusement d'un tunnel sous l'East River, à l'exécution des pieux au Val Benoît ou à la construction des installations hydro-électriques sur le fleuve Shannon, une séquence est consacrée à l'architecture moderne en France : « À l'intention toute spéciale des architectes, le film montre ensuite une série de villas du tout dernier moderne, construites en France ces derniers temps. D'une conception originale, l'intérieur de ces villas, baigné de lumière déversée à profusion par de larges baies, est d'un réel attrait¹⁸ ». Le film est projeté à Gand, Bruxelles, Anvers et Liège¹⁹ et montre des églises des frères Perret, une villa de Le Corbusier et une autre de Mallet-Stevens. Signalons par ailleurs que certains films dédiés aux questions d'ingénierie sont aussi projetés dans d'autres cercles. En décembre 1931, la revue française *L'Architecture d'aujourd'hui* organise une grande soirée de propagande de l'architecture moderne. L'événement présente, outre les conférences de Le Corbusier et de Henri Sauvage (1873-1932), plusieurs films documentaires dont un réalisé par Franki sur la « Construction en terrains difficiles²⁰ ». En 1932, un nouveau film est entièrement consacré à l'architecture et présente le stade de la ville de Lyon (arch. Tony Garnier, 1913-1920), l'immeuble Ford à Paris (arch. Michel Roux-Spitz, 1929), plusieurs immeubles H.B.M., le bâtiment des messageries Hachette à Paris (arch. Jean Démaret, 1930-1931) ou encore le monument du canal de Suez (arch. Michel Roux-Spitz, 1925-1928)²¹. La projection connaît un vrai succès et rassemble un public important²². À partir de 1934, les séries s'intéressent davantage à l'architecture moderne aux Pays-Bas et présentent les œuvres de Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), Michel de Klerk (1884-1923), Willem Marinus Dudok, Johannes Duiker (1890-1935), Jan Frederik Staal (1879-1940) et Jan Wils²³, manifestant ainsi la légitimité croissante qu'acquiert le Mouvement moderne dans l'opinion publique.

18 *Franki-revue*, n° 21, avril 1931, p. 23.

19 *Franki-revue*, n° 21, avril 1931, p. 23 et 29.

20 Pierre Vago, « La soirée Pleyel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 9, décembre 1931-janvier 1932, p. 83-84.

21 *Franki-revue*, n° 25, avril 1932, p. 25.

22 À Liège, l'événement se tient le 31 janvier au cinéma Liège-Ciné et réunit 1500 personnes tandis qu'à Bruxelles, le 28 février dans la grande salle du Palais des Beaux-arts, il rassemble 2200 spectateurs (*Franki-revue*, n° 25, avril 1932, p. 25).

23 Une projection se tient notamment à Liège le 4 mars 1934 dans la salle du Forum devant 1800 personnes, sous le patronage de l'Association des ingénieurs sortis de l'Université de Liège (AILg), la chambre des entrepreneurs du pays de Liège et l'association des architectes de Liège (*Franki-revue*, n° 34, juillet 1934, p. 10).

L'Équerre, la revue des CIAM

Si *La Technique des travaux* entend ne pas trop se risquer dans le débat de l'architecture, il en est une autre qui n'a pas peur de ses opinions. Publiée dès 1928, *L'Équerre* est éditée par une poignée d'étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Liège (comptant notamment Edgard Klutz, Jean Moutschen, Émile Parent et Victor Rogister) et est dirigée par Yvon Falise (1908-1981). Organe de liaison de l'Association des étudiants architectes, *L'Équerre* est d'abord l'expression du mécontentement d'une jeunesse en quête de nouveaux modèles. Polycopiés, les premiers numéros sont dominés par une succession d'articulets où les moqueries à l'égard des professeurs et des élèves témoignent d'un cadre de diffusion ne dépassant pas les murs de l'Académie (fig. 5). Les auteurs se plaignent des mesures disciplinaires, de la désorganisation de l'enseignement et de la tradition académique qui leur impose les styles historiques. *L'Équerre* est donc d'abord la verbalisation d'une frustration qui se marque par une critique générale de l'institution mais qui s'accompagne aussi d'une volonté d'offrir des références alternatives. Les étudiants se documentent et dévorent les articles publiés par les nombreuses revues belges et étrangères. Ils se passionnent pour les œuvres de Victor Bourgeois, Huib Hoste (1881-1957), Willem Marinus Dudok et tous ces architectes modernes que la presse spécialisée relaie régulièrement. Très vite la confrontation des modèles apparaît dans le discours des rédacteurs. À « [...] l'amoncellement de colonnes et de balustres [...] », les étudiants opposent « [...] les honnêtes volumes d'Hilversum²⁴[...] ». Le premier combat de *L'Équerre*, c'est de faire triompher « l'Idée moderne » dans l'enseignement. Chez les étudiants, le succès est indéniable. En associant information et divertissement à un prix démocratique, les membres de *L'Équerre* diffusent leurs idées au sein de l'Académie. Par contre, au sein du corps professoral, le journal doit faire face aux résistances de certains professeurs qui n'hésitent pas à traiter les membres de *L'Équerre* de « Bolcheviks des arts²⁵ » dont l'unique ambition serait de déstabiliser l'institution.

L'Équerre trouve son inspiration dans la revue bruxelloise *7Arts* (1922-1928) et se rallie aux conceptions de Victor Bourgeois défendant une architecture rationnelle, humaniste et collective. Pour fonder son propos, elle publie aussi des écrits de pionniers du Mouvement moderne et choisit quelques extraits de *Une maison, un palais* (1928) de Le Corbusier (1887-1965), *Le nouveau, son rapport*

24 En référence à l'œuvre de Dudok dont l'entreprise de modernisation des infrastructures municipales d'Hilversum (piscine, crematorium, écoles) est largement relayée dans la presse spécialisée belge et internationale. Voir E., « Des mots à la file », *L'Équerre*, n° 2, novembre 1929, p. 4.

25 Lettre de Paul Fitschy à Wells Coates, 29 janvier 1935. Getty Research Institute (GRI), 850865, Series I.



Fig. 5. Revue *L'Équerre*, n° 3, 30 janvier 1929. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, archives de la faculté d'Architecture

à l'architecture et aux industries d'art (1929) de Henry van de Velde (1863-1957) et *La rationalisation de l'architecture* (1928)²⁶ de Victor Bourgeois. En diffusant ces textes, *L'Équerre* montre qu'il existe une école qui s'appuie sur d'autres maîtres; elle offre aux étudiants un manuel alternatif. En 1929, l'équipe éditoriale se renforce avec l'arrivée de Georges Linze (1900-1993). Fondateur et rédacteur en chef de la revue *Anthologie* (1921-1940), la revue littéraire du Groupe d'art moderne de Liège (fig. 6), Linze assume le rôle de directeur artistique. *L'Équerre*

²⁶ Publié peu avant dans *L'Émulation*, n° 11, novembre 1928, p. 69-75.



Fig. 6. Couverture de la revue *Anthologie*, n° 1, octobre 1926. Collection privée

ouvre alors ses pages à la peinture, la littérature, la musique (essentiellement le jazz) et au cinéma. Grâce à Linze, les jeunes rédacteurs perçoivent les rapports qui unissent l'architecture aux autres expressions artistiques contemporaines (fig. 7). *L'Équerre* publie les œuvres d'artistes liégeois comme Fernand Steven (1895-1955) ou Marcel H. Darimont (1903- ?). Quant à la poésie, elle s'impose peu à peu avec des textes de Maurice Carême (1899-1978) et de Marcel Loumaye (1889-1956).

En juin 1931, tous les membres de *L'Équerre* sont diplômés. La sortie du cénacle de l'Académie n'implique pourtant pas une remise en cause des principes qui avaient présidé à la création de la revue. Celle-ci maintient son approche transversale et continue de publier les œuvres d'artistes de l'avant-garde liégeoise. Mais désormais actifs en tant que praticiens, les membres abordent davantage les problématiques professionnelles. Ils se prononcent sur le métier d'architecte, sur la protection du titre, sur les réformes liées à l'enseignement de l'architecture... La confrontation des théories avec le travail sur le terrain leur permet de poser



Fig. 7. Bill London, « Impressionnisme et plastique pure », *L'Équerre*, n° 6, janvier 1930, p. 5. Liège, Université de Liège, Bibliothèque des Sciences et des Techniques

un témoignage personnel sur la pratique architecturale moderne. L'actualité belge et internationale est également documentée et ciblée. *L'Équerre* publie ainsi une analyse fouillée des constructions du Ministère des Transports²⁷ et montre son intérêt pour les infrastructures publiques. Progressivement, avec le soutien de Victor Bourgeois, *L'Équerre* se montre de plus en plus à l'écoute des théories soutenues par les CIAM. Elle relaie régulièrement des études sur l'habitation minimum qui s'inscrivent dans le prolongement des positions qu'avait défendues Victor Bourgeois au CIAM II de Francfort et de celles de Le Corbusier et de Walter Gropius (1883-1969) qui s'étaient prononcés lors du CIAM III pour le développement d'immeubles collectifs et verticaux au détriment de l'habitation individuelle.

À partir de 1933, l'arrivée de Paul Fitschy (1908-1993) marque un tournant important dans l'histoire de la revue. Originaire de Verviers, le jeune diplômé de La Cambre est le seul à disposer d'une formation d'urbaniste. Depuis le

²⁷ Albert-Charles Duesberg, « Les récents travaux d'architecture du ministère des transports et ses tendances », *L'Équerre*, n° 10, octobre 1932, p. 1-4.

CIAM III (Bruxelles, 1930), les Liégeois avaient été aveuglés par les nouveaux principes de l'habitation minimum²⁸, oubliant le thème principal du congrès : « Le lotissement rationnel ». Disposant dorénavant d'un urbaniste dans ses rangs, *L'Équerre* envisage la question du logement minimum dans un cadre élargi tel qu'il avait été débattu à Bruxelles :

« Le problème très important de l'habitation économique n'est donc réalisable qu'en fonction du lotissement. [...] Dans notre raisonnement actuel, nous partons du point capital : économie, donc obligation d'une étude, préparation d'un lotissement avant de trouver un seul plan et surtout obligation de ne pas chercher un ensemble esthétique a priori²⁹. »

À nouveau, les architectes s'intéressent particulièrement aux travaux de Victor Bourgeois et reproduisent notamment de longs extraits du rapport sur l'urbanisme en Belgique qu'il a préparé pour le CIAM IV d'Athènes en 1933 et qui étudie l'axe ABC³⁰ (Anvers-Bruxelles-Charleroi). À son tour, *L'Équerre* apporte sa lecture de l'urbanisme appliqué à l'échelle de la région liégeoise. L'agglomération industrielle devient un sujet de prédilection. Ainsi, la revue diffuse de plus en plus régulièrement des textes de spécialistes démontrant la pression néfaste de la ville ancienne sur la population. Ce sont notamment les contributions de Pierre Winter (1891-1952), médecin et membre des CIAM qui pointe le rôle de l'air sur la santé³¹, celle du docteur Victor Pauchet (1869-1936) sur l'ensoleillement de la ville et de la maison, ou encore celles de Jean Constant (1901-1986) sur les rapports entre criminalité et taudis³².

Dès 1934, les appels du pied de *L'Équerre* vers les membres des CIAM se font de plus en plus pressants. En novembre 1934, Paul Fitschy contacte Victor Bourgeois³³, au sujet d'une enquête à publier sur la situation de l'architecture moderne en Europe. Sur les conseils de Bourgeois, Fitschy fait appel à plusieurs acteurs des CIAM parmi lesquels André Lurçat (1894-1970) pour la France, Sigfried Giedion (1888-1968) et Alberto Sartoris (1901-1998) pour la Suisse ; d'autres pays sont également envisagés comme la Scandinavie, l'Espagne, la Tchécoslovaquie,

28 Voir notamment Edgard Klutz et Émile Parent, « L'habitation minimum », *L'Équerre*, n° 12, juin 1931, p. 13.

29 Yvon Falise, « Pour la maison lumière », *L'Équerre*, n° 8, novembre 1933, p. 4.

30 Victor Bourgeois, « 4ème Congrès international d'architecture moderne. Extrait du rapport sur l'urbanisme en Belgique », *L'Équerre*, n° 12, décembre 1933, p. 8-10.

31 Pierre Winter, « Les lois de la nature », *L'Équerre*, n° 4, avril 1934, p. 1-2.

32 Juriste et criminologue (il fonde l'école de criminologie de l'Université de Liège), Jean Constant est aussi poète. Proche de Linze, il avait participé au Groupe moderne d'art de Liège.

33 Lettre de Paul Fitschy à Victor Bourgeois, 7 novembre 1934. Getty Research Institute (GRI), 850865, Series I.

la Pologne et l'URSS. Cette démarche d'investigation, largement répandue dans les revues de l'entre-deux-guerres, se résume en quelques questions assez générales portant sur l'évolution de l'architecture et de l'urbanisme rationnels et leur réception par les autorités et le public. Finalement, malgré les efforts déployés, seuls Victor Bourgeois, Johannes Bernardus Van Loghem (1881-1940), Alberto Sartoris et Wells Coates (1895-1958) fourniront leur contribution. Le résultat peut paraître décevant d'autant plus que le texte de Van Loghem n'est pas inédit³⁴. Pourtant, ces premiers contacts sont pour les membres de *L'Équerre* une façon de pénétrer dans le cénacle des principaux architectes et urbanistes modernistes européens. Ce numéro spécial CIAM de 1934 leur permet d'asseoir leur crédibilité tant au niveau international que national³⁵. La reconnaissance ultime vient ensuite en 1935 lorsque Victor Bourgeois se décharge du secrétariat de la section belge qu'il confie aux Liégeois³⁶. *L'Équerre* est donc au côté d'*Opbouwen* (1928-1937), la revue néerlandophone de Huib Hoste, l'organe qui recevra et publiera les communiqués des CIAM³⁷.

Pour officialiser l'événement, *L'Équerre* décide à nouveau d'éditer un numéro « Spécial CIAM » en 1935 (**fig. 8**). Forte de cette reconnaissance mais aussi de l'appui d'éminentes figures liégeoises du Parti Ouvrier Belge (POB)³⁸, la revue poursuit ses efforts. En 1936, elle organise notamment une grande exposition d'architecture et d'urbanisme et parvient à réunir une vingtaine de panneaux issus de l'exposition « La ville fonctionnelle », organisée en juin 1935 à Amsterdam et initialement mise au point au CIAM IV à Athènes³⁹. Trois ans plus tard, elle se voit même confier l'organisation du CIAM VI à Liège. Planifié dans le cadre de l'Exposition internationale de Liège en 1939, l'événement sera annulé suite à la mobilisation des jeunes architectes en septembre 1939 brisant ainsi l'élan de la revue qui disparaîtra définitivement.

34 Il avait été publié dans la revue hollandaise *De 8 en Opbouw*, n° 22, 27 octobre 1934, p. 189-195.

35 *L'Équerre*, n° 4, avril 1935.

36 Procès-verbal de la réunion de la section belge des CIAM, Bruxelles, 29 octobre 1935, p. 1. Getty Research Institute (GRI), 850865, Series III.

37 Procès-verbal de la réunion de la section belge des CIAM, Bruxelles, 26 novembre 1935, p. 2. Getty Research Institute (GRI), 850865, Series III.

38 En particulier de Georges Truffaut (1901-1942), nouvel échevin des Travaux publics de la Ville de Liège, qui vient de se lancer dans une vaste opération de modernisation des infrastructures publiques.

39 « Compte-rendu de notre exposition d'urbanisme et d'architecture du mois de mai 1936 », *L'Équerre*, n° 5, mai 1936, p. 3.

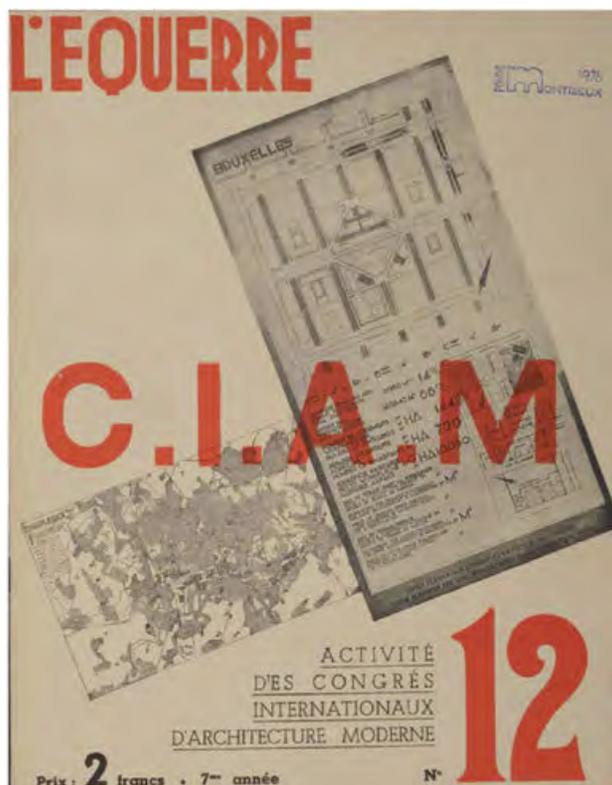


Fig. 8. Couverture de la revue *L'Équerre*, n° 12, décembre 1935. Liège, Université de Liège, Bibliothèque des Sciences et des Techniques

Marbres & Pierres, la défense des matériaux naturels

Autre revue, autre posture, la revue liégeoise *Marbres & Pierres* se dédie à la lutte contre les matériaux industriels et contre le Mouvement moderne en général. Depuis longtemps, l'industrie de la pierre occupe une place importante dans l'économie nationale mais, au lendemain de la guerre, le secteur entre dans une période de récession. Depuis l'armistice, le prix du mètre cube de pierre a été multiplié par dix⁴⁰ et, dans le monde de la construction, on hésite à se lancer dans de grandes commandes. L'augmentation des salaires et le passage de la journée à huit heures en 1921 provoquent une hausse importante du coût de la main-d'œuvre. Dans un contexte d'austérité et de crise du logement, l'augmentation du prix de la pierre taillée impose au monde du bâtiment de rechercher des matériaux moins onéreux et disposant des mêmes propriétés constructives et esthétiques que la pierre naturelle. Le cas du béton est

⁴⁰ « Séance du mardi 21 février 1928 », *Annales parlementaires, Chambre des représentants*, Bruxelles, Moniteur belge, 1928, p. 511.

mise en page. Tant l'articulation des textes que la qualité des photographies témoignent d'une approche amateur des règles de communication. D'abord locale, la revue est ambitieuse et déclare vouloir s'installer à Bruxelles, être bilingue et sortir des frontières pour notamment toucher la Hollande « [...] où l'industrie de la pierre et des marbres est fortement et plus encore que chez nous, battue en brèche par les matériaux ersatz⁴¹. » Elle a pour objectif de tenir ses membres informés de tout ce qui concerne la profession. Elle aborde des questions liées aux progrès technologiques (comptes rendus sur les outils), au fonctionnement de la corporation et aux modifications législatives qui ont des répercussions majeures sur le secteur. C'est toutefois à la lutte contre les matériaux artificiels qu'elle déclare consacrer toute son énergie et ce dès ses origines. Régulièrement, *Marbres & Pierres* constate que la nouvelle architecture délaisse de plus en plus les matériaux naturels :

« Quand on se trouve en rapport avec les architectes et ingénieurs de la nouvelle génération et ceux qui seront demain des maîtres, nous sommes frappés par l'influence des matériaux d'imitation, dans leurs conceptions des formes et des ensembles. Pour beaucoup, chez les jeunes surtout cela constitue une potion absorbée goutte-à-goutte et il n'est pas pour eux, de construction moderne sans matériaux artificiels⁴². »

Les articles destinés à briser la concurrence des produits industriels occupent une place prépondérante⁴³. Régulièrement, l'organe met l'accent sur les qualités de la pierre naturelle en insistant notamment sur sa durabilité et en diffusant des études techniques censées démontrer sa supériorité. Pour souligner la beauté et surtout la durabilité de la pierre, la revue s'intéresse d'abord aux questions patrimoniales.

L'hostilité aux tendances radicales de l'architecture moderne se marque particulièrement dans les rapports qu'entretient *Marbres & Pierres* avec *L'Équerre*. À partir d'août 1933, les attaques contre Yvon Falise et ses amis sont de plus en plus dures et personnelles :

« *L'Équerre* est devenu une sorte d'alambic d'où des... forces... inconnues à ce jour, déversent sur le monde des confrères architectes ignorants et... retardataires, des flots de littérature et de principes de construction dignes du plus pur... hitlérisme. En effet, on n'y trouve que des articles exaltant des architectes

41 J. Goffart et C. Thys., « Préface », *Marbres & Pierres*, n° 1, février 1932, p. 6.

42 *Ibid.*, p. 5.

43 En 1935, la revue fait le bilan de trois années d'existence et établit les statistiques des sujets abordés. Plus d'un tiers des articles est ainsi consacré à « l'action contre les ersatz » (« J'ai trois ans », *Marbres & Pierres*, n° 37, février 1935, p. 827).

allemands, autrichiens ou hollandais, bref, du... teuton parfois grimé... Tout le reste, ce que l'on a produit jusqu'à présent en fait de moderne et de classique, est... banal et laid⁴⁴. »

Pour cautionner ses propos, *Marbres & Pierres* fait appel à des personnalités faisant autorité. Ainsi en juin 1935, elle s'adjoint le soutien d'Antoine Pompe et reproduit un texte précédemment publié par *Clarté* dans lequel le Bruxellois présage de l'impasse dans laquelle s'est engouffrée la nouvelle architecture⁴⁵. Dans le courrier qu'il fait parvenir à la revue, l'homme apporte quelques explications sur le texte :

« Je suis de plus en plus convaincu que l'architecture complètement anémiée, ne renaîtra vraiment que lorsque nous aurons ramené les jeunes vers une meilleure compréhension du beau métier et au respect des belles matières ; ne serait-ce que pour nous rendre la vie un peu plus belle et pour occuper tant de malheureux qui ne demandent qu'à travailler. Quoi qu'en pensent certains bruyants réformateurs (!) de l'après-guerre, l'architecture n'est pas que "fonctionnelle"⁴⁶. »

La revue reproduit aussi un texte du peintre James Ensor se plaignant de voir le remplacement du grenier, lieu de conservation de « [...] tout le folklore reflétant la sensibilité de nos pères⁴⁷ » par la toiture terrasse. L'opposition de la revue face à l'architecture moderne radicale n'est par ailleurs pas entièrement motivée par des critères esthétiques et économiques. Nous l'avons vu, régulièrement associé aux idéaux formulés par le Parti Ouvrier Belge, le Modernisme est perçu comme le serviteur du « bolchevisme ».

Pour appuyer son œuvre de propagande, la revue use d'autres stratégies de communication. Comme *La Technique des travaux*, elle se lance dans l'organisation de projections cinématographiques⁴⁸. Ces films documentaires qui insistent tant sur la beauté et la qualité du matériau que sur l'expertise de la main-d'œuvre rencontrent un grand succès. La revue s'engage également aux côtés des maîtres de carrières et lance en 1932 un prix d'architecture annuel

44 « Parlons architecture », *Marbres & Pierres*, n° 22, novembre 1933, p. 468.

45 Antoine Pompe, « Architecture d'aujourd'hui (inventaire) », *Marbres & Pierres*, n° 41, juin 1935, p. 916-920. Le texte est en fait une reproduction d'un article précédemment publié dans *Clarté* (Antoine Pompe, « Architecture d'aujourd'hui (inventaire) », *Clarté*, n° 5, mai 1935, p. 1-6).

46 *Ibid.*, p. 916.

47 « Avis sur l'Art nouveau », *Marbres & Pierres*, n° 61, février 1937, p. 1372. Le texte est précédemment publié dans *La Cité*, n° 1, janvier 1935.

48 Sur la question de la communication cinématographique de l'architecture du Mouvement moderne, voir notamment Véronique Boone, *Le Corbusier et le cinéma, la promotion d'une œuvre*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Richard Klein et de Éric Van Essche, Lille 3, Université libre de Bruxelles, 2017.

destiné à récompenser les bâtiments dans lesquels le petit granit aura été mis en valeur. Malgré le patronage de la SCAB, le « Concours national des maîtres carriers de Belgique » maintient ainsi une position relativement rétrograde vis-à-vis des courants modernes privilégiant les expressions Beaux-Arts, régionaliste ou Art déco (fig. 10).



Fig. 10. Concours national des maîtres carriers de Belgique, 1933. Extrait de *Marbres & Pierres*, n° 20, septembre 1933, s. p. Liège, Université de Liège, Bibliothèque des Sciences et des Techniques

Une variété de postures

L'analyse des revues liégeoises amène à un premier constat. L'activité éditoriale locale contribue à l'intense vitalité qui caractérise la production belge

de l'entre-deux-guerres tout en offrant un visage complexe témoignant d'une grande variété de postures. Partie d'un modeste feuillet d'étudiants, *L'Équerre* est devenue une revue de doctrine dont la portée a largement dépassé les frontières locales. Son histoire est faite de rencontres qui nous permettent de dresser le portrait d'un réseau entièrement dévoué à la cause moderne. Il y a d'abord Georges Linze, le fondateur de la revue littéraire *Anthologie*, qui permet à *L'Équerre* d'envisager l'architecture dans une sphère étendue embrassant la littérature, la musique et les arts plastiques. Ensuite, il y a surtout Victor Bourgeois, l'infatigable tribun, dont les ambitions de diffusion de la doctrine moderniste trouvent en *L'Équerre* un appui solide à Liège. Grâce à lui, la revue liégeoise entre dans les CIAM, puis assure le secrétariat de la section belge, ce qui lui permet d'être aux avant-postes du front des architectes modernistes belges. Patiemment, *L'Équerre* se construit un réseau qui dépasse bientôt le monde culturel. Car *L'Équerre* poursuit un idéal et tient, tout au long de ses livraisons, une position politique engagée. Proche du monde ouvrier, elle démontre les liens étroits qui unissent le POB à la nouvelle architecture et participe à son tour à la construction de l'image socialiste que revêt le Mouvement moderne dans les années 1930. Pourtant, malgré un réseau étendu, les ambitions de la revue ne sont guère couronnées de succès. *L'Équerre* ne suscite pas l'adhésion de ses pairs. Comme c'est le cas pour d'autres organes du même type, la force théorique dépasse largement celle de la concrétisation. Les études qu'elle publie sur le logement ouvrier ou sur l'habitation unifamiliale ne lui ouvrent pas nécessairement les portes de la commande. Celles émanant de commanditaires privés sont rares et, mis à part l'une ou l'autre réalisation, demeurent marquées du sceau du compromis. Il en est de même pour la commande publique qu'elle attire tardivement tout en renonçant à certains de ses idéaux.

Cette étude a aussi mis en lumière la diversité des acteurs qui se sont lancés dans l'édition. Tous ne sont pas architectes, loin de là. Revue d'ingénieurs, *La Technique des travaux* traduit le passage de l'architecture dans une autre sphère de préoccupation, commerciale cette fois. Bénéficiant du solide soutien d'une entreprise multinationale, elle est dirigée par un professionnel de la publicité, ce qui induit une qualité de mise en page, une diffusion et une longévité exceptionnelle à l'échelle locale. Adoptant une posture documentaire, elle participe au débat sans prendre parti. Son regard est ouvert sur la multiplicité des tendances qui s'affirment dans l'entre-deux-guerres même si, en filigrane, ses choix traduisent une position sociopolitique proche du monde libéral et industriel. Puisqu'il s'agit de toucher un maximum de lecteurs sans froisser personne, elle puise ses modèles autant dans l'architecture moderne que dans les formes traditionnelles et décoratives, tout en gardant l'usage du béton comme fil conducteur de son propos.

Marbres & Pierres illustre, quant à elle, le désappointement du monde carrier, et par extension de l'artisanat, face aux théories modernistes et aux matériaux industriels. Même si les modèles qu'elle publie restent marqués par la tradition décorative, la revue participe elle aussi au débat de l'architecture et soutient le camp des modernes « tempérés » voyant dans les propos d'Antoine Pompe le salut de son industrie. *Marbres & Pierres* s'inscrit par ailleurs dans un contexte de repli nationaliste. En ces temps d'instabilité politique et de crises, elle rejette le Mouvement moderne, perçu comme le geste antipatriotique d'architectes tour à tour « boches » ou « bolcheviques ».

Dans cette diversité d'intentions, un élément unit pourtant l'ensemble des activités éditoriales. La revue n'est pas une fin en soi ; elle est un outil de diffusion comme un autre. Cette recherche a ainsi permis d'identifier d'autres stratégies de communication. *La Technique des travaux* et *Marbres & Pierres* choisissent le cinéma, parvenant à amplifier leur chambre de résonance. Quant aux architectes de *L'Équerre*, ils se lancent dans des expositions donnant une nouvelle place à l'architecture dans le paysage culturel. Cette richesse du terreau éditorial démontre également une chose : au-delà de la diffusion des formes et des théories, la revue est aussi le lieu d'un débat qui ne se cantonne pas à Bruxelles. Les grands questionnements qui avaient vu s'affronter les défenseurs des différentes tendances de l'architecture moderne se retrouvent dans la presse locale. Comme à Bruxelles, les revues liégeoises partagent, échangent ou s'agressent, démontrant à nouveau la complexité des intentions des éditeurs. De manière générale, elles traduisent chacune à leur façon les grands combats – qu'ils soient sociaux, économiques ou politiques – qui marquent la société belge de l'entre-deux-guerres démontrant par ailleurs la grande instabilité que connaît le pays dans les années 1930.

APPORTS, LIMITES ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES D'UNE APPROCHE PROSOPOGRAPHIQUE DE LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE

EMMANUELLE CHAMPOMIER

Étymologiquement, la prosopographie est composée de deux termes grecs, de « prosôpon » d'une part, ayant signifié « masque » ou « visage » puis par extension « personnage d'une pièce de théâtre » et « personne » d'une manière générale¹; et de « graphein » d'autre part, qui peut être traduit par « écrire » ou « dessiner »². En histoire, la prosopographie sert ainsi à la description et à l'étude d'un groupe d'individus qui possèdent des caractéristiques communes, dans le but de comprendre la constitution et le fonctionnement de ce groupe, en comparant les trajectoires personnelles, professionnelles, sociales, géographiques, scolaires ou encore culturelles, de ses membres. Les travaux qui se revendiquent d'une approche prosopographique font preuve d'une variété à la fois d'objets de recherche, de méthodes, de techniques, mais ont en commun de s'intéresser aux individus, aux êtres humains, acteurs ou membres d'une institution, d'une communauté ou d'une corporation par exemple. Si son but apparaît assez clairement, la définition de la prosopographie reste cependant relativement floue selon Claire Lemerrier et Emmanuelle Picard³. En témoignent les multiples expressions utilisées par les historiens qu'elles relèvent : « études de carrières, de trajectoires, de cycles de vie, études longitudinales, biographies collectives, de groupe, de masse, sociographie, histoires de vie... »⁴. Elles s'interrogent ainsi sur la pertinence d'utiliser ce terme unique de « prosopographie » pour

1 Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Tome III*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 942.

2 Id., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Tome I*, Paris, Éditions Klincksieck, 1968, p. 235-236.

3 Claire LEMERCIER et Emmanuelle PICARD, « Quelle approche prosopographique ? », in Laurent ROLLET et Philippe NABONNAND (dir.), *Les uns et les autres... Biographies et prosopographies en histoire des sciences*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. Histoire des institutions scientifiques, 2012, p. 605-630. Claire Lemerrier et Emmanuelle Picard animent par ailleurs un séminaire et un carnet de recherche dédié, « La prosopographie : objets et méthodes », disponible à cette adresse : <https://prosopographie.hypotheses.org/>.

4 *Ibid.*, p. 606.

désigner des travaux très divers. Dans la pratique, ces travaux produisent des fiches dont les critères, les champs à remplir, sont préétablis et identiques pour chaque individu du groupe. Des champs « ouverts » peuvent aussi être créés pour saisir les spécificités du parcours de chacun. Ces fiches sont destinées à être rassemblées dans des bases de données informatiques, afin de trier et classer les renseignements collectés. L'intérêt et la visée de tels projets sont donc non seulement la connaissance du parcours de chaque individu, mais également la construction d'une typologie d'un groupe, voire l'établissement de statistiques. La publication en ligne de ces bases de données offre la possibilité de mettre à disposition des informations aussi bien auprès des chercheurs que d'un public plus large. Nous nous proposons d'aborder ici l'utilité et les apports de l'approche prosopographique, mais également les différents problèmes méthodologiques qu'elle peut poser, les sources et les outils qu'elle peut mobiliser, dans le cadre d'une recherche sur les critiques de cinéma du début du xx^e siècle.

Utilité et apports de l'approche prosopographique appliquée à l'écriture de l'histoire de la presse et de la critique cinématographiques

Au cours de notre recherche sur la presse cinématographique française des années 1900-1930⁵, nous nous sommes notamment intéressée plus particulièrement aux journalistes et critiques, pour certains d'entre eux encore méconnus, qui ont participé à la naissance de la presse spécialisée de cinéma et à l'élaboration d'une critique cinématographique. Il faut préciser que nous prenons donc ici pour objet la corporation des journalistes de cinéma d'une manière générale, et non pas uniquement les critiques de cinéma. Tous les journalistes ne sont pas critiques de cinéma, et inversement, tous les critiques ne sont pas nécessairement également journalistes.

La prosopographie se révèle dès lors utile afin d'approfondir les connaissances sur chacun des journalistes étudiés, mais également afin de comparer leurs trajectoires et tenter de comprendre ce qui les rassemble, les raisons et les conditions de l'émergence de la presse et de la critique cinématographiques. Dans le cadre de notre recherche, nous ne nous sommes cependant pas entièrement inscrite dans une entreprise prosopographique, au sens où le groupe étudié serait clairement défini au préalable et des hypothèses précises sur son

5 Emmanuelle CHAMPOMIER, *Contribution à l'histoire de la presse cinématographique française. Étude comparée de la genèse et de l'évolution de douze revues de cinéma entre 1908 et 1940*, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent Véray, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2018, 684 p.

fonctionnement seraient formulées avant la phase de recherche d'informations, comme le préconisent Claire Lemerrier et Emmanuelle Picard⁶. L'approche prosopographique a toutefois permis d'alimenter notre recherche par des éclairages différents et de nouvelles problématiques. Elle soulève ainsi notamment un questionnement sur la similitude des trajectoires biographiques des membres du groupe étudié.

À partir de notre corpus composé de douze revues de cinéma parues entre 1908 et 1940⁷, mais sans réaliser un véritable travail statistique ici, pour lequel il faudrait recueillir un plus grand nombre de données portant sur toutes les revues existantes, ou du moins un échantillon plus conséquent, nous pouvons nous essayer à quelques constatations quant aux fondateurs et animateurs de ces premières revues de cinéma⁸. L'exploration du parcours des trente-trois directeurs et rédacteurs en chef⁹ que nous avons pu identifier tout au long de l'existence des douze revues de notre corpus permet par exemple la comparaison de leur origine géographique. L'historien de la presse Marc Martin a établi, à partir de l'étude de deux éditions (1858 et 1870) du *Dictionnaire des contemporains* de Gustave Vapereau, qu'au XIX^e siècle, une grande part des journalistes de la presse parisienne sont des provinciaux¹⁰. Ils sont arrivés à Paris le plus souvent soit au cours de leur enfance avec leur famille, soit pour y poursuivre leurs études, ou encore après une première expérience professionnelle. Les journalistes de notre corpus ayant fondé une revue de cinéma dans les années 1900-1910 sont

- 6 Claire LEMERCIER et Emmanuelle PICARD, « Quelle approche prosopographique ? », *op. cit.* à la note 3, p. 609.
- 7 À savoir : *Ciné-Journal* (1908-1937), *Le Courrier Cinématographique* (1911-1937), *Hebdo-Film* (1916-1935), *Le Journal du Ciné-Club* (1920-1921), *Cinémagazine* (1921-1935), *Cinéa* (1921-1923), *Gazette des sept arts* (1922-1924), *Photo-Ciné* (1927-1929), *Cinégraphie* (1927-1928), *On tourne* (1928), *Pour Vous* (1928-1940) et *La Revue du Cinéma* (1928-1931).
- 8 Voir, par ailleurs, le travail de plus grande ampleur mené par Pascal Manuel Heu dans le cadre de sa thèse, dans laquelle il propose pour sa part une ébauche de typologie des premiers chroniqueurs cinéma de la presse généraliste. Pascal Manuel HEU, *À la recherche du patriarche perdu. La critique, le prospecteur d'arts Émile Vuillermoz (1878-1960) et le cinéma*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, vol.1, p. 254-265.
- 9 Aucune femme n'a occupé ces postes au sein de notre corpus durant toute la période étudiée. Ce fait n'est cependant pas représentatif ni généralisable à toute la presse cinématographique de l'époque. Des femmes ont été à la tête de publications, telle Germaine Dulac qui a fondé la revue *Schemas* en 1927 (bien qu'il n'y ait eu qu'un seul numéro), ou Suzanne Chantal qui a été rédactrice en chef de *Cinémonde* de 1930 à 1934 (bien que les mentions du directeur et du rédacteur en chef n'apparaissent pas dans la revue. Voir Suzanne Chantal, *Le ciné- monde*, Paris, Bernard Grasset, 1977, p. 65 et 187), même si cela ne constitue que de rares cas.
- 10 Marc MARTIN, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, n° 539, juillet-septembre 1981, p. 38.

également originaires de province : Georges Dureau (1873-1928), directeur de *Ciné-Journal*, est né à Villevêque (Maine-et-Loire), Charles Le Fraper (1879-1962), fondateur du *Courrier Cinématographique*, est originaire de Guyane, et André de Reusse (1869-?), directeur d'*Hebdo-Film*, vient de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire). En revanche, durant les années 1920-1930, émerge une proportion désormais plus importante de Franciliens que de provinciaux. *La Revue du Cinéma* constitue à cet égard un exemple probant, puisque ses directeurs et principaux collaborateurs sont nés et ont grandi en région parisienne¹¹. En outre, la quantité notable d'étrangers, provenant plus particulièrement d'Italie – à l'instar de C. de Vesme (1862-1938), directeur du *Journal du Ciné-Club*, Ricciotto Canudo¹² (1877-1923), directeur de la *Gazette des sept arts*, et Nino Frank (1904-1988), rédacteur en chef de *Pour Vous* en 1939-1940 –, révèle l'attraction qu'exerce alors Paris sur les intellectuels du monde entier.

Marc Martin note également : « Une originalité du journalisme, c'est qu'on y entre à tout âge¹³ », et non pas seulement à la sortie de l'école ou de l'université. Les recherches que nous avons menées sur les activités professionnelles de chacun des directeurs et rédacteurs en chef étudiés révèlent ainsi que plus de la moitié ont exercé une activité artistique auparavant, essentiellement dans la littérature (romans, nouvelles, poèmes) et le théâtre (comme comédien ou dramaturge). Jean Dréville¹⁴ (1906-1997), le fondateur des revues *Photo-Ciné*, *Cinégraphie* et *On tourne*, et futur cinéaste, a quant à lui pratiqué le dessin et la photographie. Certains sont donc issus du monde du spectacle, et ont par

11 Nous pouvons citer, entre autres, Jean George Auriol, Jacques Bernard Brunius, Louis Chavance, Jean-Paul Dreyfus alias Le Chanois, André R. Maugé, Michel J. Arnaud, Paul Gilson, qui sont nés à Paris même, ou encore Robert Aron, Pierre Audard, André Delons, Pierre Kéfer, natifs de la région parisienne (Neuilly, Le Vésinet, Vernouillet).

12 Sur Ricciotto Canudo, voir notamment les ouvrages de Giovanni DOTOLI, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena, coll. Pubblicazioni della « Fondazione Ricciotto Canudo », n° 3, 1983 ; *Paris ville-visage-du-monde chez Ricciotto Canudo et l'avant-garde italienne*, Fasano, Schena, coll. Pubblicazioni della « Fondazione Ricciotto Canudo », n° 5, 1984 ; *Ricciotto Canudo ou le cinéma comme art*, Fasano / Paris, Schena / Didier Érudition, coll. Pubblicazioni della « Fondazione Ricciotto Canudo », n° 12, 1999. La bibliographie de Ricciotto Canudo est par ailleurs disponible en ligne : Jean-Paul Morel, Giovanni Dotoli, « Bibliographie de Ricciotto Canudo (1877-1923) », éditée par Elvira Shahmiri et Candice Patry-Delange, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/ricciotto-canudo>.

13 Marc MARTIN, « Journalistes parisiens et notoriété », *op. cit.* à la note 10, p. 41.

14 Sur Jean Dréville, voir notamment Jean DRÉVILLE, *40 ans de cinéma*, élaboration et présentation d'Emmanuel Papillon et Claude Guiguet, Aulnay-sous-Bois, Les Amis de Ciné-sous-Bois, 1984 ; Id., *Propos du cinéaste. Filmographie. Documents*, présentés et coordonnés par Claude Guiguet et Emmanuel Papillon, Paris / Aulnay-sous-Bois, Éditions Dujarric / Les Amis de Ciné-sous-Bois, coll. 24 Souvenirs/Seconde, 1987.

exemple occupé une fonction au secrétariat ou à la direction de théâtres, tels que Georges Dureau, Charles Le Fraper ou encore Robert Aron¹⁵ (1898-1975), directeur de *La Revue du Cinéma*. Un peu plus du quart d'entre eux seulement ont travaillé au sein de l'industrie cinématographique, à divers maillons de la chaîne (comme scénariste, metteur en scène, décorateur, exploitant, etc.) et possèdent donc une expérience pratique du sujet sur lequel ils écrivent par la suite. Par ailleurs, une très grande majorité d'entre eux ont également connu une première expérience dans la presse, comme rédacteurs, critiques d'art, dramatiques, littéraires et/ou cinématographiques, avant leur prise de fonction au sein d'une revue de cinéma. Une dizaine a même déjà été à la tête d'un journal, soit comme directeur, soit comme rédacteur en chef, et ce toutes générations et époques confondues. Georges Dureau a par exemple été le rédacteur en chef du journal *L'Angevin de Paris*, Charles Le Fraper a fondé *Le Flambeau*, organe de la Libre Pensée, C. de Vesme a dirigé plusieurs revues de sciences et d'études psychiques, le directeur de *Cinémagazine*, Jean Pascal (1873-1961), a géré de multiples revues musicales, artistiques et illustrées, et Jean George Auriol (1907-1950) a lancé le magazine littéraire *Jabiru* avant de fonder *La Revue du Cinéma*.

Ces différentes observations sont cependant à considérer sous réserve, certaines données touchant même à notre corpus nous étant partiellement inconnues. Se pose dès lors la question des limites de l'approche prosopographique.

Limites et questions méthodologiques (corpus, sources, outils) de l'approche prosopographique

Les problèmes méthodologiques soulevés par cette approche sont relativement communs à toute méthode de recherche historique. Le premier d'entre eux réside en la constitution d'un corpus représentatif, qui, comme nous l'avons vu ci-avant, ne peut se concevoir sans une définition préalable et précise du groupe étudié. Cette question concerne naturellement également les critiques de cinéma des années 1900-1930. Il conviendrait de déterminer les critères d'inclusion ou d'exclusion du groupe et de justifier l'attribution de cette qualification de « critique ». Comme nous l'avons remarqué précédemment, tous les journalistes de la presse cinématographique n'exercent pas nécessairement la critique de films. Ils signent ainsi tout type d'écrits que l'on retrouve dans la presse d'une manière générale : des éditoriaux, des échos, des commentaires de l'actualité, des revues de presse, des articles et chroniques techniques (sur les innovations en matière d'appareils et matériels de tournage et de projection), didactiques

15 Sur Robert Aron, voir Robert ARON, *Fragments d'une vie*, Paris, Plon, 1981.

(sur le mode de fonctionnement de l'industrie du cinéma), d'humeur, sur des personnalités du monde cinématographique, la mode, les autres arts et spectacles, ou encore des écrits artistiques (poèmes, chansons, contes, nouvelles et feuilletons littéraires). Parmi ceux qui pratiquent la critique de films, il en existe par ailleurs certains qui ne se considèrent pourtant pas comme tels, à l'instar de Louis Delluc (1890-1924), qui proclame à plusieurs reprises ne pas être critique mais simple spectateur. Ainsi en 1918 dans *Le Film* : « Je ne suis pas critique, et ne me sens assez ni de gravité ni d'impuissance pour prétendre à cet emploi. Spectateur, je vais au cinéma, et quand j'en sors, je suis content, ou bien je ne le suis pas¹⁶. »

Un deuxième écueil, corrélatif à ce premier problème de représentativité du corpus, est celui des sources, le chercheur étant dépendant de celles dont il dispose. De plus, en matière de presse cinématographique, la qualité et la quantité d'archives récoltées sur un journaliste ou critique varient. Le reproche communément énoncé à l'encontre de l'approche prosopographique est de ne contribuer qu'à l'étude d'élites¹⁷. Dans l'ouvrage collectif *L'État moderne et les élites XIII^e-XVIII^e siècles*, l'historien médiéviste Joseph Morsel nuance cependant : « c'est parce [que les élites] sont les mieux documentées (Carlo Ginzburg et Carlo Poni l'admettent) ; ce n'est pas propre à la prosopographie ni, surtout, ne s'oppose à l'existence d'une prosopographie d'un « au-delà des élites », comme celle de Claude Gauvard¹⁸ sur les criminels¹⁹. » Même si en ce qui concerne la critique cinématographique la question ne se pose pas véritablement en ces termes d'élites, l'emploi de cette approche reste néanmoins partiel et limité puisque subsistent des éléments qu'elle ne peut prendre en compte.

D'une part, il est plus difficile de retrouver des renseignements biographiques sur des critiques dont le nom est trop répandu – comme par exemple, Pierre Henry (1898-1988), directeur de la revue *Cinéma pour tous*, ou Pierre Porte,

16 Louis DELLUC, « Lettre Française à Thomas H. Ince Compositeur de Films », *Le Film*, n° 119, 24 juin 1918, p. 13, repris dans *Écrits cinématographiques II. Cinéma et Cie*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1986, p. 105. Pierre Lherminier note ainsi : « [...] il se défendra toujours avec plus ou moins de vigueur, par coquetterie ou par jeu sinon en vertu d'une juste conscience de ses limites et de ses responsabilités, d'être "critique de cinéma" ». Pierre LHERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay, coll. Ramsay Poche Cinéma, 2008, p. 37.

17 Jean-Philippe GENET, « Introduction », in Jean-Philippe GENET et Günther LOTTES (dir.), *L'État moderne et les élites XIII^e-XVIII^e siècles. Apports et limites de la méthode prosopographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire Moderne, 1996, p. 10.

18 Claude GAUWARD, « La prosopographie des criminels en France à la fin du Moyen Âge : méthode et résultats », *ibid.*, p. 445-452.

19 Joseph MORSEL, « Histoire lignagère et non-genèse de l'État en Allemagne du Sud à la fin du Moyen Âge. Entre prosopographie et micro-histoire », *ibid.*, p. 145-146.

collaborateur de la revue *Cinéa-Ciné pour tous* –, ou qui usent d'un pseudonyme, pratique extrêmement fréquente alors. D'autre part, certains critiques sont en effet plus connus et mieux documentés que d'autres. Ils possèdent par exemple un ou plusieurs fonds d'archives privées dédiés²⁰, pour plusieurs raisons : grâce à la diversification de leurs activités, ils ont ainsi été artistes, écrivains, cinéastes ; grâce à la pérennité des archives leur appartenant, qui sont parvenues jusqu'à nous ; grâce au fait qu'ils aient été très actifs, qu'ils aient écrit dans des publications variées et appartenu à des associations et syndicats. La répercussion de ces activités sur les sources se manifeste également par le fait que les archives contenues dans ces fonds concernent davantage leurs activités littéraires, artistiques ou cinématographiques que celle de critique. Il est donc fastidieux de consulter de tels fonds (qui peuvent parfois contenir des dizaines de boîtes) pour trouver ne serait-ce qu'une seule indication sur leur activité de critique. Mis à part ces fonds nominatifs, les sources qui peuvent être mobilisées afin de restituer la vie, professionnelle et personnelle, d'un critique de cinéma sont éparées et diverses.

L'on peut tout d'abord s'appuyer naturellement sur les sources imprimées. Elles comprennent les ouvrages, travaux universitaires, articles consacrés à ces critiques ainsi que les écrits critiques, littéraires et autobiographiques des critiques eux-mêmes. Sont également consultés à profit les périodiques de la période, qui contiennent notamment des nécrologies, des annonces de fiançailles, de mariage et de naissance, ainsi que les bulletins et annuaires d'associations et de syndicats de la presse, du monde artistique et du cinéma²¹, qui renseignent quant à eux sur les appartenances et fonctions syndicales et associatives exercées par les critiques, et fournissent également des informations avant tout factuelles de type date de naissance et adresse postale personnelle, ou encore les titres des journaux auxquels ils ont collaboré. Ces annuaires peuvent de plus constituer une source systématique, à laquelle Claire Lemercier et Emmanuelle Picard conseillent de recourir afin de posséder une

20 Par exemple, le fonds Louis Delluc à la Cinémathèque française ; le fonds Léon Moussinac au département des Arts du Spectacle de la BnF ; les fonds René Jeanne au département des Arts du Spectacle de la BnF et à la SACD ; le fonds André Lang au département des Arts du Spectacle de la BnF ; le fonds Charles Ford à la Cinémathèque de Corse ; ou encore le fonds Henry Coutant aux Archives départementales de Maine-et-Loire.

21 Citons, par exemple, l'*Annuaire de la presse française et étrangère et du monde politique*, l'*Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, l'*Annuaire de l'Association syndicale et professionnelle des journalistes parisiens*, l'*Annuaire de l'Association Syndicale Professionnelle des Journalistes Républicains Français*, l'*Annuaire général de la cinématographie*, l'*Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent*, l'*Annuaire général des lettres*, l'*Annuaire international des lettres et des arts*, ou encore le *Bulletin officiel de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie et des Industries qui s'y rattachent*.

même information pour tous les individus, qu'ils soient plus ou moins connus²². Ces premières données recueillies conduisent ensuite à des recherches plus poussées dans les archives.

L'investigation se fonde en premier lieu sur les sources biographiques et généalogiques classiques des archives publiques, nationales, départementales et municipales, et se révèle aujourd'hui grandement facilitée par la vaste campagne de numérisation et de mise en ligne de documents sur les sites internet de ces institutions depuis une quinzaine d'années. Les sources restent cependant inégales selon les archives, et les années ou les documents mis en ligne diffèrent selon les villes et les départements. Les lieux et dates d'événements recueillis dans les sources imprimées permettent de rechercher les actes d'état civil, riches de nouvelles données telles que le nom complet, l'âge, la profession, la domiciliation de la personne concernée comme de ses parents, de son conjoint et des témoins (membres, amis, proches de la famille). De fil en aiguille, chaque élément récolté rend possible l'exploration d'autres sources. Par exemple, l'adresse ainsi obtenue sert à interroger les listes nominatives du recensement de la population, réalisé tous les cinq ans. De même que les actes d'état civil, ces listes sont souvent mises en ligne sur les sites des archives départementales, à l'exception de la ville de Paris, pour laquelle le premier recensement date de 1926. Les listes parisiennes ne seront donc pas mises en ligne avant l'expiration d'un délai de cent ans conformément aux instructions de la Commission nationale informatique et liberté (CNIL). Les recensements apportent diverses informations sur le ménage et chaque individu qui le compose²³. Ils permettent notamment de constater les déménagements successifs ou encore l'apparition de nouveaux membres de la famille.

Dans le cas d'André de Reusse évoqué précédemment, directeur d'*Hebdo-Film* né à Chalon-sur-Saône en 1869, le recensement de la population effectué en 1876 à Chalon-sur-Saône, où habitent alors ses parents, nous apprend par exemple que ses grands-parents maternels vivent à la même adresse avec leur deuxième fille, la tante d'André de Reusse. Alors que ceux-ci apparaissent toujours dans le recensement de la population chalonnaise de 1881, le ménage composé d'André de Reusse et de ses parents n'y figure plus. Il se trouve cependant dans le recensement de 1881 de Bourbon L'Archambault (Allier), où a donc déménagé

22 Claire LEMERCIER et Emmanuelle PICARD, « Quelle approche prosopographique ? », *op. cit.* à la note 3, p. 627.

23 Sont indiqués le nombre de ménages par maison, le nombre d'individus par ménage, et pour chacun, les nom et prénom, l'année et le lieu de naissance, la nationalité, la situation dans le ménage (chef, femme, enfant, membre de la famille, domestique), la profession, et parfois si l'individu est son propre patron, ou à défaut le nom de l'employeur, partie qui demeure cependant la plupart du temps non renseignée.

la famille entre 1876 et 1881. Apparaît également sur ce recensement la sœur d'André de Reusse, Marguerite, née après le recensement de Chalon-sur-Saône, en novembre 1876. Le recensement suivant à Bourbon L'Archambault, de 1886, indique, quant à lui, que les deux enfants, André de Reusse et sa sœur, alors âgés de 17 et 9 ans, sont absents car ils ont été placés en pension. Il est ainsi parfois indiqué – pas toujours, il faut alors le supposer – si la personne ou même toute la famille était absente au moment du recensement. Les informations peuvent alors être approximatives, certainement fournies par un voisin ou un concierge. Par exemple, lors du recensement fait en 1926 à Paris, où habite désormais André de Reusse avec sa femme et sa fille, aucun d'eux ne devait être présent sans pour autant que cela soit précisé sur la liste, car leur année de naissance et celle de leur fille qui y figurent ne sont pas exactes.

Autres documents importants à consulter pour cette période, les fiches matricules des registres de recrutement militaire, sur lesquelles figurent divers renseignements sur l'état civil, la profession et la domiciliation du recruté au moment de la création de la fiche, mais également, ce qui peut se révéler extrêmement utile, à chaque changement d'adresse, un signalement physique, le degré d'instruction, les aptitudes physiques et les éventuels problèmes de santé. Elles permettent avant tout de retracer la carrière militaire des journalistes (corps d'armée incorporés, mutations, ajournements, blessures, citations, décorations, condamnations, etc.) et leurs affectations durant la Première Guerre mondiale. Les listes électorales et fichiers d'électeurs procurent également des informations telles que les noms et prénoms, la date et le lieu de naissance, la profession et l'adresse d'un individu cette année-là. Ils permettent en outre de constater s'il existe d'autres électeurs portant le même nom de famille, susceptibles de posséder un lien de parenté avec l'individu étudié. Par ce biais, nous avons par exemple découvert l'existence du fils de Charles Le Fraper, directeur du *Courrier Cinématographique*. Par ailleurs, la base de données Léonore, consultable en ligne, donne accès aux dossiers des personnes nommées ou promues à l'Ordre de la Légion d'honneur décédées avant 1977. Les dossiers originaux sont conservés aux Archives nationales ou à la Grande Chancellerie. Tous les dossiers sont recensés dans la base, mais seuls sont disponibles en ligne les dossiers ne comportant pas de documents datant de moins de cinquante ans. Certains titulaires de la Légion d'honneur ne disposent pas cependant pour autant de dossier, ou celui-ci a pu être détruit, et leur nom n'apparaît alors pas dans la base. Nous avons été confrontée à ce cas pour Charles Le Fraper, nommé Chevalier de la Légion d'honneur en 1921, pour ses faits d'armes durant la Première Guerre mondiale. La Grande Chancellerie a alors simplement pu nous confirmer l'attribution de sa Légion d'honneur. Ces dossiers recèlent de nombreuses informations précieuses : outre l'état civil du légionnaire, la date

et le motif de sa promotion et le ministère dont elle relève, on y trouve par exemple un extrait de son casier judiciaire, un état de ses services (services militaires actifs, services civils ou pratique professionnelle) ou encore une fiche de renseignements qui recense ses grades universitaires, ses situations diverses, ses actes de sauvetage et de dévouement, les services rendus dans des établissements de bienfaisance, ses publications et titres littéraires, scientifiques, artistiques, etc. Sont également à consulter les dossiers de proposition pour la Légion d'honneur, conservés aux Archives nationales, pour les candidats qui n'ont pas été promus, ainsi que les dossiers constitués pour d'autres distinctions ministérielles (ordre des arts et lettres, palmes académiques, etc.)²⁴. Enfin, les « dossiers biographiques Boutillier du Retail » constituent une autre source biographique estimable. Conservés à la BnF, réalisés dans les années 1940 par des chômeurs intellectuels employés par le service des Archives de biographie du Centre de documentation de la Bibliothèque nationale²⁵, ils se présentent sous forme d'enquêtes sur des personnalités. Le dossier consacré à Georges Dureau contient par exemple une biographie de Dureau rédigée par l'un de ses anciens collaborateurs à *Ciné-Journal*, Henry Coutant (1867-1955), ainsi qu'un portrait de lui.

Outre les sources biographiques et généalogiques, sont à sonder les archives professionnelles et commerciales contribuant, quant à elles, à reconstituer, puis comparer, la carrière professionnelle des journalistes et critiques de cinéma,

24 Il existe évidemment d'autres types de documents et d'archives que nous n'avons pu citer ici. Nous renvoyons au site internet *Archives de France* (en 2015 ; devenu depuis *FranceArchives*), édité par le Service interministériel des Archives de France, qui recense notamment les services d'archives (nationales, départementales, communales) qui ont numérisé et mis en ligne des archives, et qui permet par exemple de rechercher par type de documents ou par service d'archives ; ainsi qu'à des ouvrages tels que Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE et Armelle LE GOFF (dir.), *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. Orientations et Méthodes, n° 23, 2012.

25 Ce centre, créé sous le nom de « Centre d'information économique » et dirigé par Armand Boutillier du Retail (1882-1943), fut rattaché à la Bibliothèque nationale en 1938 et disparut à la Libération, partagé entre le département des périodiques de la Bibliothèque nationale et le Ministère de l'Économie nationale. Dès 1930, des dossiers limités aux personnalités contemporaines avaient été constitués par le Centre d'information économique, essentiellement à partir d'articles en provenance de revues. Mais c'est véritablement à partir de 1941 qu'un ambitieux programme de travail s'est mis en place au sein du service des Archives de biographie : il a étendu son activité à toutes les personnalités objets d'un article, français ou ayant un rapport direct avec l'histoire de France et la civilisation française, le découpage des journaux quotidiens est devenu systématique et des dépouillements rétrospectifs de revues ont été entrepris. Ces informations ont été recueillies auprès de Catherine Éloi du département de la Recherche bibliographique de la BnF, que nous remercions.

à la fois antérieure, parallèle et postérieure à leur activité au sein d'une revue de cinéma. Ces archives se révèlent tout aussi éparses, disséminées en de multiples endroits possibles. Dans le cadre de notre recherche, ont ainsi été consultés à profit les fonds de journaux quotidiens auxquels certains de nos journalistes ont contribué, qui sont conservés aux Archives nationales et peuvent comprendre des dossiers personnels de collaborateurs, des contrats, des registres de piges, etc. Le fonds du quotidien *L'Œuvre* comporte par exemple un dossier se rapportant à Lucien Wahl²⁶ (1874-1967), journaliste parmi les plus prolifiques qui a collaboré plus ou moins régulièrement à la plupart des revues de cinéma. Le fonds du *Journal*, pour sa part, contient notamment un dossier personnel au nom de René Bizet (1887-1947), critique à *L'Intransigeant* et à *Pour Vous*. Par ailleurs, certains journalistes ayant été un temps secrétaires de direction d'un théâtre comme évoqué ci-avant, les fonds de théâtres municipaux peuvent également s'avérer intéressants, à l'instar de celui conservé aux Archives municipales d'Angers pour Georges Dureau, ou aux Archives municipales de Saint-Denis pour Charles Le Fraper. Au sein de diverses institutions patrimoniales, les fonds de personnalités de cette période (journalistes, cinéastes, industriels, directeurs d'exploitation, etc.) que les critiques de notre corpus ont côtoyées et de sociétés pour lesquelles ils ont travaillé sont aussi susceptibles de fournir des éléments extrêmement variés : correspondances, notes, contrats et attestations de travail, documents relatifs à des associations, coupures de presse, photographies, cartons d'invitation, cartes de visite, etc. Aux Archives de Paris, enfin, les archives du Tribunal de commerce de la Seine, notamment le Registre du commerce, auquel se sont parfois inscrites les revues de cinéma, les enregistrements et les actes de fondation, modification et dissolution de sociétés, ainsi que les archives de la Préfecture de la Seine, notamment les dossiers de syndicats professionnels (par exemple, le Syndicat de la Presse Cinématographique), constituent naturellement des sources importantes des activités professionnelles et commerciales des journalistes.

Mener une recherche auprès des descendants des journalistes et critiques peut enfin conduire à la découverte d'archives privées inédites. Pour notre part, nous avons ainsi pu retrouver la famille du fondateur de *Cinémagazine*, Jean Pascal, laquelle a accepté de nous transmettre de nombreux documents familiaux, tels des actes d'état civil, des photographies de famille, de la correspondance

26 Sur Lucien Wahl, voir la série d'articles autobiographiques parue sous le titre « Souvenirs d'un critique "intraitable" » dans *L'Écran français* du 7 novembre au 12 décembre 1945 (n° 19 à 24), ainsi que la notice que lui a consacrée Pascal Manuel Heu, « WAHL Lucien (1874-1967) », in François Albera et Jean A. Gili (dir.), 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », juin 2001, p. 408-410.

personnelle ainsi qu'une note biographique rédigée par l'un de ses petits-fils. Cette recherche s'est avérée également précieuse dans le cas d'Arcady Roumanoff, directeur de la revue *Cinéa* avec Louis Delluc, qui était jusqu'alors très peu connu des historiens. Les archives de son fils, dont les mémoires inédits de celui-ci, qui nous ont été aimablement confiés par sa veuve, nous ont permis de retracer la vie et la carrière de son père.

Les sources iconographiques constituent, enfin, des témoins essentiels, en ce qu'elles participent à l'identification des critiques et, selon la nature et le contexte du cliché ou de la gravure, nous documentent sur eux, sur leur vie, sur la manière dont ils sont perçus par leurs contemporains. Outre les portraits photographiques et dessinés reproduits dans la presse, des photographies originales, parfois numérisées, sont conservées au sein de diverses institutions, notamment la Cinémathèque française, la BnF et *Gallica*, le fonds Roger-Viollet numérisé sur le site *Paris en Images*, par exemple pour les critiques de cinéma. Par ailleurs, il existe un guide des fonds photographiques conservés dans les services des archives nationales, départementales et communales, anciennement recensés au sein de la base en ligne *Bora-Archives photographiques*, et désormais consultables sur le portail européen des archives (*Archives Portal Europe*)²⁷.

Ces diverses sources nous procurent des données qu'il s'agit de récolter, catégoriser, classer, comparer et étudier, et ce à l'aide d'outils – en prosopographie, par la création d'une base de données. Lemerancier et Picard recommandent de distinguer les informations que l'on recherche de manière systématique des autres qui servent seulement à enrichir une biographie mais qui ne peuvent pas être prises en compte pour d'éventuelles statistiques²⁸. Elles rappellent également qu'il est important de distinguer une réponse négative d'une absence d'information pour chaque critère et d'indiquer la source de chaque information. En matière de journalisme et de critique cinématographiques des années 1900-1930, peuvent par exemple être recensés le véritable nom (si la signature du critique correspond à un pseudonyme) et les pseudonymes éventuels, l'état civil, les différentes fonctions occupées et collaborations au sein de la presse, les autres activités professionnelles, les affiliations à des associations et syndicats, etc. Mais l'exhaustivité sur tous ces renseignements, pour tous les

27 À ce sujet, nous renvoyons également à l'ouvrage Christiane DEMEULENAERE-DOUVÈRE, Martine PLOUVIER et Cécile SOUCHON (dir.), *Des images et des mots. Les documents figurés dans les archives*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. Orientations et Méthodes, n° 18, 2010.

28 Annexe de l'article « Quelle approche prosopographique ? » de Claire Lemerancier et Emmanuelle Picard, non présente dans l'édition dirigée par Laurent Rollet et Philippe Nabonnand, mais dans la version numérique de l'article, disponible en ligne sur le site HAL-SHS à l'adresse suivante : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00521512v2>.

critiques, n'est pas toujours possible. Certaines informations peuvent en outre ne pas apparaître dans la biographie, mais servir en réalité de base à d'autres investigations, comme la connaissance d'une adresse postale permet ensuite d'explorer les listes du recensement de la population.

Dans le cadre de notre recherche qui, comme nous l'avons dit, ne relevait pas à proprement parler d'une démarche prosopographique, nous avons élaboré des outils tels qu'un tableau Excel nous servant de base de données et des fiches signalétiques détaillées. Le recensement des informations fut cependant loin d'être systématique et a davantage représenté un support et une aide dans le traitement des données amassées, qui n'ont pas fait l'objet d'une analyse statistique. L'utilisation d'un logiciel de généalogie s'est également révélée pratique, afin de centraliser toutes les données généalogiques sur les journalistes et critiques en un seul emplacement, et de faciliter la comparaison des informations. Le regroupement des informations sur une même page permet d'avoir un aperçu rapide et relativement complet sur chacun des individus. Le logiciel propose également une fonction très utile de recherche multicritères sur tous les individus entrés dans la base, concernant leur date et leur lieu de naissance, de décès, de mariage, sur un même attribut (profession, niveau d'études, nationalité, religion, etc.) ou événement les concernant.

Notre travail a ainsi constitué davantage une « contribution ponctuelle à l'histoire²⁹ », selon la formule de Claire Lemerrier et Emmanuelle Picard à propos des notices du *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, à partir de laquelle des prosopographies seraient à construire. Ces journalistes et critiques désormais mieux connus, des statistiques pourront être possibles et réalisables avec les données récoltées. Malgré tout, l'approche prosopographique ne peut être utilisée seule pour écrire l'histoire d'un groupe social ou professionnel. Elle doit être complétée par d'autres approches, méthodes et cadres théoriques, pour non pas seulement saisir les caractéristiques principales d'un groupe, mais également replacer dans leur contexte les actions concrètes menées par ces individus.

29 Claire LEMERCIER et Emmanuelle PICARD, « Quelle approche prosopographique ? », *op. cit.* à la note 3, p. 612.

ÊTRE CRITIQUE D'ART SOUS LE SECOND EMPIRE PARCOURS ET CARRIÈRES DES SALONNIERS ENTRE 1852 ET 1870

CLAIRE DUPIN DE BEYSSAT

Grâce aux progrès techniques et à une libéralisation progressive, la période du Second Empire (1852-1870) voit se multiplier les discours sur l'art et faciliter leur diffusion. De nouveaux titres de presse, destinés à un public moins cultivé, ainsi que l'amélioration des techniques d'impression et de reproduction, permettent une réelle médiatisation des œuvres d'art et des commentaires s'y intéressant. C'est ainsi que dans les décennies 1850 et 1860 la critique d'art commence à se professionnaliser, et que son influence prend une importance grandissante dans le développement de la vie et des réputations artistiques. Grâce à la *Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris* de Christopher Parsons et Martha Ward¹, il est possible d'étudier l'intégralité des critiques de Salon publiés entre 1852 et 1870. Ce « catalogue » éminemment riche peut être ensuite repris sous forme de base de données, afin de pallier la difficulté du format papier et de permettre, notamment, une étude des carrières et parcours des salonniers, comme celle présentée ici.

La masse des critiques éphémères

Sous le Second Empire, ils sont 755 auteurs à signer des comptes rendus de Salon ; ce nombre ne compatibilise pas les anonymes – qui peuvent être nombreux malgré une « signature » unique – mais prend en compte les auteurs ayant utilisé plusieurs pseudonymes. Bien que la grande majorité des « Salons » rédigés sous le Second Empire aient été signés d'un nom réel, il convient de s'intéresser aux autres types de signatures. Il apparaît tout d'abord que la critique d'art, et en particulier le compte rendu de Salon, reste considérée comme une activité sérieuse, que l'on signe de son nom (**fig. 1**) : l'usage de l'anonymat ou du simple paraphe est rare – 4% des textes –, et il sert aux brefs encarts présentant

1 Christopher PARSONS et Martha WARD, *Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

la reproduction d'une œuvre et est donc davantage lié à une activité d'iconographe que de critique d'art. Quant aux pseudonymes, qui représentent 11% des comptes rendus rédigés, leur choix fait souvent référence au milieu artistique ; ce sont des « rapins² » ou des « peintres³ » qui commentent le Salon. En ce sens, le pseudonyme, bien qu'il démontre une volonté humoristique, souligne tout de même le fait que l'auteur « sait de quoi il parle », et témoigne donc du respect qui existe et qui se maintient face au métier de « commenter l'art ».

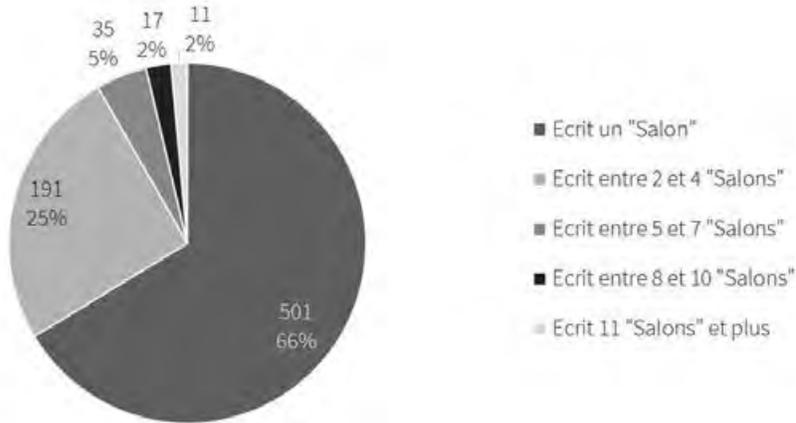


Fig. 1. Proportion de critiques ayant écrit, entre 1852 et 1870, un ou plusieurs « Salons ».

Mais bien que la plupart des commentateurs signent de leur nom, ils ne sont pas pour autant des spécialistes : sur 755, ils sont ainsi 501 à n'écrire qu'un seul « Salon » entre 1852 et 1870, et plus de 90% des salonniers du Second Empire écrivent moins de cinq comptes rendus (fig. 2). Il existe une véritable masse de salonniers éphémères, qui, exerçant vraisemblablement cette activité en parallèle d'une autre profession, ne deviennent pas des critiques d'art réguliers et influents. En effet, à cette époque, le journalisme n'est pas encore un milieu tout à fait professionnalisé, et apparaît davantage comme une activité de tremplin pour entrer dans les carrières politique, littéraire ou juridique. La

- 2 Rapinus BEAUBLEU, « Salon de 1865 », *Le Hanneçon*, 14 mai, 21 mai, 11 juin 1865 ; Un Rapin, « Le Salon », *Le Monde pour rire*, 14 mai, 24 mai 1870.
- 3 Un Peintre, « Exposition des beaux-arts de 1869 », *Figaro-Programme*, 10 avril, 17 avril, 7 mai, 13 mai, 20 mai, 21 mai, 28 mai, 29 mai, 2 juin, 9 juin, 16 juin, 20 juin, 28 juin, 3 juillet, 4 juillet, 11 juillet, 12 juillet 1869 ; Un Peintre indépendant, « Le Salon », *Le Figaro*, 8 juin 1870.

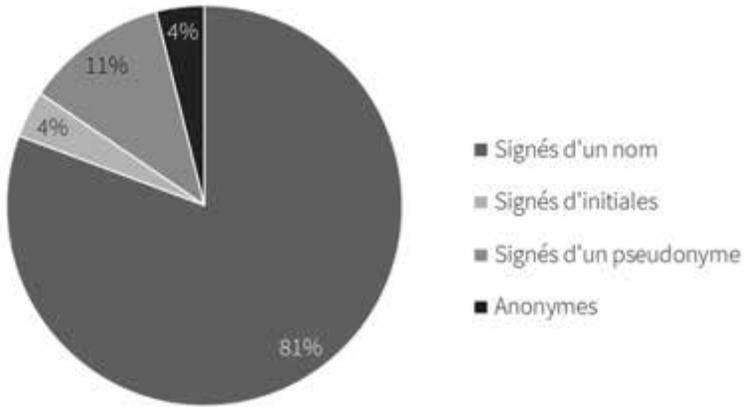


Fig. 2. Proportion de comptes rendus de Salon, publiés entre 1852 et 1870, anonymes ou signés d'un nom, d'initiales ou d'un pseudonyme.

multiplication des titres de presse entraîne toutefois une demande croissante de plumes, notamment pour commenter le Salon, événement devenu central pour la vie artistique mais aussi mondaine du Second Empire. Il n'est donc pas étonnant de trouver un nombre aussi important de salonniers, même si la fugacité de leur « pratique » s'explique en partie par le caractère tout aussi précaire des titres dans lesquels ils écrivent. De même que peu nombreux sont les périodiques à maintenir une publication régulière et durable, rares sont les salonniers à devenir des critiques d'arts réguliers : ils sont seulement 63 à écrire plus de cinq comptes rendus de Salon⁴. Parmi ces personnalités, le présent article se propose d'étudier le parcours de treize auteurs, dont Théophile Gautier (1811-1872) qu'il convient d'étudier en premier au vu de sa position singulière.

Théophile Gautier, un critique officiel ?

En se focalisant longtemps sur la critique d'art défendant les refusés, les impressionnistes, les symbolistes puis les avant-gardes, les études ont pu donner l'impression que celle-ci était une sorte de « contre-pouvoir » face aux instances officielles. En réalité, la plupart des critiques, bien que sous des modalités différentes, partagent bien souvent le jugement de ces instances, qu'ils s'agissent du jury, de l'académie ou de l'administration. La position de Théophile Gautier, qui

⁴ Voir annexe 1.

s'assimile presque à un critique officiel du Second Empire⁵, rend ainsi compte du phénomène (fig. 3).

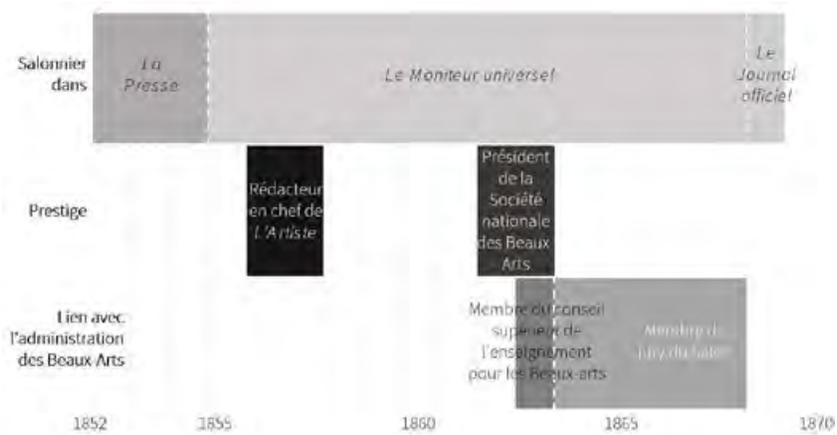


Fig. 3. Schéma représentant la carrière de Théophile Gautier (1811-1872) sous le Second Empire.

Dans la première moitié du Second Empire, Gautier occupe une place importante de critique d'art : depuis 1837, il officie en tant que critique artistique, mais aussi littéraire et théâtral dans *La Presse*⁶. Cette collaboration lui assure un lectorat large, attiré par le faible prix et fidélisé par la publication de feuilletons. En 1854, il quitte ce titre pour entrer au *Moniteur universel*⁷ (qui devient *Le*

- 5 À ce propos, voir Marie-Hélène Girard, « Une date mémorable », in Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, tome IV « Les Beaux-arts en Europe, 1855 », Paris, H. Champion, 2011, p.11-92.
- 6 Théophile GAUTIER, « Salon de 1852 », *La Presse*, 4 mai, 5 mai, 7 mai, 11 mai, 12 mai, 13 mai, 14 mai, 25 mai, 26 mai, 27 mai, 2 juin, 3 juin, 4 juin, 6 juin, 8 juin, 10 juin 1852. Pour les critiques de Salon par Théophile GAUTIER publiées antérieurement, voir Neil McWILLIAM, *Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- 7 Théophile GAUTIER, « Exposition universelle de 1855. Peinture – Sculpture », *Le Moniteur universel*, 29 mars, 19 mai, 23 mai, 25 mai, 31 mai, 2 juin, 8 juin, 14 juin, 16 juin, 21 juin, 28 juin, 30 juin, 6 juillet, 12 juillet, 14 juillet, 19 juillet, 25 juillet, 4 août, 9 août, 11 août, 18 août, 23 août, 25 août, 30 août, 6 septembre, 8 septembre, 13 septembre, 20 septembre, 22 septembre, 6 octobre, 11 octobre, 13 octobre, 18 octobre, 20 octobre, 22 octobre, 27 octobre, 2 & 3 novembre, 9 novembre, 15 novembre, 17 novembre, 19 novembre, 23 novembre, 29 novembre, 1^{er} décembre, 6 décembre, 8 décembre, 15 décembre 1855 ; « Exposition de 1859 », *Le Moniteur universel*, 18 avril, 23 avril, 30 avril, 7 mai, 21 mai, 28 mai, 3 juin, 11 juin, 16 juin, 18 juin, 23 juin, 25 juin, 29 juin, 1^{er} juillet, 6 juillet, 7 juillet, 13 juillet, 20 juillet, 29 juillet, 3 août, 6 août, 15 août, 25 août, 4 septembre, 21 septembre, 10 octobre 1859 ; « Salon de 1861 », *Le Moniteur universel*, 2 mai, 6 mai, 10 & 11 mai, 17 mai, 19 mai, 23 mai, 25 mai, 31 mai, 7 juin, 21 juin, 23 juin, 25 juin, 27 juin, 29 juin, 1^{er} juillet, 2 juillet, 3 juillet, 5 juillet, 6 juillet, 7 juillet, 9 juillet, 10 juillet, 12 juillet, 13 juillet, 14 juillet 1861 ; « Salon de 1863 »,

*Journal officiel*⁸ dès 1869) – il y restera jusqu'à la fin du Second Empire. Organe officiel de l'Empire, quoique moins largement tiré que d'autres périodiques, ce journal lui offre un revenu confortable – Gautier ayant à sa charge une famille nombreuse et deux sœurs célibataires – et signifie une reconnaissance quasi-officielle par le pouvoir impérial. En parallèle, d'octobre 1856 à septembre 1858, il est rédacteur en chef de la revue *L'Artiste*⁹. Dirigée par Édouard Houssaye et Xavier Aubryet (1827-1880) – ce dernier travaille aussi comme critique d'art au *Moniteur universel* –, la revue cherche à retrouver le prestige qui était le sien dans les années 1840. Faire appel à Théophile Gautier rend certes compte de relations d'amitiés entre les trois hommes, mais aussi de la stature de l'écrivain, qu'on pense capable de ressusciter une gloire ancienne¹⁰, comme le suggère une publicité pour son « Salon » parue dans *Le Constitutionnel* en juillet 1857 (fig. 4).

Mais c'est surtout à partir de 1862, que Théophile Gautier voit son influence croître, tout en continuant à publier ses critiques au sein du *Moniteur universel*. Son rôle majeur au sein d'un périodique artistique réputé témoigne déjà de la considération dont il bénéficie, et lui assure un prestige que ne pouvait pas lui offrir un journal politique quotidien, quand bien même il s'agit du journal officiel de l'Empire. Ce prestige se confirme en 1862, lorsque Gautier est élu président de la Société nationale des beaux-arts nouvellement créée. Cette nomination prouve alors la réputation dont bénéficie Gautier auprès des artistes : au vu du

Le Moniteur universel, 23 mai, 13 juin, 18 juin, 20 juin, 26 juin, 3 juillet, 8 juillet, 11 juillet, 17 juillet, 31 juillet, 7 août, 22 août, 1^{er} septembre 1863; « Salon de 1864 », *Le Moniteur universel*, 18 mai, 21 mai, 27 mai, 1^{er} juin, 4 juin, 10 juin, 17 juin, 25 juin, 8 juillet, 16 juillet, 23 juillet, 3 août, 14 août 1864; « Salon de 1865 », *Le Moniteur universel*, 6 mai, 28 mai, 3 juin, 13 juin, 18 juin, 24 juin, 9 juillet, 16 juillet, 22 juillet, 25 juillet 1865; « Salon de 1866 », *Le Moniteur universel*, 15 mai, 12 juin, 21 juin, 4 juillet, 17 juillet, 21 juillet, 24 juillet, 26 juillet, 29 juillet, 3 août, 10 août 1866; « Salon de 1867 », *Le Moniteur universel*, 3 juin 1867; « Salon de 1868 », *Le Moniteur universel*, 2 mai, 3 mai, 9 mai, 11 mai, 17 mai, 25 mai, 26 mai, 1^{er} & 2 juin, 4 juin, 27 juin, 2 juillet, 8 juillet, 19 juillet 1868.

Pour une bibliographie complète et analysée de Théophile GAUTIER, qui permet de replacer son activité de critique d'art au sein de sa production plus large, voir Charles vicomte de SPOELBERCH de LOVENJOL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, 2 vol., rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 vol.

- 8 Théophile GAUTIER, « Salon de 1869 », *Journal officiel de l'Empire français*, 11 mai, 19 mai, 24 mai, 6 juin, 12 juin, 16 juin, 18 juin, 19 juin, 20 juin, 22 juin, 24 juin, 25 juin, 26 juin, 27 juin, 28 juin 1869; « Salon de 1870 », *Journal officiel de l'Empire français*, 2 juin, 16 juin, 17 juin, 21 juin, 29 juin, 3 juillet, 7 juillet, 18 juillet, 2 août, 8 août 1870.
- 9 Théophile GAUTIER, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 14 juin, 21 juin, 28 juin, 5 juillet, 12 juillet, 19 juillet, 26 juillet, 2 août, 9 août, 16 août, 23 août, 30 août, 6 septembre, 13 septembre, 20 septembre, 1^{er} octobre, 25 octobre, 1^{er} novembre, 7 novembre, 15 novembre, 22 novembre 1857.
- 10 Peter J. EDWARDS, « Théophile Gautier, rédacteur en chef de *L'Artiste* », in *Théophile Gautier: l'art et l'artiste*, actes du colloque international, Montpellier, Université Paul Valéry, septembre 1982, Montpellier, Université Paul Valéry, 1983, tome II, p. 258-259.

LE SALON DE 1857.

15 francs pour Paris, 15 francs pour les départements (soit un abonnement de trois mois à L'ARTISTE).

Texte par M. THEOPHILE GAUTIER.

Présidé par MM. ED. HEDOGIN, MOULLERON, FRANÇAIS, CELESTIN HANTEUIL, A. MARSON, CHAPLIN, J. TIEBERMAY, DUBOISY, BARON, CHAVET, CAREY, A. DE CURSON, METZMACHER, BRACQUEMONT, GUSTAVE DOKE, etc. etc.

Un article de M. Théophile Gautier sur LE SALON paraît, chaque dimanche, depuis le 15 janv. L'ARTISTE, qui a déjà obtenu l'autorisation de reproduire par le gravure ou la lithographie les tableaux et les statues les plus méritoires de l'Exposition, accompagnés parfois d'un ou deux paragraphes. Sans préavis aucun on se présente :

| | | |
|---|--|--|
| <p>Les Marchandes de Foin, d'après Brossier.</p> <p>Christophe Colomb, d'après Brossier de Mand.</p> <p>Mlle d'Albion, par François, d'après Brossier.</p> <p>Le Peintre, par François, d'après Brossier.</p> <p>Le Bénédictin de Saint-Basile, d'après J. Simon.</p> <p>Le Cavalier romain, d'après Louis Enrieux.</p> <p>Orléans reconquis sur les Anglais, d'après Cassin.</p> <p>Magasini approvisionnés le Forgeron pour la première fois, d'après Brossier.</p> <p>Un Effet de neige et une Chasse au chevreuil, d'après Cassin.</p> | <p>Salle d'attente au mariage, d'après Gustave Dore.</p> <p>Gravelot, d'après un village de la Haute-Normandie, d'après François.</p> <p>Méduse empoisonnée, d'après Cassin.</p> <p>Le Saboteur, d'après BRASSER LARON.</p> <p>Le Meurtre de dimanche à West, d'après Lottin.</p> <p>La Petite Fervante, d'après Auguste Louch.</p> <p>Les premiers Russes, d'après Ch. Courton.</p> <p>Le Bataillon, la Partie de billard, par Courton, d'après Brossier.</p> | <p>Le Fils de la Mer, d'après G. Brossier.</p> <p>Les Glorieuses surprises par l'orage, par M. Simon, d'après Brossier.</p> <p>Figures étendues dans les champs, par J. Tibermay, d'après Brossier.</p> <p>Figures brisées couchées dans les champs, d'après Brossier.</p> <p>Une petite Indienne, d'après Auguste Louch.</p> <p>Un Meurtre à Bayreuth, d'après TISSOT.</p> <p>Figures dévotives, d'après Brossier.</p> |
|---|--|--|

On s'inscrit aux bureaux de L'ARTISTE, 2, rue La Fayette, par un mandat sur la poste, à l'ordre du Directeur.

Fig. 4. Publicité pour le « Salon » de Théophile Gautier publié dans L'Artiste, parue dans Le Constitutionnel du 14 juillet 1857.

rôle de l'association, il semble que les artistes le considèrent à la fois comme un pair et comme un défenseur de leurs intérêts. Il est important de rappeler la formation artistique que suivit Gautier, puisqu'il fut l'élève du peintre Louis-Edouard Rioult (1790-1855) de 1827 à 1829 ; il a reçu une éducation pratique de l'art ce qui le rend, d'une certaine façon, légitime à parler et à défendre l'art.

En 1863, le prestige dont il bénéficie s'officialise : il est élu membre de la commission de l'enseignement pour les beaux-arts¹¹ et, entre 1864 et 1869, il est aussi nommé membre du jury du Salon, et après quelques années vice-président du jury de peinture. À ces dates, le jury est constitué aux trois quarts de membres élus par les artistes récompensés, et au dernier quart par des membres choisis par l'administration ; Théophile Gautier fait partie de ces membres choisis, mais il ne fait aucun doute que sa popularité auprès des artistes a pu orienter ce choix. Quoiqu'il en soit, Gautier est le premier homme de lettres, sans responsabilité politique ou administrative, et sans être artiste lui-même, à être reconnu comme expert artistique. De plus, il continue à publier dans le *Moniteur universel*, puis dans le *Journal officiel*, des comptes rendus de Salon. Sans surprise, les œuvres récompensées par les jurys auxquels Gautier appartient sont louées dans ses « Salons » mais, même avant d'être nommé juré, les jugements rendus par Gautier dans *La Presse* puis dans le *Moniteur universel* étaient souvent proches des décisions du jury. Dans la seconde moitié du Second Empire, il bénéficie donc d'une position tout à fait singulière, qui l'apparente à un critique officiel, tant ses activités comme « juge » de l'art sont liées aux instances officielles.

Gautier n'est pas le seul à être critique d'art et à se voir attribuer un rôle par l'administration des beaux-arts : Louis Clément de Ris (1820-1882), conservateur

¹¹ Wolfgang Drost, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant », in Anne Geisler-Szmulewicz et Martine Lavaud (ed.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, actes du colloque international du Palais impérial de Compiègne, 13-14-15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éditions, 2013, p. 170.

au musée du Louvre, en est aussi un exemple. Sous le Second Empire, il est nommé plusieurs fois « vérificateur », c'est-à-dire chargé du placement des œuvres pour le Salon et rédige en parallèle les comptes rendus pour *L'Artiste*¹² ; dès lors, il possède une influence double sur la réception des œuvres de l'exposition.

Cohérence et fidélité : le critique attiré

Outre leur position singulièrement hybride, ces deux exemples sont assez représentatifs d'un type de critiques d'art, remarquables par leur loyauté envers un ou deux titres de presse : sur les 63 salonniers à avoir rédigé plus de cinq comptes rendus, ils sont ainsi la moitié à n'avoir collaboré qu'à un ou deux périodiques tout au long du Second Empire. Ces auteurs apparaissent alors comme les salonniers attirés des journaux pour lesquels ils travaillent, et plus précisément comme les spécialistes en matière d'art au sein d'une presse elle-même spécialisée.

Sous le Second Empire, Claudius Lavergne (1815-1887) semble être ainsi le salonnier dédié de la presse catholique : il publie ses comptes rendus de Salon d'abord dans *L'Univers* dès 1855¹³ puis, après la suppression par décret de ce titre en 1860, dans *Le Monde*¹⁴. Il réintègre la rédaction de *L'Univers* dès 1867¹⁵, à la réapparition du périodique et y poursuit sa collaboration jusqu'à la chute du Second Empire. Il convient de rappeler la parenté réelle des deux périodiques : *Le Monde* a été créé à Paris par l'ancien propriétaire de *L'Univers*, et finira par être absorbé par celui-ci en 1896. Il n'est donc pas étonnant de retrouver d'un titre à l'autre Lavergne, preuve de son attachement à une presse catholique,

- 12** L. CLÉMENT DE RIS, « Salon de 1852 », *L'Artiste*, 1^{er} avril, 15 avril, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin 1852 ; « Le Salon de 1853. Lettre à un ami, à Bruxelles », *L'Artiste*, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet, 15 juillet, 1^{er} août, 15 août 1853 ; « Salon de 1859. Gravure et lithographie », *L'Artiste*, 12 juin 1859.
- 13** Claudius LAVERGNE, « Beaux-Arts. Exposition universelle de 1855 », *L'Univers*, 3 août, 14 août, 4 septembre, 7 septembre, 16 septembre, 25 octobre, 1^{er} novembre, 6 novembre, 18 novembre, 19 novembre, 10 décembre, 22 décembre 1855 ; « Exposition de 1859 », *L'Univers*, 8 mai, 20 mai, 9 juin, 19 juin, 16 juillet, 11 août, 15 août 1859.
- 14** Claudius LAVERGNE, « Beaux-Arts. Exposition de 1861 », *Le Monde*, 13 mai, 23 mai, 2 juin, 7 juin, 14 juin, 20 juin, 26 juin, 2 juillet, 5 juillet, 14 juillet, 16 juillet 1861 ; « Beaux-Arts. Exposition de 1863 », *Le Monde*, 7 mai, 14 mai, 19 mai, 1^{er} juin, 7 juin, 13 juin, 15 juin, 23 juin, 27 juin, 6 juillet, 8 juillet 1863 ; « Beaux-Arts. Exposition de 1864 », *Le Monde*, 24 mai, 31 mai, 1^{er} juin, 5 juin, 18 juin 1864 ; « Exposition de 1865 », *Le Monde*, 24 mai 1865 [référence peut-être incomplète] ; « Salon de 1866 », *Le Monde*, 14 mai, 27 mai, 5 juin, 4 juillet 1866.
- 15** Claudius LAVERGNE, « Exposition annuelle des Champs-Élysées », *L'Univers*, 24 avril, 3 mai, 10 mai, 21 mai, 8 juin, 22 juin 1867 ; « Exposition de 1868 », *L'Univers*, 21 mai, 5 juin, 18 juin 1868 ; « Exposition de 1869 », *L'Univers*, 26 mai, 19 juin, 23 juin, 5 juillet 1869 ; « Beaux-Arts. Exposition de 1870 », *L'Univers*, 21 mai, 2 juin, 20 juin 1870.

ce que confirme la teneur même de ses critiques de Salon. Il se concentre ainsi fréquemment sur les peintures religieuses, et déplore bien souvent la trivialité, voire même l'indécence, croissante des compositions présentées chaque année au Salon. Le salonnier apparaît alors en totale adéquation avec la culture et l'idéologie que véhicule le titre dans lequel il écrit.

La loyauté qui caractérise certains auteurs vis-à-vis d'un titre s'explique aussi parfois par le rôle que joue celui-ci au sein même de l'administration et de la rédaction. Charles Wallut (1829-1899), par exemple, est le salonnier attiré du *Musée des familles*¹⁶, un périodique illustré à bas prix créé en 1833 et qui tire à 22 000 exemplaires en moyenne¹⁷. Wallut y publie ses comptes rendus dès le Salon de 1861 et y est toujours présent pour la revue du Salon de 1870. La chose n'est guère étonnante, lorsqu'on sait que Charles Wallut est le fils d'un des propriétaires du *Musée des Familles*, Ferdinand Wallut, et qu'il en est le rédacteur en chef dès 1863 et jusqu'en 1881. À ce titre, il assume beaucoup de rôles au sein de la rédaction, et notamment les comptes rendus d'événements dont fait partie le Salon. De façon similaire, Alfred Nettement (1805-1869) est le directeur dès 1858 de *La semaine des familles*¹⁸, périodique hebdomadaire illustré et, dès lors, le seul salonnier entre 1859 et 1869, tandis que Louis Auvray (1810-1890), directeur de *La Revue artistique et littéraire* paraissant entre 1860 et 1870, y rédige tous les comptes rendus de Salon à cette période¹⁹.

16 C. W., « Chronique du mois. Seconde visite au Salon de 1861 », « Encore le Salon de 1861 », *Musée des familles*, juin, juillet 1861 ; Ch. WALLUT, « Le Salon de 1865 », *Musée des familles*, juin 1865 ; « Chronique du mois. Le Salon de 1866 », *Musée des familles*, mai, juillet 1866 ; « Chronique du mois. Le Salon de 1867 », *Musée des familles*, mai, juin 1867 ; « Chronique du mois. Le Salon de 1868 », *Musée des familles*, mai, juin 1868 ; « Chronique du mois. Le Salon de 1869 », *Musée des familles*, mai, juin 1869 ; « Chronique du mois. Le Salon de 1870 », *Musée des familles*, mai, juillet 1870.

17 Fonds « Presse : affaires générales (1825-1889) », Archives nationales, Pierrefitte, F/18/294-296 ; les statistiques suivantes en sont issues.

18 Alfred NETTEMENT, « Salon de 1859 », *La Semaine des familles*, 7 mai, 14 mai, 21 mai, 11 juin, 18 juin, 2 juillet, 13 août 1859 ; « Salon de 1861 », *La Semaine des familles*, 22 juin, 29 juin, 6 juillet, 13 juillet, 20 juillet 1861 ; « Salon de 1863 », *La Semaine des familles*, 23 mai, 30 mai, 6 juin, 13 juin, 27 juin, 4 juillet, 25 juillet, 1^{er} août, 29 août 1863 ; « Salon de 1864 », *La Semaine des familles*, 28 mai, 4 juin, 11 juin, 18 juin, 25 juin, 23 juillet 1864 ; « Salon de 1865 », *La Semaine des familles*, 20 mai, 27 mai, 3 juin, 10 juin, 17 juin, 24 juin, 1^{er} juillet 1865 ; « Salon de 1866 », *La Semaine des familles*, 19 mai, 26 mai, 2 juin, 9 juin, 16 juin, 23 juin, 30 juin 1866 ; « Salon de 1867 », *La Semaine des familles*, 4 mai, 11 mai, 25 mai, 15 juin, 22 juin, 6 juillet 1867 ; « Salon de 1868 », *La Semaine des familles*, 16 mai, 23 mai, 30 mai, 6 juin, 13 juin, 20 juin, 27 juin, 4 juillet 1868 ; « Salon de 1869 », *La Semaine des familles*, 22 mai, 29 mai, 5 juin, 12 juin, 19 juin, 26 juin 1869.

19 Louis AUVRAY, « Salon de 1861 », *Revue artistique et littéraire*, 1861, tome II, p. 133-140, p. 165-173, p. 197-212, p. 229-253 ; « Salon de 1863 », *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet, 15 juillet, 1^{er} août, 15 août 1863 ; « Salon de 1864 », *Revue artistique et littéraire*,

Auvray était avant cela et jusqu'en 1864, le salonnier de *L'Europe artiste*²⁰ et il fait aussi paraître ses comptes rendus sous forme de brochures tout au long du Second Empire. Son parcours semble alors faire de lui l'un des salonniers dédiés de la presse artistique contemporaine ; d'une façon similaire, Henry Trianon (1811-1896) apparaît comme le salonnier dédié de la presse théâtrale. Sous le Second Empire, il collabore à de nombreux titres spécialisés dans l'actualité théâtrale. Jusqu'en 1853, ses comptes rendus paraissent ainsi dans *Le Moniteur des théâtres* et dans *L'Entracte*²¹, et par extension dans les nombreux journaux qui en sont une réimpression : *Le Foyer dramatique*, *Le Nouvelliste* et *Vert-vert*. En 1855, il fait paraître sa revue de Salon dans le *Messenger des théâtres*²² et, en 1859, il rejoint la rédaction de *La Revue et gazette des théâtres* dans laquelle il reste jusqu'en 1867²³. En 1868, il quitte ce périodique et publie à nouveau son

1864, tome VI, p. 193-205, p. 216-229, p. 241-250, p. 265-272, tome VII, p. 5-15, p. 25-35, p. 49-54, p. 73-81, p. 97-111 ; « Salon de 1865 », *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet, 15 juillet, 1^{er} août, 15 août, 1^{er} septembre 1865 ; « Salon de 1866 », *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet, 15 juillet, 1^{er} août, 15 août, 1^{er} septembre 1866 ; « Salon de 1867 », *Revue artistique et littéraire*, 15 avril, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet, 15 juillet, 1^{er} août, 15 août, 1^{er} septembre, 15 septembre 1867 ; « Salon de 1868 », *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet, 15 juillet, 1^{er} & 15 août, 1^{er} & 15 septembre, 1^{er} & 15 octobre 1868 ; « Salon de 1869. Promenades à travers l'exposition » [titres variés], *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} & 15 juillet, 1^{er} & 15 août, 1^{er} & 15 octobre, 1^{er} & 15 novembre, 1^{er} & 15 décembre 1869 ; « Salon de 1870 », *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} & 15 janvier, 1^{er} & 15 avril, 1^{er} & 15 mai, 1^{er} & 15 juin 1870, 1870, tome XIX, n^o 1 & 2.

- 20** Louis AUVRAY, « Exposition des beaux-arts. Salon de 1857 », *L'Europe artiste*, 28 juin, 12 juillet, 26 juillet, 2 août, 9 août, 16 août, 23 août, 30 août, 6 septembre, 13 septembre, 20 septembre, 27 septembre, 11 octobre 1857 ; « Exposition des beaux-arts. Salon de 1859 », *L'Europe artiste*, 24 avril, 1^{er} mai, 8 mai, 22 mai, 29 mai, 5 juin, 12 juin, 19 juin, 26 juin, 10 juillet, 24 juillet, 21 août, 4 septembre, 11 septembre 1859 ; « Exposition des beaux-arts », *L'Europe artiste*, 13 mai – 4 août 1861 ; « Salon de 1863 », *L'Europe artiste*, 17 mai – 30 août 1863 ; « Salon de 1864 », *L'Europe artiste*, 15 mai – 4 septembre 1864.
- 21** Henry TRIANON, « Salon de 1852 », *Le Moniteur des théâtres*, 17 avril, 30 avril, 13 mai, 18 mai, 1^{er} juin, 5 juin, 7 juin, 10 juin, 10 juillet, 12 juillet, 13 juillet 1852, réimprimé dans *L'Entracte*, 16 avril – 12 juillet 1852 ; « Salon de 1853 », *L'Entracte*, 9 juin, 16 juin, 17 juin, 2 juillet, 9 juillet, 10 août 1853, réimprimé dans le *Moniteur des théâtres*.
- 22** Henry TRIANON, « Exposition universelle. Beaux-Arts », *Messenger des théâtres : édition hebdomadaire*, 6 juin, 13 juin, 27 juin, 11 juillet, 29 juillet, 19 août, 29 août, 19 septembre, 10 octobre, 3 & octobre, 4 novembre, 11 novembre, 14 novembre 1855.
- 23** Henry TRIANON, « Salon de 1859 », *Revue et gazette des théâtres*, 8 mai, 22 mai, 12 juin, 3 juillet 1859 ; « Salon de 1861 », *Revue et gazette des théâtres*, 23 mai, 30 mai, 13 juin, 18 juillet 1861 ; « Salon de 1863 », *Revue et gazette des théâtres*, 7 mai, 21 mai, 4 juin, 25 juin, 16 juillet 1863 ; « Salon de 1864 », *Revue et gazette des théâtres*, 29 mai, 12 juin, 19 juin 1864 ; « Salon de 1865 », *Revue et gazette des théâtres*, 25 mai, 8 juin, 18 juin, 25 juin 1865 ; « Salon de 1866 », *Revue et gazette des théâtres*, 24 mai, 10 juin, 14 juin 1866 ; « Salon de 1867 », *Revue et gazette des théâtres*, 6 juin 1867.

compte rendu de Salon dans *l'Entracte*²⁴ tandis que son « Salon » de 1870 paraît dans le *Messenger des théâtres*²⁵. À l'exception du *Moniteur des théâtres*, qui cesse de paraître en décembre 1853, ces journaux connaissent une longévité certaine, la presse théâtrale étant moins susceptible d'être interdite par l'administration. Trianon passe donc de l'un à l'autre sans raison apparente, mais il faut toutefois remarquer que sa carrière de salonnier se fait, sous le Second Empire, dans le cadre circonscrit de la presse théâtrale. De fait, ses comptes rendus se concentrent bien souvent sur les portraits de comédiens ou de comédiennes, ou sur les œuvres représentant, plus ou moins ouvertement, une scène de théâtre. Trianon fait donc montre d'une expertise double, à la fois dans le domaine des beaux-arts et dans celui du théâtre. Il est à ce titre lui aussi représentatif de ces critiques attirés, dont le positionnement thématique, esthétique ou idéologique se trouve en adéquation avec celui d'un titre ou d'un type de presse.

D'un journal à l'autre : le critique indépendant

À l'inverse, il existe aussi une partie des critiques dont le parcours se caractérise par la mobilité et l'hétérogénéité. Loin de privilégier des collaborations longues et peu nombreuses, ces auteurs changent au contraire très fréquemment de titres, ce qui donne à leur carrière un caractère instable et parfois incohérent. Le critique Amédée Cantaloube²⁶ par exemple, ne reste guère plus de deux ans d'affilée au sein de la même rédaction (**fig. 5**) : sa carrière de salonnier débute ainsi en 1859, par la publication d'un compte rendu dans la revue *Paris nouveau*²⁷. En 1861, il fait paraître une brochure de façon indépendante²⁸ et il entame, en 1863, sa collaboration la plus longue avec *L'Illustrateur des dames et des demoiselles* qui perdure jusque 1865²⁹. En 1864, il fait paraître en parallèle un compte rendu dans la *Nouvelle Revue de Paris*³⁰ ; l'année suivante, il publie

24 Henry TRIANON, « Petite chronique », *L'Entracte*, 4 mai, 11 mai, 18 mai, 25 mai, 1^{er} juin, 15 juin 1868.

25 Henri TRIANON, « Salon de 1870 », *Messenger des théâtres : édition hebdomadaire*, 29 mai, 12 juin 1870.

26 Dates de naissance et de mort inconnues.

27 A. CANTALOUBE, « Salon de 1859 », *Paris Nouveau*, 1^{er} mai, 15 mai, 22 mai 1859.

28 A. CANTALOUBE, *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861.

29 A. CANTALOUBE, « Salon de 1863 », *L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, 10 mai, 17 mai, 24 mai, 31 mai, 7 juin, 14 juin, 21 juin, 28 juin, 5 juillet, 19 juillet, 26 juillet, 2 août, 9 août, 16 août, 23 août, 30 août, 6 septembre 1863 ; « Salon de 1864 », *L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, 15 mai, 22 mai, 29 mai, 5 juin, 12 juin, 19 juin, 26 juin, 3 juillet 1864 ; « Chronique du Salon de 1865 », *L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, 14 mai, 21 mai, 28 mai, 4 juin, 11 juin, 18 juin, 25 juin, 2 juillet 1865.

30 A. CANTALOUBE, « Salon de 1864 », *Nouvelle Revue de Paris*, 1864, tome II, p. 593-612, tome III, p. 402-420, p. 597-623.

dans *Le Grand journal*³¹ puis en 1866 dans *Le Journal littéraire de la semaine*³² et dans *Le Journal politique*³³. En 1867, son « Salon » est publié dans la *Revue libérale*³⁴ et en 1868 dans *Le Monde illustré*³⁵. Son hyper-mobilité au sein de la presse contemporaine entre ainsi quelque peu en contradiction avec la régularité et la longévité de son activité de salonnier ; en réalité, elle résulte surtout de la grande précarité qui caractérise la presse du Second Empire. La plupart des titres auxquels Amédée Cantaloube collabore ne paraissent pas pendant plus de deux années, et font tous partie de la petite presse de divertissement, ce qui explique les passages fréquents d'un titre à l'autre.



Fig. 5. Schéma représentant la carrière d'Amédée Cantaloube sous le Second Empire.

D'autres parcours de salonniers, tout aussi changeants, s'expliquent moins facilement et étonnent surtout par les différents niveaux de presse qu'on y retrouve. La carrière de critique d'art de Louis Enault (1824-1900), qui dure tout au long du Second Empire, en est un exemple (fig. 6.). En 1852, il publie conjointement une brochure de façon indépendante³⁶ et un compte rendu dans *La Chronique de Paris*³⁷. Le journal cesse sa publication en septembre de la même année, et Enault fait alors paraître son « Salon » de 1853 dans *Paris*³⁸,

31 Amédée CANTALOUBE, « Le Salon de 1865 », *Le Grand Journal*, 14 mai, 21 mai 1865.

32 Amédée CANTALOUBE, « Le Salon de 1866 », *Le Journal littéraire de la semaine*, 7 mai, 14 mai, 21 mai 1866.

33 Amédée CANTALOUBE, « Le Salon de 1866 », *Le Journal politique*, 28 mai, 4 juin, 11 juin, 18 juin, 25 juin 1866.

34 Amédée CANTALOUBE, « Le Salon annuel de 1867 », *Revue libérale*, 25 juin 1867.

35 Amédée CANTALOUBE, « Salon de 1868 », *Le Monde illustré*, 6 juin, 13 juin, 20 juin, 27 juin, 4 juillet 1868.

36 Louis ENAULT, *Le Salon de 1852*, Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1852.

37 Louis ENAULT, « Le Salon de 1852 », *La Chronique de Paris*, 31 mars, 16 avril, 1^{er} mai, 16 mai, 1^{er} juillet, 16 juillet, 1^{er} août, 16 août, 1^{er} septembre 1852.

38 Louis ENAULT, « Le Salon de 1853 », *Paris*, 25 avril, 8 mai, 10 mai, 20 mai, 25 mai, 27 mai, 1^{er} juin, 3 juin, 8 juin, 15 juin, 21 juin, 26 juin, 30 juin, 4 juillet, 8 juillet, 12 juillet, 19 juillet, 25 juillet, 29 juillet, 2 août, 8 août 1853.



Fig. 6. Schéma représentant la carrière de Louis Enault (1824-1900) sous le Second Empire.

publication elle aussi éphémère. En 1855, il rédige un compte rendu pour *La Presse littéraire*³⁹ mais, surtout, entame une collaboration relativement longue avec *Le Pays*⁴⁰. Jusqu'ici habitué aux titres de la petite presse, cette collaboration marque son entrée dans une presse politique et quotidienne à large tirage – en moyenne 10 000 exemplaires. La collaboration se poursuit jusque 1859 et, en 1863, ses « Salons » paraissent dans la *Gazette des étrangers*⁴¹ et la *Revue française*⁴² – deux titres de la petite presse mais de formats très différents, la *Gazette des étrangers* étant un quotidien traitant de l'actualité économique mais aussi mondaine et des spectacles, tandis que la *Revue française* était un mensuel de haut niveau, où se mêlaient articles artistiques, littéraires mais aussi scientifiques. En 1864, Enault fait ensuite paraître son compte rendu dans *L'Universel*⁴³, un hebdomadaire illustré à la publication encore une fois éphémère. Après une absence de quatre ans – mais, en l'absence d'une bibliographie complète, on ne peut exclure qu'il ait continué à travailler comme critique – il intègre la

39 Louis ENAULT, « Palais des Beaux-Arts », *La Presse littéraire*, 25 mai, 5 juin, 15 juin, 25 juin 1855, tome IV, p. 24-25.

40 Louis ENAULT, « Exposition universelle. Beaux-Arts », *Le Pays*, 6 juillet, 13 juillet, 21 juillet, 23 juillet, 4 août, 5 septembre, 11 septembre, 12 septembre, 29 septembre, 18 octobre, 27 octobre, 7 novembre, 26 novembre, 5 décembre, 14 décembre, 20 décembre 1855; « Beaux-Arts. Exposition de 1857 », *Le Pays*, 17 juin, 24 juin, 4 juillet, 8 juillet, 14 juillet, 18 juillet, 24 juillet, 28 juillet, 31 juillet, 4 août, 19 août, 28 août, 30 août, 16 septembre 1857; « Exposition de 1859 », *Le Pays*, 14 avril, 22 avril, 16 mai, 3 juin, 16 juin, 26 juin 1859.

41 Louis ENAULT, « Le Salon de 1863 », *Gazette des étrangers*, 6 mai, 7 mai, 9 mai, 11 mai, 15 mai, 17 mai, 18 mai, 20 mai, 21 mai, 23 mai, 25 mai, 27 mai, 28 mai, 29 mai, 30 mai, 31 mai, 1^{er} juin, 2 juin, 3 juin, 4 juin, 5 juin, 7 juin, 9 juin, 10 juin, 12 juin, 13 juin, 14 juin, 15 juin, 18 juin, 19 juin, 20 juin, 22 juin, 23 juin, 24 juin, 26 juin, 27 juin, 28 juin, 30 juin, 2 juillet, 4 juillet, 6 juillet, 9 juillet, 11 juillet, 13 juillet, 14 juillet, 19 juillet 1863.

42 Louis ENAULT, « Le Salon de 1863 », *Revue française*, 1^{er} juin, 1^{er} juillet, 1^{er} août 1863.

43 Louis ENAULT, « Exposition des beaux-arts de 1864 », *L'Universel*, 4 mai, 12 mai, 19 mai, 26 mai, 2 juin, 9 juin, 23 juin 1864.

rédaction de *La Vogue Parisienne*, dans lequel il publie ses comptes rendus jusque 1870⁴⁴ – date à laquelle le titre cesse d'être publié. Une fois encore, Enault semble préférer collaborer avec des titres de la petite presse, ce que confirme la publication en 1869 de son « Salon » dans *Le Nain jaune*⁴⁵, journal littéraire de tradition satirique. Pour autant, en 1870, il rédige un « Salon » dans *Le Constitutionnel*⁴⁶, qui marque alors son retour dans une rédaction de la presse politique et quotidienne, au tirage conséquent – 24 500 exemplaires en moyenne. Sous le Second Empire, la carrière de salonnier d'Enault est donc caractérisée par une mobilité forte et une hétérogénéité des types de presse, qui confirme à la fois le caractère très précaire et changeant de la presse à cette époque, mais aussi la perméabilité des rédactions entre elles. Il serait intéressant d'étudier alors la suite du parcours d'Enault⁴⁷, afin de savoir s'il entame, finalement, une collaboration durable avec un journal ou un type de presse.

Mais Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) est sûrement l'un des meilleurs exemples de critiques indépendants, à la fois au vu de son parcours et de ses positionnements esthétiques. Grâce à la bibliographie complète publiée dans *Bibliographies de critiques d'art francophones*⁴⁸, il est possible de considérer la place qu'occupent les « Salons » dans son activité plus large de critique d'art. Un premier constat s'impose : Castagnary collabore à un nombre impressionnant de journaux (**fig. 7**). Entre 1857 et 1870, c'est dans très exactement 18 périodiques qu'il publie ses critiques d'art ; en tout, il fait paraître 17 comptes rendus de Salon, de façon extrêmement régulière⁴⁹ – seul le Salon de 1865 n'est pas

44 LOUIS ENAULT, « Le Salon de 1868 », *La Vogue parisienne*, 8 mai, 15 mai, 22 mai, 29 mai, 5 juin, 12 juin, 10 juillet, 24 juillet 1868 ; « Le Salon de 1869 », *La Vogue parisienne*, 7 mai, 14 mai, 21 mai, 4 juin 11 juin, 25 juin, 2 juillet, 16 juillet 1869 ; « Le Salon de 1870 », *La Vogue parisienne*, 6 mai, 13 mai, 20 mai, 27 mai, 3 juin, 10 juin, 17 juin, 8 juillet, 15 juillet 1870.

45 LOUIS ENAULT, « Salon de 1869 », *Le Nain jaune*, 9 mai, 16 mai, 27 mai, 20 juin, 24 juin, 1^{er} juillet 1869.

46 LOUIS ENAULT, « Salon de 1870 », *Le Constitutionnel*, 2 mai, 7 mai, 10 mai, 12 mai, 21 mai, 27 mai, 1^{er} juin, 12 juin, 17 juin, 20 juin, 26 juin, 1^{er} juillet, 2 juillet, 4 juillet, 11 juillet 1870.

47 Voir l'étude de Dominique Lobstein, « Pierre Louis Enault, the eclectic critic », *Apollo*, n° 444, février 1999 ; y manque néanmoins une bibliographie complète, rendant compte d'éventuelles collaborations avec un ou plusieurs titres de presse.

48 Viviane Goliard, « Bibliographie de Jules-Antoine Castagnary », éditée par Cathleen Robitaille, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/jules-antoine-castagnary>.

49 CASTAGNARY, « Salon », *Revue moderne*, juillet, août, septembre, octobre 1857 ; « Salon en raccourci. Exposition de 1859 », *Almanach parisien pour l'année*, 1860, p. 111-123 ; « Salon de 1863 », *Le Courrier du dimanche*, 3 mai, 31 mai, 14 juin, 21 juin, 28 juin, 5 juillet, 12 juillet, 19 juillet, 26 juillet 1863 ; « Salon de 1863 », *Revue du monde colonial*, 1863, tome VIII, p. 504-519, tome IX, p. 145-150, p. 297-311 ; « Salon de 1863 », *Le Nord*, 14 mai, 19 mai, 27 mai, 4 juin, 1^{er} août, 15 août, 12 septembre 1863 ; « Salon des refusés », *L'Artiste*, 1^{er} août, 15 août, 1^{er} septembre 1863 ; « Salon de 1864 », *Le Courrier du dimanche*, 15 mai, 22 mai, 29 mai, 12 juin, 19 juin, 3 juillet 1864 ; « Salon

grandissante et un statut davantage professionnel au critique, a plutôt lieu sous la Troisième République, et se ressent dans la bibliographie de Castagnary, qui se fait alors de plus en plus spécialisée autour des beaux-arts.

Un regard féminin ? Les femmes critiques au Salon

Alors que la production de femmes critiques d'art est de mieux en mieux connue pour le début et la fin du XIX^e siècle⁵², qu'en est-il au Second Empire ? Elles sont 19 femmes critiques⁵³ à rédiger des « Salons », représentant donc environ 2% du nombre des salonniers de l'époque ; en tout, elles publient 47 comptes rendus de Salon. Leur faible nombre ne surprend pas, au vu de la place accordée aux femmes de façon plus large dans les milieux professionnels, littéraires et artistiques, et s'explique par la rareté de femmes alphabétisées et suffisamment érudites pour commenter l'art, qui choisissent en plus – par envie ou nécessité – de travailler. La répartition de leurs écrits dans les différents types de presse, en revanche, vient, elle, contredire un présupposé : les critiques femmes n'écrivent pas exclusivement pour les femmes (**fig. 8**). Ainsi, la presse féminine, à laquelle on pourrait joindre aussi la presse familiale, davantage destinée à un lectorat féminin, ne représente qu'un quart des comptes rendus publiés par des femmes entre 1852 et 1870. Les brochures publiées de façon indépendante représentent aussi une large partie des comptes rendus rédigés par les femmes (17%), et témoignent alors de la confiance qui leur était accordée par les imprimeurs et les éditeurs. Plus encore, certaines critiques n'hésitent pas à mettre en avant leur point de vue féminin, à l'instar de Mathilde Kindt (1833-1886) qui écrit, en 1859, des *Impressions d'une femme au Salon*⁵⁴. Mais c'est en réalité dans la petite

52 Muriel ANDRIN et al., *Femmes et critique(s) : lettres, arts, cinéma*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009 ; Heather BELNAP JENSEN, « PORTRAITISTES À LA PLUME » : *WOMEN ART CRITICS IN REVOLUTIONARY AND NAPOLEONIC FRANCE*, thèse de doctorat, University of Kansas, 2007 ; Heather BELNAP JENSEN, « Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785-1815 », *Sociétés & Représentations*, vol.40, n°2, 2015, p. 145-161 ; Laurence BROGNIÉZ, « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIX^e siècle » dans Sylvie TRIAIRE et al., *Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus collectifs*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2003, p. 113-125 ; Mechthild FEND, Melissa HYDE et Anne LAFONT (dir.), *Plumes et pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850*, Dijon, Presses du Réel, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2012 ; Hilary FRASER, *Women writing art history in the nineteenth century : looking like a woman*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2014 ; Wendelin GUENTNER (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark, University of Delaware Press, 2013, John Paul M. KANWIT, *Victorian art criticism and the woman writer*, Columbus, Ohio State University Press, 2013.

53 Voir annexe 2.

54 Mathilde KINDT, *Impressions d'une femme au Salon*, Paris, A. Bourdilliat et cie, 1859.

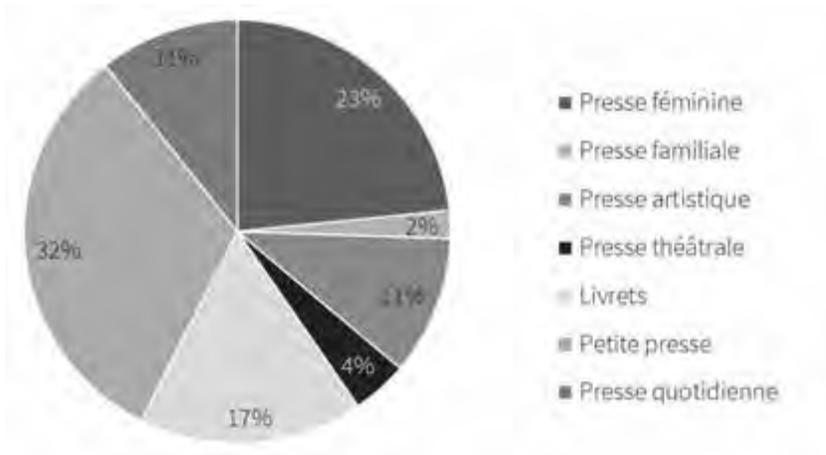


Fig. 8. Répartition des comptes rendus de Salon écrits par des femmes entre 1852 et 1870, dans les différents types de presse.

presse que publient le plus souvent les salonnières (32%), et ce terme réunit une grande diversité de titres : des journaux illustrés, tels que *Le Hanne-ton*, des revues qu'elles soient de qualité, comme *Le Correspondant*, ou davantage mondaine, comme *La Vie parisienne*, ou encore des actualités, qui ne disposent néanmoins pas de l'autorisation de traiter d'affaires politiques. Dans la mesure où la majorité des journaux appartenaient à la petite presse, le constat n'est pas étonnant, et s'applique aussi aux critiques hommes. D'ailleurs, le parcours des salonnières ne diffère guère de celui des salonniers : la grande majorité ne rédige qu'un seul « Salon », et seul 10% d'entre elles publient plus de cinq « Salons » (**fig. 9**) – le chiffre était de 9% pour les hommes.

Elles sont seulement deux femmes, donc, à faire carrière dans la critique d'art et plus précisément dans la revue de Salon. La première est Marie-Amélie Chartroule (1849-1912), plus connue sous le pseudonyme Marc de Montifaud⁵⁵ (**fig. 10**). Bien que courte, sa carrière de salonnière se caractérise par une grande régularité – elle collabore à *L'Artiste* de 1865 et 1868⁵⁶ –, et un certain

55 La bibliographie de Marc de Montifaud est disponible sur le site *Bibliographies de critiques d'art francophones* : Marie Lionel Poulet-Mercier, Barbara Drame, Marion Baldenberger, « Bibliographie de Marc de Montifaud », éditée par Marion Baldenberger, Barbara Dramé et Ainhoa Gomez, in Marie Gispert, Catherine Meneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mise en ligne en avril 2018, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/marc-de-montifaud>

56 Marc de MONTIFAUD, « Salon de 1865 », *L'Artiste*, 1^{er} mai, 15 mai, 1^{er} juin, 15 juin, 1^{er} juillet 1865 ; « Salon de 1866 », *L'Artiste*, 15 mai, 15 juin 1866 ; « Le Salon de 1867. Exposition annuelle des beaux-arts », « Salon de 1867 », *L'Artiste*, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet, 1^{er} août 1867 ; « Salon de 1868 » [titres variés], *L'Artiste*, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet 1868.

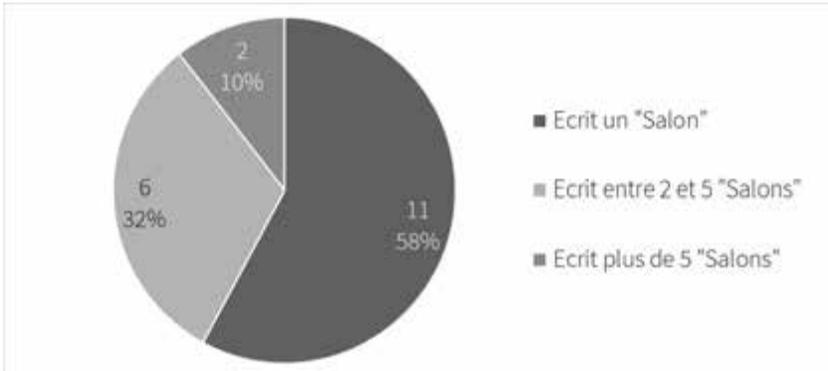


Fig. 9. Proportion de critiques femmes ayant écrit, entre 1852 et 1870, un ou plusieurs « Salons ».



Fig. 10. Schéma représentant la carrière de Marc de Montifaud (1849-1912) sous le Second Empire.

prestige – la revue est déjà réputée. Cette position, qui peut s’expliquer par sa naissance dans un milieu libre-penseur, par son mariage avec Jean François Quivogne, secrétaire du directeur de *L'Artiste*, ou encore par ses relations avec de nombreuses personnalités du monde des arts et des lettres, reste néanmoins exceptionnelle. Sa bibliographie exhaustive, récemment publiée sur la base *Bibliographie de critiques d'art francophones* montre néanmoins que la critique d’art à proprement parler ne représente qu’une part marginale de sa production d’écrivaine – seul un des 40 ouvrages qu’elle signent peut s’y

apparenter⁵⁷ et, dès 1883, ses chroniques deviennent exclusivement politiques. Dans sa production de critique d'art, il faut toutefois remarquer que les comptes rendus de Salon occupent une place notable : sur les 47 articles qu'elle publie dans *L'Artiste*, 24 sont consacrés aux Salons. La seconde salonnière est Noémi Cadiot (1832-1888), *alias* Claude Vignon, connue aussi comme sculptrice élève de Pradier exposant au Salon (**fig. 11**). Son parcours, bien plus décousu, est remarquable à la fois par sa longévité – ses « Salons » sont publiés de 1852 à 1866 – et sa diversité – ils paraissent tout autant dans la petite presse⁵⁸ que dans la presse spécialisée⁵⁹, et même de façon indépendante⁶⁰. Il témoigne alors de la réputation dont Cadiot disposait, tout à fait singulière pour une femme. Il faut néanmoins remarquer que ces deux critiques femmes, quoique considérées, font l'usage de pseudonymes masculins ; ceux-ci étaient répandus chez les salonnières – elles sont six à en utiliser, quel que soit le type de presse dans lequel elles publient. Ces *alias* masculins leur permettaient certainement d'être prises au sérieux, non pas tant par les rédacteurs, que par les lecteurs, mais nombreuses, et d'ailleurs même majoritaires, sont aussi les femmes critiques à assumer pleinement leur sexe dans leur signature. Les femmes sont donc certes moins nombreuses que les hommes à commenter le Salon, mais après étude, il n'apparaît pas de parcours spécifique aux salonnières – elles publient dans les mêmes types de presse, et leurs carrières sont aussi courtes que celles des hommes ; il serait alors intéressant de voir s'il existe une manière propre aux femmes de rédiger un « Salon », en étudiant le contenu des comptes rendus.

Cette rapide étude des parcours et carrières de quelques salonnières du Second Empire permet de tirer certaines conclusions. D'abord, comme l'a montré l'utilisation de pseudonymes et la biographie de certains critiques, être critique d'art, ou plutôt faire de la critique d'art, reste parfois tributaire d'une expertise pratique en art. Ensuite, à cette période, et plus encore suite à la libéralisation

57 Marc de MONTIFAUD, *Les Romantiques, avec dix portraits gravés de Eugène Delacroix, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Mme Dorval, Alfred de Musset, George Sand, Arsène Houssaye, Jules Janin, Balzac*, Paris, Librairie des Estampes, 1877.

58 Claude VIGNON, « Variétés. Salon de 1852 », *Le Public*, 12 & 13 avril, 21 avril, 27 avril, 6 mai, 16 mai, 2 juin 1852 ; « Salon de 1853 », *Revue progressive*, 15 juin, 1^{er} juillet 1853 ; « Une visite au Salon de 1861 », *Le Correspondant*, 25 mai 1861 ; « Le Salon de 1863 », *Le Correspondant*, juin 1863 ; « Causerie sur le Salon de 1865 », *Le Mémorial diplomatique*, 21 mai, 11 juin, 25 juin, 9 juillet 1865.

59 Claude VIGNON, « Salon de 1859 », *Journal des demoiselles*, juin, juillet 1859 ; « Course à travers le Salon », *Journal des demoiselles*, juin 1861 ; « Salon de 1863 », *Journal des demoiselles*, juillet 1863 ; « Salon de 1866 », *Journal des demoiselles*, juillet 1866.

60 Claude VIGNON, *Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1852 ; *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853 ; *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, Paris, A. Fontaine, 1855 ; *Une visite au Salon de 1861*, s.l.n.d. ; *Le Salon de 1863*, s.l.n.d.

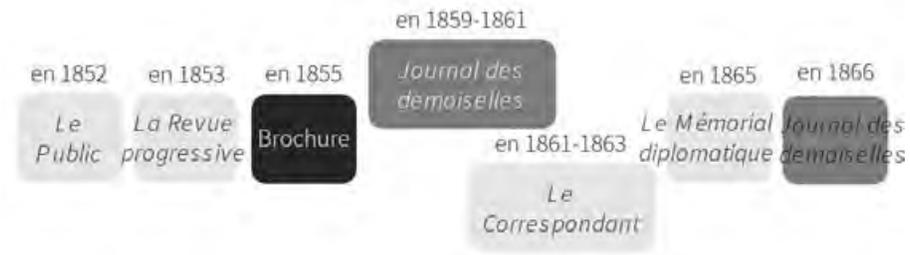


Fig. 11. Schéma représentant la carrière de Claude Vignon (1832-1888) sous le Second Empire.

progressive du régime dès 1860, la presse est mouvante : les titres de presse se créent et meurent rapidement ; le lectorat est hétérogène, et explique autant le nombre important de périodiques que la grande diversité de formats, de tons et de positionnements que chacun promet. Dès lors, rares sont les chroniqueurs à durer, surtout dans le domaine des beaux-arts, et lorsqu'elle existe, durabilité n'est pas synonyme de stabilité. Les diverses rédactions apparaissent ainsi comme extrêmement perméables et constituent de véritables réseaux, ce dont pourraient rendre compte la publication de bibliographies par titres de périodiques. Enfin, à travers ces comptes rendus et considérant la place qu'ils occupent au sein des bibliographies des critiques d'art et/ou des publications de la presse non-artistique, le Salon apparaît comme l'évènement principal, si ce n'est le seul, de la vie artistique contemporaine qui vaille d'être autant commenté. Le nombre croissant de chroniqueurs rend manifeste l'ampleur de l'attente du public de commentaires sur cette exposition d'art contemporain, et de commentaires aux tonalités et aux sérieux divers, et montre notamment que toutes les couches de la société, quelles que soient leurs opinions politiques, religieuses ou esthétiques, s'y intéressaient.

Annexe 1 : Salonnières régulières⁶¹

Edmond About (1828-1885):

Élève de l'École d'Athènes (1852-1853). Membre de l'Institut, Académie française (élu en 1884).

Publie une brochure indépendante (1855) et écrit dans *Le Moniteur universel* (1857), *L'Opinion nationale* (1861), *Le Petit Journal* (1864-1866), *Le Temps* (1867), *La Revue des deux Mondes* (1868-1869) et *Le Soir* (1870).

A. Andrei (dates inconnues)

Écrit dans *La Comédie* (1864-1869).

J. J. Arnoux (dates inconnues)

Publie une brochure indépendante (1855) et écrit dans *La Patrie* (1852-1859).

Zacharie Astruc (1835-1907)

Peintre et sculpteur. Chevalier de la Légion d'honneur (1890).

Écrit dans *Le Quart d'heure* (1859), *Le Salon* (1863), *L'Etendard* (1866-1868), *Le Dix-Décembre* (1869) et *L'Echo des beaux-arts* (1870).

Francis Aubert (1840?-1875)

Écrit dans *L'Artiste* (1861), *Le Pays* (1863-1867) et *Le Messager de Paris* (1870).

Xavier Aubryet (1827-1880)

Romancier et dramaturge.

Écrit dans *Le Moniteur universel du Soir* (1865-1868), *Le Journal officiel de l'Empire français – édition du soir* (1869-1870) et *La Vogue Parisienne* (1869).

Louis Auvray (1810-1890)

Statuaire. Rédacteur des catalogues officiels au ministère des Beaux-Arts.

Publie des brochures indépendantes (1859-1869) et écrit dans *L'Europe artiste* (1857-1864) et *La Revue artistique et littéraire* (1861-1870).

61 Ce corpus a été constitué à partir de la bibliographie de Christopher PARSONS et Martha WARD, *Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Il est composé de tous les salonnières ayant écrit plus de cinq comptes rendus de Salon entre 1852 et 1870, et comprend aussi les caricaturistes réguliers.

Bertall, pseudonyme de Charles Albert d'arnoux (1820-1882)

Publie des caricatures dans *Le Journal pour rire* (1852-1855), *Les modes parisiennes* (1852), *Le Journal amusant* (1857-1870), *la Gazette de Paris* (1859), *L'illustration* (1865-1868) et *Le Petit Figaro* (1868).

A. Bonnin (dates inconnues)

Publie une brochure indépendante (1867) et écrit dans *La France* (1865-1870).

Bathild Bouniol (1815-1877)

Écrit dans *La Revue du monde catholique* (1861-1870).

Hippolyte Briollet (1832-1877)

Écrit dans *Le Tintamarre* (1861-1869), *La Lune* (1867) et *L'Eclipse* (1870).

W. Bürger, pseudonyme de Théophile Thoré (1807-1869)

Avocat et homme politique.

Écrit dans *Le Temps* (1861), *la Revue germanique* (1861) et *L'Indépendance belge* (1863-1868).

Philippe Burty (1830-1890)

Collectionneur d'art.

Publie des brochures indépendantes (1859-1861) et écrit dans *Le Moniteur de la Mode* (1857), *La Gazette des beaux-arts* (1859-1870), *La Chronique des arts* (1865) et *Le Rappel* (1869-1970).

Alphonse Bernard de Calonne (1818-1902)

Écrit dans *La Revue contemporaine* (1852-1861), *La Presse littéraire* (1853), *L'Echo littéraire* (1853) et *Le Magasin des feuilletons* (1853).

Amédée Cantaloube (dates inconnues)

Publie une brochure indépendante (1861) et écrit dans *Paris nouveau* (1859), *L'illustrateur des dames et des demoiselles* (1863-1865), *la Nouvelle revue de Paris* (1864), *Le Grand Journal* (1865), *Le Journal littéraire de la Semaine* (1866), *Le Journal politique* (1866), *la Revue libérale* (1867) et *Le Monde illustré* (1868).

Jules Antoine Castagnary (1830-1888)

Directeur des Beaux-arts (1887-1888), membre du Conseil d'État (1879-1888) et du Comité des monuments historiques.

Publie des brochures indépendantes (1857-1868) et écrit dans *la Revue moderne* (1857), *L'Almanach parisien* (1859), *Le Monde illustré* (1861), *Le Courrier*

du dimanche (1863-1864), *La Revue du monde colonial* (1863), *L'Artiste* (1863), *Le Grand Journal* (1864), *La Liberté* (1866-1867), *Le Nain jaune* (1866), *Le Siècle* (1868-1870) et la *Revue internationale de l'art et de la curiosité* (1869).

Auguste Philibert Chaalons d'arge (1798-1869)

Publie des brochures indépendantes (1859-1861) et écrit dans la *Revue et gazette des théâtres* (1852-1855), la *Revue des beaux-arts* (1857-1859), *L'Union des arts* (1864) et la *Revue des provinces* (1864).

Cham, pseudonyme d'Amédée de Noe (1818-1879)

Publie des caricatures en brochure indépendante (1853-1870) et dans *Le Charivari* (1852-1870), *L'Illustration* (1859), *Le Musée des familles* (1866-1870), *L'Univers illustré* (1867-1870), *Le Monde illustré* (1868-1869), *La Presse illustrée* (1869), *Le Journal illustré* (1869) et *L'Esprit follet* (1870).

Ernest Chesneau (1833-1890)

Publie des brochures indépendantes (1859-1863) et écrit dans la *Revue des races latines* (1859), *L'Artiste* (1863), *Le Constitutionnel* (1863-1869) et *Le Journal des demoiselles* (1869).

Charles Clément (1821-1887)

Conservateur-adjoint du musée Napoléon III (au Louvre).
Écrit dans le *Journal des débats* (1864-1870).

Alfred Darcel (1818-1893)

Archéologue. Conservateur des objets du Moyen Âge et de la Renaissance du musée du Louvre (à partir de 1862), administrateur de la Manufacture des Gobelins (1871-1893). Directeur du Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny (à partir de 1885).

Écrit dans les *Annales archéologiques* (1852-1857) et la *Gazette des beaux-arts* (1863-1864).

Alfred Darjou (1832-1874)

Publie des caricatures dans *Le Journal amusant* (1859-1861), *Jean Diabole* (1863), *La Presse illustrée* (1866) et *L'Eclipse* (1868).

Étienne Jean Delecluze (1781-1863)

Peintre, dessinateur, aquarelliste, élève de Louis David. Membre du Comité des arts du Comité des Travaux historiques et scientifiques

Publie une brochure indépendante (1855) et écrit dans le *Journal des débats* (1852-1863).

Félix Deriege (1810-1872)

Écrit dans *Le Siècle* (1861-1867).

Charles d'Helvey, pseudonyme de Robert Hyenne (dates inconnues)

Écrit dans *Le Moniteur de la mode* (1865-1870).

Léonce Dubosc De Pesquidoux (1829-1900)

Écrit dans *L'Union* (1859-1870).

Maxime Du Camp (1822-1894)

Membre de l'Académie française (en 1880).

Publie des brochures indépendantes (1855-1865) et écrit dans la *Revue de Paris* (1852-1857) et *La Revue des deux Mondes* (1863-1867).

Henri Du Cleuziou (1833-1896)

Archéologue.

Publie une brochure indépendante (1863) et écrit dans *La Jeune France* (1861), *La Jeunesse* (1861), la *Gazette littéraire, artistique et scientifique* (1864), la *Gazette universelle* (1866) et *Paris illustré* (1870).

Augustin-Joseph Du Pays (1804-1879)

Écrit dans *L'illustration* (1852-1866).

Louis Enault (1824-1900)

Avocat et docteur ès lettres.

Publie une brochure indépendante (1852) et écrit dans *La Chronique de Paris* (1852), *Paris* (1853), *Le Pays* (1855-1859), *Le Presse littéraire* (1855), *Figaro* (1855), *La Gazette des étrangers* (1863), *La Revue française* (1863), *L'Universel* (1864), *La Vogue parisienne* (1868-1870), *Le Nain jaune* (1869) et *Le Constitutionnel* (1870).

Henri Escoffier (1837-1891)

Écrit dans *Le Journal littéraire de la semaine* (1865) et *Le Journal illustré* (1866-1868). Sous le pseudonyme Thomas Grimm, écrit dans la *Revue pour tous* (1870) et *Le Petit journal* (1870).

Ernest Fillonneau (1838-19 ??)

Écrit dans *Le Moniteur des arts* (1863-1870).

Henry Fouquier (1838-1901)

Député des Basses-Alpes (arrondissement de Barcelonnette, 1889-1893).
Secrétaire général du Département des Bouches-du-Rhône.

Publie une brochure indépendante (1861) et écrit dans la *Revue du mois* (1861),
Le Peuple (1864), *Le Courrier du dimanche* (1866), *L'Avenir national* (1867-1869),
la *Revue internationale de l'art et de la curiosité* (1869) et *Le Français* (1870).
Sous le pseudonyme Jacques Raffey, écrit dans *Le Journal de Paris* (1868-1870).

Victor Fournel (1829-1894)

Écrit dans *Le Correspondant* (1857-1859), la *Chronique des villes et campagnes*
(1863), la *Revue de l'année* (1863), *La Gazette de France* (1866-1870) et *L'Annuaire*
contemporain (1867).

Théophile Gautier (1811-1872)

Publie des brochures indépendantes (1855-1869) et écrit dans *La Presse* (1852-
1853), *La Presse littéraire* (1852), *L'Artiste* (1852-1867), *Le Moniteur universel* (1855-
1868), *L'Illustration* (1869) et *Le Journal officiel de l'Empire français* (1869-1870).

Théophile Gautier fils (1836-1904)

Sous-préfet d'Ambert (1867- ?), puis de Pontoise. Fils de Théophile Gautier.
Écrit dans *Le Monde illustré* (1863-1866) et *L'Illustration* (1867).

François-Fortuné Guyot De Fere (1791-18??)

Écrit dans le *Journal des arts, des sciences et des lettres* (1855-1866).

Ernest Lacan (1829-1879)

Photographe.

Écrit dans *La Lumière* (1855-1859), *Le Moniteur de la photographie* (1861-1870)
et *Le Moniteur universel* (1861-1864).

Georges Lafenestre (1837-1919)

Conservateur-adjoint de la Peinture et des Dessins au Musée du Louvre.
Professeur à l'École du Louvre et au Collège de France. Inspecteur des Beaux-Arts.

Écrit dans la *Revue contemporaine* (1863-1868) et *Le Moniteur universel*
(1869-1870).

Albert de La Fizeliere (1819-1878)

Publie une brochure indépendante (1861) et écrit dans le *Journal des faits*
(1852-1853), le *Courrier franco-italien* (1857), *L'Entracte* (1857), *L'Artiste* (1859),
la *Revue anecdotique* (1861), *Le Mérite au XIX^e siècle* (1864) et *L'Union des arts*
(1864-1865).

Achille de Lauzieres Themines (1818?-1894)

Écrit dans *La Patrie* (1864-1870). Sous le pseudonyme Aldino Aldini, écrit dans le *Courrier franco-italien* (1857). Sous le pseudonyme Ralph, écrit dans *La Célébrité* (1863).

Désiré Laverdant (1809-1884)

Écrit dans *Le Mémorial catholique* (1857-1868).

Claudius Lavergne (1815-1887)

Archéologue et maître verrier. Inspecteur des monuments historiques.

Publie une brochure indépendante (1855) et écrit dans *L'Univers* (1855-1859, 1867-1870) et *Le Monde* (1861-1866).

Louis Leroy (1812-1885)

Écrit dans *La Semaine politique* (1857), *Le Charivari* (1859-1870), *Le Journal amusant* (1865), *L'Universel* (1865) et *Le Gaulois* (1869).

Paul Mantz (1821-1895)

Écrit dans la *Revue de Paris* (1853), la *Revue française* (1855-1857), la *Gazette des beaux-arts* (1859-1869), *L'Illustration* (1868) et la *Revue internationale de l'art et de la curiosité* (1870).

Charles-Olivier Merson (1822-1902)

Peintre, critique et historien de l'art.

Publie une brochure indépendante (1861) et écrit dans *L'Opinion nationale* (1863-1867), *Le Monde illustré* (1869-1870) et *Le Public* (1869).

Marc de Montifaud, pseudonyme de Marie-Amélie Chartroule (1849-1912)

Écrit dans *L'Artiste* (1865-1868) et la *Revue du XIXème siècle* (1867).

Nadar, pseudonyme de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910)

Photographe. Aéronaute.

Publie des caricatures en brochure indépendante (1853-1857) et dans *L'Eclair* (1852), *Figaro* (1855), *Le Tintamarre* (1855), *Rabelais* (1857), *Le Journal amusant* (1857-1861) et *Le Grand Journal* (1866).

Alfred Nettement (1805-1869)

Député du Morbihan à l'Assemblée législative de 1849.

Écrit dans *La Semaine des familles* (1859-1869).

D'orsinval (*dates inconnues*)

Écrit dans le *Magasin des demoiselles* (1857-1869) et *Le Miroir parisien* (1870).

Adrien Paul (*dates inconnues*)

Écrit dans *Le Siècle* (1857-1864).

Théodore Pelloquet, pseudonyme de Frédéric Bernard (*dates inconnues*)

Écrit dans *L'Europe artiste* (1853), la *Gazette de Paris* (1857), *Le Monde illustré* (1861, 1867), *Le Courrier du dimanche* (1861), *L'Exposition* (1863), *Le Nain jaune* (1865) et *L'Évènement* (1866).

Tony Revillon (1832-1898)

Romancier. Député.

Écrit dans *Les Nouvelles* (1866) et *La Petite Presse* (1867-1870).

Jean-Baptiste Rousseau (1829-1891)

Directeur de l'administration des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Membre de l'Académie royale de Belgique.

Écrit dans *Figaro* (1857-1864), *Le Figaro Programme* (1857-1859), *Le Voleur illustré* (1857-1864), *Le Journal monstre* (1857), la *Revue des beaux-arts* (1859), *Les Coulisses* (1859) et *L'Univers illustré* (1863-1868). Sous le pseudonyme Pigalle, écrit dans *L'Autographe au Salon de 1865* et dans *les ateliers* (1865).

Paul de Saint-Victor (1827-1881)

Dramaturge.

Écrit dans *Le Pays* (1853), *La Presse* (1857-1867), *Les Modes parisiennes* (1868-1870), *La Liberté* (1868-1870) et *L'Artiste* (1869).

Charles de Sarlat (*dates inconnues*)

Écrit dans *Le Daguerrotypage théâtral* (1853) et *L'Avant-scène* (1857-1866).

Sténio (*identité et dates inconnues*)

Écrit dans *Le Miroir parisien* (1861-1869) et *La Mode nouvelle* (1869).

Henry Trianon (1811-1896)

Auteur dramatique. Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève.

Écrit dans *Le Moniteur des théâtres* (1852-1853), *L'Entracte* (1852-1853, 1868), *Le Foyer dramatique* (1852-1853), *Le Nouvelliste* (1852-1853), *Vert-Vert* (1852-1853), *Le Messager des théâtres* (1855, 1870), la *Revue et gazette des théâtres* (1859-1867) et *Le Mois artistique* (1866).

Horace de Viel Castel (1802-1864)

Conservateur du musée des Souverains (1853-1862).

Écrit dans *L'Athenaeum français* (1852-1855), *Le Palais de l'Exposition* (1855), *La France* (1863-1864) et *Le Pays* (1869).

Claude Vignon, pseudonyme de Noémi Cadiot (1828-1888)

Romancière et sculptrice.

Publie des brochures indépendantes (1852-1863) et écrit dans *Le Public* (1852), *la Revue progressive* (1853), *le Journal des demoiselles* (1859-1866), *Le Correspondant* (1861-1863), *Le Mémorial diplomatique* (1865).

Charles Wallut (1829-1899)

Essayiste, romancier, auteur de comédies.

Écrit dans *Le Musée des Familles* (1861-1870).

Charles Yriarte (1833-1898)

Peintre et dessinateur. Inspecteur des beaux-arts (à partir de 1881).

Écrit dans *L'Exposition* (1863), *Le Monde illustré* (1865-1866) et *La Presse illustrée* (1866). Sous le pseudonyme Evariste de Saint-Valentin, écrit dans *Le Courrier français* (1859). Sous le pseudonyme Marquis de Villemer, écrit dans *le Figaro* (1866).

Annexe 2 : Femmes critiques d'art

Léonie d'Aunet (1820-1879)

Romancière et dramaturge. Épouse du peintre Auguste Biard (1840-1845).

Écrit dans *L'Illustrateur des dames et des demoiselles* (1861).

Louise d'Auvigny Boyeldieu (dates inconnues)

Publie une brochure indépendante (1853).

Noémi Cadiot (1828-1888) alias Claude Vignon [Voir l'annexe 1]

Adèle Caldelar (1801-1869)

Écrit dans *La Raison* (1867).

Mme de Charnace, alias Charles de Sault (identité et dates inconnues)

Publie des brochures indépendantes (1863) et écrit dans *Le Temps* (1863-1866).

Marie-Amélie Chartroule (1849-1912) alias *Marc de Montifaud* [Voir l'annexe 1]

Juliette Cuvillier-Fleury, alias *Olivier Lavoisy* (date inconnues)

Épouse de l'académicien Alfred Auguste Cuvillier-Fleury.

Écrit dans *La Gazette rose* (1859-1863).

Mme la baronne Decazes, alias *Elisa de Mirbel* (identité et dates inconnues)

Écrit dans *La Révolution littéraire* (1852).

Marie Desmares (dates inconnues)

Écrit dans *Le Journal des dames* (1852, 1857).

Juliette Dillon, alias *Richard Sincere* (1823-1854)

Pianiste et compositrice. Organiste à la cathédrale de Meaux (1844-1854).

Écrit dans *Le Moniteur des théâtres* (1853), *L'Entracte* (1853), *Le Foyer dramatique* (1853), *Le Nouvelliste* (1853) et *Vert-Vert* (1853).

Judith Gauthier, alias *Judith Walter*

Poète, romancière et auteur dramatique. Membre de l'Académie Goncourt (élue en 1910). Fille de Théophile Gautier.

Écrit dans *L'Artiste* (1864), *L'Entracte* (1865), *Le Foyer dramatique* (1865), *Le Nouvelliste* (1865), *Vert-Vert* (1865), *Le Messager des théâtres* (1865) et *La Gazette des étrangers* (1866).

Jeanne Herton (dates inconnues)

Écrit dans *Le Temps* (1870).

Mathilde Kindt Stevens (1833-1886)

Publie une brochure indépendante (1859) et écrit dans *Le Monte Cristo* (1859) et *La Vie Parisienne* (1865).

Elise de Krinitz, alias *Camille Selden* (1830 ?-1896)

Professeur d'allemand au lycée de jeunes filles de Rouen.

Écrit dans *La Vie Parisienne* (1865).

Mme J. M. Matthews (identité et dates inconnues)

Écrit dans *L'Union de la famille* (1870).

Eugénie Poujade (dates inconnues)

Écrit dans *La Parisienne* (1865).

Eugénie Saffray Chervet, alias Raoul de Navery (dates inconnues)
Publie une brochure indépendante (1868) et écrit dans *L'Impartial* (1857) et
la *Gazette des étrangers* (1864).

Rosa Salvator (dates inconnues)
Écrit dans *Le Hanne-ton* (1863).

Edmée de Syva (dates inconnues)
Écrit dans le *Journal des Demoiselles* (1852).

**APPROCHE GLOBALE, APPROCHE
FRAGMENTÉE :
JEU(X) D'ÉCHELLE/VARIATIONS
SUR LES CORPUS**

ROGER BALLU ET LA VIE ARTISTIQUE. NOUVEAU CORPUS

LAURE BARBARIN

L'article le plus cité de Roger Ballu (1852-1908), inspecteur des Beaux-Arts, est certainement celui de 1877 sur les impressionnistes¹. Il n'est alors qu'un jeune critique d'art de vingt-cinq ans au jugement encore influencé par une tradition qui privilégie les critères d'appréciation de l'Académie. Dans cet article, il écrit à propos de la 3^e exposition des impressionnistes : « [les toiles de MM. Claude Monet et Cézanne] provoquent le rire, et sont cependant lamentables : elles dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris. Quand les enfants s'amuse[n]t avec du papier et des couleurs ils font mieux² ».

L'importance de cette personnalité du monde de l'art ne réside peut-être pas dans l'avant-garde de ses jugements, la pertinence scientifique de ses écrits, ou même l'importance quantitative de sa production écrite. L'intérêt de Roger Ballu est ailleurs, dans la pluralité de ses activités et de ses positions d'énonciation. C'est cette pluralité qui sera développée en s'appuyant sur un corpus particulier de textes, ceux parus entre 1887 et 1888 dans la revue *La Vie artistique, courrier hebdomadaire illustré des ateliers, des expositions et des théâtres* (Paris, 1887-1890). Ces textes de Roger Ballu ont bien pour objet l'art contemporain³, mais ils ne sont pas forcément centrés sur les œuvres d'art elles-mêmes et portent plutôt sur le monde de l'art. Aussi, si ce corpus peut être compris comme une chronique sur l'art et la société, cet ensemble d'articles apporte surtout des informations fondamentales sur la personnalité de Roger Ballu, son rôle dans le monde de l'art et les problématiques artistiques de son époque, ce qui en fait sa richesse et son intérêt. Tout d'abord, la collaboration de cet auteur à *La Vie artistique* tient une place particulière dans la production écrite de Roger Ballu. De plus, il utilise ce type de média pour promouvoir ses

1 Roger BALLU, « L'exposition des peintres impressionnistes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 15, 14 avril 1877, p. 147-148.

2 *Ibid.*

3 Selon la définition de la critique d'art d'Albert Dresdner (1915) : « le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner l'art contemporain, d'en apprécier la valeur et d'influencer son cours » (Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*. Traduction de Thomas de Kayser. Préface de Thomas W. Gaetgens, ENSBA, 2005, p. 31).

activités, ce qui renseigne à la fois sur celles-ci et plus généralement sur l'utilité de ce type de média pour les auteurs. Enfin, sous la plume de l'inspecteur des Beaux-Arts et critique d'art, l'importance de la question des rapports entre art et État transparaît dans les colonnes de *La Vie artistique*, ce qui donne à voir les synergies que l'auteur pouvait développer entre ces différentes activités.

Les articles de *La Vie artistique* dans la production écrite de Roger Ballu

Le corpus de textes parus dans *La Vie artistique* tient une place particulière dans la production écrite de Roger Ballu puisqu'il s'investit dans cette revue en y jouant un rôle important et régulier ; il met également à profit cette collaboration pour porter un regard distancié sur sa pratique de critique d'art.

La trajectoire de Roger Ballu permet d'appréhender les principales caractéristiques de son profil, à la veille de la création de cette revue. De fait, le parcours de Roger Ballu, fils de Théodore Ballu (1817-1885), l'architecte de l'église de la Trinité et de la reconstruction de l'Hôtel de Ville, est largement facilité par sa sphère familiale et privée. C'est en effet grâce à Eugène Guillaume (1822-1905), son cousin par alliance, alors directeur des Beaux-Arts, qu'il intègre la direction des Beaux-Arts en tant que secrétaire de ce dernier. Mais au-delà de la carte de visite que lui offre son nom de famille, il parvient à s'imposer rapidement comme un acteur incontournable de la vie artistique de son époque, occupant de façon très active le champ de la presse, celui des expositions, des réseaux d'artistes, de la vie mondaine et bientôt celui de la politique. Il débute son activité de critique d'art dès l'âge de 24 ans (en 1876), avant même son intégration à la direction des Beaux-Arts qui n'intervient que deux ans plus tard. Dès l'année suivante, en 1877, il parvient à publier dans la *Gazette des Beaux-Arts*⁴ et son supplément⁵ qui sont des publications de référence. Il anime, dès 1879, le dîner de la ville, qui compte parmi les dîners artistiques que Jules Claretie⁶ et Paul Eudel⁷ décrivent pour caractériser la vie mondaine parisienne, et au sein duquel on retrouve les peintres Ernest Duez (1843-1896), Aimé Morot (1850-1913), Edouard Toudouze (1848-1907), Henri Pille (1844-1897), Alfred Roll (1846-1919) ou Léon Barillot

4 *La Gazette des Beaux-Arts* (Paris, 1859-2002) est fondée en 1859 par Charles Blanc. En 1877, le rédacteur en chef de cette revue reconnue est Louis Gonse (1846-1921), qui occupe ce poste de 1875 à 1893.

5 *La Chronique des arts et de la curiosité: Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1861-1922.

6 Jules CLARETIE, *La Vie à Paris: 1880-1885*, Paris, V. Havard, 1886, p. 24-46.

7 Paul EUEDEL, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*, Paris, G. Charpentier, 1887, p. 191-205.

(1844-1929), le sculpteur Jules Lafrance⁸ (1841-1881), l'architecte Frantz Jourdain (1847-1935), l'écrivain Gustave Toudouze⁹ (1847-1904) et quelques musiciens. En 1882, Roger Ballu devient inspecteur des Beaux-Arts¹⁰. En 1885, âgé alors de seulement 33 ans, il candidate à la présidence¹¹ d'une des associations d'artistes les plus importantes, la fondation du baron Taylor¹². Il échoue de peu face à William Bouguereau (1825-1905), alors membre de l'Institut¹³. La même année, il organise l'exposition des « Dessins du Siècle » à l'École des Beaux-Arts¹⁴ et celle du peintre Octave Tassaert (1800-1874) à la Galerie Georges Petit¹⁵, il fonde la Société des Pastellistes français et publie son premier roman d'art, *Une Vie d'artiste, Etude de mœurs contemporaines*¹⁶. En 1887, année de création de *La Vie artistique*, il s'agit donc d'un personnage de la vie mondaine, artistique et publique particulièrement actif. Comme Armand Dayot¹⁷ (1851-1934), qui est de la même génération et qui partage en plusieurs points son parcours¹⁸, ou Roger Marx¹⁹ (1859-1913), il fait partie de ces personnalités qui se caractérisent, dans la sphère artistique, par la multiplicité de leurs activités, ainsi que leur positionnement particulier en tant que membres de l'administration des Beaux-Arts. Anne-Sophie Aguilar indique, que la « problématique du statut de Dayot

- 8** Jules Lafrance est un ami très proche de Roger Ballu. Ce dernier organise une vente au profit de sa veuve et de ses enfants à la mort du sculpteur, en 1881 (Jules CLARETIE (préf.), *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins, bronzes... offerts par les artistes au profit de la famille de feu Jules Lafrance*, vente 19 mai 1881, Paris, Pillet et Dumoulin, 1881).
- 9** Gustave Toudouze est le secrétaire du dîner de la ville (Jules CLARETIE, *La Vie à Paris : 1880-1885*, op. cit. à la note 6, p. 32).
- 10** Arrêté du 29 juillet 1882, *Journal officiel de la République française. Lois et Décrets*, 5 août 1882, Paris, Journaux officiels, 1882.
- 11** N. s., « Lettres et arts », *La Justice*, n° 1943, 10 mai 1885, p. 3.
- 12** Société des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs (Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 93-94).
- 13** Il perd de 42 voix à 45 (« Lettres et arts », *La Justice*, op. cit. à la note 11).
- 14** Cette exposition est organisée par l'association du baron Taylor, à l'initiative de Roger Ballu d'après l'article paru dans *La Justice* (« Arts et Lettres », *La Justice*, n° 1412, 27 novembre 1883, p. 3).
- 15** Albert WOLFF, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 32^e année, 3^e série, n° 14, 14 janvier 1886, p. 1. Roger Ballu rédige également la préface de cette exposition : Roger BALLU (préf.), *Exposition O. Tassaert* (Paris, Galeries Georges Petit, 29 décembre 1885), Paris, Galeries Georges Petit, 1885, 37 p.
- 16** Roger BALLU, *Une vie d'artiste, Etude de mœurs contemporaines*, Paris, Baschet, 1885, 330 p.
- 17** Anne-Sophie AGUILAR, *Armand Dayot (1851-1934) et l'art français, d'un siècle à l'autre*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, Bertrand Tillier (dir.).
- 18** Les deux hommes entrent dans l'administration des Beaux-Arts dans les mêmes années 1878-1879 et sont nommés inspecteurs des Beaux-Arts, la même année, en 1882.
- 19** Catherine MENEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 2007, Bruno Foucart (dir.).

n'est pas qu'une affaire d'étiquette ou de sémantique. Il conditionne son action et son influence²⁰ ». C'est également le cas pour Roger Ballu et c'est pour cette raison qu'il est utile d'éclaircir la question de son statut dans sa chronique de *La Vie artistique*. Le croisement de statuts avec lequel il joue, à l'intérieur-même de cette chronique, fait précisément la richesse de ce corpus de textes.

La Vie artistique, revue hebdomadaire créée en 1887 à destination des artistes, dirigée par Arthur Hustin²¹ (1850-1924), tient une place particulière dans le parcours de Roger Ballu. D'abord, parce qu'il n'y écrit pas moins de 75 textes²² en deux ans, ce qui représente, un peu plus de la moitié de ses articles (telle que sa bibliographie est connue à ce jour²³). C'est sa collaboration la plus importante à une revue, d'un point de vue quantitatif, et la plus régulière. À titre de comparaison, il ne publie que sept articles entre 1877 et 1878 dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (articles d'une à deux pages) et sept entre 1876 et 1880 pour *L'Art* (articles d'environ trois à cinq pages), tous deux ayant également un tirage hebdomadaire²⁴. Quelques indices²⁵ peuvent d'ailleurs laisser penser qu'il a joué un rôle plus important que celui d'un simple collaborateur au sein de *La Vie artistique* et qu'il a contribué à définir la ligne esthétique de la revue.

20 Anne-Sophie AGUILAR, *op. cit.* à la note 17, p. 18.

21 Critique d'art et littéraire, rédacteur à *l'Estafette*, à *L'Art*, au *Moniteur des arts* notamment, secrétaire de Jules Ferry (1889-1893), secrétaire à la questure du Sénat (1901), conseiller municipal du Raincy (1888-1896). Archives Nationales, Série LH, carton n° 1330, dossier n° 62 « HUSTIN (Arthur Louis) », 18 pièces.

22 75 articles dans les 90 numéros que compte *La Vie artistique* dans ces deux premières années de parution (il participe à tous les numéros la première année, et à 28 sur les 43 numéros de la deuxième année).

23 La bibliographie de Roger Ballu, telle qu'elle est connue à ce jour, comporte 105 articles ou études publiés dans des journaux et revues, onze publications (dont six préfaces de catalogues d'expositions ou de ventes, un roman, un salon, et un ouvrage monographique, publié à l'occasion d'une exposition). Si on compare en nombre de pages, l'importance du corpus paru dans *La Vie artistique* est moindre car Roger Ballu a publié de nombreux articles de plus d'une dizaine de pages, alors que ceux de *La Vie artistique* dépassent rarement quatre pages. Cette bibliographie peut être consultée dans le mémoire suivant : Laure BARBARIN, *Roger Ballu et La Vie artistique*, mémoire de master, Paris IV, 2015, Barthélémy Jobert (dir.).

24 Son autre contribution la plus importante et régulière connue est pour *La Nouvelle Revue* (tirage bimensuel, 7 articles, d'environ une quinzaine de pages entre 1880 et 1883).

25 Roger Ballu est désigné, dans un des articles, comme « l'inspirateur des tendances artistiques [de la revue] » (« Société Libre des Beaux-Arts », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 45, 11 décembre 1887, p. 531) Il cosigne également l'article programme du premier numéro de la revue (Arthur HUSTIN, « Lettre de M. Roger Ballu, Notre Programme », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 1, 6 février 1887, p. 1-4).

La participation de Roger Ballu à cette nouvelle revue intervient également à un moment particulier : il a alors cessé de « faire des salons » :

« Aussi bien, voilà trois années que je me suis abstenu de « faire un Salon » comme on dit. Si pendant cette période, je n'ai sur ce sujet, encombré aucune feuille de ma prose, ce n'est pas, croyez-le, pour gagner, en critique repentini, des indulgences auprès des lecteurs. Mes raisons sont tout autres²⁶. »

Ce recul lui permet donc de proposer un regard rétrospectif non seulement sur l'art et sur la pratique de la critique d'art, mais également sur l'évolution de son propre discours. Par exemple, dans son article sur l'Exposition internationale de peinture et de sculpture et la rétrospective consacrée à Millet à l'École des Beaux-Arts – qu'il est intéressant de mettre en regard avec la première citation de 1877 – il confesse avoir révisé son jugement à propos des audaces picturales des impressionnistes, et tente d'analyser le processus d'évolution qui explique ce changement. Il y écrit :

« Autrefois, – mon Dieu, il n'y a pas bien longtemps – je me gaudissais comme les autres devant les toiles rouges, bleues, vertes, pointillées de tons clairs, tachées de touches vives, [...] Puis, éprouvant vraisemblablement l'action de sensations nouvelles particulières à mon temps, j'ai regardé autour de moi – sans le faire exprès, si vous voulez. [...] J'ai vu sur la Marne des aubes gris perle, des vapeurs d'argent volatilisées, puis quelques instants après, des ciels rougissants, sur des prairies noires encore [...]. Que de fois devant les coins de prairies poudroyant de lumières, piquées des notes vives des coquelicots, des boutons d'or, ou des pâquerettes blanches, devant des vibrances aveuglantes, et des radiations de prismes, j'ai prononcé tout bas votre nom, Monsieur Claude Monet²⁷ ! »

En 1887, les innovations des impressionnistes ne font plus l'objet d'autant de dénigrements et de rejets qu'à leurs débuts²⁸, alors que quelques critiques seulement, parmi lesquels Louis-Edmond Duranty²⁹ (1833-1880), Théodore

26 Arthur HUSTIN, « Lettre de M. Roger Ballu, Notre Programme », *op. cit.* à la note 25.

27 Roger BALLU, « Réflexion à propos de deux expositions nouvelles. Exposition internationale – Exposition de Millet », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 15, 15 mai 1887, p. 225-227.

28 La première exposition considérée, à l'heure actuelle, comme impressionniste – mais qui n'en porte pas le nom – est celle de 1874, exposition de la Société anonyme, coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. au 35, bd des Capucines. La première exposition, et la seule, des huit expositions dites « impressionnistes » à revendiquer cette étiquette est celle de 1877. La dernière exposition a lieu en 1886.

29 Louis-Edmond DURANTY, *La Nouvelle peinture, À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, Librairie, 1876.

Duret³⁰ (1838-1927) et Stéphane Mallarmé³¹ (1842-1898), ont pris leur défense. L'exposition internationale à la galerie Georges Petit de 1887 consacre par ailleurs leur parcours. Pourtant, l'article de Roger Ballu montre bien qu'à cette date la question des impressionnistes est encore loin d'être tout à fait consensuelle, en particulier pour les lecteurs de *La Vie artistique*, puisqu'il précise : « MM. Claude Monet, Sisley, Pissarro et Mademoiselle Berthe Morisot. Oui, il en est ainsi. Ces noms vous font peur. Ne le niez pas. Ils ont remué en vous le vieux fond d'académisme que chacun a en soi³². » Le critique accompagne donc ses lecteurs dans les évolutions de jugement qu'il connaît et qu'il reconnaît, les invitant à le suivre dans ce changement.

Ainsi, il est clair que, parmi ses écrits de presse, la collaboration de Roger Ballu à *La Vie artistique* est l'une des plus étroites et régulières, et qu'elle correspond à une période charnière d'introspection en tant que salonnier et de réflexion sur sa critique d'art³³. Considérons à présent la démarche dans laquelle Roger Ballu s'inscrit au sein de cette revue et le profit qu'il en tire.

La Vie artistique, un média au service de Roger Ballu

D'après la bibliographie établie par Gustave Lebel³⁴ (1870-1945), une soixantaine de titres de revues spécialisées dans l'art paraît en 1887. *La Vie artistique* est donc créée dans un contexte très concurrentiel. Mis en avant et identifié comme inspecteur des Beaux-Arts, Roger Ballu constitue la caution qualitative de la publication et le garant de sa réussite. Mais si la revue utilise l'image de Roger Ballu, la réciproque est tout aussi vraie. Il se sert de *La Vie artistique* comme d'une tribune d'idées et d'une vitrine de ses activités. Soit par commodité pratique (il faut produire un article de deux pages³⁵ par semaine), soit par réel choix, Roger Ballu alimente parfois sa chronique par des textes qui ne sont pas écrits

30 Théodore DURET, *Les peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Librairie parisienne H. Heyman et J. Perois, 1878.

31 Stéphane MALLARMÉ, « The Impressionists and Edouard Manet », *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876, p. 117-122, repris et traduit en français par Philippe VERDIER dans : « Les impressionnistes et Edouard Manet », *Gazette des Beaux-arts*, n° 1282, novembre 1975, p. 147-156.

32 Roger BALLU, « Réflexion à propos de deux expositions nouvelles. Exposition internationale – Exposition de Millet », *op. cit.* à la note 27.

33 Autre indice de la date particulière que constitue l'année 1887, Roger Ballu reçoit du directeur des Beaux-Arts Albert Kaempfen les insignes de chevalier de la Légion d'honneur en avril (soit quatre mois après la création de la revue) ; parmi ses états de service figure bien sa participation à la jeune revue. Archives nationales, série LH, carton n° 100, dossier n° 3 « BALLU (Roger) ».

34 Gustave LEBEL, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, Paris, Éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1960.

35 De 6 000 à 10 000 signes en moyenne.

spécifiquement pour la revue. La reproduction d'un de ses discours officiels à une distribution de prix à l'École de Dijon³⁶, le texte d'une conférence donnée à l'École nationale des Beaux-Arts³⁷ ou la préface d'un catalogue d'exposition, comme par exemple celle de Puvis de Chavannes (1824-1898) à la galerie Durand-Ruel³⁸, fournissent facilement des contributions toutes prêtes. Le corpus comprend ainsi une typologie de textes extrêmement variée. Près de la moitié des textes relèvent d'un type autre que celui de la tribune ou de la chronique « classique » (fig. 1).

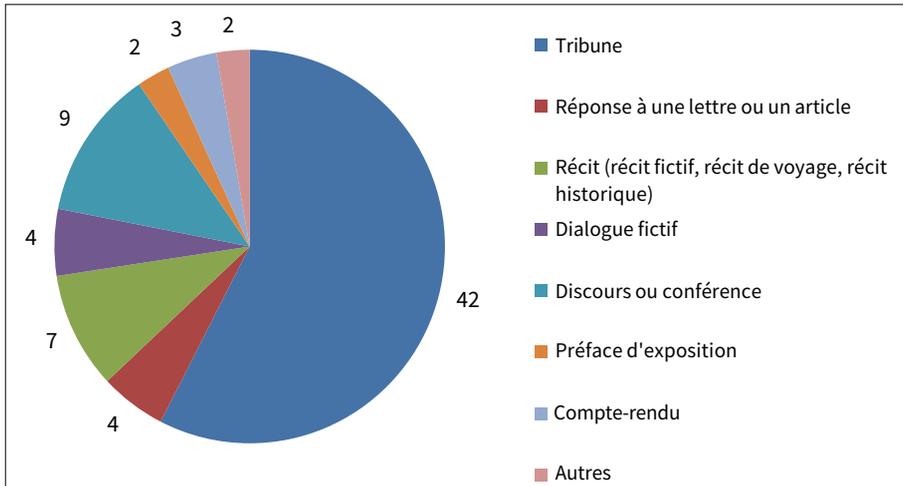


Fig. 1. Typologie des textes de Roger Ballu parus dans *La Vie artistique*.

La mise en scène de la pluralité des fonctions et des activités de Ballu est indéniable, et pourrait relever d'une véritable stratégie de communication. Il met littéralement en scène son personnage public de fonctionnaire d'État influent (avec ses reproductions de discours), sa position d'écrivain d'art (avec les préfaces à des catalogues d'exposition) et son rôle d'initiateur d'événements ou de sociétés artistiques (il est par exemple à l'origine de l'organisation du banquet

36 Roger BALLU, « Un excellent discours », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 28, 14 août 1887, p. 377-379 ; « Discours à Dijon », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 29, 29 juillet et 5 août 1888, p. 225-227.

37 Roger BALLU, « La critique contemporaine et l'architecture, conférence à l'École nationale des Beaux-Arts – I », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 40, 9 décembre 1888, p. 313-315 ; « La critique contemporaine et l'architecture, conférence à l'École nationale des Beaux-Arts – II », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 41, 16 décembre 1888, p. 321-323 ; « La critique contemporaine et l'architecture, conférence à l'École nationale des Beaux-Arts – III », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 42, 23 décembre 1888, p. 329-331.

38 Roger BALLU, « Exposition des œuvres de M. Puvis de Chavannes », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 42, 20 novembre 1887, p. 489-490.

tenu le 24 janvier 1888 pour la Légion d'honneur d'Auguste Rodin (1840-1917) et d'Albert Besnard (1849-1934)³⁹ qui fait l'objet du numéro 4 de l'année 1888⁴⁰). Il utilise également la revue pour promouvoir l'activité et le développement des deux sociétés qu'il préside, la Société des pastellistes français⁴¹ et la Société libre des beaux-arts. Il ne publie pas moins de onze articles en tant que président de ces deux sociétés (six pour les pastellistes⁴² et cinq pour la Société libre des beaux-arts⁴³) (fig. 2).

Il explique dans ces articles ses ambitions pour la Société libre des beaux-arts dont il vient de prendre la présidence⁴⁴. La revue lui sert alors de véritable

39 Télégrammes de Roger Ballu à Rodin, 1^{er} janvier 1888 ; 4 janvier 1888 ; 6 janvier 1888. Paris, Musée Rodin, ROG-5355, « ROGER-BALLU ».

40 « Le banquet du 24 janvier », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 4, 29 janvier 1888, p. 25-27.

41 Aurore BISMAN, *La Société de pastellistes français (1884-1914)*, mémoire de master 2, École du Louvre, 2010, Dominique Jarrassé (dir.).

42 L'article « Guillaumet » est la reproduction du discours que Roger Ballu prononce, à l'enterrement de Gustave Guillaumet, en tant que président de la Société des pastellistes français, dont l'artiste était membre (Roger BALLU, « Guillaumet », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 7, 20 mars 1887, p. 97-99).

L'article « Le pastel » défend les intérêts de ce médium perçu comme une technique en adéquation avec les sujets modernes (Roger BALLU, « Le pastel », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 9, 3 avril 1887, p. 129-130).

L'article « Une admirable découverte, le pastel fixé » fait état de la découverte d'une technique de fixation qui permet d'étendre l'utilisation du pastel ; une découverte qui favorisera l'engouement des artistes pour la technique, et donc indirectement, pour la Société des pastellistes français (Roger BALLU, « Une admirable découverte, le pastel fixé », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 6, 12 février 1888, p. 41-42).

L'article « Le pastel fixé » est un véritable compte-rendu d'une séance de la Société à propos de la découverte présentée dans l'article précédent (Roger BALLU, « Le Pastel fixé », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 7, 19 février 1888, p. 49-50).

L'article « À propos des pastellistes, les absents, la création de la société », écrit à l'occasion de l'ouverture de la troisième exposition de la société, révèle l'histoire de la création de la société et des conditions de l'organisation de la première exposition (Roger BALLU, « À propos des pastellistes, les absents, la création de la société », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 16, 22 avril 1888, p. 121-122).

L'article « Le banquet de *Grovesnor Gallery* à Londres » est la reproduction du discours que Roger Ballu prononce lors du banquet donné en son honneur à Londres, à l'occasion de l'exposition de la *Grovesnor-Gallery* sur des pastellistes anglais et français, où la Société des pastellistes français a été conviée (Roger BALLU, « Le banquet de *Grovesnor Gallery* à Londres », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 35, 21 octobre 1888, p. 273-274).

43 Les cinq articles sont recensés plus bas (voir notes 44 et 47).

44 La société, qui avait été créée en 1830, avait, dans les années 1880, une importance et une audience quelque peu réduites.

L'article « Société libre des beaux-arts » reproduit le discours de Roger Ballu en tant que président de la Société libre des beaux-arts, qui annonce les changements que ce dernier imagine pour

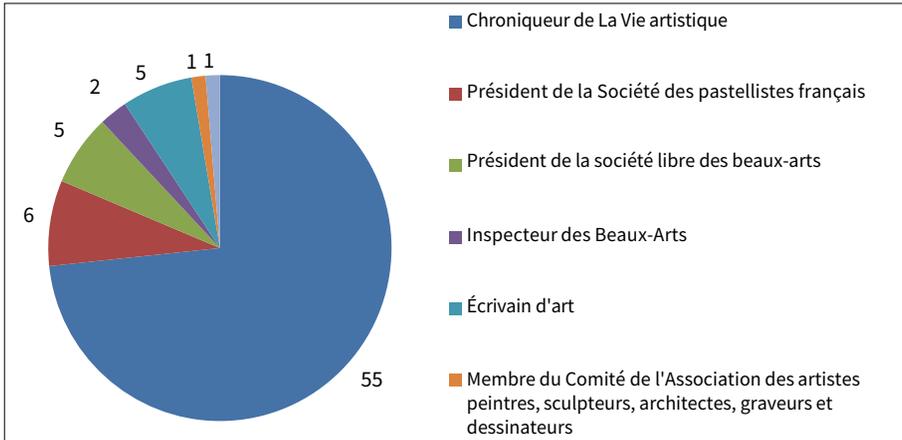


Fig. 2. Position d'énonciation de Roger Ballu dans les articles dans *La Vie artistique*.

tribune d'idées pour diffuser sa vision pour la transformation de cette société à laquelle il souhaite donner un nouveau rôle : offrir un concours financier et un réseau pour la jeune création. Cette ambition, exposée dans *La Vie artistique*, est d'ailleurs commentée dans la presse : Hugues Le Roux⁴⁵ (1860-1925), dans les colonnes du *Temps*⁴⁶, se fait l'écho positif du projet de Roger Ballu, tandis que Louis Ulbach (1822-1889) en questionne l'utilité dans le journal *Paris*, de même que René Vincy dans *La France*⁴⁷. En ce qui concerne l'activité de la Société des pastellistes français, créée en 1885 avec le concours de Georges Petit, sous le

refondre la société (Roger BALLU, « Société libre des Beaux-Arts », *La Vie artistique*, 1^{re} année n° 45, 11 décembre 1887, p. 529-530).

Dans l'article suivant, « La poursuite d'une idée », Roger Ballu développe, spécifiquement pour la revue, ses idées sur le mode de fonctionnement de la société (Roger BALLU, « La poursuite d'une idée », *La Vie artistique*, 1^{re} année n° 46, 18 décembre 1887, p. 537-538).

L'article « De l'esprit de la nouvelle Société libre des beaux-arts » rend compte des débats sur le positionnement idéologique de la société au sein de son comité (Roger BALLU, « De l'esprit de la nouvelle Société libre des beaux-arts », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 47, 25 décembre 1887, p. 545-546).

45 Cet auteur fait partie des contributeurs occasionnels de *La Vie artistique*.

46 Hugues LE ROUX, « La vie à Paris », *Le Temps*, n° 9761, 19 janvier 1888, p. 2.

47 L'article « La Société libre des beaux-arts » est une réponse à un journaliste du *Paris*, Louis Ulbach, sur les réserves que ce dernier a formulées à propos des ambitions de Roger Ballu pour la Société libre des beaux-arts (Roger BALLU, « La Société libre des beaux-arts », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 1, 8 janvier 1888, p. 1-2).

Le dernier article « Les lettres et la Société libre des beaux-arts », poursuit le même objectif que le précédent, en donnant une réponse à un article de René Vincy dans *La France* (Roger BALLU, « Les lettres et la Société libre des beaux-arts », *La Vie artistique*, 2^e année, 22 janvier 1888, p. 17-19).

patronage de la Société des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, et qui commence à bénéficier d'une certaine notoriété⁴⁸, les articles de Roger Ballu parus dans *La Vie artistique* contribuent à la diffusion de l'activité de cette société et de ses apports⁴⁹, aussi bien qu'à en construire le mythe. En effet, l'un de ses articles fait le récit, quelque peu romancé⁵⁰, de la création de cette société. Il tire également profit de la revue en dehors de sa seule chronique pour l'activité de ces deux sociétés puisque *La Vie artistique* sert de support de convocations ou de compte rendu de séances⁵¹. Les membres de la Société libre des beaux-arts sont d'ailleurs systématiquement abonnés à la revue, suggérant par là même une communauté d'idées, de réflexion et d'esprit⁵². La multiplicité des formes et de tons est cependant équilibrée par la grande cohérence d'idées que l'on retrouve dans ce corpus, et ce, quelle que soit la diversité des positions d'énonciation de l'auteur. Il croise d'ailleurs ses fonctions pour créer des synergies entre elles. À l'occasion d'un article sur le pastel, il pousse même l'exercice jusqu'à signer son article en tant que « Roger BALLU, Président de la Société de Pastellistes français », et à jouer du post-scriptum de ce même article pour ajouter un commentaire, cette fois en tant que président de la Société libre des beaux-arts. Cette cohérence d'idées

48 La présence du président de la société et sa prise de parole à l'enterrement de Gustave Guillaumet, l'un des artistes les plus reconnus de l'époque, ainsi que l'invitation à la *Grovesnor Gallery*, témoignent de l'existence publique et de la reconnaissance de la Société des pastellistes français dans le monde de l'art contemporain. En 1889, la société bénéficiera de son propre pavillon à l'Exposition universelle; les contacts dont disposait Roger Ballu dans l'administration des Beaux-Arts ont pu faciliter l'octroi de ce privilège pour cette jeune société. En 1890, les journaux notent la présence du président de la République à l'inauguration de l'exposition des pastellistes (Voir par exemple « Échos de partout », *Le Petit journal*, n° 9959, 2 avril 1890, p. 1).

49 On pense notamment aux expérimentations d'ordre technique sur la fixation du pastel qui sont rapportées dans ses articles (« Une admirable découverte, le pastel fixé » et « Le pastel fixé », *op. cit.* à la note 42) : l'utilité de la société ne se limite donc pas à la diffusion de ce médium (prôné dans Roger BALLU, « Le pastel », *op. cit.* à la note 42) mais contribue à faire progresser la pratique de ce médium d'un point de vue technique.

50 « Et dire que quand notre Société est née, personne sauf quelques-uns, ne croyait à son existence : on avait même prédit qu'elle n'arriverait pas à terme ! J'ai là-dessus des souvenirs qu'il m'est infiniment agréable de rappeler. Qu'on me le pardonne. » (Roger BALLU, « À propos des pastellistes, les absents, comment la société est née », *op. cit.* à la note 42, p. 122).

51 Cette utilisation des revues pour la diffusion de convocations et de comptes rendus est assez courante : le *Journal des artistes* diffuse quant à lui les documents relatifs à la Société libre des artistes français par exemple.

52 N. s., « Société libre des Beaux-Arts et des Lettres », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 4, 29 janvier 1888, p. 31. Il faut remarquer par ailleurs que la plupart des collaborateurs de *La Vie Artistique* sont membres de la Société libre des beaux-arts (Frantz Jourdain et Charles Lucas par exemple).

est même soulignée par le commentateur à propos du discours prononcé lors de la distribution des prix de l'École nationale des Beaux-Arts de Dijon, qui est reproduit dans la revue : « Nos lecteurs verront que notre confrère et ami affirme comme président d'une cérémonie officielle, les idées qu'il a soutenues dans *La Vie Artistique*⁵³. »

La Vie artistique est donc un véritable outil de communication de Roger Ballu pour promouvoir son statut de personnage influent aux fonctions multiples mais également un instrument sur lequel il s'appuie pour développer ses activités. Comme nous allons maintenant le voir, il lui permet plus généralement de diffuser ses idées.

Un discours républicain défendant la légitimité du rôle de l'État dans le domaine de l'art

Parmi les idées que Roger Ballu défend dans *La Vie artistique*, ses prises de position sur la question de l'art et de l'État représentent un point de vue particulièrement intéressant de la part d'un membre de l'administration des Beaux-Arts. Ce corpus révèle effectivement un discours républicain défendant la légitimité du rôle de l'État dans le domaine artistique. D'article en article, Roger Ballu promeut l'action de l'administration des Beaux-Arts et instille dans l'esprit de ses lecteurs la nécessité des réformes à entreprendre. La politique des Beaux-Arts est encore à inventer et à construire dans ces jeunes années de la Troisième République, qui n'est acquise aux républicains que depuis 1879. Dans un contexte d'autonomisation progressive des artistes, avec notamment le désengagement de l'État dans l'organisation du Salon annuel en 1881, le rejet complet de l'intervention publique dans le domaine de l'art, comme le prônent certains⁵⁴, est à craindre. Vincent Dubois le souligne : « Dans la conjoncture particulière du tournant du siècle, le caractère récent de l'autonomie du champ artistique conduit à exacerber la résistance à l'égard de tout ce qui peut apparaître comme l'imposition de principes hétéronomes⁵⁵ », et donc notamment l'action de l'État. Roger Ballu met en garde contre ce risque de rejet de tout ce qui est officiel dès son article

53 Roger BALLU, « Discours à Dijon », *La Vie artistique*, *op. cit.* à la note 36, p. 225.

54 L'enquête de 1904 sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'État, parue dans *Les Arts de la Vie* (octobre 1904, Première année, Tome II, n° 10) confirme le paroxysme de cette remise en cause. Cette enquête est analysée par Vincent Dubois dans sa thèse et dans son article « L'art et l'État au début de la III^e République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses*, n° 23, 1996, p. 6-29.

55 *Ibid.*

« Les artistes et l'État⁵⁶ » paru en 1882 dans *La Nouvelle Revue* et renouvelle cette alerte dans *La Vie artistique*⁵⁷. Mais entre 1882 et 1887, le rapport de force artistes-État s'est inversé sous la plume de Roger Ballu. En 1882, il défendait les intérêts des artistes mal protégés : « [forts] seulement du prestige commun que donne la faveur publique, [...] [Les artistes] sont vis-à-vis de l'État faibles et désarmés⁵⁸ ». En 1887, c'est la défense de l'État qu'il est amené à prendre : « Les artistes sont chez eux aux salons annuels. [...] Mais ne veut-on plus permettre à l'État de rentrer chez lui en dix ans⁵⁹ ? » L'État a donc besoin de défenseurs, de relais pour protéger son périmètre d'action. Regrettant le désengagement de l'État dans l'organisation du Salon⁶⁰ ainsi que l'insuffisance des moyens⁶¹, Roger Ballu s'attache à promouvoir l'importance de l'action artistique de la Troisième République, notamment sur les questions de l'enseignement des beaux-arts, et de l'exposition des beaux-arts à l'Exposition Universelle.

Les principes tels que la liberté de l'artiste, la neutralité de l'État⁶², l'unité de l'art et le patriotisme, importants pour le régime républicain, structurent les idées de Roger Ballu et se retrouvent dans ses articles. Pour n'illustrer que quelques-uns de ces principes, la neutralité de l'État dans l'art le pousse à revendiquer,

56 Roger BALLU, « Les artistes et l'État », *La Nouvelle Revue*, tome 14, janvier-février 1882, p. 596-627. L'article paraît dans l'édition de janvier-février 1882. Il est donc vraisemblable que Roger Ballu ait écrit son article après la création du ministère des arts (le 14 novembre 1881), et avant sa chute (le 29 janvier 1882). Sur ce point, voir Vincent DUBOIS, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 2001/1, p. 229-261.

57 « Causons sérieusement, les yeux dans les yeux. Il faut se garder d'un péril. Jusque dans ces derniers temps, l'État avait tout revendiqué et tout accaparé, je le concède. Il avait pris, il prend encore à l'entreprise la satisfaction de tous nos besoins matériels, moraux et intellectuels. En ce moment une réaction s'opère. Tout ce qui est officiel est menacé de ne pas rester debout. Peu s'en faut qu'on ne nie les droits de celui qui fut si longtemps l'usurpateur tout puissant » (Roger BALLU, « Un peu d'histoire », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 10, 10 avril 1887, p. 145-146).

58 Roger BALLU, « Les artistes et l'État », *op. cit.* à la note 56, p. 594.

59 Roger BALLU, « Un peu d'histoire », *op. cit.* à la note 57.

60 « Je suis de ceux qui disent tout haut ce que pensent plus de gens qu'on ne croit : à savoir que les artistes n'ont peut-être pas agi au mieux des intérêts de l'art en se constituant en société pour l'exploitation des expositions annuelles. La thèse est osée à l'heure actuelle. » (*Ibid.*).

61 « J'en demande bien pardon à nos députés ; mais la Chambre a fait la semaine dernière une bêtise. Les représentants d'un pays qui a d'incontestables gloires à soutenir, s'acharnent pour l'amoindrir encore, sur ce malheureux budget des Beaux-Arts, qui n'en peut plus. » (Roger BALLU, « Economie ou laderie ? », *La Vie artistique*, 2^e année, n° 11, 18 mars 1888, p. 81-82).

62 Ces deux notions sont détaillées dans le chapitre « Liberté, égalité... propagande » de Pierre Vaisse : « La liberté de l'art ! Ce thème, les républicains n'ont cessé de le reprendre, opposant ce qui était leur idéal à la pratique du régime déchu. » (Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 53).

comme nombre de ses contemporains, Eugène Véron (1825-1889)⁶³ ou Antonin Proust (1832-1905)⁶⁴ par exemple, la suppression des ateliers « officiels » de l'École des Beaux-Arts. Ces ateliers « officiels » sont dirigés par des professeurs nommés par l'État, sur proposition de l'Académie. Ils constituent donc autant de marques de préférence de l'État pour certaines tendances artistiques représentées par chacun de ces professeurs. Or, pour Roger Ballu, l'État doit favoriser l'émergence de tous les courants artistiques, et n'en préférer aucun : il doit se montrer neutre vis-à-vis des courants artistiques. Pour développer un deuxième exemple de ces principes républicains, le patriotisme, il faut noter que l'époque de parution de *La Vie artistique* correspond précisément au développement du boulangisme (1887-1889), et à la veille du grand rendez-vous de l'Exposition universelle de 1889⁶⁵. Dans ce contexte, Roger Ballu, en tant que fonctionnaire d'État, relaie l'appel à assurer auprès des nations étrangères la présentation du triomphe de l'art français. Dans son discours de l'École de Dijon, reproduit dans le n°29 de l'année 1888⁶⁶, il exhorte les jeunes artistes à promouvoir et accentuer le caractère français de leur art : « [S]oyez de votre temps, soyez de votre pays⁶⁷ [!] ». De même, à propos du tour de force technique que constitue la tour Eiffel, il indique, dans le n°3 de 1887, qu'« [i]l appartenait à l'esprit français d'oser cette audace, d'accepter le défi par-devant le monde entier comme

63 « Nous ne pouvons que renouveler plus énergiquement que jamais tous nos vœux pour la suppression radicale des ateliers de l'École des beaux-arts. Rappelons que cette mesure était ardemment désirée dans l'intérêt de l'art français, par M. Eugène Guillaume, l'éminent statuaire, pendant sa direction de l'École. / Nous attendons de M. Edmond Turquet, tout acquis à cette réforme, qu'il la réalise au plus tôt » (Eugène VERON, « Faits divers », *Le Courrier de l'Art*, A1, N1, 3 novembre 1881, p. 9).

64 Antonin Proust souhaitera la suppression de ces ateliers officiels, qui ont la particularité d'être gratuits, également pour faire disparaître une concurrence déloyale avec les ateliers privés, qui sont, eux, payants (Pierre VAISSE, *La troisième République...*, op. cit. à la note 62, p. 59 et note 31 du chapitre II).

65 Un attachement patriotique fort caractérise donc non seulement les discours et l'action d'encouragement des arts, mais également la critique d'art de l'époque, comme ont pu l'illustrer les journées d'étude « Critique d'art et nationalisme » tenues à l'INHA en 2013 (Thierry LAUGÉE, Jonathan LEVY, Carole RABILLER (dir.), Journées d'étude « Critique d'art et nationalisme », Centre André Chastel, Université Paris IV Sorbonne, 18 et 19 avril 2014).

66 Roger BALLU, « Discours à Dijon », *La Vie artistique*, op. cit. à la note 36.

67 Après avoir décrit les mérites des gloires de l'école française, Clouet, Poussin, Lesueur, David, Delacroix, Millet, Corot et Théodore Rousseau, il encourage les jeunes artistes à suivre leur voie et leur exemple : « Dans la mesure de vos efforts, inspirez-vous de leurs doctrines : vénérez-les pour les grands principes qu'ils ont fait triompher : soyez de votre temps, soyez de votre pays [!] » (*Ibid.*).

témoin⁶⁸. » Enfin, ses réflexions autour du salon sont toujours l'occasion d'une glorification du génie de l'école française : « Il y a cette année au Salon, comme toujours d'ailleurs, des bustes excellents, dignes en tout point de notre école française, si forte dans sa moyenne, si admirable par ses œuvres d'élite⁶⁹. » Roger Ballu ne fait cependant pas preuve d'un nationalisme extrémiste, et sait dénoncer le chauvinisme français. Il déplore les conséquences de la politique dans le domaine artistique, regrettant les événements liés à la représentation parisienne de *Lohengrin*, l'opéra de Wagner, qui sera finalement annulée pour des raisons politiques :

« Non, rien n'est bête comme le chauvinisme en art. Que les soldats de deux nations se tuent, que les uniformes se déchirent entre eux ; c'est bien, c'est la fatalité de la guerre. L'heure venue, le canon parlera, les fusils feront leur devoir, mais puisque la mélinite ne peut rien, sur une conception immatérielle, sur une forme de la pensée humaine, sur une création de l'esprit, pourquoi tenter des rapprochements impossibles, des confusions invraisemblables⁷⁰ ? »

Parallèlement aux principes chers au régime républicain, il défend une conception supérieure et élitiste de l'art et promeut un État protecteur de ses spécificités. Il refuse par exemple d'appliquer à l'art le concept de démocratie. « Toujours cette démocratie, idiote en art⁷¹ ! » proclame-t-il d'ailleurs à propos des concours pour les commandes publiques. Le mode de passation des commandes par concours devient, dans ces années 1880, un véritable terrain d'affrontement politique. Cheval de bataille pour les républicains engagés, ce mode de commande représente pour eux l'application totale des principes républicains à l'art. Elle est défendue par nombre des collègues de Roger Ballu au sein de l'administration des Beaux-Arts, parmi lesquels Jules-Antoine Castagnary⁷² (1830-1888) et Louis de Ronchaud⁷³ (1816-1887). En ce qui concerne la

68 Roger BALLU, « La Tour Eiffel et les artistes », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n°3, 19 février 1887, p. 33-35.

69 Roger BALLU, « Les bustes officiels », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n°14, 8 mai 1887, p. 209-210.

70 Roger BALLU, « Le chauvinisme en art », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n°16, 22 mai 1887, p. 241-242.

71 Roger BALLU, « L'art décoratif », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n°22, 3 juillet 1887, p. 322-323.

72 « Les concours sont de principe dans les démocraties. [...] Ces cas exceptés, le concours devient la loi générale imposée par la justice démocratique. Dans une république, il est de droit rigoureux. Il a cela pour lui qu'il tient en éveil l'imagination populaire, en même temps qu'il relève la dignité de l'artiste que le favoritisme abaissait. » (Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1878 », *Salons*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 321). Jules-Antoine Castagnary est directeur des Beaux-arts de 1887 à 1888 (Pierre VAISSE, *La Troisième République... , op. cit.* à la note 62, p. 426).

73 « [Le] caractère démocratique [des concours] semble devoir les imposer à un gouvernement républicain pour tous les grands travaux de l'État. » (Louis de RONCHAUD, « De l'encouragement

décoration des édifices publics, l'État a majoritairement recours à la commande directe, alors que la Ville de Paris systématise la commande par concours à partir de 1879⁷⁴. La décoration de l'Hôtel de Ville, en 1887, sera l'occasion de raviver ce débat, auquel Roger Ballu prend part. Il y réaffirme ainsi sa conception élitiste de l'art.

Enfin, l'une des missions de l'État, selon Roger Ballu, doit être de protéger l'art de l'emprise du champ économique. Art et économie lui paraissent effectivement antinomiques et il s'attache à séparer ces deux domaines⁷⁵. Plusieurs de ses contemporains tentent au contraire de les associer pour justifier l'utilité sociale de l'action politique artistique⁷⁶, comme en témoigne la tentative de rapprocher les arts décoratifs de l'industrie initié par l'éphémère ministère des arts d'Antonin Proust, au sein gouvernement de Gambetta en 1882⁷⁷.

Roger Ballu contribue donc dans ses articles de *La Vie artistique* à promouvoir la légitimité de l'action de l'État dans l'art et participe au débat d'idées qui est alors à l'œuvre pour définir le rôle de l'État dans l'art : doit-il intervenir dans l'art pour son utilité sociale, sa fonction économique, la glorification nationale ou seulement pour défendre la particularité de ce domaine ? Pour Roger Ballu, la ligne de partage est claire, et sa vision pourrait être résumée ainsi : l'Art tout puissant et l'État protecteur.

Le corpus de *La Vie artistique* tient une place particulière dans le parcours de Roger Ballu. S'étendant sur seulement deux ans, il donne à voir toutes les facettes et activités de Roger Ballu (inspecteur des Beaux-Arts, écrivain d'art, organisateur d'expositions ou d'événements mondains artistiques, président de sociétés artistiques) que le critique met littéralement en scène, à la seule

des beaux-arts par l'État », *La Nouvelle Revue*, mars 1885, p. 355). Louis de Ronchaud est inspecteur des Beaux-Arts à partir de 1872 et secrétaire général du ministère à partir de 1878 (Pierre VAISSE, *La Troisième République ...*, *op. cit.* à la note 62, p. 427).

74 Pierre VAISSE, *La Troisième République ...*, *op. cit.* à la note 62, p. 218-219.

75 Par exemple, Roger BALLU, « Rêve prophétique... ou cauchemar ? », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 21, 26 juin 1887, p. 314-315. On pourra également se reporter à la conception de l'art décoratif qu'il défend dans deux articles : Roger BALLU, « L'Art décoratif », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 22, 3 juillet 1887, p. 322-323 et Roger BALLU, « Arts et industrie », *La Vie artistique*, 1^{re} année, n° 26, 31 juillet 1887, p. 361-362.

76 « Cette vision économique de l'art, qui ne s'applique guère à la littérature ou à la musique, est bien faite pour séduire les agents du champ politique qui défendent, avant ceux de l'art, les "intérêts nationaux" et ceux de l'économie ou qui, pour mieux le servir, affirment comme Antonin Proust que "le culte des arts ne constitue pas seulement l'une des plus pures jouissances de l'homme, mais qu'il est encore l'un des plus puissants auxiliaires de la fortune des nations." » (Vincent Dubois, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 2001/1, p. 234).

77 *Ibid.*, p. 229-261.

exception de ses activités politiques⁷⁸. Cet ensemble d'articles met en évidence la cohérence du discours de Roger Ballu et la synergie qu'il développe entre ses différentes activités. Enfin, il montre que Ballu utilise la revue pour y présenter ses idées sur le rôle de l'État dans l'art, il contribue donc à nourrir ce débat qui occupera intensément la jeune Troisième République. Les articles parus dans *La Vie artistique* synthétisent d'ailleurs son point de vue sur cette question de manière assez complète, au fil des numéros.

78 Il est élu conseiller d'arrondissement du canton du Raincy en 1886, maire de Gournay-sur-Marne de 1895 à 1908, et député (groupe Action libérale) de 1902 à 1906.

NOTES SUR LÉON MAILLARD, UN CRITIQUE « POUR L'ART »

PHILIPP LEU

S'il fallait trouver une devise pour résumer la vie de Léon Maillard, ce serait la suivante: « Pour l'art! ». Ainsi intitule-t-il en 1889 un article dans la revue *La Plume*, militant pour un art jeune, collectif, et non élitiste¹. Maillard se réclame d'une approche artistique fédératrice, et rappelle aux jeunes créateurs que, malgré leurs différentes esthétiques, ils luttent tous pour la même chose: « Pour l'art! ». Telle est aussi l'approche de *La Plume*, fondée cette même année par Léon Deschamps, en collaboration avec ses amis Léon Maillard et George Bonnamour. Le climat artistique et littéraire est à l'heure de l'Exposition universelle tellement dense, avec une nouvelle revue, un nouveau mouvement, un nouveau programme toutes les semaines, que les efforts artistiques se trouvent éparpillés à travers la capitale². Ainsi *La Plume* s'offre-t-elle comme une tribune ouverte à tous les mouvements tous les mouvements militant pour un renouvellement culturel, et propose, avec cette approche éclectique, un compte rendu hebdomadaire de tout ce qui se passe dans le monde littéraire et artistique. Cependant, même si la participation de Maillard à la revue *La Plume* est l'une des étapes marquantes de sa carrière de critique d'art, elle ne constitue pourtant qu'une petite partie de son parcours.

Rassembler les travaux sur Maillard est une recherche rapidement menée à terme... On se souvient surtout de lui dans le contexte de ses activités au sein de *La Plume*. Ainsi l'évoque-t-on en 2007 dans le catalogue de l'exposition *La Plume, une revue « pour l'art »*³. Le titre de cette exposition a évidemment inspiré celui de cet article. Seulement cette fois, avec l'objectif de faire ressortir l'auteur de l'ombre de sa plume. Le seul travail consacré plus spécifiquement à Maillard est celui proposé par Olivier Schuwer⁴. Encore ce dernier y explore-t-il

1 LÉON MAILLARD, « Pour l'Art: Henry Kistemaeckers », *La Plume*, n° 16, 1^{er} décembre 1889, p. 151.

2 Voir à ce sujet le programme de *La Plume*: « Notre programme », *La Plume*, n° 1, 15 avril 1889, p. 1.

3 Grégoire TONNET, Nicholas ZMELTY, Jean-Michel NECTOUX, *La Plume (1889-1899), une revue « pour l'art »*, cat. exp. [Paris, INHA, 15 février-14 avril 2007], Paris, INHA, 2007.

4 Olivier SCHUWER, *Penser Rodin, Rodin Penseur. Représentations et refigurations de Rodin dans le livre de Léon Maillard (1893-1914)*, Mémoire de master 2, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, Pierre Wat (dir.).

en réalité l'œuvre de Rodin, par le biais de la monographie que Maillard lui a consacrée en 1899. Oublié aujourd'hui, Léon Maillard a été pendant quarante ans indissociable du discours critique fin de siècle à Paris. Sa signature était omniprésente dans les journaux, il était au centre de la vie mondaine de la capitale, et il semble qu'il a donné son appui à la quasi-totalité des associations publicistes de France. Quand, en 1902, un article du *Rappel* fit l'inventaire des plus importants critiques d'art de son temps, Maillard figurait en huitième position après Roger Marx, Gustave Geffroy, Raymond Bouyer, Gabriel Mourey, Gustave Soulier, Arsène Alexandre et Charles Saunier⁵. Si le nom de Maillard est aujourd'hui peu connu, au moins l'une de ses réalisations l'est pourtant. Mais Maillard, peu vaniteux, n'insistait pas sur le fait que le Salon des Cent est largement né de son initiative au sein de *La Plume*. Ce Salon était, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, la plaque tournante de la vie artistique parisienne, exposant des artistes de grande qualité, et témoignant des tendances contemporaines. Le Salon des Cent organisa ainsi les premières expositions en France d'Eugène Grasset, d'Alphonse Mucha et de James Ensor⁶.

Ce qui sera proposé ici est de remettre en lumière Léon Maillard, sa personnalité, son approche de critique d'art, qui mérite d'être considéré, entre autres, pour son inventivité et pour sa volonté de rendre l'art accessible à un plus large public.

La carrière publiciste de Maillard se divise en deux étapes très distinctes que nous poursuivrons dans l'ordre chronologique. La première étape est celle de son activité au sein de *La Plume*. C'est la phase proprement dite de son activité de critique d'art qui compte, en dehors des articles réguliers dans *La Plume*, plusieurs monographies, notamment celle sur Rodin. La deuxième phase commence avec la mort de Léon Deschamps, le directeur de *La Plume*, en 1899. À partir de cette date, Maillard prend du recul par rapport à la revue, mais aussi par rapport à ses activités de critique d'art, au sens strict du terme. Maillard devient alors très actif au sein d'associations publicistes et culturelles avec l'objectif principal de rendre le monde artistique plus accessible et plus intelligible au grand public. La question qui se pose est donc celle de la compatibilité entre la critique d'art telle qu'il la pratiquait avant 1900 et ses propres exigences d'ouverture et de vulgarisation de l'enseignement artistique. Le projet de Maillard a-t-il été un échec, comme la nécrologie de Robert Tourly le suggère

5 Léon RIOTOR, « Le Rappel artistique et littéraire. Utilité de la critique », *Le Rappel*, 13 novembre 1902, p. 1.

6 L'exposition Eugène Grasset s'est tenue du 3 au 30 avril 1894, celle d'Alphonse Mucha du 24 mai au 15 juillet 1897, et celle de James Ensor du 21 décembre 1898 au 15 janvier 1899.

en 1929⁷, ou y a-t-il une autre explication ? Est-il possible que les activités de Maillard après 1900 – principalement orales et non écrites – soient restées cachées dans l'angle mort de l'histoire culturelle ?

Avant et pendant *La Plume*

Maillard est né le 28 octobre 1860 d'un père mécanicien et d'une mère passementière⁸, il est le troisième enfant d'une fratrie de quatre garçons. Alors que le fils aîné Georges devient mécanicien comme son père, Léon poursuit une carrière dans le journalisme. À dix-sept ans, il entre au *Rappel* et assume dans les années suivantes un poste de fonctionnaire à l'Hôtel de Ville⁹. Dans les années 1880, il fréquente les Hirsutes, ce regroupement bohème qui fait suite aux Hydropathes¹⁰.

En 1883, l'Hirsute que Maillard épouse est une modiste belge du nom de Nathalie Vertommen¹¹. Celle-ci, née de père inconnu et d'une mère sans profession, selon les actes de la Ville de Paris¹², partage avec ses six sœurs, ses deux frères et sa mère un appartement dans le quartier des Halles. Il est clair que Maillard ne poursuit pas une ascension sociale par le biais de cette union. L'un des témoins de mariage mérite néanmoins notre attention : Léopold Goirand est l'employeur de Maillard à la *Gazette du Palais*, et un ami du père de Léon Deschamps¹³. Par cet intermédiaire, Léopold Goirand accepte de faire entrer Léon Deschamps à la *Gazette*. C'est donc vraisemblablement dans les bureaux de la *Gazette du Palais* que les futurs fondateurs de *La Plume* se rencontrent pour la première fois.

En 1888, la même année qu'Émile Goudeau donne la chronique des « Dix ans de bohème¹⁴ » qu'il a vécus avec les Hydropathes et les Hirsutes, Maillard publie en postface d'un recueil de poèmes de Louis Le Dauphin son propre compte rendu du mouvement¹⁵. L'année suivante, il quitte son poste à l'Hôtel

7 Robert TOURLY, « In Memoriam. Léon Maillard », *Le Soir*, 29 décembre 1929, n. p.

8 Acte de Naissance de Léon-Victor Maillard, 29 octobre 1860 (Archives de Paris, n° 2 938, V4E 482, 5^e arr.).

9 David FELDMAN, *La Revue symboliste La Plume, 1889 à 1899*, thèse, Paris, Sorbonne, 1954, p. 21.

10 Léon MAILLARD, « Les Hydropathes, Les Hirsutes et les Soirées de *La Plume* », *Le Soir*, 7 septembre 1928, [p. 1].

11 Acte de mariage de Léon-Victor Maillard et de Guillemine Marie Louise Nathalie Vertommen, 31 mai 1883 (Archives de Paris, n° 416, V4E 5637, 1^{er} arr.).

12 *Ibid.*

13 David FELDMAN, *La Revue symboliste La Plume, op. cit.* à la note 9, p. 7.

14 Émile GOUDEAU, *Dix ans de bohème*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

15 Louis LE DAUPHIN, *Les Parisiennes; Au pied du mur!*, avec des notes sur les deux pièces, par Alphonse ORHAND et un Coup d'œil sur les Hirsutes par Léon MAILLARD, Paris, Lévy, 1888.

de Ville pour se consacrer à la publication de *La Plume*¹⁶. Il y assume le poste de gérant jusqu'à sa condamnation à deux semaines de prison en 1890 pour la publication d'un poème d'un auteur anonyme jugé outrageusement vulgaire¹⁷. Après ce choc, Maillard se retire de ses fonctions administratives à *La Plume*, mais il reste à proximité pour conseiller Léon Deschamps et devient critique d'art dans la revue.

À la suite du succès immense de *La Plume*, Léon Maillard se prend à rêver d'une galerie d'art permanente annexée à la revue. Mais, faute de budget pour fonder une galerie d'art, Maillard est obligé de se contenter autrement – pour un temps. Cela aboutit à sa création peut-être la plus inventive : en 1892, il fonde une sorte de salon virtuel dans la rubrique « Le Salon de *La Plume* »¹⁸. Maillard se considère comme un guide. La critique d'art est pour lui avant tout une manière de rendre l'art intelligible et accessible au grand public. Dans son Salon de *La Plume*, il prend le lecteur par la main et le guide le long des murs. L'œuvre est complètement dématérialisée. Elle n'existe qu'à travers le récit du critique. Le premier Salon de *La Plume* expose le concept en préambule :

« Le Salon de *La Plume* n'a ni monument propice, ni gardiens, ni cymaises. Le jury et les médailles y sont inconnus. Il existera en lui-même par une série d'études critiques sur les jeunes, études critiques fortifiées de la reproduction d'une ou de plusieurs des œuvres mises en cause. Étant permanent, il n'aura pas de date de clôture et il n'aura pas de vernissage¹⁹. »

En 1893, quand l'atelier de broyage d'un marchand de couleurs, installé à côté des bureaux de *La Plume*, dans la cour du 31, rue Bonaparte, déménage, Maillard propose à Léon Deschamps de louer cet emplacement pour y installer une exposition permanente des beaux-arts²⁰. Pourvu d'un toit vitré assurant un bel éclairage, l'endroit est parfaitement adéquat à sa nouvelle fonction. C'est donc grâce à l'initiative de Maillard que *La Plume* s'offre une galerie d'art. Bien que l'inauguration ait été annoncée pour le 5 janvier 1894, le Salon des Cent ne fut finalement inauguré que le 1^{er} février 1894. Ce retard semble dû au tapissier puisque l'installation du mobilier n'était pas encore achevée à l'ouverture. Il manquait encore les tentures, les tapis et les velums²¹.

16 Grégoire TONNET, Nicholas ZMELTY, Jean-Michel NECTOUX, *La Plume (1889-1899), une revue « pour l'art »*, Paris, INHA, 2007, p. 8.

17 « Notre procès », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 1.

18 Léon MAILLARD, « Le Salon de *La Plume* », *La Plume*, n° 79, 1^{er} août 1892, p. 346.

19 *Ibid.*

20 Léon MAILLARD, « Les Hydropathes, Les Hirsutes et les Soirées de *La Plume* », *Le Soir*, 15 octobre 1928, [p. 3].

21 Léon MAILLARD, « Le Salon des Cent », *La Plume*, n° 116, 15 février 1894, p. 59.

Au grand regret de Léon Maillard, un invité de marque, le Président de la République Sadi Carnot, manque aussi. Le compte rendu de Maillard pour la première exposition s'adresse par conséquent à lui afin de l'informer des merveilles qu'il a manquées en s'abstenant de venir²². Pour une dernière fois, l'auteur se lance dans une excursion virtuelle, peut-être avec son visiteur le plus célèbre. Sur quatre pages, Maillard décrit les salles étroitement couvertes d'œuvres signées de jeunes artistes et de maîtres comme Willette, Jules Chéret et Félicien Rops. En plus des œuvres accrochées aux cimaises, il y a aussi maintes sculptures dans la salle. Maillard conclut la visite guidée avec l'œuvre d'Henri-Gabriel Ibels :

« Voilà notre Salon, Monsieur le Président, c'est Ibels qui en a orné l'entrée, tant pour la salle que pour la description cataloguée ; et dans cette épreuve que je vous sou mets, vous pouvez retrouver ses plus mordantes qualités : il inscrit un geste et une pensée dans le même trait. Regardez, des pastels d'Ibels, il y en a ici, et vous connaîtrez son système, qu'il poursuit sans arrêt.
..... Pardon, mes lecteurs, je m'oubliais à parler à M. Sadi Carnot, président de la République, alors qu'il est bien absent, au moins de *La Plume* et de son Salon²³. »

Si l'invitation au Président a échoué, elle indique cependant l'ambition de la rédaction de *La Plume* et le rôle exceptionnel de son nouveau Salon.

En 1897, Maillard fonde sa propre revue, le *Parisien de Paris*, consacrée aux arts décoratifs et témoignant de l'amour de Maillard pour la ville des lumières. La publication hebdomadaire tiendra pour presque cent numéros, avant de disparaître au début de l'année 1899. Infatigable, Maillard publie en parallèle cinq monographies : un volume sur Andhré des Gachons²⁴, deux volumes sur Henri Boutet (et la préface d'un troisième)²⁵, un sur Auguste Boulard²⁶ et un autre sur Rodin²⁷. À cela s'ajoute une chronique des Soirées littéraires de *La Plume*²⁸, de nombreuses préfaces et un ouvrage sur les menus et programmes illustrés²⁹. Comme Olivier Schuwer l'a conclu dans son mémoire sur *Auguste Rodin. Statuaire*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 62-63.

24 LÉON MAILLARD, *L'Imagier Andhré des Gachons*, Paris, sous le patronage de *La Plume*, 1892.

25 LÉON MAILLARD, *Henri Boutet, graveur et pastelliste*, Paris, Dentu, 1894-1895 ; LÉON MAILLARD, *Études sur quelques artistes : Henri Boutet*, Paris, [s. n.], 1894 ; Charles COURTRY, *Boutet embêté par Courtry*, préface de Léon Maillard, Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1896.

26 LÉON MAILLARD, *L'œuvre de Auguste Boulard*, Paris, Floury, 1896.

27 LÉON MAILLARD, *Auguste Rodin : statuaire*, Paris, Floury, 1899.

28 LÉON MAILLARD, *La Lutte idéale : les Soirs de La Plume*, Paris, Sevin, 1892.

29 LÉON MAILLARD, *Les Menus et programmes illustrés, invitations, billets de faire part, cartes d'adresse, petites estampes, du XVII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Boudet, 1898.

par Léon Maillard, cet ouvrage n'était pas destiné au grand public³⁰. C'était un projet fort ambitieux, peut-être trop ambitieux, qui a échoué à attirer des lecteurs. Maillard s'est projeté dans une symbiose entre écrivain et artiste, un échange d'idées entre les deux hommes que Schuwer a pu démontrer. Mais même si cette collaboration, pour ainsi dire, a pu nuancer et faire avancer l'art de Rodin en l'étoffant d'une transcendance intellectuelle, le destinataire de ce livre n'était pas clairement énoncé.

Après *La Plume*

À la mort de Deschamps, Maillard abandonne *La Plume*. L'année 1899 marque ainsi pour Maillard un immense hiatus professionnel. Sa revue *Le Parisien de Paris* fait faillite³¹, son ami Deschamps meurt, et avec lui *La Plume*, telle qu'elle était sous sa direction, ouverte, éclectique, joyeuse. Le nouveau directeur, Karl Boès, en tandem avec son secrétaire de rédaction Paul Fort, œuvre à la transformation de la revue en un organe élitiste et fermé. Est-il étonnant que Maillard n'assiste pas en juin 1900 au banquet de *La Plume* présidé par Rodin ? Ce qui reste en 1900 de l'ancienne *Plume*, c'est son nom. Les amis sont partis. Maillard multiplie alors les collaborations à des journaux tels que *La Lanterne*, *L'Événement*, *Le Figaro*, *Le Pays* et *L'Ère Nouvelle*, mais aussi avec des revues artistiques comme *Les Arts Décoratifs* et la *Gazette des Beaux-Arts*. Surtout, à partir de 1900, il s'intéresse à Paris et à Balzac. Sa nouvelle approche de l'art est presque contraire à celle d'avant 1900. La forme orale succède à l'écrit. En 1905, à la fondation de l'association des publicistes français, il est nommé vice-président³². Dans le cadre de cette activité, Maillard donne de plus en plus de conférences sur des sujets liés aux intérêts de l'association. Par exemple, en juin 1907, se tient dans les locaux de l'association³³ une conférence sur Joseph Lakanal, « créateur de l'enseignement moderne ». Cette expérience est prolongée dans le cadre de visites guidées régulières organisées par l'association L'Art pour tous³⁴. Les conférences et visites guidées restent éloignées de l'actualité artistique, on visite des églises, des hôpitaux, des écoles, des musées. Et il semble que ces visites sont couronnées de succès. Les journaux remarquent une grande

30 Olivier SCHUWER, *Penser Rodin, Rodin Penseur, op. cit.* à la note 4, p. 131.

31 *Ibid.*, p. 129.

32 « L'Association générale des Publicistes Français », *Gil Blas*, 22 octobre 1905, p. 2.

33 « Cours et conférences d'aujourd'hui », *L'Écho de Paris*, 8 juin 1907, p. 4.

34 Claire BARBILLON, « *L'Art pour tous*, une "mission de propagande éthique" », in Dominique Viéville (dir.), *Histoire de l'art et musées. Actes du colloque, École du Louvre, direction des Musées de France, 27-28 novembre 2001, Paris, École du Louvre, 2005, p. 89-111.*

affluence de participants, jusqu'à cinq cents auditeurs³⁵, et ils soulignent les qualités oratoires de Maillard³⁶, qui discourt avec passion et humour.

En parallèle de ces visites qui témoignent de son engagement en faveur de l'accessibilité des plaisirs culturels parisiens, Maillard est actif dans la politique municipale. Il milite par exemple pour la gratuité de l'entrée des musées de la Ville de Paris³⁷... un projet qui ne se réalisa pourtant qu'en 2011. À partir d'octobre 1912 et jusqu'à la Grande Guerre, Maillard profite de son expérience à l'Hôtel de Ville pour rédiger une rubrique sur les questions municipales dans le *Gil Blas*³⁸.

Pendant la guerre Maillard se lance avec verve dans les visites guidées des Amis de Paris, qu'il organise à un rythme hebdomadaire sur certaines périodes³⁹. À partir de 1924 et jusqu'à sa mort, Maillard assume une rubrique régulière « À travers le vieux Paris » dans *Paris-Soir*, revisitant les endroits emblématiques d'un Paris disparu. Il y rend compte de la disparition des dernières auberges, de la modernisation des Buttes aux Cailles⁴⁰, etc. Mais Maillard ne se réfugie pas dans la nostalgie du vieux Paris et consacre un grand nombre de ses contributions pour *Paris-soir* aux questions municipales, mettant en avant les responsabilités de la ville en matière d'hygiène publique ou de logement⁴¹.

Léon Maillard a mis sa foi dans un projet d'enseignement artistique mettant l'art au premier plan, fidèle à son article-manifeste de 1889 intitulé « Pour l'art ». Son activité d'abord au sein des Hirsutes, ensuite au sein de *La Plume* puis dans les bureaux de rédaction de plusieurs quotidiens parisiens, a été marquée par un désintéressement personnel assez étonnant. Sa passion pour l'art, dont il trouva la forme idéale dans ses visites et conférences au sein des Amis de Paris et de L'Art pour tous, l'a emporté sur les vanités de la vie publique et mondaine. Il s'est éteint le 28 décembre 1929 à son domicile à la suite d'une longue maladie, selon la nécrologie de Robert Tourly⁴². Ce dernier a dessiné le profil d'un homme qui n'a pas atteint la notoriété d'autres critiques d'art de son temps, malgré son talent, sa verve et sa détermination à lutter pour la démocratisation de la vie artistique de Paris. Mais Tourly ne s'est pas demandé si Maillard visait

35 « Échos », *Le Petit Parisien*, 30 juin 1915, p. 2.

36 Eugène TARDIEU, « La Maison de Balzac », *L'Écho de Paris*, 17 mai 1908, p. 2.

37 « Pour la gratuité des musées », *Le Temps*, 30 mai 1913, p. 4.

38 La rubrique « À l'Hôtel de Ville » est inaugurée le 7 octobre 1912.

39 Selon les échos de presse, il y a eu au moins 26 visites guidées des Amis de Paris entre 1914 et 1917.

40 LÉON MAILLARD, « Nos dernières auberges », *Paris-soir*, 1^{er} septembre 1924, p. 2; LÉON MAILLARD, « La Butte aux Cailles se modernise », *Paris-soir*, 31 mars 1924, p. 2.

41 *Paris-soir* du 10 juin 1924, 21 juillet 1924.

42 Robert TOURLY, « In Memoriam. Léon Maillard », *op. cit.* à la note 7, n. p.

cette notoriété, si ses ambitions de critique artistique le poussaient dans les velléités affectives de la vie mondaine, ou s'il se contentait peut-être de sa carrière telle qu'elle était ; une carrière profondément altruiste durant laquelle il se positionna de préférence en arrière-plan.

Sans vouloir faire de Maillard un martyr, sacrifié, cloué à la cimaise pour le bien de l'humanité, il convient de tenter de ne pas faire comme Robert Tourly, en projetant peut-être ses propres désirs sur le parcours d'un pauvre critique d'art. Si nous nous souvenons aujourd'hui plutôt des réalisations que de la personne de Léon Maillard, c'est dans une certaine mesure parce qu'il ne pratiquait guère le culte de sa personnalité. Son empreinte sur la partie artistique de *La Plume* est inestimable, mais il n'y figure même pas comme membre de la rédaction. Quant aux conférences et visites guidées qu'il a dirigées, il est aujourd'hui impossible de les reconstruire au-delà de quelques comptes rendus élogieux soulignant le nombre important de participants et la grande habileté de Maillard à partager son savoir.

Ce qui ressort pourtant du dépouillement de la presse quotidienne de l'époque est que Maillard était un véritable *Parisien de Paris*, indissociable du discours critique et culturel de la capitale, le « père », comme on l'appelait dans les bureaux de rédaction. Si son travail de critique d'art dans la première partie de sa vie n'est pas dépourvu d'une certaine inventivité avec la mise en œuvre d'un Salon virtuel ainsi que d'un salon réel, le parcours de Maillard devient d'autant plus intéressant que l'on considère la deuxième partie de son activité professionnelle. C'est en effet dans son travail associatif, dans sa recherche d'une forme d'expression critique ouverte à tous, que la personnalité de Maillard se dévoile.

CHARLES BLANC ET L'ARCHITECTURE : « UNE DÉCORATION QUI SE CONSTRUIT ¹ »

ESTELLE THIBAUT

Comment situer la place de l'architecture dans le système esthétique de Charles Blanc ? Si la contribution de celui-ci à une théorie de l'architecture a le plus souvent été abordée à partir de la seule *Grammaire des arts du dessin*, un regard plus étendu sur les écrits qu'il consacre à cet art, dans ses autres ouvrages² et dans ses articles de critique³, permet de suivre l'évolution de ses analyses au contact des débats contemporains.

Les premiers chapitres de la *Grammaire*, publiés au début des années 1860, s'ouvrent par des interrogations sur les relations entre le beau et l'utile⁴. Dans un premier temps, l'architecture n'y est définie comme art que dans la mesure où elle s'émancipe des nécessités physiques et utilitaires, se distinguant ainsi de la simple construction qui relève de l'industrie : « L'utile est le domaine de l'industriel, le beau est l'apanage de l'artiste. Dès que la beauté n'est pas la première qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art. Un meuble utile peut avoir une certaine beauté, mais il n'est pas beau en lui-même et par essence ; il n'est qu'embelli⁵. » En première approche, cette hiérarchie entre le beau et l'embellissement de l'utile semble coïncider avec l'esthétique spiritualiste que défendent les philosophes contemporains, pour lesquels le beau se

- 1** Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1876, p. 274.
- 2** Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, op. cit. à la note 1 ; *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Librairie Renouard, H. Loones, successeur, 1878 ; *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1882. Sur Charles Blanc, voir Claire BARBILLON, « Charles Blanc », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/blanc-charles.html>
- 3** Voir note 12 pour la liste de ses principaux articles de critique architecturale publiés entre 1867 et 1881.
- 4** Les « Principes » qui forment l'introduction de la *Grammaire des arts du dessin* sont d'abord parus sous forme d'articles dans la *Gazette des beaux-arts* entre avril 1860 et août 1861, suivis par la partie « Architecture » entre décembre 1861 et décembre 1863. Voir la chronologie des articles établie par Claire Barbillon dans sa réédition de Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 625-626.
- 5** Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Vve Renouard, 1867, p. 16.

définit par son indépendance, selon une vision kantienne diffusée par Victor Cousin. Mais si cette dissociation de l'utile et du beau conduit ces philosophes à déprécier l'architecture, Blanc adopte une position plus nuancée, plus proche de la manière dont les architectes eux-mêmes affrontent le problème. Quand Blanc reprend l'opinion du philosophe Antelme Édouard Chaignet qui considérait que « le rapport à une fin est le vice irrémédiable, incurable, de l'architecture, qui ne lui permet d'obtenir, parmi les arts, que la place la plus humble⁶ », c'est pour immédiatement la nuancer : « ce vice n'est pas *incurable* », précise-t-il, et « l'architecte peut reconquérir sa liberté, s'il transforme une nécessité physique en nécessité morale, c'est-à-dire s'il accomplit comme une œuvre de choix volontaire ce qui lui est imposé par la nature des choses. Le sage fait de la nécessité une vertu : l'architecture en fait une beauté⁷. »

L'expression « faire de nécessité beauté » sera employée à plusieurs reprises pour qualifier l'architecture⁸. Elle permet d'insister sur la priorité de l'intention esthétique sur les autres nécessités auxquelles répondent les édifices, et d'affirmer ainsi un autre ordre d'utilité. En soulignant « l'idée de devoir⁹ » envers la collectivité à laquelle répond la beauté architecturale, Blanc traduit aussi son adhésion aux théories de l'art social. Dans la même optique, il critique l'ordre dans lequel les fonctions de l'architecture sont présentées dans les dictionnaires – « l'art de construire, de disposer et d'orner les édifices » – et restitue au premier plan la fonction de l'architecte comme « décorateur », cet aspect étant désigné comme « la partie la plus subtile, la plus illustre, la plus élevée, la plus rare¹⁰ ».

Pour éclairer cette conception de l'architecture comme décoration « dans son acception la plus noble¹¹ », il est utile de rapprocher les positions exprimées dans la *Grammaire des arts du dessin* des articles de critique architecturale qu'il rédige pour le quotidien *Le Temps* : analyses d'édifices contemporains, biographies d'architectes ou commentaires d'expositions¹². Ces articles diffusent

6 Antelme Édouard CHAIGNET, *Les Principes de la science du beau*, Paris, Auguste Durand, 1860, p. 514.

7 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 113.

8 Voir notamment Charles BLANC, « Le nouvel Opéra », *Le Temps*, n° 5003, 27 décembre 1874, n. p. ; *Idem*, « De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 », *Le Temps*, n° 4754, 21 avril 1874, n. p.

9 « La beauté dans l'architecture répond à une idée de devoir » (Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 73).

10 *Ibid.*, p. 72.

11 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 22.

12 Parmi les articles de Blanc parus dans *Le Temps* voir en particulier : « Le nouvel Opéra », n° 2297, 25 août 1867, n. p. ; « Le Palais de justice », n° 2714, 30 octobre 1868, n. p. ; « Félix Duban », n° 4010 et 4011, 4 et 5 avril 1872, n. p. ; « Léon Vaudoyer et l'exposition de son œuvre à l'École des beaux-arts », n° 4337 et 4338, 27 et 28 février 1873, n. p., « De l'état des beaux-arts en France à la veille

vers le grand public les évolutions théoriques qui encadrent les productions architecturales contemporaines.

Nous tenterons également de préciser la place de l'architecture à l'intersection des deux grammaires publiées par Blanc, celle des *arts du dessin*, dédiée à l'analyse des moyens du beau, et celle des *arts décoratifs* qui présente une théorie de l'embellissement pour la vie quotidienne. L'architecture ouvre la première et devait clore la seconde, puisque la *Grammaire des arts décoratifs* ambitionnait initialement de s'étendre à la décoration des villes et des monuments¹³. La partie inachevée peut être appréhendée à partir de ses premiers chapitres, publiés dans *Le Temps* entre mai et octobre 1879¹⁴.

Entre arts du dessin et arts décoratifs : les moyens du beau et de l'embellissement

L'architecture permet de discuter à la fois les moyens du beau dans les arts du dessin, dégagés de toute autre utilité, et ceux de l'embellissement dans les arts décoratifs, où l'on fait « de nécessité beauté ». Du côté des arts du dessin, Blanc précise la nature des ressources esthétiques de l'architecture¹⁵. L'une des raisons pour lesquelles elle est présentée comme le premier des trois arts en dépit de ses finalités utilitaires réside dans sa capacité à impressionner fortement sans recourir à l'imitation, en procédant par analogie : elle peut

du Salon de 1874 », n° 4754, 21 avril 1874, n. p. ; « Le nouvel Opéra », n° 5003, 27 décembre 1874, n. p. ; « Exposition universelle. I. Architecture. II. Constructions en fer », n° 6622, 6270, 6277, 1^{er} mai, 20 et 27 juin 1878, n. p. ; « Viollet-le-Duc », n° 6769 ; 2 novembre 1879, n. p. ; « Les dessins de Viollet-le-Duc exposés au musée de Cluny », n° 6960, 10 mai 1880, n. p. ; « Lefuel », n° 7213, 20 janvier 1881, n. p. Les monographies de Félix Duban et de Vaudoyer seront republiées en 1876 dans *Les Artistes de mon temps* (p. 1-22 et p. 225-248) et les articles sur l'Exposition de 1878 dans Charles Blanc, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, *op. cit.* à la note 2, p. 1-82.

- 13** Charles BLANC, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1875, p. 64. La « Grammaire des arts décoratifs pour faire suite à la Grammaire des arts du dessin » est publiée à partir d'avril 1870 dans la *Gazette des beaux-arts*. La première partie en est reprise dans Charles BLANC, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, *op. cit.* On y lit (p. 64) : « Il nous paraît donc naturel de diviser ce livre en trois parties, dont la première sera consacrée à la parure des personnes, la seconde, aux ornements de la maison, la troisième à la décoration des villes et des monuments ». La deuxième partie est reprise dans Charles BLANC, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration de la maison*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1882.
- 14** Charles BLANC, « La Décoration des villes », *Le Temps*, n° 6606, 23 mai 1879, n. p. ; *Idem*, « La Décoration des villes. Jardins », *Le Temps*, n° 6723, 17 septembre 1879, n° 6734, 28 septembre 1879, n° 6760, 24 octobre 1879, n° 6767, 31 octobre 1879, n. p.
- 15** Sur ces aspects, voir Estelle THIBAUT, *La Géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 25-58.

ainsi susciter le sentiment du beau en empruntant les « caractères » de la figure humaine (proportion, symétrie, régularité)¹⁶. Elle peut également provoquer des effets sublimes, en transposant les qualités des grands spectacles de la nature. La partie sur l'architecture est remarquable en ce que Blanc met en exergue l'influence de la forme des espaces sur le sentiment, lorsqu'il attribue aux trois dimensions, hauteur, largeur et profondeur, la capacité de susciter des états d'âme différenciés, élévation, stabilité et mystère. Les dominantes formelles, le rapport des pleins et des vides, les jeux d'ombre et de lumière sont autant de ressources expressives mobilisées pour agir sur le sentiment collectif. Blanc développe l'hypothèse selon laquelle l'impact social de cet art réside moins dans ses finalités utilitaires que dans une influence émotionnelle dégagée de l'imitation littérale.

L'investissement psychologique de l'espace a également son pendant dans une lecture empathique de la matière qui permet de penser l'action émotionnelle des édifices. Ici aussi, l'interprétation de Blanc nuance celle d'une esthétique spiritualiste exprimée, de façon contemporaine, par les philosophes. Dans sa *Science du beau*, le philosophe Charles Lévêque désignait en effet la résistance inhérente à la matière comme le fondement des énergies expressives de l'architecture, mais il estimait ses moyens très restreints, et classait cet art comme le moins éloquent de tous¹⁷. Charles Blanc montre une compréhension bien plus fine du dialogue entre forme et matière, comme en témoignent plus spécifiquement ses analyses des dispositions ornementales de l'architecture grecque. L'ornement permet littéralement d'animer la matière inerte, de lui insuffler une apparence de vie, il simule un « organisme artificiel¹⁸ » capable de communiquer des sentiments et des pensées. Cette vision est tributaire des nouvelles interprétations de l'art antique portées tant par certains archéologues de l'école française d'Athènes comme Charles Beulé que par des architectes comme Louis Duc, dont il commente aussi la production¹⁹.

16 Les développements de Blanc sur le caractère paraphrasent l'article « Caractère » du « Dictionnaire d'architecture » de *L'Encyclopédie méthodique* de Quatremère de Quincy. Voir Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 107-108.

17 Charles LÉVÊQUE, *La Science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et son histoire*, Paris, Auguste Durand, 1861, t. 2, p. 20-21.

18 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 147.

19 *Ibid.*, p. 185-186. La description que Blanc fait de l'ordre ionique est tributaire de celles d'historiens contemporains. Voir Charles BEULÉ, *L'Acropole d'Athènes*, Paris, Firmin Didot Frères, 1853-54, t. 2, p. 270-272. À propos de ces conceptions partagées de l'ornement, voir également David VAN ZANTEN, *Designing Paris: The architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1987.

La discussion sur les différents types d'éléments porteurs est particulièrement démonstrative. Blanc en décrit les appareils ornementaux comme des formes poétiques destinées à animer une fonction prosaïque. La gamme de l'expression architecturale trouve alors sa place entre deux bornes extrêmes. D'un côté, les formes strictement déterminées par la logique constructive ne relèvent pas de l'architecture, puisque la simple mise en œuvre de la matière inerte appartient à l'industrie. De l'autre, les formes « imitatives » de la figure humaine sortent du domaine de l'architecte pour basculer vers celui du sculpteur ; ainsi les caryatides de l'Erechthéion sont décrites dans la partie « Sculpture » de la *Grammaire des arts du dessin*. C'est dans une gamme intermédiaire que Blanc situe le véritable domaine de l'art architectural. Ce moyen terme est représenté par les trois ordres grecs qui concilient forme technique et fiction imaginative selon trois stades : la colonne dorique indique les données de la construction ; l'ionique en donne une représentation poétique ; le corinthien introduit des motifs imitatifs de la nature²⁰. Ce schéma d'analyse résulte de l'assimilation des passages que le *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud consacre aux colonnes²¹. Blanc juge cependant abusive l'hypothèse du « savant ingénieur » selon laquelle les cannelures de la colonne dorique seraient issues de la découpe polygonale des tambours de colonnes, car cette interprétation les réduit à n'être que le simple produit de l'industrie constructive. Il préfère y entrevoir la mémoire d'une origine égyptienne où le pilier imitait des tiges de plantes rendues solides par leur assemblage et ligaturées. Les cannelures rappellent les faisceaux et l'astragale la ligature, l'échine constitue un équivalent des tiges qui s'évasent et plient sous le poids²² (**fig. 1 et 2**). L'ordre ionique incarne au mieux l'idée d'un artifice par lequel l'architecte, mettant en scène les matériaux bien au-delà de « l'ossature mathématique²³ », simule en pierre un organisme vivant, fictivement composé de matières hétérogènes (**fig. 3**). Cette lecture des trois

20 Comme l'indiquent les intitulés des trois chapitres XVII à XIX de la partie « Architecture » de la *Grammaire des arts du dessin* : « Dans l'ordre dorique, [...] les formes sont indicatives de la construction, les accents de la solidité tiennent lieu d'ornement » ; « Dans l'ordre ionique, [...] les formes sont expressives, les images de la flexibilité et de la grâce remplacent les accents de la résistance et de la force » ; « Dans l'ordre corinthien, [...] les formes sont imitatives, les caractères de la magnificence et de la richesse sont substitués à la sévérité de l'ordre dorique et à la délicatesse de l'ionique ».

21 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, op. cit. à la note 5, p. 191 et p. 149. Sa description des colonnes est directement empruntée à Léonce REYNAUD, *Traité d'architecture*, Paris, Carilian-Goëury et V. Dalmont, 1850, t. 1, p. 223 et p. 195.

22 La démonstration s'accompagne d'une illustration représentant un pilier à faisceau des hypogées de Beni-Hassan, reprise de Daniel RAMÉE, *Histoire générale de l'architecture*, Paris, Amyot, 1860, vol. 1, p. 191.

23 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, op. cit. à la note 5, p. 147.

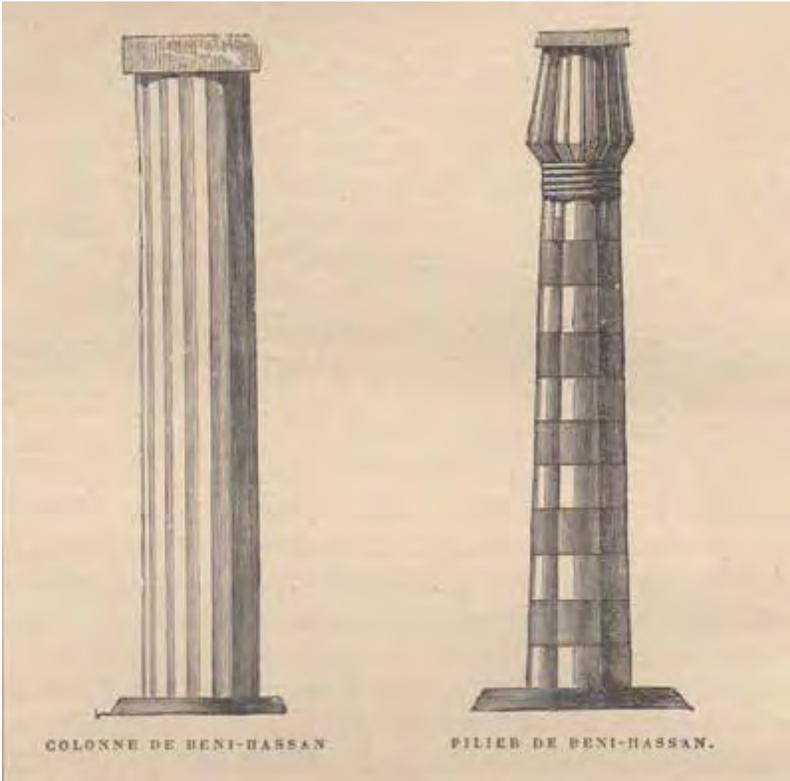


Fig. 1. Colonne de Beni-Hassan, Grammaire des arts du dessin (1867), p. 149

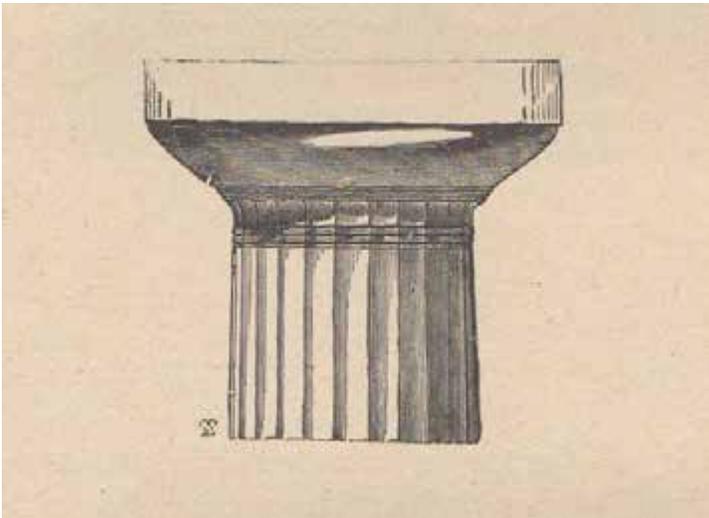


Fig. 2. Chapiteau dorique, Grammaire des arts du dessin (1867), p. 150

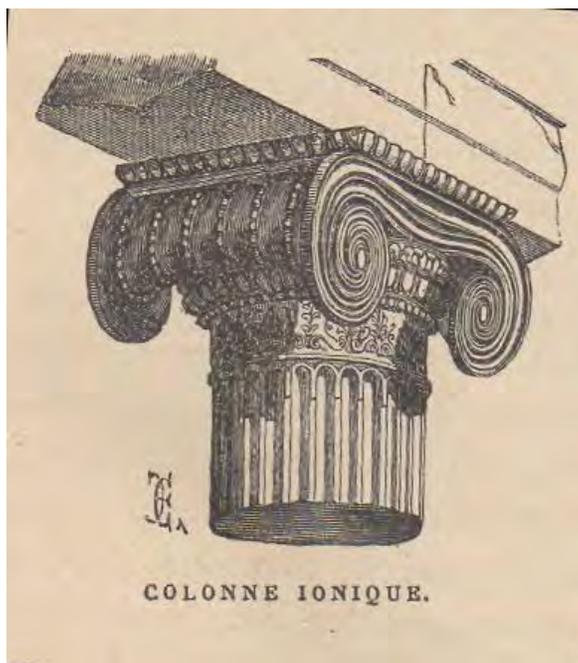


Fig. 3. Chapiteau ionique, *Grammaire des arts du dessin* (1867), p. 179

ordres permet de situer un registre proprement artistique appelé « décoration », où l'intention esthétique dialogue avec les autres finalités de l'objet. Les motifs s'appuient sur les nécessités structurelles, mais répondent également à des besoins symboliques ou mémoriels qui relèvent du « sentiment ».

« L'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction »

Du dorique au corinthien, les ordres déclinent une gamme de relations entre décoration et construction. Blanc peut ainsi poser un précepte selon lequel « l'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction²⁴ », bien qu'il ait noté précédemment dans le même ouvrage que « les formes employées dans l'architecture ne sont pas toujours engendrées par les besoins de la construction²⁵ ». Loin d'être contradictoires, ces propositions définissent le territoire où il situe l'art de la « décoration ». Elles reflètent un débat contemporain auquel Blanc se montre particulièrement sensible. En effet, les préceptes développés dans la première *Grammaire* s'ajustent dans ses articles sur Félix Duban, Léon

²⁴ *Ibid.*, p. 320.

²⁵ *Ibid.*, p. 181.

Vaudoyer et Louis Duc. Au contact de cette génération d'architectes se précise une nouvelle approche des relations entre structure et ornement (**fig. 4**).



Fig. 4. « Les illusions de Ronciglione », gravé d'après un dessin de Félix Duban dédié à Léon Vaudoyer en mémoire de leur séjour italien. *Les Artistes de mon temps* (1876), p. 17

Blanc se fait l'interprète d'une attitude critique à l'égard de l'autorité des modèles académiques rapportés de Rome. Par-delà Vignole et Vitruve, il insiste sur la relecture *in situ* de l'architecture antique, dont il a lui-même fait l'expérience lors de son voyage à Athènes. Il crédite également la génération de Duban, Labrousse, Duc, Vaudoyer, d'avoir, dans les années 1820 et 1830, contribué à cette remise à jour des principes fondamentaux de l'architecture antique, parallèlement à la réévaluation de l'architecture gothique qu'allait poursuivre Viollet-le-Duc. L'architecture grecque d'une part, l'architecture gothique d'autre part, sont alors présentées par Blanc comme les deux incarnations magistrales de ce principe selon lequel « la décoration doit être engendrée par la construction ». L'idée structurelle se déclinerait en deux grands embranchements : la plate-bande et l'arc. Premièrement la plate-bande est fondée sur l'utilisation de grands éléments de pierre capables de franchir de longues portées, les ordres grecs exprimant au mieux l'articulation entre le support vertical et l'entablement horizontal. Deuxièmement l'arc est lié à l'utilisation de petits matériaux et magnifié dans les voûtes gothiques.

L'architecture romaine est présentée comme un contremodèle parce qu'elle mélange ces deux principes. L'argumentaire est redevable du sixième des *Entretiens sur l'architecture* d'Eugène Viollet-le-Duc, auquel Blanc emprunte également – sans pour autant le citer – l'illustration (fig. 5). L'arraché du théâtre de Marcellus montre un système d'arcades sur lequel est apposé une plate-bande dénaturée puisque l'architrave en est « composée de plusieurs morceaux²⁶ ». Excellents constructeurs, les Romains sont de médiocres artistes, ils plaquent « un habillement sans rapport avec la chose habillée²⁷ ». L'appareil ornemental est ici indifférent à la réalité structurelle puisque les ordres deviennent un « simple revêtement » appliqué à une industrie constructive qui procède de l'arc²⁸.

Si cette démonstration s'inspire des écrits de Viollet-le-Duc, Blanc est pourtant loin de partager la thèse de ce dernier, selon laquelle les formes architecturales devraient être entièrement déterminées par le raisonnement du constructeur. Son appréciation nuancée des relations entre construction et décoration trouve ses références chez les architectes qui ont obtenu le prix de Rome et séjourné à la Villa Médicis dans les années 1820. Leurs relevés interrogeaient les principes grecs en amont de leur interprétation romaine. Ils s'intéressaient aux modèles dorique et ionique d'abord importés dans les monuments de Sicile, de Paestum

26 Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Vve A. Morel & Cie, 1863, p. 212-214. L'illustration montrant l'arraché du théâtre de Marcellus est utilisée par Blanc la même année : Charles BLANC, « Grammaire des arts du dessin. Architecture », *Gazette des Beaux-arts*, 5^e année, t. XV, n° 1, juillet 1863, p. 26.

27 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 272.

28 *Ibid.*, p. 265.



Fig. 5. « Combinaison de l'arc romain avec la plate-bande et les ordres grecs (Théâtre de Marcellus) », *Grammaire des arts du dessin* (1867), p. 268

ou de Pompéi avant d'être affaiblis par les Romains de l'Empire²⁹. L'idée selon laquelle l'architecture « doit varier selon le climat, les matériaux et la configuration du sol³⁰ » est également redevable de ce cercle. Duban, Labrousse, Duc et Vaudoyer sont considérés comme étant à l'origine d'un renouveau architectural non seulement par leurs restitutions, mais aussi parce que leurs réalisations discutent la relation entre les nécessités constructives et l'expression artistique.

Dans son hommage à Vaudoyer, Blanc met en scène sa découverte du principe selon lequel la « décoration doit être engendrée par la construction³¹ ». Il en aurait eu la révélation en 1849, face au portail du Conservatoire des arts et métiers, lors d'une discussion avec le sculpteur Elias Robert en train d'achever les caryatides (**fig. 6**). Il est plus probable que cette compréhension résulte d'échanges entre Vaudoyer et Charles Blanc au moment où ce dernier, alors directeur de l'administration des Beaux-Arts, encourage le développement de

29 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 3-4.

30 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 112-134.

31 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 225-226.

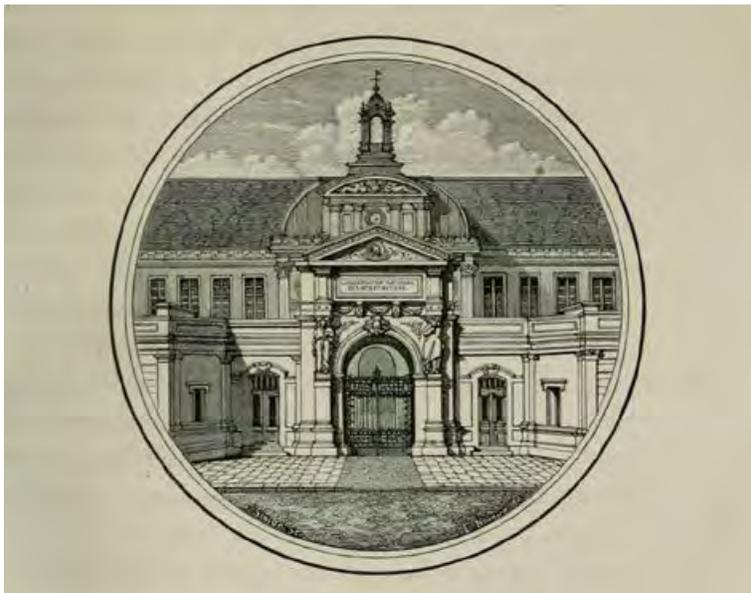


Fig. 6. Entrée du conservatoire des arts et métiers (Léon Vaudoyer architecte, Élias Robert sculpteur). *Les Artistes de mon temps* (1876), p. 233

la sculpture monumentale dans les édifices publics³². Selon le récit de Blanc, l'architecte aurait demandé au sculpteur d'affirmer les joints qui marquent la superposition des assises pour que les statues n'apparaissent pas comme des ornements additionnels mais comme « une évolution de la pierre elle-même, un relief énergique de la construction, et pour ainsi dire une parturition de l'édifice³³ ». Il s'agit de limiter l'illusion sculpturale en montrant sa soumission à l'appareil de construction.

Le Palais de justice de Paris réalisé par Louis Duc est un autre exemple mobilisé dans la démonstration :

« Pour M. Duc l'art grec est comme une religion [...] Il sait à merveille qu'il faut imiter les Grecs, non pas dans leurs œuvres, mais dans les principes qui les leur ont inspirés et qui peuvent nous en inspirer d'autres. Rendre la convenance inséparable de la beauté, faire que la grâce ne soit qu'une saillie de l'utile, telle est la grande loi que suivaient les Grecs et que les Romains ont si souvent

32 L'introduction des sculptures dans les pilastres encadrant le portail serait liée à l'action de Blanc en faveur du développement de la sculpture décorative. Voir Barry BERGDOLL, *Léon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry*, New-York, Cambridge Mass., London, M.I.T. Press, 1994, p. 161.

33 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 226.

méconnue, en substituant une architecture de placage au principe, en général excellent, qui veut que la décoration soit engendrée par la construction³⁴. »

Parmi les nombreux commentaires que suscitent la façade du vestibule

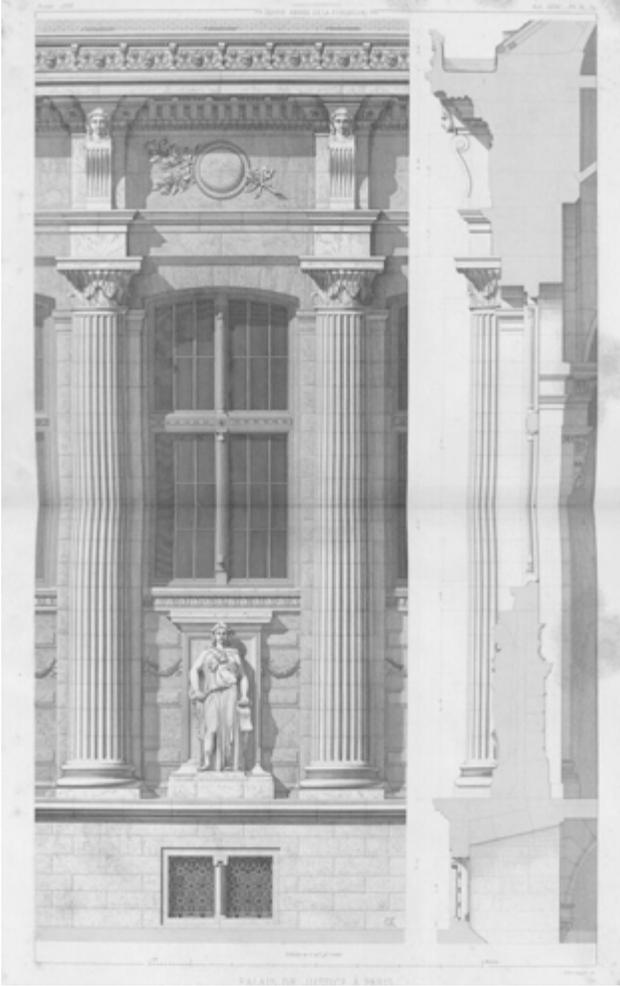


Fig. 7. Travée de la façade du palais de justice de Paris, montrant les colonnes engagées (Louis Duc architecte). *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XXIV, 1866, pl. 31-32

de Harlay, celui de Blanc relaie le plus finement les intentions de l'architecte. Blanc pointe le double rôle, décoratif et constructif, qu'assument les colonnes engagées de la façade. Décoratif, puisqu'elles offrent à la ville l'expression monumentale d'une colonnade. Constructif, puisque loin d'être un simple placage, elles assument un rôle dans la solidité en servant de contreforts aux voûtes qui couvrent l'intérieur de la salle des pas perdus (fig. 7). Ainsi Louis Duc, qui fait « un grand effort pour renoncer aux préjugés d'une éducation faite à Rome, entre le Colisée et le théâtre de Marcellus³⁵ », corrigerait les erreurs

attribuées à l'architecture romaine. Il confère un sens constructif à la colonne engagée et donne une apparence artistique au contrefort de la voûte intérieure. Duc inventerait une association vertueuse de l'ordre et de l'arc, ce que Duc

³⁴ Charles BLANC, « Le Palais de justice », *Le Temps*, n° 2714, 30 octobre 1868, n. p.

³⁵ Charles BLANC, « Duc Daumier Couture », *Le Temps*, n° 6565, 12 avril 1879, n. p.

lui-même désignait comme l'alliance de la poésie de l'un avec la nécessité matérielle de l'autre³⁶.

L'exposé didactique sur le Palais de justice souligne également le choix d'un ordre corinthien, moins austère que le dorique, pour traduire une idée modernisée de la justice comme protection plus que comme menace. Blanc commente l'interprétation très sobre composée d'un seul rang de panaches, le second rang de feuilles étant à peine épanoui, comme s'il adhérerait encore à la corbeille. L'échelle de la ville est également évoquée. La façade entière adresse une interprétation de la justice moderne qui s'exprime moins par la sévérité des pleins, comme l'illustrait la prison d'Aix de Claude Nicolas Ledoux dans la *Grammaire des arts du dessin*, que par la ligne horizontale du couronnement : « l'expression morale du calme, de la gravité et même de la fatalité³⁷ ».

« Une décoration qui se construit »

Dans la *Grammaire des arts du dessin*, l'analyse comparée des architectures romaine et grecque se conclut ainsi :

« [Les Grecs] seuls nous enseigneront non seulement une architecture admirable, mais les principes en vertu desquels on pourra la changer, la transformer, en inventer une autre. Par eux la convenance et la beauté ont été soudées si merveilleusement qu'elles sont devenues inséparables. De l'étude approfondie de leurs monuments se dégage cette vérité lumineuse : que l'architecture n'est pas tant une construction que l'on décore, qu'une décoration qui se construit³⁸. »

S'il réitère ici ses réserves à l'égard d'une décoration apposée a posteriori sur une résolution utilitaire et technique, la proposition finale va plus loin en réaffirmant l'antériorité de l'intention esthétique sur les nécessités constructives.

Transposée à l'architecture contemporaine, la formule termine également la monographie qu'il consacre à Duban : « c'est surtout par allusion aux ouvrages de Duban que nous pouvons dire : l'architecture, dans son acception la plus noble, n'est pas tant une construction que l'on décore, qu'une décoration qui se construit³⁹ ». Charles Blanc s'attarde sur les aquarelles de Duban, un architecte qui, dit-il, a surtout fait œuvre de décorateur, un « décorateur de premier ordre »

36 Louis Duc interprète plus positivement les tentatives romaines : « voyez les efforts des romains pour donner à l'arc droit de noblesse par son mariage avec l'ordre ! Dans toute leur architecture, la poésie de l'ordre vient s'allier à la nécessité matérielle de l'arc. » (Louis Duc cité par Paul SÉDILLE, *Joseph-Louis Duc architecte (1802-1879)*, Paris, Vve A. Morel & C^{ie}, 1879, p. 10).

37 Charles BLANC, « Le Palais de justice », *Le Temps*, n° 2714, 30 octobre 1868, n. p.

38 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, op. cit. à la note 1, p. 274.

39 *Ibid.*, p. 22.

capable de « concevoir l'architecture avec le génie d'un peintre⁴⁰ ». Le prétexte de l'hommage posthume publié dans *Le Temps* est une exposition de dessins organisée à l'école des Beaux-Arts en 1872, deux ans après le décès de l'architecte⁴¹. Elle présente notamment un ensemble de vues de villas de Pompéi ou de Baïa qui, bien qu'imaginaires, offrent au spectateur la restitution d'un idéal : « si la décoration antique ne ressemblait point à l'imitation que l'architecte en a fait, ce serait l'antique qui aurait tort⁴² » (fig. 8). Elles décrivent « la vie romaine



Fig. 8. Félix Duban, *Pompéi*. Musée Condé, Chantilly. RMN.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴¹ Sur ces dessins, voir Bruno FOUCART, « Duban, un peintre. Les aquarelles de fantaisie », in Sylvain Bellenger, Françoise Hamon, *Félix Duban 1798-1870 : Les couleurs de l'architecte*, Paris, Gallimard, 1996, p. 206-208.

⁴² Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 6.

dans ce qu'elle avait de plus somptueux et quelquefois de plus intime⁴³ ». Elles montrent l'union de la vie et de l'art puisque les éléments éphémères qui enjolivent le quotidien familial et social – inscriptions, boucliers, accessoires et guirlandes – tendent à se fondre avec l'ornementation plus pérenne, peinte ou sculptée, des édifices. Ces dessins soutiennent aisément l'interprétation d'une intention d'embellissement qui précède la construction. Ils véhiculent également l'hypothèse d'une origine domestique et quotidienne de l'ornementation monumentale et suggèrent une forme de continuité entre la décoration intérieure et l'architecture publique, entendue comme art de décorer les villes. La *Grammaire des arts décoratifs* développe bien plus avant cette idée.

L'architecture comme décoration des villes : « l'embellissement de l'habitation des sociétés »

L'examen des moyens d'expression de l'architecture, développé dans la *Grammaire des arts du dessin*, ouvre ainsi vers une théorie de la décoration qui est plus explicite dans le projet des trois volumes qui devaient initialement composer la *Grammaire des arts décoratifs*. Cette seconde grammaire devait progresser « du simple au composé », suivant « les trois aspects sous lesquels se présente le genre humain⁴⁴ », de l'individu à la société. Partant de l'ornement de la personne en examinant « L'Art dans la parure et le vêtement », l'enquête se poursuit à l'échelle de la famille par l'étude de « La Décoration de la maison », avant d'aborder enfin dans un troisième livre l'embellissement de l'habitation des sociétés, c'est-à-dire « La Décoration des villes et des monuments ».

Qu'il s'agisse de la personne, de l'espace domestique ou de l'architecture publique, la décoration est présentée comme une politesse, un effort de sociabilité, quand l'absence d'ornement est, à l'inverse, une incivilité. L'homme social soigne sa propre apparence et sa demeure, de même que la beauté architecturale répond, selon les termes utilisés dans la *Grammaire des arts du dessin*, à une idée de devoir à l'adresse de la collectivité. Quelle que soit l'échelle, les procédés formels de l'ornement sont universels : les hommes ont utilisé et utiliseront « pour orner leurs personnes, leurs demeures ou leurs temples » la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression ou la confusion, désignés comme les « lois de l'ornement⁴⁵ ».

Blanc rapporte fréquemment les principes de la parure et de la décoration à l'architecture. Un jeu de miroir s'installe entre la figure humaine qui est le

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ Charles BLANC, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, *op. cit.* à la note 13, p. 64.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

modèle du beau pour les édifices et l'architecture qui sert de référence pour l'embellissement des personnes. Ainsi des genres de coiffures féminines, rapportés aux trois ordres de colonnes exprimant respectivement la sévérité, la grâce ou la magnificence ; du vêtement, où le lourd doit porter le léger ; ou encore des différents types de parures pour les couvre-chefs – annulaires, pendants ou directionnels – selon des catégories empruntées à un texte de Gottfried Semper sur la détermination formelle de l'ornement⁴⁶.

Après *L'Art dans la parure et dans le vêtement* et *La Décoration de la maison*, l'examen des principes de la décoration à toutes les échelles se prolonge par la série d'articles publiés dans *Le Temps* entre mai et septembre 1879⁴⁷. Consacrés à la décoration des villes, ils constituent le début du troisième volume de la *Grammaire des arts décoratifs*. Pour donner au grand public les moyens d'apprécier les grands travaux d'aménagement urbain, Blanc présente l'embellissement des villes comme un art des édiles qui travaillent à l'urbanité en collaboration avec la nature. En toile de fond sont évoquées les transformations parisiennes de la seconde moitié du XIX^e siècle : l'aménagement de voies hiérarchisées, de promenades urbaines, l'installation de monuments mais aussi de places, de jardins et de squares comme autant de décorations de la ville, c'est-à-dire d'une civilité désormais déployée à l'échelle de la société tout entière. Cette conception du monument comme décoration des villes aide à comprendre certaines des réserves de Blanc vis-à-vis de l'architecture gothique. S'il admire la beauté intérieure des voûtes des cathédrales qui procurent un sentiment d'élévation incomparable, il déplore en revanche l'absence de politesse d'une architecture qui rejette au dehors tout l'appareil de la solidité – contreforts, arcs-boutants –, au détriment de l'apparence externe et de l'urbanité. Il opposait d'ailleurs, plus largement, à l'occasion du Salon de 1874, deux écoles d'architecture. D'un côté, l'individualisme des constructions médiévales qui privilégient la commodité intérieure représente « le parti gaulois de la liberté ». De l'autre, à l'époque classique, le « parti romain de l'autorité⁴⁸ » fait prévaloir l'unité urbaine, la

46 « VIII. Dans sa forme et dans ses ornements, le chapeau, comme le costume en général, doit se rapporter à ces trois forces de la nature et de la vie : l'attraction, la croissance et le mouvement » (Charles BLANC, *L'art dans la parure et le vêtement*, *op. cit.* à la note 13, p. 115-132). Voir Gottfried SEMPER, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbolik*, Zurich, Verlag von Meyer & Zeller, 1856 et sa traduction française par Paul CHALLEMEL-LACOUR : « Esthétique. Cours de M. Semper : de l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, 11, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n° 33, 15 juillet 1865, p. 539-442.

47 Voir note 12.

48 Charles BLANC, « De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 », *Le Temps*, n° 4754, 21 avril 1874, n. p.

régularité et la symétrie extérieure. Les constructions s'y soumettent, parfois au détriment de l'intérieur.

Dans ses articles sur les grands monuments de son temps, l'Opéra de Paris ou la cathédrale de Marseille, Blanc observe la conciliation de ces deux aspects : au dedans, la commodité et les effets du spectacle intérieur, au dehors, une contribution à la beauté de l'espace urbain, expression de civilité à l'égard de la ville⁴⁹. C'est aussi, on l'a vu, le fondement de l'analyse de la façade du Palais de justice, interface entre la qualité intérieure du vestibule voûté et la traduction monumentale adressée à la ville. En 1878, l'architecture des bâtiments de l'Exposition universelle fait l'objet de commentaires sous ces deux angles⁵⁰. Les termes de la critique évoluent en faisant plus de place aux aspects pratiques, auparavant peu discutés. Le palais du Trocadéro est ainsi vanté pour ses qualités internes (la commodité, les circulations, les essais acoustiques) puis pour ses qualités externes. La forme courbe et concave de ses deux ailes convient, souligne l'auteur, à un monument destiné à réunir les multitudes et l'édifice offre à la capitale une immense décoration dont le principal motif est la cascade monumentale.

Jardins et constructions en métal. Vers une architecture de la démocratie

Les articles de 1879 sur la décoration des villes s'attachent surtout aux rôles des jardins, principalement à partir des exemples parisiens contemporains (les bois de Vincennes et de Boulogne, les Buttes-Chaumont). Ils offrent une introduction à la compréhension des travaux paysagers d'Adolphe Alphand. L'enjeu d'urbanité est une nouveauté par rapport au chapitre que la *Grammaire des arts du dessin* avait précédemment consacré aux jardins. Blanc explique désormais que dans une ville dense, les promenades publiques doivent rendre aux habitants ce que l'expropriation leur a pris, et transposer l'agrément auparavant assumé par les jardins privés. Il décrit également les moyens formels propres à ces travaux paysagers. Les ressources des végétaux, dans leur désordre apparent, offrent un contrepoint décoratif à la régularité des systèmes architecturaux, selon un principe que l'on peut rapprocher de la « confusion », l'une des « lois de l'ornement » énoncée en introduction de la *Grammaire des arts décoratifs*. Les promenades et jardins qui s'installent sur un mode libre seraient également caractéristiques d'un style nouveau. Ils constituent une décoration en accord

49 Charles BLANC, « Le nouvel Opéra », *Le Temps*, n° 5003, 27 décembre 1874, n. p.

50 Charles BLANC, « Exposition universelle. I. Architecture », *Le Temps*, n° 6622, 1^{er} mai 1878 et n° 6270, 20 juin 1878, n. p.

avec les nécessités de la vie sociale et urbaine du siècle. Le dernier de cette série d'articles aborde l'esthétique pittoresque des architectures des jardins : volières, clôtures, huttes ou cabanes, dont la légèreté est rapprochée du style chinois. Les serres, ces « constructions pour l'habitation des plantes » constituent « une nécessité convertie en élégance, une magnifique décoration ⁵¹ ». Elles combinent la variété qu'apporte la végétation au rythme et à la légèreté d'une architecture de métal. Blanc crédite même l'art des jardins d'avoir contribué à la rénovation de l'architecture moderne par l'utilisation du métal. Il cite le cas du Crystal Palace, conçu par le paysagiste Paxton pour accueillir les fleurs de l'industrie humaine lors de l'Exposition universelle de Londres de 1851. L'art des jardins déployés à l'échelle urbaine devient le corollaire d'une architecture métallique désormais envisagée comme l'expression architecturale de la démocratie.

Ses positions sur l'architecture de métal évoluent radicalement entre le début des années 1860 et la fin des années 1870. La *Grammaire des arts du dessin* exprimait en effet des doutes vis-à-vis des moyens esthétiques du métal, plus limités que ceux de la pierre et peu compatibles avec les valeurs esthétiques conventionnellement associées à l'architecture monumentale ⁵². La finesse de supports trop fragiles à l'œil et la prédominance des vides lui semblaient alors représenter une réduction des ressources expressives. Son commentaire très négatif sur les bâtiments de l'Exposition universelle de 1867 confirme ce jugement : « il semble donc que nous ayons été condamnés d'avance à une baraque monstre, à une tente colossale en tôle et en verre, sous laquelle viendront camper et se promener des armées de marchands et des armées de visiteurs, accourues de tous les points du globe ⁵³. » Ce point de vue est néanmoins nuancé à l'occasion du Salon de 1874. L'entrée de l'architecture dans « l'âge de fer » est désormais perçue comme le signe d'un « nouvel ordre des choses » :

« Vouées au culte de l'utile, façonnées aux idées positives et possédées par l'ambition de vaincre la matière et de refaire notre planète, les générations futures [...] verront peu à peu se substituer [à la pierre] ces matériaux métalliques, d'une portée immense, qui permettent de couvrir d'immenses vides sous des voûtes dont la hardiesse n'a plus rien d'effrayant. Des peuples entiers pourront se réunir à l'abri de l'inclémence des cieux. Les murs finiront par n'être plus que des rideaux ⁵⁴. »

51 Charles BLANC, « La Décoration des villes. Jardins », *Le Temps*, n° 6767, 31 octobre 1879, n. p.

52 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 132-133.

53 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 406.

54 Charles BLANC, « De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 », *Le Temps*, n° 4754, 21 avril 1874, n. p.

Si Blanc conçoit encore quelque « répugnance » à imaginer les équivalents futurs des basiliques construits en fer, il admet l'évolution probable des valeurs esthétiques : « il se peut que la science du sentiment soit renversée [...] par cette évolution de l'art⁵⁵. »

Le commentaire s'avère bien plus argumenté à l'Exposition universelle de 1878. Selon une vision progressiste qui pourrait être redevable de Léonce Reynaud et de Louis Auguste Boileau⁵⁶, l'avancée des civilisations s'incarnerait dans l'agrandissement des espaces pour le peuple et dans l'amincissement des supports, de l'Égypte ancienne aux cathédrales. Certes interrompu à la Renaissance, ce mouvement renaîtrait, à l'époque contemporaine, grâce à l'élan donné par l'architecture métallique : « De nos jours, l'avènement de la démocratie conduit les architectes à se faire ingénieurs et à chercher dans les constructions en fer la solution du problème qui consiste à réunir sous un abri commun des multitudes sans nombre⁵⁷. »

Les édifices de l'Exposition universelle incarneraient la promesse d'une civilisation bien différente de celles du passé, de peuples se réunissant non pour se combattre, mais pour se livrer « aux joutes de l'intelligence⁵⁸ ». Abordant le bâtiment du Champ de mars avec bienveillance, Blanc insiste désormais sur le potentiel esthétique des constructions en fer. Il vante les effets de l'espace intérieur de la galerie, que les dômes transforment en temple de l'industrie ayant les qualités lumineuses d'une église. Il loue la légèreté, la puissance et la hardiesse de la structure, et s'intéresse même aux détails d'un appareil de métal qui est à la recherche de sa juste expression artistique.

Une étude plus approfondie serait nécessaire pour mieux comprendre ce que la critique architecturale de Blanc doit à d'autres auteurs, par exemple à sa lecture du *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud, pour l'élaboration du texte comme pour celle des figures. De même, ses échanges avec les architectes contemporains, Vaudoyer, Duc, Duban, notamment dans le contexte

55 *Ibid.*

56 Louis Auguste BOILEAU, *Nouvelle forme architecturale*, Paris, Gide et Baudry, 1853. Blanc peut s'inspirer du récit historique de Boileau dont il commente longuement le modèle de « Halle basilique » présenté à l'Exposition de 1878. Charles BLANC, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, *op. cit.* à la note 2, p. 34-37. Sur ce projet et sa médiatisation, voir Laurent KOETZ, « Louis Auguste Boileau et le principe des « fermes-éclairantes » : inventions constructives et diffusion par l'image », in François Fleury, Laurent Baridon, Rémy Mouterde, Nicolas Reveyron, *Les temps de la construction. Processus, acteurs, matériaux* (Actes du 2^e congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29-31 janvier 2014), Paris, Picard, 2016, p. 525-532.

57 Charles BLANC, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, *op. cit.* à la note 2, p. 25.

58 *Ibid.*, p. 2.

de son action publique au cours de ses deux directorats à l'administration des Beaux-Arts, mériteraient une enquête plus développée. Dans ses écrits, Blanc se fait l'interprète de cette génération auprès du grand public et formalise une théorie souvent plus implicite chez ces architectes. Il joue un rôle de passeur en tentant de concilier des valeurs esthétiques issues de la tradition académique, empruntant notamment à Quatremère de Quincy, avec des interrogations émergentes sur le sens des évolutions techniques en lien avec l'histoire sociale.

L'architecture joue indéniablement un rôle central dans le système esthétique de Blanc. La vision de l'art monumental, détaché des contingences matérielles, exposée dans les premiers chapitres de la *Grammaire des arts du dessin*, évolue vers la compréhension d'un environnement pour la vie des sociétés. De l'échelle du détail ornemental à celle de la ville, la décoration « au sens le plus noble » n'est pas conçue comme accessoire, mais comme une intention esthétique qui dialogue avec les autres finalités de l'objet, l'autonomie de l'expression négociant avec les formes utiles et nécessaires. Pivot entre les arts du dessin et les arts décoratifs, l'architecture permet ici d'élaborer ce que l'on pourrait désigner comme une théorie spiritualiste de l'art social ; résumée par cette idée de « faire de nécessité beauté ».

LE « CHRONIQUEUR ÉPRIS DES DESSOUS D'HUMANITÉ¹ » : LE POLITIQUE DANS LA CRITIQUE DE GUSTAVE GEFFROY

ORIANE MARRE

Né en 1855 dans le quartier populaire de Belleville, issu d'un milieu modeste, Gustave Geffroy est contraint d'interrompre sa scolarité à quinze ans. Au collège, il s'est lié avec un parent des Goncourt, Charles de Villedeuil, et se retrouve très tôt introduit dans des milieux riches et intellectuels. Attiré par la carrière de journaliste, il intègre dès sa fondation en 1880 la rédaction de *La Justice*, où il se lie d'amitié avec Georges Clemenceau et devient, en 1884, le critique d'art exclusif de l'organe. Autodidacte, Geffroy est néanmoins initié à l'art par Louis Ménard, républicain convaincu, helléniste, proche des poètes parnassiens et chargé de cours d'histoire de l'art à l'École nationale des Arts décoratifs. En 1886 il se lie également d'amitié avec Claude Monet qui lui présente Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte et Théodore Duret. S'il est l'auteur de romans ainsi que d'essais consacrés à l'art, le journalisme constitue l'activité principale de Geffroy qui place l'art au centre de ses préoccupations. En effet, c'est en qualité de « critique d'art » qu'il se présente pour sa nomination comme chevalier de la Légion d'honneur en 1895². Il se définit en outre à plusieurs reprises dans ses articles, dès 1884, comme un ennemi des conservatismes tant artistiques que politiques³. Geffroy a écrit également des articles politiques et effectué principalement sa carrière de critique au sein de journaux politiques⁴, en l'occurrence des journaux de tendances radicales et socialistes.

Bien que Geffroy collabore simultanément à plusieurs journaux et revues, il est possible de distinguer deux grandes périodes dans son parcours journalistique⁵.

1 Benjamin GUINAUDEAU, « Gustave Geffroy : La Vie artistique », *La Justice*, 26 décembre 1892, p. 2.

2 Archives nationales, base Léonore, dossier 19800035/105/13169.

3 Gustave Geffroy, « 19 août 1884 : Tentative », « 21 juin 1885 : Livres de demain », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, Paris, Charpentier, 1887, p. 134-137, 293-295.

4 Nous considérerons ici comme politiques les journaux s'intéressant à la conduite des affaires publiques et se référant à une mouvance politique précise.

5 L'accès à la base de données *Bibliographie de critiques d'art francophones* a permis l'établissement d'un tel panorama. Paula Bruzzi, Lucie Lachenal, Patricia Plaud-Dilhuit, Laura

Une première période est dominée par ses articles publiés dans *La Justice*⁶ entre 1880 et 1898 au nombre de presque 1650 articles⁷. Lors d'une première période intermédiaire, entre 1897 et 1899 puis en 1903 et 1906-1907, Geffroy suit Clemenceau qui abandonne *La Justice* pour *L'Aurore*⁸ où il livre 137 articles, qu'il quitte ensuite en même temps que Clemenceau. Lors d'une seconde période intermédiaire très courte, entre 1904 et 1905, Geffroy collabore avec 39 articles aux premiers numéros du journal socialiste de Jaurès, *L'Humanité*⁹. Enfin une seconde grande période de la carrière de Geffroy est dominée par sa collaboration à *La Dépêche* de Toulouse¹⁰ à laquelle il livre 796 articles entre 1900 et 1914 puis entre 1919 et 1926, sa collaboration étant seulement interrompue par la guerre.

Une approche globale des écrits sur l'art de Geffroy, qui a été l'objet des recherches doctorales de Patricia Plaud-Dilhuit¹¹, permet de découvrir non seulement un critique défenseur des impressionnistes et plus largement des artistes d'avant-garde mais également un journaliste militant, luttant dans les colonnes de journaux politiques pour de nombreuses causes telles que la préservation du patrimoine culturel comme naturel, la dénonciation de la peine de mort, de la spéculation boursière ou des conditions de vie des prostituées. Elle permet également d'étudier la manière dont l'art est articulé à ces engagements. Ces derniers seront analysés, à l'occasion de cet article, à travers le prisme de ses contributions à *La Justice*, *L'Aurore*, *L'Humanité* et *La Dépêche* de Toulouse.

Valette, « Bibliographie de Gustave Geffroy », éditée par Laura Valette, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/gustave-geffroy>.

- 6** Lancée en 1880 par Georges Clemenceau et conçue comme son organe, *La Justice* est hostile à Léon Gambetta, Jules Ferry et dénonce les doctrines socialistes tout en réclamant le progrès démocratique.
- 7** Entre 1893 et 1900, Geffroy écrit également assidûment, 345 articles dans *Le Journal* auquel collabore Clemenceau. Lancé en 1892, *Le Journal* est un titre littéraire populaire qui connaît un succès rapide et attire l'élite littéraire par des contrats très généreux.
- 8** Lancée par Ernest Vaughan en 1897, *L'Aurore* est un journal républicain, proche des socialistes mais sans étiquette. Jaurès y collabore également.
- 9** Ce quotidien militant s'apparente à une revue d'intellectuels, principalement adressée au monde enseignant et syndical.
- 10** Fondée en 1870, ce journal, très lu dans les milieux populaires, rayonne dans tout le Sud-Ouest et jouit d'une influence considérable sur le plan local comme national. C'est un des rares journaux de province dont les articles de tête, émanant des principaux leaders radicaux et parfois socialistes, sont cités par la presse parisienne. Jaurès et Clemenceau y collaborent régulièrement.
- 11** Patricia PLAUD-DILHUIT, *Gustave Geffroy critique d'art*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1987, Denise DELOUCHE (dir).

Les métaphores picturales dans les chroniques politiques et sociales de Geffroy

Le tout premier article de Geffroy qui nous est parvenu est un article relatif au peintre Valentin de Boulogne (xvii^e siècle), publié dans *L'Art* en mars 1880¹². Dès ce premier article, ses critères esthétiques semblent bien établis : le réalisme, l'observation de la nature et de la vie de tous, l'intérêt pour la couleur et la lumière, l'expression du mouvement¹³. En avril 1880, Geffroy prend part aux débuts de *La Justice*. En cette première année, il publie dans ces colonnes quinze articles : six relatifs à l'art et sept à des sujets politiques et sociaux. Le nombre annuel de ses articles s'accroît vite passant d'une vingtaine en 1881 à une centaine en 1885. De 1885 à 1894, il publie en moyenne 132 articles par an, avec un pic à 164 articles en 1888. Entre 1882 et 1886, l'art occupe environ 30 % de sa production avec un pic en 1884, année de son premier Salon, où la moitié de ses articles est consacrée à l'art. Dans la même période, les articles consacrés à la politique représentent environ 15 % de sa production. Le nombre d'articles diminue brutalement à partir de 1895 – passant à 42 puis à 15 en 1896 – jusqu'au départ de Geffroy qui entre à *L'Aurore*. Il est intéressant de noter qu'aucun de ses articles publiés dans *L'Aurore* n'est directement dédié à l'art mais que l'art est régulièrement évoqué dans les articles politiques.

Dès ses débuts, l'art tient une place très importante non seulement dans la production critique de Geffroy comme le révèlent les titres de ces articles mais également dans la construction même de sa pratique journalistique. L'écriture de Geffroy est en effet très picturale et ce caractère est défendu par Clemenceau au moment de la parution du *Cœur et l'esprit* en 1894 : « Je ne sais plus quel critique faisait l'autre jour à Geffroy l'étrange reproche de peindre aux yeux. Il me paraît difficile de demander à l'écrivain de renoncer à évoquer des images. Le monde extérieur ne nous étant accessible que par les sens, comment atteindre l'émotion cérébrale sinon par les voies de pénétration de la nature environnante¹⁴? » Marqué par la philosophie d'Hippolyte Taine et tout particulièrement par la notion d'atomisme, ainsi que le met en valeur Patricia Plaud-Dilhuit¹⁵, Geffroy considère l'art plastique, domaine du sensible par excellence, comme le seul à même de rendre vraiment compte du monde qui nous entoure par la retranscription de la succession de sensations et de perceptions. Cette influence du langage plastique

12 Gustave Geffroy, « Valentin », *L'Art*, 6^e année, t. 1, mars 1880, p. 297-303.

13 Cet article est son unique participation à *L'Art*.

14 Georges Clemenceau, cité dans Achille Astre, *Souvenirs d'art et de littérature*, Paris, 1930, p. 21-22.

15 Patricia Plaud-Dilhuit, *Gustave Geffroy critique d'art*, op. cit. à la note 11, p. 306-307.

se retrouve non seulement dans ses romans mais également dans sa critique littéraire. Les arts plastiques lui servent régulièrement de comparaison pour évoquer la justesse de descriptions littéraires. À *La Justice*, entre 1882 et 1885, il emploie dans des articles consacrés aux frères Goncourt¹⁶, à Julia et Alphonse Daudet¹⁷, Émile Zola¹⁸, Joris-Karl Huysmans¹⁹, au poète et compositeur Maurice Rollinat²⁰ les termes et expressions : « couleur », « dessin », « études de peintres », « croquis de maîtres », « façonné », « taillé comme une œuvre d'art », « paysagiste », « ébauches », « tableau », « taches de couleur », « recherches picturales », « lignes caractéristiques des paysages », etc. C'est l'artiste peintre qui lui semble le plus à même d'établir un lien entre le public et la nature.

Or, les références picturales nourrissent jusqu'aux articles consacrés par Geffroy aux questions politiques et sociales dans *La Justice*. Lorsqu'en 1886, il décrit Alfred de Falloux qui vient de mourir, l'ancien député légitimiste²¹ est présenté en termes plastiques : « M. de Falloux fut une de ces figures dont on voit clairement la structure et le mouvement. Il passe sur le fond de l'histoire avec une allure immédiatement reconnaissable. Une seule couleur suffit à le peindre, un seul mot à l'étiqueter. C'est le Clérical²² ». Geffroy profite de cet article pour préciser que son ambition en tant que journaliste est de « fixer l'impression des événements par quelques traits essentiels, reproduire la silhouette des Individus par de légers ou appuyés crayonnages où figure la ligne caractéristique et enveloppante²³ ». Afin de retranscrire la structure, le mouvement, la couleur des événements et des hommes pour les faire découvrir à son lecteur, Geffroy emprunte à l'art plastique son langage. Il loue en effet la capacité de l'art à ancrer une thèse politique, à donner vie non seulement à des descriptions littéraires mais également à des idées. La force de l'œuvre

16 Gustave Geffroy, « 21 mars 1882 : Les Goncourt », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 143.

17 Gustave Geffroy, « 7 avril 1883 : Alphonse Daudet », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 172-174 ; « 3 juin 1884 : Alphonse Daudet », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 177 ; « 9 février 1884 : Madame Alphonse Daudet », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 252.

18 Gustave Geffroy, « 14 juillet 1885 : Émile Zola », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 192-197.

19 Gustave Geffroy, « 26 mai 1884 : J. K. Huysmans », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 229-241.

20 Gustave Geffroy, « 25 août 1883 : Maurice Rollinat », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 288.

21 Alfred Falloux a notamment laissé son nom à la loi organisant l'enseignement primaire et secondaire de 1850.

22 Gustave GEFFROY, « Le clérical », *La Justice*, 10 janvier 1886, p. 1-2.

23 *Ibid.*

d'art ne réside pas pour Geffroy uniquement dans son sujet mais bien dans ses caractéristiques plastiques comme il le notait au cœur de l'affaire Boulanger dans sa réponse à l'enthousiasme soulevé par la médaille d'honneur décernée au Rêve d'Édouard Detaille (**fig. 1**) : « la France est plus honorée par un paysage bien peint, ou par un beau hareng saur, que par une médiocre représentation d'un essai de mobilisation²⁴ ». En l'occurrence, les paysages bien peints étaient les vues d'Antibes (**fig. 2**) exposées par Monet chez Boussod & Valadon. Geffroy salue également le recours à l'art des radicaux et socialistes pour diffuser leurs idées dans un article de *L'Aurore* commentant l'affiche réalisée par Eugène Carrière pour le quotidien (**fig. 3**) : « il a réalisé par l'image le programme que nous avons formulé par un mot, il a déployé notre drapeau. Mystérieuse correspondance qui existe entre les termes, les traits, les formes, les couleurs²⁵ ». L'art est ainsi présenté non comme la simple traduction plastique d'une idée politique mais comme son expression qui lui permet par cette action même de se préciser.



Fig. 1. Jean-Baptiste Édouard Detaille, *Le Rêve*, 1888, huile sur toile, 300 × 400 cm, Paris, musée d'Orsay.

24 Gustave Geffroy, « Salon de 1888 : Médaille d'honneur », *La Justice*, 6 juin 1888, p. 1.

25 Gustave Geffroy, « L'Affiche de l'Aurore », *L'Aurore*, 17 décembre 1897, p. 1.

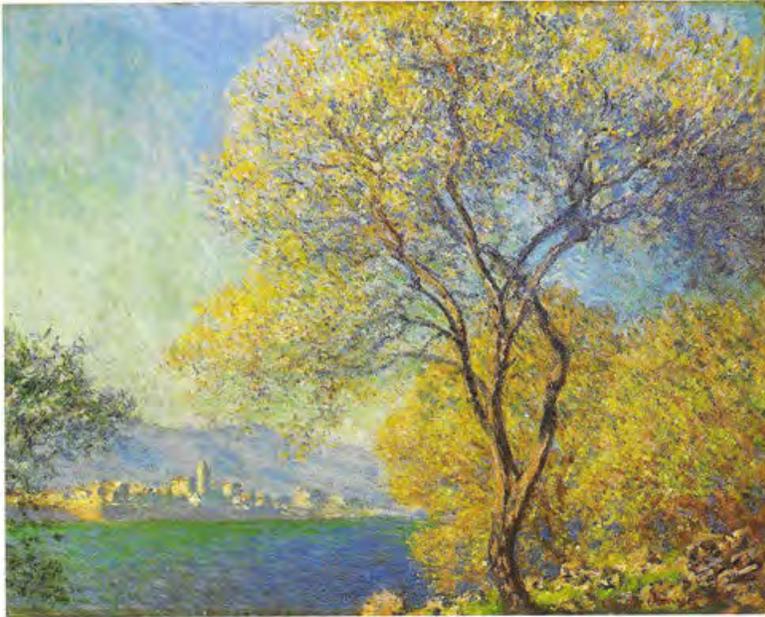


Fig. 2. Claude Monet, *Antibes vue de la Salis*, 1888, huile sur toile, 73×92 cm, Tolède, Toledo Museum of Art.

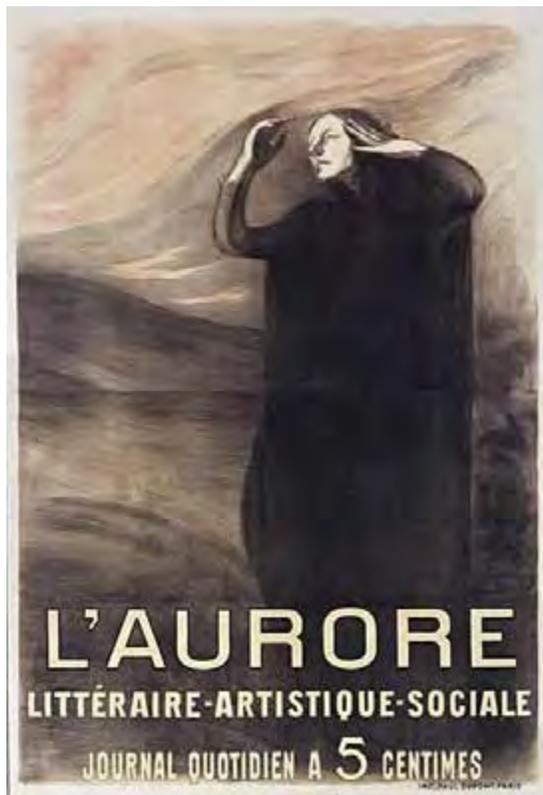


Fig. 3. Eugène Carrière, *L'Aurore, littéraire – artistique – sociale*, 1898, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Une lecture attentive des articles de Geffroy à *La Justice* consacrés à des sujets politiques et sociaux, à des faits divers permet de constater que nombre d'entre eux sont émaillés de références directes à des artistes ou à des œuvres d'art qui leur donnent une résonance particulière. Ces références sont utilisées par Geffroy afin d'explicitier, de renforcer certaines idées. Ainsi lorsque Geffroy rend hommage à Gambetta après sa mort, il commence par décrire son environnement quotidien : « C'est rustique et charmant, humble et doux à l'œil. À côté, sont les étangs si mystérieux le soir, les bois sombres que le bon Corot peuplait de nymphes et de dryades²⁶ ». Dans un passage de l'article de *La Justice*, qui a été supprimé dans sa reprise dans *Notes d'un journaliste*²⁷, Geffroy insiste sur le tempérament de lutteur de l'homme politique. Or la référence à Jean-Baptiste Corot suffit à renforcer ce trait de caractère associé à Gambetta. En effet, chaque fois que Geffroy évoque le peintre, il souligne à la fois le caractère révolutionnaire de sa peinture, les obstacles auxquels Corot a dû faire face avant d'être reconnu ainsi que les jeunes artistes que ce dernier a entraînés dans son sillage tels les impressionnistes²⁸ : « Qui nierait la révolution faite dans le paysage par Corot, l'admirable peintre du gris²⁹ ? » Il est également intéressant de noter le caractère patriotique qu'il associe aux paysages de Corot : « Un des premiers il a aimé et réhabilité les paysages de notre pays [...]. Et dans tout cela revit la France, la douce campagne de France, dans sa grâce et sa mélancolie³⁰ ». Par cette référence à Corot, Gambetta est ainsi consacré comme un patriote, un homme d'action ayant participé aux luttes qui ont conduit à l'enracinement de la Troisième République et auquel les radicaux sont redevables. D'autres références artistiques peuplent les articles de Geffroy telle l'évocation du *Naufrage de Don Juan* d'Eugène Delacroix³¹ afin de narrer des actes de cannibalisme³², ou encore la mention de la présence arbitrale du *Christ en croix* de Léon Bonnat³³ dans une

26 Gustave Geffroy, « Chronique – Aux jardies », *La Justice*, 4 janvier 1883, p. 1.

27 Gustave Geffroy, « 4 janvier 1883 : Aux Jardies », in *Notes d'un journaliste : vie, littérature, théâtre*, 1887, p. 124.

28 Ils ont, selon Geffroy, offert au XIX^e siècle son expression artistique par l'abandon du modèle antique et de la pose d'atelier au profit de la peinture sur le motif et de l'introduction de figures populaires.

29 Gustave Geffroy, « Chronique : Édouard Manet », *La Justice*, 3 mai 1883, p. 1-2.

30 Gustave Geffroy, « Corot », 29 mai 1880, *La Justice*, p. 2.

31 Eugène Delacroix, *Le Naufrage de Don Juan* (*Byron, Don Juan, Chant II*), 1840, huile sur toile, 135 × 196 cm, Paris, Musée du Louvre.

32 Gustave Geffroy, « Chronique - Le petit navire », *La Justice*, 9 septembre 1884, p. 1.

33 Léon Bonnat, *Le Christ en croix*, 1874, huile sur toile, 227 × 159 cm, Paris, Musée du Petit Palais. L'œuvre est commandée en 1873 pour une salle de cour d'assise du palais de Justice de Paris afin d'incarner aux yeux des accusés la justice divine et leur rappeler les souffrances du Christ pour sauver les pêcheurs.

salle d'audience de la Cour d'assises de la Seine au cours d'un compte rendu de jugement qui aboutit à une condamnation à mort. Adversaire de la peine de mort, Geffroy met en doute la culpabilité de l'accusé qui ne reposerait que sur des témoignages de voisins, reçus sous le regard du *Christ* de Bonnat. Par cette allusion, Geffroy semble souligner le caractère arbitraire de la sentence délivrée par le juge et son assesseur Bonnat³⁴ dont il dénonce l'injustice des jugements au Salon³⁵.

De telles références peuvent également renforcer la présence de véritables descriptions picturales. Ainsi dans son cinquième article à *La Justice* qui est consacré à la célébration du 14 juillet 1880 par la municipalité du xx^e arrondissement de Paris, décrivant l'atmosphère des festivités, il insiste sur la couleur du ciel, « de ce bleu verdâtre, cher à Henner³⁶ ». S'il dénonce l'immobilisme incarné par Jean-Jacques Henner à l'instar de Bonnat, Geffroy témoigne néanmoins d'une certaine indulgence pour Henner qui est un des artistes officiels les plus favorables à l'impressionnisme et dont il célèbre les ciels colorés qui lui font oublier ses nus dès son premier Salon de 1884³⁷. Cette référence vient conclure un article consacré à une fête républicaine dont la description par Geffroy est extrêmement picturale :

« La rue Ménilmontant avec ses drapeaux ; ses guirlandes, ses arcs de triomphe verdoyants avait le même aspect que le 14 Juillet. Entre les maisons pavoisées, sous un soleil d'or, une foule immense ondulait, la foule des dimanches parisiens : les hommes, vêtus de noir ou de blouses propres, les femmes arborant les couleurs claires, les robes de toile à fond blanc, à bouquets bleus ou roses, les chapeaux fleuris, les gants et les ombrelles de nuances tendres. Au-dessus de cette foule, les bannières vertes, rouges, grenat, bleues brodées d'or, ornées de devises et d'armoiries communales, s'inclinaient un peu, laissant pendre leurs colliers de reluisantes médailles, trophées des batailles passées, gages des victoires futures³⁸. »

Insistant à la fois sur le mouvement et les couleurs, Geffroy livre une vision qui n'est pas sans évoquer les représentations par Monet de la fête du 30 juin 1878 (**fig. 4**), accrochées à la « 4^e Exposition faite par un Groupe d'artistes Indépendants » de 1879 et qui avaient alors été célébrées dans la presse radicale par

34 Gustave Geffroy, « Chronique - Banlieue », *La Justice*, 17 juin 1885, p. 1-2.

35 Bonnat, en tant que membre de l'Académie des beaux-arts depuis 1881, fait partie du jury de peinture au Salon des artistes français.

36 Gustave Geffroy, « Épilogue de la fête nationale », *La Justice*, 20 juillet 1880, p. 1-2.

37 Gustave Geffroy, « Salon de 1884 – le nu », *La Justice*, 29 mai 1884, p. 2.

38 Gustave Geffroy, « Épilogue de la fête nationale », *La Justice*, 20 juillet 1880, p. 1-2.



Fig. 4. Claude Monet, *La Rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878*, 1878, huile sur toile, 76×52 cm, Rouen, Musée des Beaux-arts.

un de ses confrères et ami, Ernest d'Hervilly³⁹. Que ces toiles soient présentes à l'esprit de Geffroy ou non, il n'en demeure pas moins qu'une telle description par le jeu des couleurs sublime la fête républicaine et projette le spectateur dans son atmosphère⁴⁰.

39 Ernest d'Hervilly, « Exposition des impressionnistes », *Le Rappel*, 11 avril 1879, p. 2.

40 Le goût de Geffroy pour l'évocation de l'atmosphère et les caractéristiques de la lumière qui marque ses articles consacrés aux toiles de Monet à partir de 1886 est sensible dès 1881 dans son commentaire des toiles de Berthe Morisot. Gustave Geffroy, « L'Exposition des artistes indépendants », *La Justice*, 19 avril 1881, p. 3.

Presqu'une décennie plus tard, au cœur de l'affaire Boulanger, alors que Geffroy entend proposer à ses lecteurs de vivre une réunion publique d'ouvriers à Saint-Denis interrompue par des boulangistes, c'est le peintre Carrière qu'il convoque dans la conclusion de son article :

« Un brouillard intense, à peine jauni par le gaz, engrisaille la foule. C'est une houle de têtes dont on ne voit pas les corps. Têtes attentives, yeux fixes, bouches ouvertes ou bouches closes, cela ne ressemble guère aux toiles de genre où les peintres à la mode prétendent donner la physionomie d'une réunion publique. C'est un artiste comme Eugène Carrière qui pourrait reproduire ces douceurs grises, ces fines luminosités de l'atmosphère, ces énergies atténuées des visages⁴¹. »

Geffroy rencontre Carrière en 1888, et se lie avec ce peintre dont il acquiert des toiles. Carrière est ici convoqué en tant que peintre des atmosphères. Geffroy souligne également le mouvement de ces corps d'ouvriers qu'un peintre conventionnel serait incapable de rendre. La même année, au Salon, il salue en effet Carrière, qu'il rapproche alors d'Auguste Rodin et de Monet, comme le peintre du mouvement perpétuel notamment devant sa *Maternité* (fig. 5) : « Il suit sans cesse les mouvements de l'être humain, il assiste à l'éclosion perpétuelle d'expressions nuancées dans la profondeur des yeux et sur la ligne sinueuse de la bouche⁴². » En 1884, le critique, mu par son souci de la question sociale, saluait en effet dans les toiles d'Alfred Roll⁴³ la réhabilitation du monde du travail et l'élévation des milieux populaires au rang de sujets d'œuvres d'art comme expression artistique du programme des radicaux tout en regrettant la rigidité des étoffes et des corps⁴⁴.

Plusieurs faits divers à résonance politique, nombre de chroniques judiciaires donnant lieu à des dénonciations de la peine de mort, sont le lieu de ce jeu cher à Geffroy entre couleurs et lignes, permettant au journaliste de faire vivre ces scènes à son lecteur et proclamant à la fois la faiblesse d'un art de convention et l'imperfection de la société :

« Une teinte violette se mêle au noir du ciel ; de livides blancheurs raient le levant. [...] Le jour va se lever. Les bras rouges de la guillotine se profilent dans la clarté du jour nouveau ; [...] On voit maintenant tout distinctement. Le bourreau, en noir, chapeau haut de forme, est debout au pied de la charpente. C'est d'une laideur atroce et mélancolique, cette apparence de nature que créent ces arbres,

⁴¹ Gustave Geffroy, « Chronique – Réunion publique », *La Justice*, 25 janvier 1889, p. 1-2.

⁴² Gustave Geffroy, « Salon de 1889 : Intimités », *La Justice*, 10 mai 1889, p. 1.

⁴³ Alfred Roll, *Marianne Offrey, crieuse de vert*, 1884, huile sur toile, 182 × 116 cm, Pau, Musée des Beaux-arts.

⁴⁴ Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *La Justice*, 18 juin 1884, p. 1-2.

encore verts et déjà rouillés, entre ces inflexibles lignes d'horizon faites de toits et de murs⁴⁵. »

Complétant ses critiques d'art de références politiques et passant régulièrement par le pictural pour affirmer ses combats, Geffroy semble envisager l'art et la politique comme deux thèmes inséparables qui s'enrichissent constamment.



Fig. 5. Eugène Carrière, *Maternité*, vers 1887, huile sur toile, 33×40,2 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Un combat mêlant art et politique : la décentralisation

Parmi les causes défendues par Geffroy, la décentralisation l'occupe avec une constance toute particulière, de *La Justice* à *La Dépêche* de Toulouse⁴⁶, s'inscrivant parfaitement dans son engagement d'homme de gauche, proche des milieux radicaux-socialistes, unissant des questions politiques et artistiques. La lutte de Geffroy contre la centralisation s'inscrit dans la tradition radicale de lutte contre les monopoles qui fédère une partie des critiques radicaux autour des expositions sécessionnistes des artistes indépendants : « Peut-on à notre

⁴⁵ Gustave Geffroy, « Chronique – Souvenir », *La Justice*, 12 août 1885, p. 1-2.

⁴⁶ Au sein de *La Dépêche* de Toulouse ainsi que de *L'Humanité*, Geffroy rédige presque exclusivement des articles relatifs à l'art. La politique est cependant loin d'être absente de ces articles, elle semble au contraire en faire partie intégrante.

époque de centralisation et d'enrégimentation, regretter qu'il se produise çà et là des protestations, des insurrections même, d'artistes audacieux, décidés à tout pour marquer leur place et planter leur drapeau⁴⁷ ? » En politique, cette défense de la décentralisation s'exprime par la revendication de l'autonomie municipale et le renforcement des conseils généraux au niveau départemental. L'identification des idéaux des artistes indépendants avec ceux des radicaux-socialistes qui dominent *La Justice* est rendue évidente par la présentation de ces artistes par Geffroy : « ces peintres [qui] n'ont pas hésité à rompre non seulement avec la Droite, mais encore avec le Centre et la Gauche de la peinture⁴⁸ ». Il est particulièrement intéressant que le critique présente les artistes indépendants comme se trouvant à la gauche de la gauche sur l'échiquier artistique en 1881, au moment où les partisans de Clemenceau, rompant définitivement avec Gambetta, se détachent des radicaux plus modérés pour former à la Chambre le groupe « fermé » des radicaux-socialistes, se plaçant à la gauche de la gauche sur l'échiquier politique.

Cette lutte pour la décentralisation s'inscrit également dans l'esprit de Geffroy dans un combat contre le monopole que détient encore l'Église sur l'instruction. Décentraliser, pour lui, comme pour ses confrères journalistes radicaux, c'est éclairer, éduquer le peuple et donc le détourner de ce qu'il considère comme l'obscurantisme catholique. Or, au cœur de cette lutte, l'art joue un rôle de premier choix ainsi que l'exprime Geffroy dans son étude, pour *La Justice*, d'une école d'un village de Vendée :

« pour qu'il comprenne, ce paysan, pour que son esprit qui n'a guère été ému jusqu'à présent que par la mise en scène de l'église, soit frappé, il faut que l'École soit dans le village ce qu'il y aura de plus beau pour ses yeux, de plus expressif pour son intelligence ; il faut que l'École soit plus grande que la mairie, plus imposante que l'église ; il faut [...] que sa façade soit orgueilleuse et magnifique, que l'art s'ajoute à la science, qu'elle soit à la fois un laboratoire et un musée⁴⁹ ! »

Geffroy assigne ainsi à l'art un rôle éducatif et médiatique comme l'a étudié Patricia Plaud-Dilhuit⁵⁰ et il lui demande de retenir l'attention, de la même manière qu'il utilise les descriptions picturales pour capter celle de ses lecteurs. Dans cette perspective, le musée occupe une place de choix dont témoigne sa campagne de 1894 en faveur de l'ouverture d'un musée gratuit et ouvert le

47 Gustave Geffroy, « L'Exposition des artistes indépendants », *La Justice*, 4 avril 1881, p. 3. Il rend compte de la « 6^e Exposition des Artistes Indépendants », dite aujourd'hui « impressionniste ».

48 *Ibid.*

49 Gustave Geffroy, « Chronique – École de village IV », 17 janvier 1884, p. 1-2.

50 Patricia Plaud-Dilhuit, *Gustave Geffroy critique d'art, op. cit.* à la note 11, p. 296-297.

soir afin d'instruire les ouvriers, projet qui n'a pas abouti, comme l'a montré Bertrand Tillier⁵¹. Présentés par Geffroy comme de « grands moyens de civilisation⁵² », le musée et les collections qu'il renfermerait – qu'il voudrait les plus représentatives de la diversité de l'art y compris contemporain – seraient ainsi les alliés des radicaux dans leur lutte contre l'obscurantisme.

La décentralisation réclamée par Geffroy est également géographique et dès son entrée à *La Justice*, il a à cœur de renseigner ses lecteurs à propos des manifestations artistiques qui se déroulent hors de Paris et pour ce faire, il se déplace. Dès son quatrième article, il rend ainsi compte de l'exposition artistique, industrielle et commerciale, due à une initiative privée, qui a lieu à Melun en juin 1880, la qualifiant d'« œuvre éminemment démocratique⁵³ ». Dans le même organe parisien, il célèbre au printemps 1894 une exposition de peintres indépendants⁵⁴ qui a lieu dans les locaux de *La Dépêche* de Toulouse dont le directeur politique, Arthur Huc, est proche de Maurice Denis. Or cette exposition provinciale qui n'a suscité, à notre connaissance, que très peu d'articles dans des quotidiens politiques, est qualifiée par Geffroy dans *La Justice* de « nouvelle tentative de décentralisation artistique⁵⁵ ». Dès lors, sa collaboration à *La Dépêche* de Toulouse semble s'inscrire dans cette volonté de décentralisation de la vie artistique et d'éducation du plus grand nombre, y compris et surtout hors de Paris. À travers ses articles, il s'adresse directement aux Toulousains, concluant par exemple un article consacré en 1900 à Eugène Boudin par le souhait de voir un recueil de correspondance de l'artiste acquis par les bibliothèques publiques de Toulouse⁵⁶. Dans le cadre de ses salons, il met également l'accent sur des œuvres visibles à Toulouse : en 1906, il loue par exemple *La Décoration pour une salle du Capitole à Toulouse* de Henri Martin qui représente notamment Jaurès⁵⁷.

51 Bertrand Tillier, « Le Musée du soir de Gustave Geffroy : Entre éducation artistique et émancipation sociale », in Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (dir.), *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2014, p. 245-261.

52 Gustave Geffroy, « Causeries : Les jeudis au Louvre », *La Dépêche*, 9 mars 1907, p. 1-2.

53 Gustave Geffroy, « L'exposition de Melun », *La Justice*, 10 juin 1880, p. 2.

54 Il s'agit de Louis Anquetin, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Eugène Grasset, Henri-Gabriel Ibels, Achille Laugé, Maxime Maufra, Charles Maurin, Hermann-Paul, Henri Rachou, Richard Ranft, Paul Ranson, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton, Edouard Vuillard (*Exposition de la « Dépêche » de Toulouse*. Catalogue illustré de 17 lithographies originales, Ancourt, 1894). L'exposition est inaugurée le 20 mai 1894.

55 Gustave Geffroy, « Notre temps : De Tokio [sic] à Toulouse », *La Justice*, 21 mai 1894, p. 1.

56 Gustave Geffroy, « Eugène Boudin », *La Dépêche*, 30 novembre 1900, p. 1.

57 Gustave Geffroy, « Les Salons, SAF. I. La peinture », *La Dépêche*, 2 mai 1906, p. 1.

La démarche décentralisatrice que défend Geffroy a pour but, à travers l'éducation, tout particulièrement artistique, de vivifier la production des villes et de redynamiser la province. Il proclame ainsi en 1904 dans *La Dépêche* de Toulouse : « Nous avons trop perdu le sens de la vie régionale. C'est ce sens qui fait la variété, l'originalité, la force d'esprit d'un grand pays⁵⁸ ».

Or, en ces toutes premières années du xx^e siècle, les critiques d'art de l'organe de la ligue nationaliste d'extrême droite l'Action française, engagés pour plusieurs d'entre eux dans le mouvement félibre provençal, dénoncent également l'excès de centralisation qui coupe les artistes comme les politiciens de leurs racines régionales constituant leur identité et appellent les artistes à rejoindre leur province pour faire d'elle leur principale source d'inspiration. Cependant, alors que le régionalisme est, pour l'Action française, un rempart contre le cosmopolitisme du monde contemporain, Geffroy loue dans un article de *L'Aurore* une action commune de décentralisation :

« Non, cet esprit local n'a rien à perdre à sa confrontation avec l'esprit cosmopolite. La facilité des communications, l'agrandissement de la connaissance, ont créé un mouvement qui emporte les peuples, les races, les petites et grandes patries, vers de nouveaux destins. L'éducation de l'homme de demain se fera non seulement par l'action de Paris, mais l'action de partout, par les grandes villes d'Europe et d'Amérique, par l'Asie, par le monde entier⁵⁹. »

C'est dans cette perspective que Geffroy s'intéresse tout particulièrement aux musées de province. Cette question est mise au premier plan de l'actualité par le contexte de la loi de séparation de l'Église et de l'État qui est adoptée à la Chambre le 3 juillet 1905. Cette loi prévoit en effet que les biens ecclésiastiques seront dévolus à des associations culturelles et il faut donc procéder à leur inventaire. Face aux résistances qui apparaissent dans certaines villes, Geffroy propose, dans plusieurs articles de *La Dépêche* de Toulouse, que les œuvres d'art conservées dans les églises viennent enrichir les collections de musées provinciaux. L'un de ces articles, publié le 8 novembre 1907 en pages 1 et 2, entre en résonance avec un article de tête publié le même jour par un membre du parti radical Alphonse Aulard, qui encourage un plan de décentralisation fondé sur un « bon régime d'instruction⁶⁰ ».

Dans *La Dépêche* de Toulouse, Geffroy se fait le relais d'initiatives locales conduisant à l'ouverture d'écoles d'arts industriels qui ont pour but la formation

58 Gustave Geffroy, « Causeries : Paris et province : les musées », *La Dépêche*, 30 octobre 1904, p. 1-2.

59 Gustave Geffroy, « Décentralisation et Cosmopolitisme », *L'Aurore*, 8 septembre 1898, p. 1.

60 A. Aulard, « Opinions : Un plan de décentralisation », *La Dépêche*, 8 novembre 1907, p. 1.

d'ouvriers qualifiés comme c'est le cas à Roubaix⁶¹ : « Aujourd'hui, peut-on rendre cette force à la nation ? Peut-on ressusciter les centres provinciaux de production ? [...] Le grand moyen, c'est la décentralisation, c'est la création d'écoles et de musées sur tous les points qui peuvent devenir des centres de régions⁶² ». Dès la fin de la guerre, Geffroy, défendant l'idée de la création d'une École nationale des arts appliqués à l'industrie à Mulhouse dans *La Dépêche*, affirme bien l'importance de l'art dans les luttes – y compris économiques – au sein de l'Europe : « Ce sont là des industries où l'art doit venir en aide au travail, pour augmenter sa beauté et son influence. Demain, l'Allemagne va reprendre son labeur, sa propagande. L'Alsace et la Lorraine délivrées ont un grand rôle à jouer dans les nouveaux combats pacifiques. À nous de les aider par un enseignement vivant des arts en dehors de toute tutelle banale, par le développement des forces et des libertés régionales⁶³ ».

La décentralisation favorisant par l'action conjointe des musées provinciaux et des écoles d'art industriel l'éducation du peuple français, aura pour conséquence, selon Geffroy, l'apparition d'un art émancipateur inspiré « des traditions régionales⁶⁴ ». Il encourage les artistes à être eux-mêmes acteurs de cette décentralisation : « Ce serait un beau spectacle que celui de ces démissionnaires de Paris affirmant bien haut que l'on peut vivre ailleurs que dans l'agitation et l'encombrement de la grande ville, ajoutant l'exemple à la parole, suscitant les énergies, créant une atmosphère vivifiante dans les petites villes prétendues mortes⁶⁵ ». Geffroy met en effet en valeur les artistes qui choisissent la province comme source d'inspiration. Les représentations du village de Damiette par Armand Guillaumin (**fig. 6**) suscitent par exemple son intérêt lors de la « 8^e exposition » de 1886 (dite aujourd'hui « impressionniste »)⁶⁶. En 1905, il voit également en Charles Milcendeau « le peintre de la Vendée » et il s'arrête devant *Les Marchés* de Gaston Hochard et les paysages de Bretagne de Fernand Piet⁶⁷. Mais c'est en Achille Laugé (**fig. 7**), artiste proche des néo-impressionnistes, qui a participé à l'exposition de *La Dépêche* de Toulouse en 1894, que Geffroy découvre un exemple de l'artiste émancipateur permis par la décentralisation :

61 Gustave Geffroy, « Causeries : L'école de Roubaix », *La Dépêche*, 12 septembre 1903, p. 1.

62 Gustave Geffroy, « Causeries : L'art pour le peuple », *La Dépêche*, 13 mars 1902, p. 1-2.

63 Gustave Geffroy, « Les arts en Alsace-Lorraine », *La Dépêche*, 27 juin 1919, p. 1.

64 Gustave Geffroy, « Décentralisation et Cosmopolitisme », *L'Aurore*, 8 septembre 1898, p. 1.

65 *Ibid.*

66 Gustave Geffroy, « Salon de 1886 : VIII. Hors du Salon : Les Impressionnistes », *La Justice*, 26 mai 1886, p. 1-2.

67 Gustave Geffroy, « La Vie Moderne au Salon », *L'Humanité*, 27 avril 1905, p. 1-2.



Fig. 6. Jean-Baptiste Guillaumin, *Crépuscule à Damiette*, 1885, huile sur toile, 72×139 cm, Genève, Petit Palais.



Fig. 7. Achille Laugé, *Paysage de la Gardie, près de Calhau (Aude)*, 1902, huile sur toile, 59×805 cm, Paris, Musée d'Orsay.

« L'histoire de l'humanité est ainsi faite, et il est certain qu'un peintre tel que Laugé, épris d'humble vérité, est venu logiquement, à son heure, comme un héritier de toutes les peines, de toutes les joies [...] de sa race du Languedoc. [...] Voici maintenant que vient, pour les délivrer de leur long silence de tous les siècles, celui qui, avant de s'endormir lui aussi, du sommeil de la terre, ressuscitera leurs existences sacrifiées et leurs pensées abolies⁶⁸. »

Laugé et Geffroy ont dû entretenir une relation relativement suivie puisque Patricia Plaud-Dilhuit relève dans la collection de Geffroy le portrait par Laugé d'une femme âgée identifiée comme la mère du critique. Fortement influencé par la pensée de Renan⁶⁹, Geffroy salue en Laugé le fils de laboureur, « homme de la France paysanne » qui a choisi de quitter Paris pour rentrer dans son village en 1888 pour créer : « Cette force qui est en son individu lui vient aussi de la terre que les siens ont labourée [...] elle lui vient de son village. Qu'il y reste⁷⁰ ! » Par une telle démarche, cet artiste exemplaire a pu, selon Geffroy, se relier aux générations de « laborieux obscurs » qui l'ont précédé et prendre la parole en leur nom à travers des œuvres alliant l'intensité des coloris et le mouvement cher à Geffroy car gage de vie.

En 1892, au moment de la parution du premier volume de *La Vie artistique*, son confrère de *La Justice*, le prêtre défroqué Benjamin Guinaudeau présentait Geffroy comme le « chroniqueur épris des dessous d'humanité⁷¹ ». Ce sont en effet les liens qu'il prend soin d'établir entre l'art et la politique qui caractérisent son œuvre aux yeux de ses contemporains. À travers son perpétuel souci de réformer le monde de l'art envisagé comme faisant partie intégrante de la société, ainsi que l'intégration de ses positions au sein des journaux politiques auxquels il collabore, toujours dans l'entourage de Clemenceau et de Jaurès, apparaît le choix de Geffroy de militer politiquement, tout au long de sa carrière, en tant que critique d'art.

68 Gustave Geffroy, « Causeries : Achille Laugé », *La Dépêche*, 9 juin 1907, p. 1-2.

69 Patricia Plaud-Dilhuit, *Gustave Geffroy critique d'art*, op. cit. à la note 11, p. 71-72.

70 *Ibid.*

71 Benjamin GUINAUDEAU, « Gustave Geffroy : La Vie artistique », *La Justice*, 26 décembre 1892, p. 2.

AU-DELÀ DES LIMITES GÉOGRAPHIQUES ET LINGUISTIQUES : LA CRITIQUE FRANCOPHONE DE VITTORIO PICA (1862-1930)

MARGHERITA CAVENAGO

« Le Napolitain Pica, un sauvage des Abruzzes, parfumé à faire mal au cœur, qui se sert à même au plat rapporté sur la table, n'attendant pas qu'on le serve et dont les remuements de sanglier et la gesticulation balourde manquent de casser, après déjeuner, la statuette de Falconet qui est sur la cheminée de mon cabinet de travail¹ ». C'est avec ce portrait savoureux désormais bien connu que le 16 mai 1891 le nom de Vittorio Pica (**fig. 1**) fait sa première apparition dans le *Journal* d'Edmond de Goncourt (1822-1896). En dépit des traits caricaturaux avec lesquels ce dernier – avec son snobisme habituellement méprisant et à l'occasion enclin à la stéréotypisation – introduit cet individu originaire du Sud de l'Italie au « caractère cannibalesque² », il s'agit du seul portrait achevé d'un homme de plume italien contenu dans le *Journal*³. Le célèbre auteur de *La Maison d'un artiste* finit d'ailleurs par reconnaître que Pica est « un invité très agréable⁴ ». N'ayant pas encore vingt ans, Vittorio Pica entretient avec Edmond de Goncourt une correspondance particulièrement régulière, à laquelle seule la mort de ce dernier mettra fin. Et si le jeune critique est un ardent et sincère admirateur de Goncourt – « l'auteur hautain et génial de l'œuvre plus exquisément et nerveusement moderniste du siècle⁵ », écrira-t-il dans le message lu

1 Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire. III : 1887-1896*, Paris, Laffont, 1989 (1^{re} éd. Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891-1898), p. 583.

Vittorio naquit effectivement à Naples d'une relation extraconjugale entre le patriote originaire des Abruzzes Giuseppe Pica, professeur des droits criminels à l'Université de Modène et Sénateur du Royaume, et l'anglaise Annie James, connue pendant l'exil à Londres en 1860 et épousée en secondes noces en 1880. Pour un profil biobibliographique plus détaillé sur Pica, voir Davide LACAGNINA, « PICA, Vittorio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, p. 122-127.

2 Ainsi note encore Edmond de Goncourt une quinzaine de jours plus tard, après un dîner chez les Daudet (GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire, op. cit.* à la note 1, p. 591).

3 Vittorio PICA, « Votre fidèle ami de Naples ». *Lettere a Edmond de Goncourt : 1881-1896*, sous la direction de Nunzio Ruggiero, Napoli, Guida, 2004, p. 7.

4 Edmond de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire, op. cit.* à la note 1, p. 595.

5 Télégramme de Vittorio Pica à Frantz Jourdain, Naples-Paris, 22 février 1895 (timbre à date), Paris, BnF, département de manuscrits, NAF 22471, f. 497. Voir Marianne Clatin, Catherine Meneux,

par les soins de Frantz Jourdain (1847-1935) au cours du banquet en l'honneur du Nancéien –, son estime est bien partagée par l'écrivain français, qui, en 1894, lui dédie l'*Italie d'hier*.

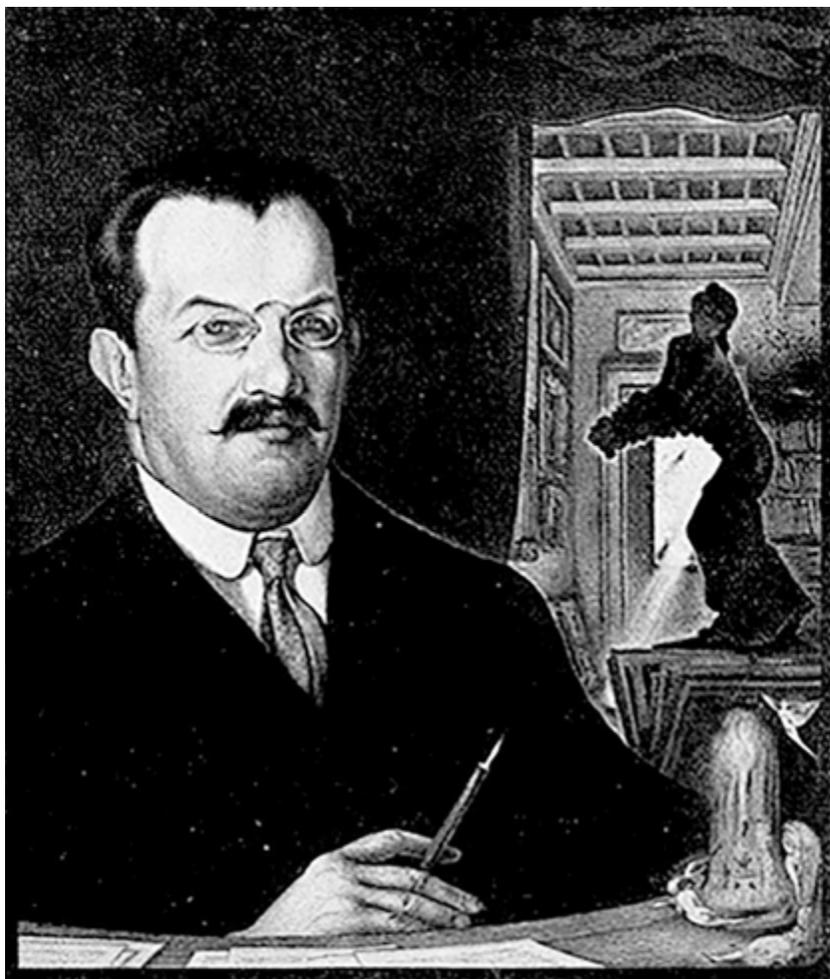


Fig. 1. Alberto Martini, *Portrait du critique d'art Vittorio Pica*, 1912, encre de chine et pastels sur papier, issu de Gabriel Mourey, « La X^e Exposition Internationale de Venise », *L'Art et les Artistes*, t. XV, avril-septembre 1912, p. 212 (Paris, BnF).

« JOURDAIN, Frantz (1847-1935). Sources d'archives identifiées », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, et Edmond de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, *op. cit.* à la note 1, p. 1100 : « Frantz Jourdain se lève et lit des dépêches de la Belgique, de la Hollande, des goncourtistes d'Italie, Cameroni et Vittorio Pica, d'Allemagne ».

Vittorio Pica est en effet un interlocuteur très apprécié, comme critique et comme traducteur⁶, dans le milieu intellectuel français fin-de-siècle⁷. Dès les années 1880, quand les intérêts de l'essayiste sybarite ont principalement pour objet les belles-lettres, il est particulièrement proche des avant-gardes littéraires françaises, aussi bien du milieu naturaliste que symboliste, et il établit des rapports privilégiés – correspondances⁸, mais aussi des fréquentations – avec « le Tout-Paris » décadent. En 1885, au cours de son premier séjour parisien documenté, il participe aux « amicales réunions, dont est sagement bannie toute discussion politique et où on ne parle que d'art », qui ont lieu chez Stéphane Mallarmé (1842-1898), « dans un charmant petit salon de la rue de

6 Sur Vittorio Pica traducteur en français et du français, mais aussi du portugais, du castillan et du catalan, voir Nicola D'ANTUONO, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma, Carocci, 2002, p. 51-72.

7 Pour une bibliographie générale sur Vittorio Pica, voir la section *Home / Stato dell'arte e riferimenti bibliografici* de la base de données CAPTI du projet de recherche FlrB 2012 *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea fra riviste, archivi e illustrazioni*. À propos du projet FlrB 2012 et de la *database* CAPTI, voir l'article de Davide Lacagnina, directeur de l'unité de recherche entièrement consacrée à Vittorio Pica, dans le présent volume.

Sur les milieux culturels parisiens fréquentés par Pica et le réseau de relations relatif, voir en particulier Barbara MUSETTI, « Emporium, un pont éditorial lancé par Vittorio Pica entre la France et l'Italie », in Rossella Froissart Pezone, Yves Chevretil Desbiolles (dir.), *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, préf. de Pierre Wat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 39-51 ; Barbara MUSETTI, *Rodin vu d'Italie. Aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*, préf. de Catherine Chevillot, Paris, Mare et Martin, 2017, p. 107-113 ; Margherita CAVENAGO, « Vittorio Pica e l'esempio « di eleganza, di piacevolezza e di misura » delle arti decorative francesi », in Davide Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 265-302.

8 Italo GOTTA, *Notes pour une bibliographie italienne sur J.-K. Huysmans*, Genova, S.A.G.A., 1955 ; Gianni MOMBELLO, « Lettere inedite di Vittorio Pica ad Émile Zola », *Studi Francesi*, IV, n° 2, 1960, p. 267-275 ; Ernesto CITRO, « Lettere inedite di alcuni corrispondenti francesi a Vittorio Pica (Hénique, Alexis, Rod, Tailhade, Dierx, Remy e Jean de Gourmont) », *Revue des études italiennes*, t. XXXVI, n° 3, 1990, p. 105-124.

Le département des manuscrits de la BnF conserve également 1 lettre, 5 cartes postales et 1 ex-libris de Vittorio Pica à Maurice Barrès, Naples, 1885-1899 (NAF 28210, Fonds Maurice Barrès) ; 1 carte de Vittorio Pica à Alfred Vallette et 4 cartes de Vittorio Pica à Adolphe van Bever, Naples, 1900 (NAF 28128). La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet garde 4 lettres et 2 cartes de Vittorio Pica à Stéphane Mallarmé, Naples, 1885-1898 (Fonds Mallarmé-Valvins, MVL 2647-2652) ; 1 carte de visite de Vittorio Pica à Rachilde, Paris, 1907 (Ensemble Rachilde, Alpha Ms 10502) ; 1 lettre de Vittorio Pica à André Rouveyre, Venise, 1919 [Ensemble André Rouveyre, 7884 (307)]. À l'Institut de France sont conservées 4 cartes et 2 lettres de Vittorio Pica à Jacques-Émile Blanche (Fonds Jacques-Émile Blanche, Correspondance générale, Ms 7049, 7054) ; 1 carte de Vittorio Pica à Henri de Régner, Naples, 1887 (Fonds de Heredia et de Régner, Correspondance d'Henri de Régner, Ms 5708) ; 1 carte de visite de Vittorio Pica à Hippolyte Percher (Fonds Hippolyte Percher, alias Harry Alis, Ms 8441).

Rome, qu'ornent deux tableaux et un dessin de Manet, de bizarres poupards japonais, des albums de l'anglais Caldecott, et quelques livres⁹». C'est là que « se rassemblent, de temps à autre, plusieurs littérateurs français, et surtout plusieurs de ces jeunes poètes et romanciers, connus sous la commune et vague dénomination de *décadents* ou *symbolistes* », que Pica baptisera les « Modernes Byzantins¹⁰ ». Mallarmé – avec lequel Pica se lie d'amitié¹¹ et qui, comme Paul Verlaine (1844-1896), lui confiera des textes inédits – est probablement à l'origine de ses premiers contacts directs avec Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Paul et Victor Margueritte (1860-1918; 1866-1942), Maurice Hennequin (1863-1926), Maurice Barrès (1862-1923), Teodor de Wyzewa (1862-1917), Félix Fénéon (1861-1944) et Édouard Dujardin (1861-1949)¹². Ces trois derniers ou encore Gustave Kahn (1859-1936)¹³ semblent devenir très

9 Vittorio Pica, « Les Modernes Byzantins. Stéphane Mallarmé », *La Revue indépendante*, février 1891, p. 173-215 ; mars 1891, p. 315-360, cit. p. 173. Voir Carte postale de Vittorio Pica à Stéphane Mallarmé, Naples, 15 février 1891, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Mallarmé-Valvins, MVL 2648.

10 Vittorio Pica, « Les Modernes Byzantins. Stéphane Mallarmé », *op. cit.* à la note 9, p. 173.

11 Curieusement c'est Stéphane Mallarmé qui met vraisemblablement Vittorio Pica en relation avec James Abbott McNeill Whistler (Carte postale de Vittorio Pica à Stéphane Mallarmé, Naples, 27 février 1896, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Mallarmé-Valvins, MVL 2651). Voir l'article de Davide Lacagnina dans le présent volume.

12 Fabio FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del Decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988, p. 70-79.

13 Alors que onze missives de Vittorio Pica à Édouard Dujardin (Naples, 1886-1888; 1923) sont conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC, Fondation Ardouvin/Collection Vasseur, n° 4046), je n'ai découvert, auprès du département des manuscrits de la BnF, de la Bibliothèque de l'Institut de France, des Collections Jacques Doucet (Bibliothèque littéraire et Institut National d'Histoire de l'Art) ou de la Fondation Custodia, aucune trace d'échanges épistolaires avec Fénéon, Wyzewa, Kahn ou, encore, avec certains écrivains d'art majeurs de l'époque, dont l'influence sur Pica est évidente sinon déclarée ou témoignée par les publications composant sa bibliothèque, tels que Ernest Maindron, Roger Marx, Julius Meier-Graefe, Gustave Geffroy, Gabriel Mourey ou Octave Mirbeau. La consultation des inventaires de certains fonds privés et publics (*Lettres et Manuscrits autographes. Collection d'un amateur sur la Révolution et l'Empire. Archives Gustave Kahn et autographes divers*, catalogue de vente aux enchères, Paris, 4-5 novembre 2010, Paris, ALDE, 2010; *Inventaire des archives Roger Marx (1859-1913)*, Paris, Bibliothèque de l'INHA, 2013; *Fonds Octave Mirbeau*, Angers, Bibliothèque Universitaire, 2004) n'a pas été non plus révélatrice. À ce propos je remercie vivement Catherine Méneux, Pierre Michel, Patricia Plaud-Dilhuit et Richard Shryock de m'avoir confirmé que, au fil de leur recherches portées respectivement sur Marx, Mirbeau, Geffroy et Kahn, ils n'ont jamais rencontré de témoignages de rapports directs entre Pica et les critiques dont ils se sont longuement occupés.

familiers de Pica, qui recueille leur estime¹⁴ et qui, au cours des années 1880 et au début des années 1890, est invité à collaborer ponctuellement, en tant que critique littéraire, à leurs revues : la *Revue contemporaine*, la *Revue wagnérienne*, *La Cravache parisienne*, *La Revue indépendante*. Par ailleurs, l'honneur d'être admis au sein du « grenier Goncourt » à Passy, qui remonte très certainement au séjour parisien de 1891, a sûrement contribué à consolider les liens avec certains membres de l'intelligentzia parisienne et à accroître la renommée de ce jeune critique italien perspicace et bien informé, cordial, mais aussi combatif, qui dans la capitale française se félicite désormais d'une estime inégalée parmi ses compatriotes et rare même parmi ses collègues d'outre-monts. De même, Vittorio Pica est le seul membre italien à faire partie du Comité définitif pour le *Monument à Baudelaire* en 1892¹⁵.

En mai 1893, *L'Art moderne* – périodique belge très diffusé en France, qui publiera peu de temps après la première contribution connue de Pica en matière d'art en langue française¹⁶ – lui consacre un article particulièrement apologétique. Paru en ouverture du numéro, ce texte anonyme est intitulé simplement « Vittorio

- 14** Voir par exemple Teodor de Wyzewa, « Les livres », *La Revue indépendante*, janvier 1887, p. 1-24 et notamment p. 15-16, n. 2 (Pica remercie en avance Wyzewa pour « son aimable citation » par le biais du Dujardin : Lettre de Vittorio Pica à Édouard Dujardin, Naples, 7 décembre 1886, IMEC, Fondation Ardouvin/Collection Vasseur, n° 4046, f. 42) ; Félix FÉNEON, « Le Pica », *La Cravache parisienne*, 14 juillet 1888, n. p. Voir Esther Jakubec, Catherine Meneux, « WYZEWA, Teodor de (1862-1917). Sources d'archives identifiées », in Marie Gispert, Catherine Meneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, et Sarah Duchemin, Catherine Meneux et Marie Gispert, « FÉNEON, Félix (1861-1944). Sources d'archives identifiées », in Marie Gispert, Catherine Meneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017.
- 15** Le Comité, présidé par Leconte de Lisle, était constitué de Paul Bourget, Jules Claretie, François Coppée, Léon Deschamps, Léon Diex, Anatole France, Stéfán George, Edmond de Goncourt, José-Maria de Heredia, Joris-Karl Huysmans, Bernard Lazare, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Léon Maillard, Stéphane Mallarmé, Roger Marx, Henri Mazel, Louis Ménard, Catulle Mendès, Octave Mirbeau, Jean Moréas, Charles Morice, Nadar, Alexandre Ourousof, Vittorio Pica, Edmond Picard, Henri de Régnier, Adolphe Retté, Jean Richepin, Édouard Rod, Georges Rodenbach, Félicien Rops, Henry Roujon, Aurélien Scholl, Emmanuel Signoret, Armand Silvestre, Stuart Merrill, Sully-Prudhomme, Algernon Swinburne, Laurent Tailhade, Auguste Vacquerie, Alfred Vallette, Paul Verlaine, Émile Varhaeren, Francis Viéllé-Griffin, Émile Zola (« Le Monument de Charles Baudelaire », *La Plume*, 15 novembre 1892, p. 480).
Il est intéressant de constater que quasiment tous les personnages constituant le Comité sont en relation avec Pica et qu'on retrouvera la plupart de leurs noms cités dans cette contribution même.
- 16** Vittorio Pica, « Félicien Rops à l'étranger », *L'Art moderne*, III, n° 52, 24 décembre 1893, p. 410-411. La quasi-totalité des contributions de critique d'art de Vittorio Pica citées ici sont consultables sur la base de données CAPTI (<http://www.capti.it>), vers laquelle, à l'occurrence, je vais systématiquement renvoyer via des liens hypertextuels ponctuels.



Fig. 2. Jules van Biesbroeck, *Dessin pour la carte de visite de Vittorio Pica*, 1907 (Carte adressée à Auguste Rodin, Paris, Archives du Musée Rodin).

Pica ». En le parcourant, le lecteur y découvre une chronique savoureuse d'un séjour à Naples fait par la rédaction du journal (Octave Maus, Edmond Picard, Émile Verhaeren) : « ...Et vite, quelques verres de « Capri Spumante » et le caractère ouvert et accueillant de ce Napolitain mâtiné d'Anglais, – solide, gaillard et gai luron buvant sec et mangeant ferme, – nous firent bons camarades¹⁷ ». Pica est connu pour son esprit ouvert et convivial, et maintes de ses connaissances intellectuelles, parmi lesquelles Émile Zola (1840-1902), Edmond de Goncourt ou André Fontainas (1865-1948)¹⁸, lui rendront visite à Naples ou, plus tard, à Milan (**fig. 2**). Ainsi André Gide (1869-1951) écrit-il à Christian Beck (1879-1916)

17 N. s., « Vittorio Pica », *L'Art moderne*, III, n° 19, 7 mai 1893, p. 145-146.

18 Né à Bruxelles, André Fontainas fait une partie de ses études à Paris, ville où il s'installe définitivement en 1889, date à laquelle il entre comme critique au *Mercure de France*. Dans un article paru dans ce même périodique en 1935, l'écrivain évoque son séjour milanais datant très probablement de 1906 – année de l'Exposition nationale des beaux-arts de Milan organisée pour célébrer l'ouverture du tunnel du Simplon – et l'agréable déjeuner en compagnie d'« un des animateurs premiers du renouveau méditerranéen, un des initiateurs de ce salon de Venise où se confrontent à périodes régulières les peintres de tous les pays : le bon, le joyeux, l'enthousiaste et sensible Vittorio Pica » (André Fontainas, « La vivante visite de l'art italien à Paris », *Mercure de France*, 15 mai 1935, p. 15-27, cit. p. 24). Voir Laurent Houssais, « Bibliographie

en 1899 : « Si vous êtes à Naples, allez trouver Vittorio Pica, l'illustre critique, et saluez-le de ma part. Je ne le connais que par correspondance et ai égaré son adresse, mais n'importe quel libraire pourra vous la donner¹⁹ ».

L'appartenance à cette société des lettres à la portée internationale, dans laquelle les limites entre vie, art, écriture, critique littéraire et littérature artistique sont souvent très floues, est sûrement à mettre en relation avec le choix de Pica de se consacrer, à partir des années 1880 et pour le reste de sa vie, exclusivement au monde de l'art.

Formation, aspirations et finalités

Vittorio Pica a débuté par des études de droit dans le Naples cosmopolite et nourri de culture française de la deuxième moitié du XIX^e siècle et, très jeune, il s'engage dans une intense activité journalistique, aux niveaux national et international. Conscient du provincialisme qui afflige la Péninsule, Pica est constamment à la recherche d'une ouverture aux phénomènes littéraires, poétiques et artistiques étrangers, notamment français. Il est convaincu de l'importance de la transmission – à travers les quotidiens et les revues à large diffusion, mais aussi via les expositions et leurs catalogues – afin de véhiculer des langages inédits et contribuer ainsi au processus de modernisation de la culture italienne et de l'éducation esthétique des récepteurs (lecteurs, spectateurs ou les deux), dans un pays où on vit nostalgiquement tourné vers un passé glorieux qui n'existe plus. À cet effet, les valeurs du renouvellement esthétique français, moins radicales qu'en Angleterre, semblent plus adaptées au contexte italien et à un processus de modernisation idéalement sans ruptures, qui doit avancer par évolution plutôt que par révolution. La critique devient un moyen pour construire l'identité esthétique d'un pays, mais – comme cela a déjà été évoqué par Philippe Kaenel au cours de la journée d'études inaugurale du Programme de recherche *Bibliographies de critiques d'art francophones*²⁰ – également son identité socio-politique. Ceci est particulièrement vrai dans le cas de l'Italie, dont l'unité est très récente et encore en voie de construction. Polygraphe et antidogmatique, Pica s'intéresse à différents domaines culturels et mûrit des préférences apparemment non dépendantes d'un système théorique rigoureux, parfois dictées par les rapports ou les sentiments personnels (amitiés ou rejets,

d'André Fontainas», in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, mis en ligne en février 2017.

19 André GIDE, Christian BECK, *Correspondance*, établie, présentée et annotée par Pierre Masson, préf. de Béatrix Beck, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 72.

20 Philippe Kaenel, intervention non publiée à la table ronde « Interdisciplinarité et francophonie », *Bibliographie de critiques d'art francophones*. Journée d'étude inaugurale, 31 mars 2017.

syntonie intellectuelle, admiration pour certains critiques dont il suit les pas...), par l'actualité (recensions d'expositions et salons) ou par l'orientation fortement pédagogique de son engagement. « La nécessité d'éviter chaque exclusivisme et extrémisme », qui a été souvent reprochée à Pica, se révèle en définitive parfaitement cohérente avec les coutumes de l'époque, ainsi qu'avec « la vocation la plus authentiquement éducative de son action de critique et de journaliste²¹ ». La critique – au sens large (écriture, conférences, organisation d'expositions et salons dans un but aussi « pédagogique²² ») – devient donc une activité de médiation entre l'art, qui est en quelque sorte toujours aristocratique et doit se configurer en termes « d'exception », son créateur et le public. Mais elle est aussi – au-delà de limites géopolitiques et linguistiques – transnationale, pour permettre la circulation des réalités littéraires et artistiques contemporaines à un niveau idéalement mondial. Pour atteindre cet objectif ambitieux, Vittorio Pica agit toujours selon un système à double échange : d'un côté, récolter et trier les informations et le matériel bibliographique via la presse et ses relations personnelles ; de l'autre, faire connaître et se faire connaître à travers ses propres contributions critiques, l'organisation d'événements, une présence régulière aux manifestations et au sein des milieux intellectuels des capitales internationales de la culture. L'objectif final reste toujours la diffusion, la plus large possible, de l'information. Sa curiosité et sa rigueur professionnelle le portent à être toujours bien renseigné. La connaissance des nouveautés qu'il contribue à diffuser dans son pays passe par la lecture, l'activité épistolaire ou, plus directement, par la visite des expositions ou les contacts personnels au cours de ses nombreux séjours à l'étranger.

Collecter, échanger et diffuser l'information

Concernant le contexte français, Pica passe chaque jour au crible différents périodiques (*Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *la Gazette des Beaux-Arts*, *Paris illustré*,

21 « La necessità di evitare ogni forma di esclusivismo ed estremismo », qui a été souvent reprochée à Pica, se révèle en définitive parfaitement cohérente avec les coutumes de l'époque, ainsi que avec « la vocazione più autenticamente educativa della sua azione di critico e di giornalista » (Davide LACAGNINA, « "Così ardito artista e così sagace critico d'arte" : Vittore Grubicy de Dragon e Vittorio Pica », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, op. cit. à la note 7, p. 50).

22 « Un'esposizione non è fatta pei pochi ma pei molti e che, se essa non deve in alcun modo lusingare il cattivo gusto di questi molti, non può rinunciare a quei particolari richiami che li possono avvicinare all'opera d'arte e formarne, un po' alla volta, l'educazione estetica » (Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, p. 110-111).

L'Artiste et *La Revue indépendante*...) et, en cas de références bibliographiques particulièrement intéressantes, n'hésite pas à solliciter collègues, auteurs, amis pour se faire envoyer une copie de l'article ou du volume en question. Il demande, par exemple, à son ami Edmond de Goncourt d'intercéder auprès de Gustave Geffroy (1855-1926) afin de recevoir une copie de *La vie artistique* (1892) ou, encore, de lui envoyer les épreuves du volume sur Hokusai de son « cher Maître » sorties dans la *Gazette des Beaux-Arts* en décembre 1895²³. De même, dans une lettre du 27 août 1900 à Adolphe van Bever (1871-1927), secrétaire du *Mercurio de France*, Pica écrit : « Faites-moi adresser toutes les nouveautés littéraires publiées par le *Mercurio de France* et je m'en occuperai dans mes périodiques chroniques de littérature et d'art de la *Stampa* de Turin, du *Corriere della sera* de Milan et de l'*Ora* de Palerme²⁴ ». Par ailleurs, selon la coutume des présents bibliographiques réciproques, et pour remercier ses expéditeurs, consolider les liens et accroître sa notoriété, il expédie ses propres publications italiennes à des destinataires français bien précis. Ainsi, en octobre 1895, Pica envoie à Goncourt deux exemplaires de son volume *L'arte europea a Venezia*, dont l'un est destiné à « M. Geffroy, en témoignage de haute estime et vive sympathie esthétique²⁵ ».

Dans ce sens, le rapport de Pica avec l'éditeur Edmond Sagot (1857-1917) est encore plus éloquent. Avec ce dernier, il échange publications et catalogues d'exposition, informations, contacts et, même, quelques œuvres. En effet, Pica, auquel Sagot a envoyé un album de dessins de Grasset et d'autres affiches destinées à illustrer sa rubrique « *Attraverso gli albi e le cartelle* » dans la revue *Emporium*, demande à être informé de toutes les « nouveautés graphiques dignes d'être signalées²⁶ ». En contrepartie, il renseigne l'éditeur français sur toutes ses contributions en la matière, met à disposition la bibliographie qu'il possède et brosse un tableau de la situation graphique contemporaine italienne, en le mettant en contact avec Adolf Hohenstein²⁷ (1854-1928), Giovanni Maria Mataloni (1869-1944) et Marcello Dudovich (1878-1962).

23 Vittorio PICA, « Votre fidèle ami de Naples », op. cit. à la note 3, p. 136 et 157.

24 Carte postale de Vittorio Pica à Adolphe van Bever, Naples, 27 août 1900, Paris, BnF, département des manuscrits, NAF 28128.

25 Vittorio PICA, « Votre fidèle ami de Naples », op. cit. à la note 3, p. 156.

26 Lettre de Vittorio Pica à Edmond Sagot, Naples, 10 août 1900, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Fonds Sagot-Le Garrec, Archives 86, carton 96.

27 Bien que né d'une famille allemande à Saint Pétersbourg et ayant fait ses études à Vienne, Adolf Hohenstein vit principalement à Milan et il est, à juste titre, considéré comme l'un des pères de l'affiche publicitaire moderne italienne.

Pour une représentation significative de l'art français en Italie

Poussé par une mobilité frénétique, dont son activité épistolaire et journalistique est, en même temps, la cause et l'effet, Vittorio Pica se rend régulièrement à Paris et à Bruxelles, mais aussi à Munich, Berlin, Prague ou Stockholm. « De l'Amérique du Sud à l'Europe de l'Est, de la péninsule ibérique aux pays scandinaves, le nom de Pica apparaît lié à presque toutes les expositions les plus importantes au tournant des XIX^e et XX^e siècles, dont il est un témoin attentif pour la presse italienne ou, plus souvent, partie prenante²⁸ ». Salons et expositions lui offrent en réalité l'occasion de connaître de près la scène artistique contemporaine internationale et d'exercer le rôle d'ambassadeur des différents événements qu'il organise ou qui, sous son égide, sont organisés en Italie, Biennale de Venise *in primis*.

Bien avant d'avoir été nommé vice-secrétaire et responsable du bureau des ventes (1912-1914) ou avoir succédé à Antonio Fradeletto (1858-1930) comme secrétaire général (1920-1927), Pica collabore régulièrement à la manifestation lagunaire en intégrant le jury des prix (pour la première fois en 1899) et – en tant que conseiller et recenseur de l'événement, notamment de ses différentes sections étrangères²⁹ – en soutenant d'un regard critique constructif l'Exposition internationale de Venise depuis sa création, en 1895. Ainsi, lors de la première édition, il ne cache pas aux yeux des organisateurs son inconsolable amertume face à une section française dépourvue d'artistes tels que Gustave Moreau (1826-1898), Henri Fantin-Latour (1836-1904), James Tissot (1836-1902), Eugène Carrière (1849-1906), « les impressionnistes » ou Auguste Rodin (1840-1917). Par la suite, il déplore la présence d'œuvres de second choix, présentées avec peu de succès aux salons parisiens, ou en tout cas moins significatives et novatrices que d'autres envoyées par les mêmes artistes à des événements similaires³⁰.

28 « Dall'America latina all'Europa dell'Est, dalla penisola iberica ai paesi scandinavi, il nome di Pica si ritrova in quasi tutti i più importanti appuntamenti espositivi fra Otto e Novecento, di cui è attento testimone per la stampa italiana o, molto più spesso, diretta parte in causa (Davide LACAGNINA, « Vittorio Pica à neuf! », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, op. cit. à la note 7, p. 10). Décisive pour son avenir professionnel, l'installation définitive de Pica à Milan, en 1904, lui permet de dépasser le cadre régional et de s'ouvrir à une perspective eurocentrique, en se rapprochant du monde de l'édition du Nord du Pays et du milieu des galeries et des Biennales.

29 En tant que vainqueur, à différents titres, du concours de la critique de la manifestation lagunaire en 1897, 1899 et 1901, il est invité à écrire certains articles d'ouvertures des catalogues de la Biennale.

30 Sur la participation française aux Biennales de l'avant-guerre, voir Leo Lecci, « Un tambourineur pour la Biennale. Vittorio Pica e gli artisti francesi alle prime esposizioni internazionali di Venezia (1895-1914) », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, op. cit. à la note 7,

C'est ainsi qu'en 1900 Pica, qui se trouve à Paris en qualité de correspondant de la revue *Emporium* à l'occasion de l'Exposition universelle³¹, est officiellement chargé des médiations diplomatiques pour assurer aux éditions successives de l'exposition une présence artistique française marquante et qualitative. Le maire de Venise Filippo Grimani (1850-1921), président de la manifestation, et Fradeletto s'adressent alors ainsi aux artistes français invités à participer à l'édition du 1901 :

« Nous avons le plaisir et l'honneur de présenter à MM. les Artistes que nous venons d'inviter à notre Exposition internationale, Monsieur Vittorio Pica, l'éminent écrivain d'art, qui jouit d'une renommée si légitime dans notre pays et à l'étranger. Sachant qu'il allait se rendre à Paris, nous l'avons chargé de rassembler, pour notre entreprise artistique, des œuvres tout-à-fait choisies ; et comme il a eu l'extrême obligeance d'accepter cette charge, nous prions instamment MM. les Artistes de lui accorder leur complète confiance et de vouloir bien nous prêter, par son aimable entremise, les ouvrages qu'il va leur demander³². »

Le résultat le plus remarquable du support critique de Pica et de son activité diplomatique envers la France au cours de l'année 1900 reste sans nul doute la *Mostra personale* de Auguste Rodin, artiste profondément admiré avec lequel l'essayiste sybarite se liera d'amitié³³ (**fig. 3**). Néanmoins son rôle de

p. 171-193 ; Leo LECCI, *La Francia alla Biennale 1895-1914: l'opportunità mancata*, Milano, Mimesis, en cours d'impression. Sur la première Biennale de Venise, voir en particulier Leo LECCI, « Un consulente da Parigi per la prima Biennale. Giovanni Boldini e l'esposizione internazionale di Venezia del 1895 », in Sergio Gaddi, Tiziano Panconi (dir.), *Giovanni Boldini. Genio e pittura*, (cat. exp., Venaria Reale, Reggia di Venaria, 29 juillet 2017-28 janvier 2018), Milano, Skira, 2017, p. 69-81 ; Leo Lecci, « Giovanni Boldini e la partecipazione degli artisti francesi alla prima Biennale di Venezia », *Annali on-Line*, Università degli Studi di Ferrara, sezione di Lettere, IX, n° 2, 2014, p. 202-220. Sur la participation de la France aux Biennales dans les années 1920, voir Margot DEGOUTTE, « De Vittorio Pica à Antonio Maraini, modernité et place de la France à la Biennale de Venise dans les années 1920 », *ArtItalies. La revue de l'AHAI*, n° 21, 11 septembre 2015, p. 43-49 ; Margot DEGOUTTE, « La France à Venise. Participation et représentation française à la Biennale de Venise, 1895-1940 », *Le Journal des Arts*, n° 412, 25 avril/8 mai 2014.

31 Vittorio Pica, « La pittura all'Esposizione di Parigi », *Emporium*, vol. XII, n° 72, 1900, p. 449-465 ; *Id.*, « La pittura all'Esposizione di Parigi », *Emporium*, vol. XIII, n° 73, 74, 76, 1901, p. 26-44 ; 95-110 ; 243-262.

32 Lettre de Filippo Grimani et Antonio Fradeletto aux artistes français invités, Venise, 6 novembre 1900, La Biennale di Venezia, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, busta 12, fascicolo « Pica Vittorio », cit. in Leo LECCI, « Un tambourineur per la Biennale », *op. cit.* à la note 30, p. 173.

33 « Invece quest'anno, essendo stato concesso al possente scultore francese un'intera sala in cui esporre tutto un gruppo di opere oltremodo interessanti e caratteristiche, le discussioni sono scoppiate ardenti e clamorose fino dai primi giorni » (Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1901, p. 181).



Fig. 3. Auguste Rodin, Étude (femme), dessin à crayon, issu de Raffaele Calzini, *Collezione Vittorio Pica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1931, s. p. <http://www.capti.it>

le sculpteur Alexandre Charpentier (1856-1909), du jury chargé d'attribuer les médailles à la Biennale – consacre au « groupe d'œuvres des maîtres impressionnistes, formant un ensemble significatif et probant³⁴ » présenté en 1903, Vittorio Pica, comme son collègue Ugo Ojetti (1871-1946), ne cessera d'appeler

« tambourineur » officiel en faveur de la Biennale lui fera bientôt comprendre que les absences ou présences inadéquates de certains artistes français sont dues à l'indifférence de ces derniers envers la manifestation italienne plutôt qu'aux choix et à la réelle volonté des organisateurs : les invitations sont souvent ignorées ; les œuvres spécifiquement demandées refusées ou d'abord promises puis, le moment venu, envoyées à des événements de plus grande envergure ; les responsables doivent recourir à des galeries privées, notamment Durand-Ruel, pour obtenir un panorama acceptable de l'actualité de l'art en France. En dépit des mots élogieux que depuis les pages de *L'Art décoratif*, Gustave Soulier (1872-1937) – directeur de la revue et membre, avec

Sur les rapports entre Pica et Rodin, voir MUSETTI, *Rodin vu d'Italie*, op. cit. à la note 7, passim et p. 107-128. L'édition critique intégrale de la correspondance de Pica à Rodin va bientôt paraître : Davide LACAGNINA (dir.), « *Le plus génial des sculpteurs modernes* ». *Lettere di Vittorio Pica ad Auguste Rodin (1901-1917)*, Roma, Quodlibet, sous presse.

34 Gustave SOULIER, « La Cinquième Exposition Internationale d'Art à Venise », *L'Art décoratif : revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne*, n° 60, septembre 1903, p. 97. Voir Fabienne Fravallo,

de ses vœux une exposition globale du mouvement français bien-aimé comme celles qui avaient eu lieu à Paris, Bruxelles, Munich ou Vienne.

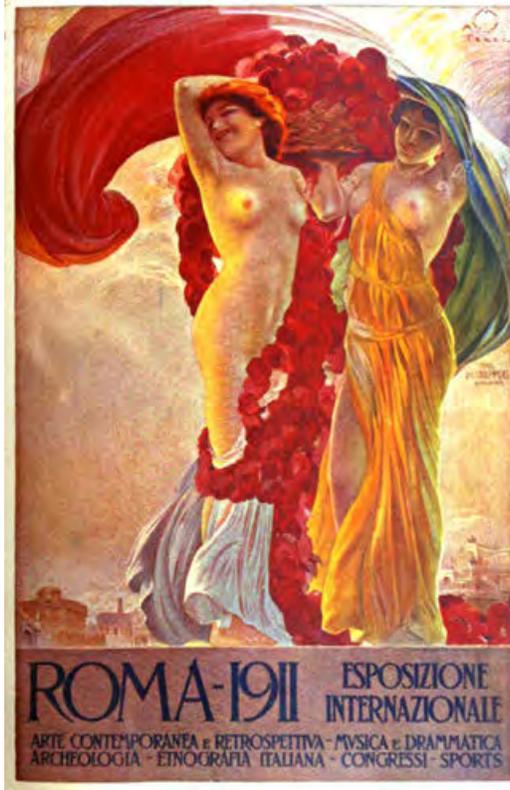


Fig. 4. Aleardo Terzi, *Dessin pour la carte de l'Exposition Internationale de Rome de 1911*, 1911 (Carte adressée à Auguste Rodin, Paris, Archives du Musée Rodin).

Parmi les premiers à s'intéresser et à écrire sur l'impressionnisme³⁵, Vittorio Pica ne verra pourtant pas se réaliser son rêve d'une grande rétrospective du groupe français à l'occasion de l'Exposition internationale des beaux-arts de Rome (fig. 4), organisée pour le cinquantième de l'Unité italienne (1911) à la Valle Giulia dans le bâtiment spécialement conçu par Cesare Bazzani (1873-1939 ; actuelle Galerie Nationale d'Art Moderne et Contemporain). Pica, en tant que commissaire spécial pour l'art étranger, dénonce alors les « deux sociétés parisiennes [Société des artistes français et Société nationale des Beaux-Arts] qui [...], avec une inadmissible menace d'abstention massive, avaient fait échouer la proposition du comité exécutif romain d'accueillir au sein de leur propre palais une exposition

du groupe glorieusement historique des impressionnistes³⁶ » et qui auraient

« SOULIER, Gustave (1872-1937). Sources d'archives identifiées », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017.

35 Voir notamment le chapitre « Impressionisti, Divisionisti e Sintetisti », in Vittorio Pica, *L'Arte Europea a Venezia*, Napoli, Luigi Pierro, 1895, p. 112-135 et *Id.*, *Gl'impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908. Voir Maria Mimmita LAMBERTI, « Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Série 3, V, 1975, p. 1149-1186.

36 « Due società parigine [Salon des Champs-Élysées et Salon du Champs-de-Mars] che [...] avevano fatto fallire, con un'inqualificabile minaccia di astensione di massa, il proposito del comitato esecutivo romano di ospitare nel proprio palazzo una mostra del gruppo gloriosamente storico degli impressionisti » (Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911. XVII. Il padiglione della Francia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, p. XC). Voir Anna CAMBEDDA, « L'informazione sull'arte straniera in Italia nella critica di Vittorio Pica », in Gianna Piantoni

relégué dans une petite salle de passage tous les artistes les plus novateurs (Claude Monet, Henri Matisse ou encore Édouard Vuillard).

À Venise, malgré la possibilité de contourner l'ingérence de la culture institutionnelle étrangère offerte par le système des invitations directes, l'expérimentalisme plus radical ne trouve néanmoins pas sa place et même la proposition, en réalité pas si avant-gardiste, d'« une exposition d'artistes de l'avenir ou d'artistes d'exception [...] de toute origine géographique³⁷ », que Pica avance pour l'édition de 1914, demeure lettre morte. La Biennale reste une manifestation de caractère relativement officiel fermée aux nouveautés plus audacieuses et, peut-être pour cette raison, pas suffisamment attirante pour les artistes français les plus novateurs de l'époque, parmi lesquels certains préfèrent exposer ailleurs³⁸. L'absence de certains créateurs capitaux, ainsi que d'œuvres réellement inédites et d'avant-garde sera constamment reprochée à la section française de la Biennale, qui dès 1912 et à l'initiative de la ville de Venise, affichera son propre pavillon national³⁹.

Au début des années 1920, sous la patte vigoureusement francophile du secrétaire Pica, qui fait appel à des commissaires tels que Paul Signac (1863-1935), Léonce Bénédite (1859-1925) et André Dezarrois (1889-1979), la Biennale consacre une rétrospective au père de la modernité française Paul Cézanne (1839-1906), organise la *Mostra della scultura negra* et expose Alexander Archipenko (1887-1964) ou Amedeo Modigliani (1884-1920). Mais si la XV^e édition de la manifestation lagunaire (1926) apparaît enfin libérée « de l'esprit officiel » et capable d'accueillir « les œuvres les plus indépendantes et les plus fortes, de l'art belge et de l'art français notamment [...] », le regret est vif que de ces trois

(dir.), *Roma 1911* (cat. exp., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4 juin-15 juillet 1980), Roma, De Luca, 1980, p. 89-96.

- 37** « Una mostra di artisti dell'avvenire o di artisti d'eccezione [...] senza distinzione di nazione » (Lettre de Vittorio Pica à Antonio Fradeletto, Venise 18 décembre 1912, La Biennale di Venezia, Fondo storico, Serie Scatole Nere, busta n° 35, fascicolo « Vittorio Pica », cit. in Leo Lecci, « Un tambourineur per la Biennale », *op. cit.* à la note 30, p. 190). « Vi sarebbero, con due o tre opere tra le più audaci e più significative, degli artisti morti come i francesi Cézanne e Gauguin, l'olandese Van Gogh, il tedesco Von Marées ed il russo Wrubel e poi, fra i viventi, gli olandesi Toorop e Van Doghen [*sic*], il norvegese Munch, lo spagnolo Picasso, l'ungherese Rippl-Ronai, il polacco Boleslas Biegas, l'italiano Medardo Rosso e qualche altro [...]. Sarebbe per molti la sala degli orrori [...]. Per altri sarebbe la sala dei tesori. » (*Ibid.*, p. 190).
- 38** À ce sujet, un cas exemplaire est celui d'Auguste Renoir qui, bien que chaleureusement invité à prendre part à la quatrième édition (1901), y préfère, cette même année, l'Exposition internationale de Glasgow ou la troisième Exposition de la Sécession de Berlin.
- 39** Vittorio Pica, « L'arte straniera alla X^e Esposizione Internazionale di Venezia. Il padiglione della Francia (Lucien Simon - Jacques Émile Blanche - Gaston La Touche - René Ménéard - Auguste Rodin) », *Vita d'Arte*, vol. X, n° 59, novembre 1912, p. 148-171.

derniers [Utrillo, Vlaminck et Matisse] il ne se trouve que des œuvres médiocres ou à peu près [...], aussi bien que l'absence de Segonzac, de Luc-Albert Moreau, d'André Lhote et par-dessus tout de Rouault⁴⁰ ». Malgré ces limites liées parfois aux contingences, mais aussi à une esthétique « bourgeoise » convenablement moderne accueillant des tendances artistiques variées, mais refusant l'avant-garde radicale, la Biennale est toutefois une importante plateforme d'échanges et d'influences entre les exposants, ainsi qu'un événement riche de conséquences sur le marché de l'art et le collectionnisme⁴¹ et, plus généralement, sur le goût et l'éducation des Italiens.

Les arts décoratifs au service du « socialisme de la beauté »

Convaincu des effets pédagogiques considérables de telles manifestations, non seulement sur les artistes, mais aussi sur les visiteurs italiens, Pica, au fil des Biennales et d'autres expositions qu'il soutient et analyse, focalise son attention et son engagement sur les arts décoratifs, reflet authentique de sa conception de l'art moderne et de l'aspiration à une esthétisation de l'existence⁴². En raison de son caractère accessible à un plus vaste public, un art industriel capable de répondre aux exigences nouvelles et aux aspirations inédites de l'époque moderne peut se révéler parfaitement adapté au réveil esthétique généralisé, qu'il essaye de mettre en place notamment à travers l'exemple « d'élégance,

40 M.-L. SONDAZ, « La peinture aux jardins de Venise », *Les cahiers du Sud*, 1^{er} novembre 1926, p. 325-328, cit. p. 325-326.

41 Sur le rayonnement de l'art et des œuvres suite aux expositions de Venise jusqu'en 1926, voir Giuliana DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze, Firenze Libri, 1987 ; des réflexions sur Pica et le collectionnisme en Italie sont contenues in Davide LACAGNINA, « Arte moderna italiana: storiografia e collezionismo fra le pagine di *Emporium* (1938-43) », in Giorgio Bacci, Miriam Fileti Mazza (dir.), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, p. 455-480 ; concernant Rodin, voir MUSETTI, *Rodin vu d'Italie*, *op. cit.* à la note 7, notamment p. 52-60.

42 Davide LACAGNINA, « Vittorio Pica à neuf ! Un progetto di ricerca, un archivio virtuale, una raccolta di saggi », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, *op. cit.* à la note 7, p. 26. Sur Pica et les arts décoratifs, voir également Davide LACAGNINA, « Turin 1902: Louis C. Tiffany at the First Exhibition of Modern Decorative Arts », in Liana De Girolami Cheney (dir.), *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American Innovations and Aesthetic Interrelations in Material Culture*, New-Castle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 289-314, et Livia SPANO, « Vittorio Pica e le arti decorative in Italia: uno sguardo attraverso le esposizioni », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, *op. cit.* à la note 7, p. 239-264.

agrément et mesure, qui caractérisent la glorieuse tradition française⁴³ ». Dans cette bataille en faveur du « socialisme de la beauté », un premier modèle critique qui inspire particulièrement l'écrivain italien est Gabriel Mourey (1865-1943), qui en 1899 avait émis le vœu – partagé et fidèlement rapporté par Pica dans *La vita internazionale* – qu'en France se constitue une « corporation d'ouvriers d'art » en communion d'esprit et d'aspirations⁴⁴ comme en Angleterre. À plusieurs reprises, au cours de sa vie, Vittorio Pica montre aussi son intérêt et admiration pour la pensée et le travail de Roger Marx (1859-1913)⁴⁵ : il se procure son livret sur Edgar Chahine (1900), la monographie sur *Les Médailleurs modernes en France et à l'Étranger* (1901) ou plus tard *L'Art social* (1913) ; il découvre certaines des prédilections du critique français à travers le catalogue de sa collection particulière présentée par Anatole France (1914)⁴⁶. Pica possédait également le catalogue de l'exposition de Jules Chéret préfacé par Roger Marx (1889)⁴⁷. Certes, comme l'a bien observé Barbara Musetti, « la bibliographie de Pica semble se développer en parallèle avec celle de Roger Marx qui deviendra pour lui une source de découvertes artistiques et un modèle de rigueur méthodologique⁴⁸ ». Le critique italien reconnaît rapidement le rôle fondamental de son collègue français dans la renaissance de l'art moderne de la médaille et, plus généralement, de tous les « autres arts mineurs, pour l'efficace sympathie rencontrée et pour avoir autant contribué à la création d'une section spéciale qui leur

43 « Di eleganza, di piacevolezza e di misura, che sono nella gloriosa tradizione francese » (Vittorio Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, p. 136).

44 Vittorio Pica, « L'arte al di qua e al di là delle Alpi. Il risveglio della bellezza », *La vita internazionale*, II, n° 19, 5 octobre 1899, p. 196-198, cit. p. 198. Voir « Gabriel Mourey, *La Faillite de l'art décoratif moderne*, 1904 », in Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014, mis en ligne le 30 juin 2014 < <http://journals.openedition.org/inha/6114> >.

45 Sur la figure de Roger Marx et sur le contexte idéologique dans lequel il opère, voir en particulier Catherine MENEUX (dir.), *Regards de critiques d'art. Autours de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 et Catherine Meneux, « MARX Roger (1859-1913) », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017.

46 *Beaux-Arts – Peinture, sculpture, gravure. Beaux ouvrages illustrés, monographies et biographies d'artistes, bibliographies, catalogues d'expositions d'art etc. composant la bibliothèque Vittorio Pica*, Milano, Antiquariato W. Toscanini & Co., 1931, p. 20, réf. 355, 356, 357 ; p. 8, réf. 119.

47 *Ibid.*, p. 23, réf. 432. Le catalogue de la vente aux enchères des livres et des œuvres de Pica (1931) signale, dans le descriptif, que l'exemplaire présente une dédicace autographe, mais malheureusement il n'en précise pas le contenu et l'auteur (s'agirait-il de l'artiste ou du critique?).

48 Barbara MUSETTI, « Emporium, un pont éditorial lancé par Vittorio Pica entre la France et l'Italie », *op. cit.* à la note 7, p. 50.

est entièrement dédiée au cours des salons annuels parisiens⁴⁹ ». Il s'inspire ainsi des initiatives de ce dernier pour promouvoir un art qui, « à travers la vue constante, forme et sensibilise le goût du public sans demander aux artistes les supérieurs talents créatifs et la haute originalité de vision indispensables pour un tableau ou une sculpture⁵⁰ ». Depuis la première édition de la Biennale de Venise, Vittorio Pica plaide en faveur d'une vaste section consacrée « aux différentes formes de cet art décoratif qui se développe de plus en plus en France et surtout en Angleterre et que nous, à tort, dédaignons », comprenant illustrations, reliures, affiches, tapisseries, papiers peints, étains, vitraux, céramiques, bronzes, meubles, concrètement « toutes les applications les plus variées de l'art de la décoration d'intérieur et de l'ornement des objets d'usage quotidien⁵¹ ». C'est donc aussi grâce à l'œuvre de sensibilisation de Pica qu'en 1897 une salle entière de la Biennale est destinée aux arts appliqués des Japonais, « qui sont incontestablement les décorateurs les plus géniaux au monde⁵² », et qu'à partir de la troisième édition (1899), les arts soi-disant mineurs européens intègrent

49 « Altre arti minori per l'efficace simpatia dimostrata loro e per aver in tanta parte contribuito all'istituzione negli annuali salons parigini di una speciale sezione consacrata per intero ad esse » (Vittorio PICA, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino*, op. cit. à la note 43, p. 116).

50 « Mentre educa e raffina, con la vista quotidiana, il gusto del pubblico, non richiede da parte degli artisti quelle superiori doti creative e quell'elevata originalità di visione, indispensabili pel quadro e per la statua » (Vittorio PICA, *L'Arte Europea a Venezia*, op. cit. à la note 35, p. 189). Le passage est repris plutôt fidèlement dans l'introduction au catalogue de la sixième Biennale pour rappeler les prodromes de la présence des arts décoratifs au sein de la manifestation lagunaire (*Id.*, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905, p. 301-302).

51 « Alle varie forme di quell'arte decorativa, che prende un sempre maggiore sviluppo in Francia e soprattutto in Inghilterra e che è da noi a torto tenuta ancora in disdegno » ; « tutte le svariate applicazioni dell'arte all'adornamento dell'interno della casa ed all'abbellimento degli oggetti d'uso giornaliero » (Vittorio PICA, *L'Arte Europea a Venezia*, op. cit. à la note 35, p. 186-188).

52 « Che sono, senza contrasto, i più geniali decoratori del mondo » (*Id.*, *L'Arte Mondiale a Venezia nel 1899*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1899, p. 162).

Passionné et collectionneur d'art japonais, Pica est auteur de plusieurs contributions sur le sujet, notamment de *L'Arte dell'Estremo Oriente* (Torino, L. Roux & C., 1894) et du catalogue *L'Arte Giapponese al Museo Chiossone di Genova* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907), institution publique dont il a promu la création. À propos de son rapport avec cet art de l'Extrême Orient, voir Maria Mimita LAMBERTI, « Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia : Vittorio Pica », *Bollettino d'arte*, s. VI, LXXII, n° 46, novembre-décembre 1987, p. 69-78 et, plus récemment, Maria Flora GIUBILEI, « Nel segno di Pica : vicende di collezionismo a Genova (1905-1933) », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, op. cit. à la note 7, p. 211-236, ainsi que Davide LACAGNINA, « Vittorio Pica japoniste : critica militante e collezionismo fra letteratura e arte », in Maria Antonietta Spadaro (dir.), *L'utopia del Giappone in Europa*, actes de la journée d'étude, Palermo, Palazzo Sant'Elia, 9 juin 2017, Palermo, Kalos, en cours d'impression.

la manifestation vénitienne d'une façon programmatique, bien qu'encore insatisfaisante aux yeux de l'essayiste napolitain⁵³.

Sur les pas de Roger Marx : les arts graphiques et la collection d'un « amateur de stampe »

Encore une fois poussé par les mêmes préférences esthétiques que Roger Marx⁵⁴, Pica affiche une dévotion et un investissement promotionnel tout particulier pour les arts graphiques⁵⁵. Au sein de ce domaine, « le blanc et le noir restent [...] le banc d'essai le plus haut sur lequel mesurer modernité et capacité d'expérimentation d'un artiste, non pas tant au service de la peinture, mais en nourrissant ses raisons les plus intimes⁵⁶ ». À cet effet non seulement il consacre au dessin et à la gravure de nombreux articles et publications, mais il s'engage également dans l'organisation de différentes éditions de *Bianco e Nero*, inspiré des Salons en Noir et Blanc⁵⁷, et dans l'acquisition d'œuvres graphiques par des galeries et des musées. En se réjouissant ensuite des résultats, Pica s'active⁵⁸ afin que « dans chaque biennale, une ou deux petites salles offrent une sélection d'œuvres des principaux maîtres modernes du noir et blanc, de Israëls à Whistler, de Zorn à Raffaëlli, de Köpping à Cameron, de Liebermann à Bauer, de Maréchal à Storm's Gravesande, de Klinger à Baertsoen, de Redon à Rysselberghe, de Vogeler à Chahine, de Rassenfosse à Witsen, de Greiner à Zilcken, de Nordhagen à De los Rios, de Conconi à Grubicy⁵⁹ ». En 1902, avec Ugo

Sur les échanges culturels entre Venise et le Japon à la fin du XIX^e siècle, voir Motoaki ISHII, *Venezia e il Giappone: studi sugli scambi culturali nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 2004.

53 Vittorio PICA, *L'Arte Mondiale a Venezia nel 1899*, *op. cit.* à la note 52, p. 162-163.

54 Sur l'intérêt de Marx pour l'estampe, le dessin et l'illustration, voir Catherine MENEUX, « Roger Marx et les arts graphiques », in *Ead.* (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, Nancy-Versailles, Ville de Nancy-Éditions Artlys, 2006, p. 274-277.

55 Voir Vittorio PICA, *Il Manifesto. Arte e comunicazione alle origini della pubblicità*, sous la direction de Mariantonietta Picone Petrusa, Napoli, Liguori, 1994.

56 « Il bianco e nero rimaneva [...] il banco di prova più alto su cui misurare modernità e capacità di sperimentazione di un artista, non dunque in subordine alla pittura ma in maniera connaturata alle sue più intime ragioni » (Davide LACAGNINA, « “Così ardito artista e così sagace critico d'arte” », *op. cit.* à la note 21, p. 50).

57 Sur les Salons en Noir et Blanc, à leur tour conçus d'après les expositions anglaises en *Black and White*, voir Catherine MENEUX, « Les Salons en Noir et Blanc (1876-1892) », *Histoire de l'art*, n° 52, juin 2003, p. 29-44.

58 Leo LECCI, « Un tambourineur per la Biennale », *op. cit.* à la note 30, p. 171-173.

59 « In ogni mostra biennale, una o due piccole sale contenessero una scelta di opere dei maggiori maestri odierni del bianco e del nero, da Israëls a Whistler, da Zorn a Raffaëlli, da Köpping a Cameron, da Liebermann a Bauer, da Maréchal a Storm's Gravesande, da Klinger

Ojetti, il est chargé par le président de la Société des amateurs des beaux-arts de Rome de l'organisation de la courageuse et impressionnante section *Bianco e Nero* de l'Exposition internationale de la capitale, dont il sera très fier⁶⁰. Bien que non officiellement, tout porte à croire qu'il contribue également à l'agencement de la section du Noir et Blanc de l'Exposition nationale des beaux-arts de Milan de 1906⁶¹. Au cours de l'année 1923, Pica concourt également aux initiatives des galeries milanaises Bottega di Poesia et Galleria Pesaro, en signant – si on se limite au milieu graphique d'outre-monts – le catalogue de l'exposition collective dédiée aux principaux lithographes français et à certains aquafortistes du XIX^e siècle, ainsi que les monographies consacrées à André Maire, Émile Bernard, Edgar Chahine ou encore Jean-François Raffaëlli⁶².

À partir de 1896, Pica collabore⁶³ à la revue *Emporium*, entre autres, en traçant un panorama des nouveautés graphiques italiennes et internationales

.....
 a Baertsoen, da Redon a Rysselberghe, da Vogeler a Chahine, da Rassenfosse a Witsen, da Greiner a Zilcken, da Nordhagen a De los Rios, da Conconi a Grubicy» (Vittorio PICA, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, op. cit. à la note 33, p. 164).

60 *Id.*, « L'esposizione di bianco e nero a Roma », *Emporium*, vol. XVI, n° 91, 1902, p. 22-44. Voir MUSETTI, *Rodin vu d'Italie*, op. cit. à la note 7, p. 96-106.

61 Davide LACAGNINA, « Così ardito artista e così sagace critico d'arte », op. cit. à la note 21, p. 66, n. 67.

62 Bottega di Poesia, *XI Catalogo d'arte. Mostra dei maggiori litografi francesi e di alcuni acquafortisti del secolo XIX* (cat. exp. Milano, Bottega di Poesia, 24 février-10 mars 1923), préf. de Vittorio Pica, Milano, A. Rizzoli & C., 1923; Vittorio Pica, *L'Odierna Arte del Bianco e Nero – André Maire*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1923; *Id.*, *Mostra individuale di Émile Bernard* (cat. exp., Milano, Galleria Pesaro, janvier-février 1923) Milano, Bestetti & Tumminelli, 1923; *Id.*, *L'Odierna Arte del Bianco e Nero – Edgar Chahine*, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1923; *Id.*, *Mostra individuale del pittore Émile Bernard* (cat. exp., Milano, Galleria Pesaro, octobre 1926) Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926; *Id.*, *Mostra individuale del pittore Jean François Raffaëlli* (cat. exp., Milano, Galleria Pesaro, janvier-février 1928) Milano, Bestetti & Tumminelli, 1928.

Sur Pica et la galerie de Lino Pesaro, voir Davide LACAGNINA, « Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929) », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Série 5, 8/2, 2016, p. 723-741; sur les expositions des artistes étrangers à la Galleria Pesaro, Bardi et Bottega di Poesia, voir Davide LACAGNINA, « Artisti internazionali e gallerie private a Milano negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica », in Francesca Castellani et alii (dir.), *Esposizioni*, actes du colloque international, Parma, Archivio-Museo CSAC, 27-28 janvier 2017, Quaderni di « Ricerche di S/Confine », en cours d'impression.

63 Contrairement à ce qu'on croit et qu'on lit un peu partout, Vittorio Pica n'a jamais été directeur de la revue, mais cette précision ne met absolument pas en question son profond engagement dans la réalisation et la promotion à niveau international du périodique.

Sur *Emporium*, voir en particulier Giorgio BACCI, Massimo FERRETTI, Miriam FILETI MAZZA (dir.), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009 et Giorgio BACCI, Miriam FILETI MAZZA (dir.), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

les plus intéressantes via les rubriques « Taccuino dell'amatore di stampe » et « Attraverso gli albi e le cartelle ». Les artistes français qui figurent dans cet authentique « dictionnaire universel de la gravure et du dessin modernes ⁶⁴ » sont Jules Chéret, Eugène Grasset, Henri de Toulouse-Lautrec, Émile Bernard, Charles Cottet, Jean-François Raffaëlli, Odilon Redon, Auguste Rodin ou les Parisiens d'adoption Edgard Chahine, Théophile-Alexandre Steinlen et Félix Vallotton ⁶⁵ (fig. 5).

Comme de nombreux critiques, collaborateurs de revues et organisateurs d'expositions, tout au long de sa vie, Pica rassemble un recueil à la fois riche et varié d'œuvres d'art, souvent directement demandées aux artistes ⁶⁶ et obtenues en remerciement de son soutien ou pour satisfaire des exigences éditoriales, récupérées auprès de ses collègues ⁶⁷ ou, tout simplement, achetées auprès des galeries internationales spécialisées ⁶⁸. En parcourant la liste des œuvres composant sa collection personnelle ⁶⁹ – qui, toutes techniques confondues, au moment de sa dispersion sur le marché, comptait presque 700 pièces – on

64 Gabriel Mourey, « La VIII^e Exposition Internationale de Venise », *L'Art et les artistes*, t. IX, avril-septembre 1909 p. 161-183, cit. p. 180.

65 Vittorio Pica, « Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). I. Redon, Rops, De Groux, Goya », *Emporium*, vol. III, n° 14, 1896, p. 123-140 ; *Id.*, « Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). IV. I cartelloni illustrati in Francia », *Emporium*, vol. IV, n° 23, 1896, p. 371-390 ; *Id.*, « Taccuino dell'amatore di stampe », *Emporium*, vol. XI, n° 64, 1900, p. 313-319 ; *Id.*, « Artisti contemporanei: Jean-François Raffaëlli », *Emporium*, vol. XV, n° 88, 1902, p. 245-260 ; *Id.*, « I moderni incisori su legno: Félix Vallotton », *Emporium*, vol. XXI, n° 124, 1905, p. 310-318 ; *Id.*, « Artisti contemporanei: Edgard Chahine », *Emporium*, vol. XXII, n° 128, 1905, p. 83-108 [En 1908, un article de Vittorio Pica sur Edgard Chahine paraît également dans la revue allemande *Zeitschrift für bildende Kunst* (*Id.*, « Edgard Chahine », *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLIII, 1908, pp. 293-299)] ; *Id.*, « I disegni di tre scultori moderni (Gemito – Meunier – Rodin) », *Emporium*, vol. XLIII, n° 258, 1916, p. 403-425.

66 Non seulement il les demande aux artistes avec lesquels il est en contact direct, mais aussi via *Emporium*: « Si pregano editori ed artisti di spedire alla Direzione dell'Emporium – in duplice esemplare – acqueforti, litografie, cartelloni, cartoline, copertine, volumi illustrati, infine ogni specie di stampe, che possa, per lo spiccato carattere artistico, venir preso in considerazione in questa rubrica mensile » (*Id.*, « Taccuino dell'amatore di stampe. Cartelloni illustrati di Hohenstein, Matalonj, Laskoff e Dudovich – Copertine ed ex-libris di Matalonj – Libri illustrati da G. Previati e V. La Bella », *Emporium*, vol. XI, n° 61, p. 72-76, cit. p. 72, n. 1).

67 Il obtient par exemple d'Édouard Dujardin des dessins de Whistler, John-Lewis Brown, Paul César Helleu, Raffaëlli, Renoir ou encore des eaux-fortes de Pierre Bonnard (Lettre de Vittorio Pica à Édouard Dujardin, Naples, 22 mars 1888, IMEC, Fondation Ardouvin/Collection Vasseur, n° 4046, f. 260).

68 Davide LACAGNINA, « Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes », in Rosina Neginsky (ed.), *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 455-480, en particulier p. 467, n. 16.

69 *Beaux-Arts – Peinture, sculpture, gravure, op. cit.* à la note 46 ; *Vente aux enchères de la collection Vittorio Pica*, Milano, Antiquariato W. Toscanini & Co., 1931 ; Raffaele Calzini, *Collezione Vittorio*



Fig. 5. Emporium, «Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). IV. I cartelloni illustrati in Francia», vol. IV, n° 23, 1896, p. 371 (Paris, Bibliothèque de l'INHA).

peut facilement constater que les arts graphiques y occupent une place de premier plan et que les intérêts du critique fusionnent avec les passions du collectionneur ou, pour reprendre les mots évocateurs de Raffaele Calzini, « sa

.....
Pica (pittura, sculture e disegni) (cat. exp., Milano, Casa d'artisti, 4-16 mars 1931), Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1931.

collection était une sorte de traduction iconique de sa vie et de son œuvre⁷⁰ ». À côté d'un grand nombre d'eaux fortes, pointes sèches, vernis mous, lithographies d'importants artistes italiens et étrangers, notamment symbolistes, parmi lesquels se démarquent Edvard Munch, Ensor, Fernand Khnopff ou Jan Toorop, on retrouve les noms de Redon (**fig. 6**), Rodin, Raffaëlli, Bernard, Cottet, Steinlen, Degas, Maire, Chahine (**fig. 7**), Albert Besnard, Adolphe Willette, accompagnés par les plus jeunes Georges Seurat et Jacques Villon.



Fig. 6. Odilon Redon, *Pégase captif*, lithographie issu de *Vente aux enchères de la collection Vittorio Pica*. Eaux fortes, pointes sèches, vernis mous, lithographies des grands maîtres du XIX^e siècle, Milano, Antiquariato W. Toscanini & Co., 1931, pl. XV, n° 544 <http://www.capti.it>

70 « La sua collezione era come la traduzione plastica della sua vita e del suo lavoro » (*Id.*, « In memoriam : Vittorio Pica », *Emporium*, vol. LXXI, n° 425, 1930, p. 259-266, cit. p. 263). Voir *Id.*, *Collezione Vittorio Pica*, *op. cit.* à la note 69, p. n. n.



Fig. 7. Edgard Chahine, *La mère*, pointe sèche signée avec dédicace, issu de *Vente aux enchères de la collection Vittorio Pica*. *Eaux fortes, pointes sèches, vernis mous, lithographies des grands maîtres du XIX^e siècle*, Milano, Antiquariato W. Toscanini & Co., 1931, pl. IV, n° 150 <http://www.capti.it>

Autour de la revue *Emporium*

Alors que la réputation de Pica bénéficie du prestige d'*Emporium*, la notoriété et la considération internationales dont la revue de Bergame jouit doivent beaucoup au rôle de médiateur du critique italien et à son activité de promotion en faveur de ce périodique, qui s'inspire, y compris d'un point de vue esthétique, de la revue anglaise *The Studio*⁷¹ (fig. 8). Certains hommes de plume français sont de fait invités à écrire dans *Emporium*, notamment l'ami Jean de Gourmont (1877-1928), qui,

71 Sur Pica, *Emporium* et la France, voir la contribution fondamentale de Barbara MUSETTI, «*Emporium*, un pont éditorial lancé par Vittorio Pica entre la France et l'Italie», *op. cit.* à la note 7. De premières réflexions sur la figure de Vittorio Pica comme médiateur entre la France et l'Italie sont présentes dans Ernesto CITRO, «*Vittorio Pica mediatore d'eccezione*», in *Polémiques et dialogues. Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880-1918*, actes du colloque,

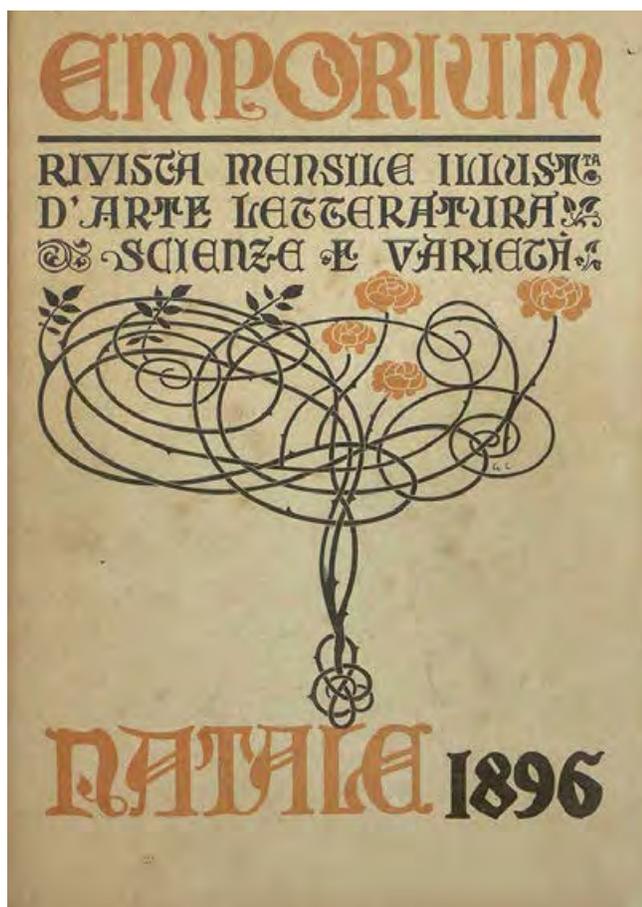


Fig. 8. *Emporium*, couverture, vol. IV n° 24 (Paris, Bibliothèque de l'INHA).

entre 1904 et 1908, publie onze articles au sein de la rubrique « Letterati contemporanei » (jusqu'à trois par an)⁷². En 1908, ce collaborateur du *Mercure de France* présente l'activité du critique italien et diffuse certaines pages « particulièrement curieuses sur des peintres et des dessinateurs français⁷³ », en l'occurrence Honoré Daumier et Paul Gavarni, Chéret et Vallotton. La rédaction du périodique fondé par Alfred Vallette – avec laquelle, comme on l'a déjà vu, Pica est en contact – promeut d'ailleurs régulièrement⁷⁴

Université de Caen, 3-4 octobre 1986, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988, p. 47-54.

72 En septembre 1907, au cours de son séjour parisien, Pica se charge personnellement de faire livrer à Madame Alfred Vallette, dite Rachilde (1860-1953), sa « revue illustrée, où vous trouverez l'article que l'ami Jean de Gourmont, à ma demande, a écrit sur votre œuvre si personnelle et suggestive » (Carte de visite de Vittorio Pica à Rachilde, Paris, 22 septembre 1907, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ensemble Rachilde, Alpha Ms 10502).

73 Jean de GOURMONT, « Variétés : Vittorio Pica critique d'art », *Mercure de France*, XIX, n° 253, 1er janvier 1908, p. 181-186, cit. p. 181.

De *La Chronique des arts et de la curiosité* à *L'Humanité nouvelle*, en passant par la *Revue biblio-iconographique* ou *L'anarchie littéraire*, la liste des quotidiens plus ou moins spécialisés faisant la publicité de *Attraverso gli albi* et le cartelle ou publiant des extraits d'*Emporium* signés par Pica serait trop longue – et certainement incomplète – à citer.

74 À titre d'exemple, voir Zanoni, « Lettres italiennes », *Mercure de France*, VII, n° 80, août 1896, p. 374-375.

l'œuvre de ce « critique italien bien connu, un des plus subtils des écrivains d'outre-monts⁷⁵ » et, en 1905, elle publie ses « portraits » de trois artistes d'exception Aubrey Beardsley, Ensor et Munch⁷⁶. Comme le souligne Sébastien Charlier⁷⁷, les échanges gratuits entre revues étaient du reste une pratique courante à l'époque. Ainsi, une collaboration des plus intéressantes s'établit avec André Mellerio : rédacteur en chef d'origine italienne de *L'Estampe et l'Affiche*, celui-ci écrit sur les arts graphiques dans *Emporium*⁷⁸, où sa revue est largement promue depuis sa parution (1897), et, à son tour, accueille Vittorio Pica parmi ses contributeurs en publiant à plusieurs reprises dans son périodique la traduction fidèle, par Joseph Mellerio, du long article sur les affiches illustrées en Amérique, Angleterre, Belgique, Hollande paru dans la rubrique du journaliste napolitain⁷⁹. Un étroit système d'échange – de données et de contacts, de publications et d'œuvres, de collaborations et de faveurs – est mis en place entre l'Italie et la France autour de la figure de Vittorio Pica.

La contribution critique francophone de Pica : regards sur l'art français, italien et international

À partir des années 1890, la presse spécialisée française voit paraître ponctuellement des contributions plus ciblées sur l'art signées par le critique sybarite, qui devient ainsi l'un des principaux porte-parole en France de l'art italien et de la réception dans la Péninsule de certains artistes ou mouvements internationaux, notamment symbolistes⁸⁰. Je fais ici référence en particulier à sa contribution au

75 Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, XXVIII, n° 460, 16 août 1917, p. 705.

Sur Gustave Kahn, voir Françoise LUCBERT, Richard SHRYOCK (dir.), *Gustave Kahn. Un écrivain engagé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

76 Vittorio Pica, « Trois artistes d'exception : Aubrey Beardsley, James Ensor, Edouard Münch », *Mercure de France*, XVI, n° 196, 15 août 1905, p. 517-530. Voir Lettre de Vittorio Pica à André Rouveyre, Venise, 24 juillet 1919, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ensemble André Rouveyre, 7884 (307).

77 Voir Sébastien Charlier, « Les expressions de la critique dans les revues d'architecture éditées à Liège dans l'entre-deux-guerres » dans le présent volume.

78 André Mellerio, « Il rinnovamento della stampa », *Emporium*, vol. V, n° 29, 1897, p. 323-336.

79 Vittorio Pica, « Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). V. I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio e in Olanda », *Emporium*, vol. V, n° 26, 1897, p. 99-125; *Id.*, « À travers les Affiches illustrées. I. Etats-Unis », traduit de l'italien par Joseph Mellerio, *L'Estampe et l'Affiche*, I, août 1897, p. 163-169; *Id.*, « À travers les Affiches illustrées. II. Angleterre », traduit de l'italien par Joseph Mellerio, *L'Estampe et l'Affiche*, II, août 1898, p. 178-184; *Id.*, « À travers les Affiches illustrées. III. Belgique et Hollande », traduit de l'italien par Joseph Mellerio, *L'Estampe et l'Affiche*, II, septembre 1898, p. 201-207.

80 Sur Pica critique, amateur et médiateur en Italie des artistes majeurs symbolistes européens, voir Davide LACAGNINA, « Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes », *op. cit.* à la note 68.

numéro spécial de *La Plume* dédié à Félicien Rops (1833-1898) et à la réception de son œuvre à l'étranger et à celle parue dans *Les Maîtres Artistes* consacré à Rodin. En proposant à nouveau assez fidèlement le susdit article paru dans *L'Art moderne* en 1893, la première s'ouvre avec une intéressante comparaison entre Odilon Redon (1840-1916) et le « puissant aqua-fortiste belge ». Tous deux sont pour Pica, malgré la force visionnaire supérieure du dessinateur français, liés par une « certaine affinité macabre » et, selon une lecture nourrie de la poésie bien-aimée des correspondances, d'un « tempérament de peintre-littérateur⁸¹ ». Dans *Les Maîtres Artistes* (1903), le critique italien passe en revue les dix-neuf œuvres de Rodin, réunies dans une salle entière de la cinquième biennale de Venise encore en cours et suscitant le désintérêt de « la grande majorité des visiteurs [qui] s'éloignent de la salle, après un regard alentour, haussant les épaules avec mépris », « tandis que les rigides gardiens de la tradition et les féroces gendarmes de l'esthétique plus au moins académique crient au scandale, comme les oies préposées à la garde d'un Capitole de carton⁸² » !

Au tournant du siècle, la *Revue encyclopédique* offre « un tableau complet de l'art italien, tel qu'il se présentera, à Paris, à l'Exposition universelle de 1900 » dressé par Pica à partir des participations aux trois premières Biennales de la Cité des Doges et aux expositions de Florence (1896), Milan (1897) et Turin (1898)⁸³, un tableau organisé par sections régionales, où les artistes cohabitent sans trop de distinction de style, de technique ou de renommée (**fig. 9**). Dans cette synthèse de la situation artistique contemporaine transalpine, « les choix du critique napolitain se polarisent sur deux fronts bien précis, et apparemment opposés, qui s'intègrent sans pourtant s'exclure, entre tardo-naturalisme et symbolisme, dans lesquels la qualité de la peinture, sculpture et décoration détermine des enthousiasmes ou des reproches, au-delà de l'appartenance à un certain mouvement, courant ou style⁸⁴ ». Ainsi, à côté de personnalités nettement mineures, le mouvement naturaliste est représenté par Francesco Paolo

81 Vittorio Pica, « Félicien Rops à l'Étranger. Italie », *La Plume*, VIII, n° 172, 15 juin 1896, p. 462-464, cit. p. 462.

82 *Id.*, « Rodin en Italie », *Les Maîtres Artistes*, III, n° 8, 15 octobre 1903, p. 293-295, cit. p. 293.

83 *Id.*, « L'art en Italie (1895-1899) », *Revue encyclopédique*, IX, n° 315, 16 septembre 1899, p. 785-792, cit. p. 785.

84 « Le scelte del critico napoletano si polarizzano su due fronti ben precisi, e apparentemente opposti, che s'integrano, senza però escludersi, fra tardonaturalismo e simbolismo, in cui è la qualità di pittura, scultura e decorazione a determinare entusiasmi e opzioni critiche indipendentemente dall'appartenenza a correnti, tendenze o linguaggi » (Davide Lacagnina, « Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza », *Studi di Memofonte*, n° 13, 2014, p. 144-155, cit. p. 148-149).



Fig. 9. Revue encyclopédique, «L'art en Italie (1895-1899) par Vittorio Pica», IX, n° 315, 16 septembre 1899, p. 785 (Paris, BnF).

Michetti (1851-1929), Antonio Mancini (1852-1930), Giovanni Fattori (1825-1908), Telemaco Signorini (1835-1901) et Domenico Trentacoste (1859-1933), alors que Gaetano Previati (1852-1920), Giovanni Segantini (1858-1899), Angelo Morbelli (1853-1919), Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), Plinio Nomellini (1866-1943) ou encore Leonardo Bistolfi (1859-1933) incarnent le courant symboliste⁸⁵.

⁸⁵ On retrouvera à peu près les mêmes choix critiques et une organisation des informations similaire dans le plus tardif Vittorio Pica, «Italian Art at the Venice International Exhibition», *The studio*, vol. XLVII, n° 198, 1909, p. 268-276.

La mort prématurée de Segantini offre à Pica l'occasion de consacrer à cet artiste de renommée internationale, digne d'être considéré avec « F.-P. Michetti comme le représentant le plus génial de la jeune peinture italienne⁸⁶ », un article monographique, également édité par la *Revue encyclopédique*⁸⁷. Expression d'une profonde admiration envers le peintre d'Arco⁸⁸, ainsi que des circonstances douloureuses de sa disparition, ce bref mais sincère hommage a, comme dans le cas de l'article précédent, aussi des objectifs d'information et de promotion de l'art italien en prévision de la prochaine Exposition universelle de Paris. Segantini aurait en effet dû y participer avec un majestueux triptyque panthéiste dédié à *La Nature* et c'est toujours en prévision de cet important événement mondain que Pica, comme il l'écrit à Pellizza da Volpedo, entreprend « plusieurs démarches pour réaliser une exposition complète des œuvres [de Segantini] à Paris⁸⁹ ». Ni le projet du triptyque, ni celui d'une grande rétrospective n'aboutiront.

Bien que peu connu encore, l'apport critique en langue française le plus révélateur de la personnalité de Vittorio Pica et de sa renommée internationale est toutefois contenu dans les dix volumes de son ami Léonce Bénédite⁹⁰ titrés *Les Maîtres Contemporains (1904-1913)*⁹¹. Le critique napolitain y travaille

86 *Id.*, « L'art en Italie (1895-1899) », *op. cit.* à la note 83, p. 786. Avec trois visuels, l'œuvre de Segantini apparaît comme la mieux illustrée de l'article.

87 *Id.*, « Giovanni Segantini », *Revue encyclopédique*, IX, n° 329, 23 décembre 1899, p. 1087-1088.

88 Bien que la recherche d'une correspondance n'ait donné jusqu'à aujourd'hui que de maigres résultats, Pica était en contact épistolaire avec Giovanni Segantini (*Archivi del divisionismo. Raccolti e ordinati da Teresa Fiori*, préf. de Fortunato Bellonzi, 2 vol., Roma, Officina Edizioni, 1968, II, p. 370, 371, 374), auquel il consacre d'autres articles depuis les pages de différents journaux italiens et internationaux : Vittorio Pica, « L'arte europea a Firenze VII. Giovanni Segantini ed i pittori lombardi », *Il Marzocco*, II, 18 aprile 1897, p. 2-3 ; *Id.*, « Giovanni Segantini », *L'Arte all'Esposizione del 1898*, 6, 1898, p. 41-46 ; *Id.*, « The last work of Giovanni Segantini. By Vittorio Pica », *The studio*, vol. XXXII, n° 138, 1904, p. 309-317 ; *Id.*, « Aus einem Briefe Segantinis an Vittorio Pica », *Jugend*, n° 27, 1909, p. 622-623.

89 « Varie pratiche per ottenere una mostra complessiva di sue [de Segantini] opere a Parigi » (Carte postale de Vittorio Pica à Giuseppe Pellizza da Volpedo, Naples, 22 octobre 1899, Volpedo, Archivio Pellizza, Corrispondenza, P 124, cit. in Lacagnina, « Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi », *op. cit.*, p. 149, n. 23).

90 Déjà commissaire de la Biennale de Venise en 1907 et 1910 – année de la *mostra personale* dédiée à Renoir –, en 1924, Léonce Bénédite, alors conservateur du Musée du Luxembourg, est nommé par le secrétaire Vittorio Pica commissaire du pavillon français à la Biennale avec André Dezarrois.

Voir Mathilde Arnoux *et alii*, « BÉNÉDITE, Léonce (1859-1925). Sources d'archives identifiées », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017.

91 *Les Maîtres Contemporains. L'Art et la Couleur : soixante-douze planches en couleurs accompagnées de notices inédites*, préf. de Léonce Bénédite, 10 vol., Paris, H. Laurens, 1904-1913. Pour la liste

systématiquement, en présentant – à travers l’analyse d’un tableau reproduit en couleurs – rien de moins que trente-sept peintres et les notices relatives⁹². Si, dans l’ensemble, ses choix critiques portent toujours sur le naturalisme ou le symbolisme, la variété des origines des artistes qu’il fait découvrir au fil des années rend particulièrement intéressante sa participation à cet exploit éditorial. Expression de son ouverture d’esprit et de son regard cosmopolite, les profils rédigés par Pica sont consacrés non seulement, et comme on pourrait s’y attendre, à certains peintres italiens – vingt-trois en tout, parmi lesquels Mancini, Michetti, Morbelli, Nomellini, Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)⁹³ –, mais aussi à Fernand Khnopff, Frank Brangwyn et à de nombreux artistes espagnols et scandinaves : Enrique Serra, Santiago Rusiñol⁹⁴, Joaquín Sorolla y Bastida, Ignacio Zuloaga, Hermenegildo Anglada y Camarasa⁹⁵ (fig. 10) ; Harald Sohlberg, Christian Skredsvig, August Eiebakke, Anna Boberg. La curiosité de Pica l’amène en fait à explorer aussi les phénomènes artistiques afférents aux

complète des contributions de Pica à *Les Maîtres Contemporains*, voir la *database CAPTI* < <http://www.capti.it> >.

- 92** Si l’on comptabilise individuellement chacun de ces portraits d’artistes, ils font considérablement augmenter du point de vue quantitatif l’apport critique de Pica en langue française, qui atteint ainsi presque 10% de son corpus littéraire entier connu jusqu’à aujourd’hui (bien qu’encore partiellement incomplète, la bibliographie la plus exhaustive des écrits de Vittorio Pica se trouve dans D’ANTUONO, *Vittorio Pica, op. cit.* à la note 6).
- 93** On se limite ici à citer les artistes italiens majeurs, presque les mêmes que ceux auxquels Pica avait donné une visibilité particulière dans l’article sur « L’art en Italie (1895-1899) » paru quelques années plus tôt dans la *Revue encyclopédique* et dont l’étude était également destinée à la rubrique *Artisti contemporanei* de *l’Emporium* (Davide LACAGNINA, « “Così ardito artista e così sagace critico d’arte” », *op. cit.* à la note 21, p. 51).
- 94** Voir Vittorio Pica, « Artisti contemporanei : Santiago Rusiñol », *Emporium*, vol. XXI, n° 123, 1905, p. 171-184 ; *Id.*, « A Painter of Gardens : Santiago Rusiñol. By Vittorio Pica », *The Studio*, vol. XLI, n° 172, 1907, p. 98-103. Sur Pica et la fortune de Rusiñol en Italie, voir Davide LACAGNINA, « “Le penombre di un giardino spagnolo”. Vittorio Pica e la fortuna di Santiago Rusiñol in Italia fra pittura e letteratura », *Storia dell’arte*, septembre-décembre 2011, p. 94-109.
- 95** Après une première formation à l’École des beaux-arts de Barcelone, en 1894 le peintre et lithographe espagnol Hermenegildo Anglada y Camarasa (1871-1959) s’installe à Paris, où il fréquente l’Académie Julian et l’Académie Colarossi, et où il reste jusqu’en 1914. Plusieurs vues de lieux publics parisiens témoignent de cette période et de sa recherche d’effets chromatico-lumineux particulièrement suggestifs, qui lui ont valu une médaille d’or à la Biennale de Venise de 1907 et à l’Exposition de Buenos Aires de 1910. Il est intéressant de constater que, malgré la présence d’Anglada à Paris à l’époque où le volume de *Les Maîtres Contemporains* illustrant l’un de ses tableaux voit le jour (1907), Bénédite confie l’analyse de l’œuvre de l’artiste catalan à Pica. En effet, ce dernier entretient avec Anglada des relations étroites, tissées au cours de la préparation de la Biennale de 1907, et il signera également un article lui dédié pour la revue munichoise *Die Kunst für alle* (Vittorio PICA, « Hermen Anglada y Camarasa », *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, XXVII, 1^{er} février 1912, p. 197-204).



Fig. 10. Hermenegildo Anglada y Camarasa, *Au «jardin de Paris»*, vers 1900, huile sur bois (*Les Maîtres Contemporains. L'Art et la Couleur: soixante-douze planches en couleurs accompagnées de notices inédites*, préf. de Léonce Bénédite, vol. IV, Paris, H. Laurens, 1907, pl. 41, Paris, BnF).

régions relativement périphériques ou éloignées du cœur de la modernité de l'époque, comme la péninsule ibérique et l'Europe du Nord ou encore la Russie, les États-Unis, l'Argentine, le Japon. Son travail de recherche et de documentation méticuleux est souvent complété par des découvertes in situ, des contacts personnels et des relations épistolaires avec artistes et critiques du monde entier. D'Auguste Rodin à Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), de Maurice Denis (1870-1943) à Émile Bernard (1868-1941), au fil des années, Pica rencontre, correspond et parfois se lie d'amitié avec de nombreux protagonistes de la scène créative française de la Belle Époque. Si du côté ibérique les échanges de missives de Pica avec Sorolla (1863-1923) et Zuloaga (1870-1945) ont déjà été explorés⁹⁶, du côté scandinave, et notamment suédois, plusieurs correspondances inédites ont été récemment mises au jour par Davide Lacagnina⁹⁷. Il faut souligner que, quoique de mère anglaise, Pica n'était pas à l'aise avec cette langue⁹⁸ et il rédigeait toutes ses lettres en français, langue internationale de l'époque, mais également expression cohérente de la formation reçue au sein du milieu

96 Davide LACAGNINA, «“Votre œuvre si originale et si puissante...”. Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla», *Materia*, 5, 2005, p. 69-89 ; *Id.*, «Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Ignacio Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica)», in Bacci, Ferretti, Fileti Mazza (dir.), *Emporium*, *op. cit.* à la note 63, p. 407-411.

97 Voir la note 7 de l'article de Davide Lacagnina dans le présent volume.

98 D'ANTUONO, *Vittorio Pica*, *op. cit.* à la note 6, p. 53.

intellectuel sybarite et de sa vision esthétique-culturelle voire socio-politique⁹⁹. Bien que le contexte franco-belge demeure son champ d'intérêt privilégié¹⁰⁰ en dehors de la Péninsule, l'ampleur et l'exhaustivité de ses connaissances sont parfaitement reconnues dans les milieux culturels français de l'époque¹⁰¹. Figure de critique incontestablement internationale, Vittorio Pica se révèle être vecteur de modernité en Italie et médiateur en France de phénomènes figuratifs autres que ceux d'outre-monts, comme le synthétise bien Gabriel Mourey dans ce portrait élogieux :

« M. Vittorio Pica est un des écrivains d'art moderne les mieux informés et les plus perspicaces d'Europe. Du mouvement actuel, si complexe et si fécond en personnalités originales et diverses, il n'est rien qu'il ne sache, qu'il n'ait, avec sa sagacité, pénétré et compris. Par là, il occupe une place prépondérante dans la rénovation de l'art italien et les artistes de son pays lui doivent beaucoup ; il leur a révélé les œuvres de leurs confrères étrangers, il a, par ses écrits, préparé le public à l'intelligence des productions contemporaines¹⁰² ».

- 99** Il reste encore tout un champ à explorer au sujet des contacts politiques ou de la nature politique de certaines relations documentées ou présumées de Vittorio Pica en France.
- 100** Sur les intérêts de Pica pour le milieu figuratif belge, voir Laura FANTI, « Vittorio Pica : l'incontro con l'opera di Henry de Groux e James Ensor », in Davide Lacagnina (dir.), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Palermo, Torri del Vento, 2017, p. 159-182 et les deux récentes contributions de Amanda Russo, « Un ponte culturale fra l'Italia e il Belgio : lettere inedite di Vittorio Pica (1887-1920) », *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, XV (14-15), mars 2018, p. 235-257 ; « Vittorio Pica in Belgio fra le pagine de L'Art Moderne e de La Jeune Belgique (1885-1913) », *MDCCC 1800*, VII, 2018, p. 145-158.
- 101** Concernant le contexte scandinave, par exemple, Roger Marx fait référence à Pica et à sa définition de l'"obsession nordique" dans sa chronique de l'Exposition de Milan du 1906 (Roger MARX, « Notes sur l'exposition de Milan », *Gazette des Beaux-Arts*, XLVIII, t. XXXVI, novembre 1906, p. 417-427, cit. p. 426). Je remercie Catherine Méneux de cette information. Sur le sujet, voir Alessandra TIDDIA, « Vittorio Pica e l'"ossessione nordica" », in Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, op. cit. à la note 7, p. 195-210.
- 102** Gabriel Mourey, « Bibliographie. Art ancien et moderne », *Art et Décoration*, mai 1907 (Supplément), p. 6. Voir n. s., « Bibliographie », *L'Art et les artistes*, t. XVII, avril-septembre 1913, p. 240 : « Il n'est peut-être pas d'écrivain d'art mieux renseigné que M. Vittorio Pica sur l'art international ou plutôt sur l'art mondial. Aucun peintre, sculpteur, graveur sur bois, aquafortiste, quel que soit son pays d'origine et la nation à laquelle il appartient, n'est ignoré par l'éminent écrivain qui, depuis vingt-cinq années, suit de très près la production de chacun d'eux. C'est surtout dans les expositions internationales, devant les œuvres mêmes des artistes, qu'il poursuit son œuvre admirable de vulgarisation universelle ».

VITTORIO PICA EN LIGNE : SÉLECTIONNER, ANALYSER ET INTERROGER LES DONNÉES POUR DONNER DU SENS À LA RECHERCHE

DAVIDE LACAGNINA

Traduction de Margherita Cavenago

L'approfondissement de Margherita Cavenago sur les écrits en langue française de Vittorio Pica fait partie intégrante du travail de l'unité de recherche coordonnée par mes soins auprès du Département des Sciences Historiques et du Patrimoine Culturel de l'Université de Sienne au sein du projet de recherche Furb 2012 « Diffuser la culture visuelle. L'art contemporain entre revues, archives et illustrations », qui inaugure un front théorique sur l'activité spécifique de critique d'art de Pica, qui mérite encore quelques réflexions¹.

Le projet de recherche repose en premier lieu sur la volonté de collecter les données, pour reconstruire ensuite les « faits » de l'activité du critique italien, sur le double front des activités journalistiques et institutionnelles. Une attention toute particulière est portée à son intérêt pour l'art moderne, qui n'a pas fait l'objet d'une attention spécifique et d'une réélaboration historico-critique comparable à l'étude de ses intérêts littéraires, peut-être plus célèbres, mais cependant limités – avec quelques rares exceptions – à seulement vingt ans, de 1879 à 1899. Et cela en dépit du simple constat qu'en réalité c'est surtout en tant que critique d'art qu'il s'est engagé et a produit les résultats les plus significatifs, d'abord du point de vue purement quantitatif et chronologique, puis des domaines d'intervention (de la peinture à la sculpture, des arts décoratifs aux arts graphiques contemporains, de l'architecture à la sculpture primitive) et des zones géographiques concernées (de l'Espagne à l'Europe de l'Est, de la Scandinavie à l'Extrême-Orient).

1 Au projet, financé par le Miur (code RBF12EU9R) pour une durée de quatre ans (2013-2017), ont participé quatre unités de recherche distinctes, respectivement actives auprès de la Scuola Normale Superiore de Pise (coordinateur G. Bacci), de l'Università di Udine (coordinateur D. Viva), de l'Università di Genova (coordinateur V. Pesce) et de l'Università di Siena. Concernant les contenus du projet dans son ensemble, ainsi que l'articulation des domaines d'études des unités individuelles, je renvoie à la section *Home / Il progetto* et aux pages relatives à la présentation du travail des différents groupes sur le site *web* de la base de données CAPTI (<http://www.capti.it/>), qui regroupe les matériaux collectés par les quatre différentes unités de recherche impliquées dans le projet Furb.

Si des mises à jour significatives de la bibliographie littéraire de Pica ont bien eu lieu², sur le plan de la critique artistique, les recueils rendus disponibles étaient encore lacunaires et incomplets jusqu'à il y a très peu, peut-être en raison de la difficulté, en l'absence d'une corrélation directe, d'une reconnaissance immédiate de tous ces titres – d'ailleurs très nombreux ! – contenus dans les principaux répertoires bibliographiques, tels que des extraits, des présentations de catalogues ou des dossiers de projets plus ambitieux d'ouvrages, qui ont souvent généré de la confusion par des chevauchements, doublons ou repères chronologiques incertains.

L'objectif initial a donc été d'établir un registre aussi complet et ordonné que possible des titres connus, « confus » ou « oubliés », afin d'organiser la publication intégrale d'une base de données en ligne en libre accès³. Avec un accès gratuit et direct sur le web, il a ainsi été possible de rendre public un riche patrimoine de sources bibliographiques plutôt significatives, en vertu du nombre de titres enregistrés – jusqu'à maintenant conservés de façon lacunaire et fragmentaire dans des bibliothèques et collections différentes en Italie comme à l'étranger – et du large éventail d'intérêts dont ils témoignent. En même temps, un effort d'investigation archivistique encore plus minutieux a été entrepris sur les documents – lettres, cartes postales, photographies, textes manuscrits – produits par Pica et conservés dans d'autres archives, en vue de recomposer le fonds personnel du critique italien malheureusement refusé par les institutions après sa mort⁴. Dans ce cas aussi, les nombreux témoignages encore existants ont été fichés et, si possible, numérisés, afin de constituer l'édition complète d'un corpus documentaire cohérent et d'un accès également gratuit au réseau. La sélection des matériaux ainsi identifiés n'a pas été sans risques : la collecte ciblée

- 2 Je fais référence notamment aux riches annexes bibliographiques de Nicola D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma, Carocci, 2002, p.175-200 et, jusqu'à l'année 1898, au texte de Alessandro Gaudio, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2006, p.141-160.
- 3 Sur l'articulation de la base de données et sur son fonctionnement plus en détail, voir Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva, « Spreading Visual Culture: a Digital Project for Contemporary Art, Literature and Visual Culture. State of the Art, Perspectives and Collaborations », *Art History Supplement*, vol.4, n° 3, 2014, p. 27-52. Le projet informatique de la *database* a été établi par G. Andreoletti et A. Ficini.
- 4 Inutiles furent les tentatives de la veuve du critique italien de confier ses archives et sa bibliothèque au tout nouveau *Istituto storico per l'arte contemporanea*, rattaché à la Biennale de Venise et officiellement inauguré en 1928 à l'initiative d'Antonio Maraini, successeur de Pica dans la direction artistique de la manifestation : ce manque d'intérêt de la part de l'institution avec laquelle Pica avait longtemps collaboré depuis ses premières éditions, s'expliquait notamment par la transition générationnelle, culturelle et politique, marquée par le nationalisme croissant de l'ère fasciste, de plus en plus incompatible avec le cosmopolitisme et la xénophilie des choix de Pica.

de portions de fonds d'archives beaucoup plus complexes et articulés dans leur substance matérielle aurait pu apparaître en effet d'un intérêt marginal et injustifié du seul point de vue de la prise en compte des ressources concernées et de leur correcte valorisation. En privilégiant le seul nom de Pica, le danger était d'appauvrir en valeur et en sens le réseau des relations et des contacts, dans lequel la recherche elle-même puisait sa source et sa raison d'être, ou d'établir, au sein de cette cohésion, une hiérarchie d'intérêts improbable sinon totalement immotivée⁵.

La dématérialisation caractéristique d'une base de données en ligne a offert une réponse valable à ces préoccupations. Non seulement elle permet de rétablir une réalité autre, virtuelle et immatérielle, d'une unité archivistique et bibliographique physiquement inexistante ailleurs, en compensant ainsi sa perte irrémédiable, mais, en outre, elle ne compromet en rien les raisons de conservation et les contextes « réels » d'origine des documents appelés à composer le fonds virtuel. Au contraire, grâce aux possibilités et aux outils spécifiques du web, une initiative de ce type a permis à de tels contextes de vivre une « seconde vie », amplifiant les possibilités d'accès et d'exploration, dans un cadre de références plausibles et orientées vers l'approfondissement d'une personnalité spécifique⁶.

Contrairement à d'autres expériences similaires, qui ont numérisé et rendu disponible *on-line* d'entières collections d'archives déjà existantes dans leur substance matérielle et dans leur emplacement physique, dans ce cas, le fonds virtuel a été composé *ex novo*. Cela a été possible à partir du croisement des données et des informations qui ont été progressivement collectées grâce à l'étude de publications éditées et de documents d'archives, dans une enquête qui était et qui est – et ça ne pourrait pas être autrement – en constante évolution. Le jeu de renvois serré entre document manuscrit et texte imprimé a permis

5 Sur les critères de sélection et d'organisation des sources, d'archive comme bibliographiques, dans la base de données, uniquement pour la section Vittorio Pica, voir Davide LACAGNINA, « Vittorio Pica à neuf ! Un progetto di ricerca, un archivio virtuale, una raccolta di saggi », in Davide Lacagnina (dir.), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2016, p. 7-30.

6 Ponctuellement cités en bas du classement de tous les documents composant la base de données, leurs localisations ont été conçues, si possible, comme des liens hypertexte immédiats vers des bases de données où les mêmes documents sont déjà insérés (mais non comme des fichiers numériques individuels disponible en ligne). De même, sur les bases de données concernées, une référence directe, via un lien hypertexte, a été ajoutée vers la *database* CAPTI : les voies d'accès aux documents ont ainsi été doublées, tout en sauvegardant les informations contextuelles, sur l'origine et l'appartenance à des unités d'archives et de bibliothèques bien définies, et en améliorant leur consistance et leur accessibilité, en termes de communication et de possibilité d'exploration en ligne.

la récupération progressive d'informations inédites sur des collaborations éditoriales, y compris à un niveau international, et donc d'intérêts de recherche spécifiques dont l'existence avait été ignorée auparavant. De même, le processus inverse est valable : la découverte d'un titre « oublié » a permis d'explorer la possibilité de nouveaux contacts épistolaires et d'élargir ainsi la recherche à des contextes jusqu'alors non sondés⁷.

La complémentarité de la double nature des sources disponibles en ligne – d'archive et bibliographiques – sera rendue beaucoup plus évidente à l'épreuve de la structure et de la fonctionnalité de la *database* CAPTI, dans laquelle une sous-section spécifiquement consacrée à Pica a été créée à l'intérieur de la section *Carteggi e documenti archivistici* pour en souligner la cohérence et l'unité par rapport aux matériaux les plus divers disponibles. En ce qui concerne l'activité du critique italien, il est ainsi possible de suivre la genèse d'un intérêt critique ou la publication d'un article à travers la correspondance qui le précède et le prépare, mais aussi d'arriver directement au résultat final d'un texte imprimé grâce aux anticipations qu'un échange de lettres révèle, par exemple, des temps de gestation, motivations, opportunités, projets manqués ou ratés – en d'autres termes, toutes les coulisses qui intègrent et enrichissent de nouvelles possibilités de lecture et d'interprétation de faits déjà connus. La possibilité de recherches croisées et transversales, en pleine autonomie, via des résultats d'interrogations librement ciblées à partir des options les plus variées, demeure : le nom d'un artiste, d'un critique ou d'un intellectuel, la référence à une exposition ou à une année, le titre d'un article ou de périodique etc. De plus, il sera possible d'accéder aux ressources disponibles d'une façon plus directe en suivant la structure de la base de données, dans laquelle la correspondance est collectée par destinataire et/ou expéditeur ordonnés par liste alphabétique et, pour chaque nom, par ordre chronologique, par date d'émission ou par année de production du document, pouvant ainsi idéalement placer sur un seul écran toutes les communications relatives à l'organisation d'une exposition ou au contenu d'un débat.

Par sa nature même, la base de données est une réserve de mémoire susceptible d'être ultérieurement implémentée, tant au niveau des documents – autant d'archive que bibliographiques – aujourd'hui disponibles qu'à celui

7 Beaucoup de nouveautés sont en train d'émerger, par exemple sur le front scandinave, suite aux recherches que j'ai mené en tant que *Affiliated Scholar* auprès du Nationalmuseum de Stockholm grâce à une bourse d'études financée par le « C.M. Lerici » au cours des mois de septembre et octobre 2017. En ce qui concerne la Suède, des correspondances inédites avec Richard Bergh, August Brunius, Carl Larsson, Thorsten Laurin, Erik Lindberg, Carl Milles, Carl Wilhelmson et avec le prince Eugen de Suède confirment et approfondissent les raisons d'un intérêt qui est tout sauf sporadique ou superficiel, comme je le montrerai de manière plus complètement argumentée en un autre lieu.

des modalités d'accès, dans la perspective de modalités de classement plus sophistiquées (du « marquage » des images à la possibilité d'effectuer des recherches textuelles grâce aux systèmes OCR) qui – comme on l'espère – seront intégrées au fil du temps. La *database* a été conçue comme un outil extrêmement souple et polyvalent, ouvert aux contributions d'autres groupes de recherche ou aux institutions intéressées par le partage, au fil des années et au-delà de la bureaucratie ministérielle, des ressources et opportunités de discussion sur les expériences de travail et les projets en cours.

Est donc particulièrement bienvenue cette occasion de rencontre avec l'équipe de recherche *Bibliographies de critiques d'art francophones*, à laquelle je dois toute ma reconnaissance pour l'intérêt porté à notre projet de recherche. Les études sur le critique italien démontrent désormais incontestablement ses liens directs avec la culture française, laquelle influence profondément une éducation sentimentale rare qui s'accomplit dans le Naples cosmopolite de la deuxième moitié du XIX^e siècle et, par la suite, une activité intellectuelle intense qui se déploie à un niveau international au cours des trois premières décennies du XX^e siècle. De plus, Pica a également beaucoup publié, traduit et fait traduire ses écrits en français et il a toujours adopté le français comme langue de travail dans ses contacts épistolaires ; et cela non seulement – comme c'était logique – avec les artistes français et belges, mais aussi avec les Espagnols, les Scandinaves et même, en dépit d'une mère anglaise, avec les anglophones, comme le prouve le cas de la correspondance avec James Abbott McNeil Whistler (University Of Glasgow, Library, Special Collections, Whistler Archive). Cet usage démontre non seulement les affections et prédilections de son éducation, mais aussi l'empreinte d'un militantisme culturel, voir politique, bien précis, soutenu par un internationalisme sûr et passionné qui voit en Paris le centre de la modernité – y compris, à partir de la Révolution française, dans une perspective historique – et le pôle d'un dialogue nécessaire dans lequel l'art est une valeur fondatrice de la civilisation, partagée au sein d'une participation croissante (ce n'est pas pour rien si la grande exposition et la large circulation éditoriale sont les formes de communication privilégiées par Pica), en tant qu'élément universel et universalisant de cohésion et de solidarité entre les peuples et les cultures, et donc aussi de libération et de justice sociale⁸.

8 L'internationalisme et le modernisme sont, en Italie, les deux pôles de la révolution socialiste de Turati, « par étape », à laquelle Pica resta fidèle jusqu'à la fin, dans son programme d'éducation du grand public aux instances de l'art moderne. Sur les rapports du critique italien avec le milieu socialiste milanais et en particulier avec Lorenzo Ellero et Anna Kuliscioff, compagne de Filippo Turati, je renvoie à ce qui a déjà été dit in Davide LACAGNINA, « Artisti internazionali e gallerie private a Milano negli anni Venti : le mostre di Vittorio Pica », in Francesca Castellani *et alii* (dir.), *Esposizioni*, actes du colloque international, Parma, Archivio-Museo CSAC, 27-28 janvier 2017, Quaderni di "Ricerche di S/Confine", en cours d'impression.

LE MANIFESTE AU CRIBLE DE LA BASE DE DONNÉES MANART : UN DÉFI CRITIQUE POUR UNE HISTOIRE(S) MULTIPLE(S) ¹

VIVIANA BIROLI

Même si je ne le croyais pas, c'est la vérité du fait que je l'ai mis sur le papier – parce que c'est un mensonge que j'ai FIXÉ comme un papillon au chapeau.

Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, 1920 (1921)

« Le manifeste, c'est Protée » : un objet sémiotique complexe

« Le manifeste [...] c'est Protée – changeant, multiforme, insaisissable² » : en 1980, Claude Abastado inaugurerait la période des études critiques consacrées au manifeste par ce constat aux allures d'avertissement aux inconditionnels des cases et des définitions. C'est dire que l'histoire critique du manifeste se déploie depuis le début sous le signe de la complexité, voire d'une ambiguïté définitionnelle et générique radicale³.

Geste linguistique articulant dans le discours le dire et le faire⁴, le manifeste a en effet ceci de particulier que sa spécificité se construit toujours au carrefour entre sa forme discursive et ses retombées pratiques à la fois dans le débat

1 Cet article représente un développement de la présentation du projet Manart réalisée par Viviana Birolli et Audrey Ziane lors de la table ronde *Humanités numériques et critique d'art*, École du Louvre, 17 mai 2017, dans le cadre du colloque international *Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ?*

2 Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 6.

3 « À l'intersection du littéraire, de l'historique, de l'idéologique et du stratégique, le manifeste littéraire apparaît comme un objet particulièrement malaisé à définir et à identifier : bien que sa qualité de manifeste semble relever de l'évidence intuitive et/ou empirique, il est difficile d'établir selon quels critères un texte peut ou non être qualifié de manifeste, et bien qu'il présente des constantes formelles, discursives et fonctionnelles, on ne peut pas dire pour autant qu'il constitue un genre littéraire » (Hélène MILLOT, *Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920)*, in Lise Dumasy, Chantal Massol, *Pamphlet, Utopie, Manifeste. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 222).

4 *Ibid.*, p. 223.

socio-culturel de l'époque et dans l'histoire. Pour cela, il est le plus souvent lu au prisme de la théorie des actes de langage d'Austin⁵, qui permet de mettre en lumière le caractère performatif fort du geste discursif dont il découle. Précisément puisqu'il est conçu dans le but de « faire date », le manifeste est le théâtre d'une adaptation incessante du discours au contexte socio-économique, culturel et discursif dans lequel il intervient afin d'en modifier les contours. C'est ce caractère multiforme et mobile qui fait de chaque manifeste un bon sismographe de son époque, et du manifeste en général un « objet sémiotique complexe [...] où l'on peut lire la pragmatique d'une société⁶ ».

Ainsi, à bien des égards, le manifeste peut profitablement être appréhendé moins comme un objet à circonscrire que comme un territoire ouvert de conflits qui restituent, dans leur dialectique contradictoire, toute la richesse stratifiée de la modernité⁷. C'est là l'un des constats qui ont façonné Manart, une base de données des manifestes artistiques et littéraires du xx^e siècle qui s'offre comme une plateforme innovante pour parcourir ce territoire tout en mettant en valeur sa complexité : à l'opposé d'une approche essentialiste qui risquerait de figer le manifeste dans un objet aussi réifiant que partiel, la base de données se propose d'offrir une série d'outils pour étudier la pratique manifestaire de manière évolutive et dynamique, en en suivant les évolutions et les métamorphose au fil du temps et des espaces géographiques et culturels.

Parmi les nombreuses approches possibles du manifeste, l'analyse du rapport entre ce dernier et la critique d'art est un axe de recherche particulièrement stimulant en ce qu'il permet de questionner à la fois l'histoire du manifeste et l'histoire de l'art telle qu'elle peut être lue au prisme de ce dernier : comme nous le verrons, au fil du temps les critiques ont été et ne cessent d'être à la fois moteurs de l'écriture d'une histoire de ce genre et acteurs impliqués activement dans le développement et les évolutions de la pratique manifestaire.

Du point de vue d'une étude des logiques d'écriture de l'histoire du manifeste et de sa constitution en objet d'étude, l'ancrage profond du manifeste dans son contexte permet de mettre l'accent sur l'importance de sa réception⁸ comme facteur actif d'écriture d'une histoire du genre : s'il est naturellement

5 John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, édition originale anglaise, *How to do Things with Words*, 1962.

6 Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *op. cit.* à la note 2.

7 « The history of manifesto represents a history of modernity in a nutshell [...] The genre is an open field of conflict in which different conceptions of modernity are played out against one other, thus manifesting the heterogeneous character of modernity » (Benedikt HJARTARSON, « Myths of rupture. The manifesto and the concept of Avant-Garde », in Ástráður Eysteinnsson, Vivian Liska, *Modernism*, John Benjamins Publishing, 2007, p. 173).

8 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972.

manifeste tout ce qui a été écrit et voulu comme tel par son/ses auteur/s⁹, il peut aussi être manifeste tout ce qui a fonctionné *comme un manifeste* – c'est à dire tout ce qui a été lu et interprété comme tel par le public de l'époque ou par les exégètes contemporains. Cette dynamique d'action et rétroaction entre production et réception, intention des auteurs et des exégètes, est active au cœur du geste manifestaire depuis ses débuts : déjà en 1828 Charles Augustin de Sainte-Beuve¹⁰ fait de *Défense et Illustration de la langue française* de Du Bellay, de 1549, l'un des premiers exemples de manifeste relevant du champ littéraire. Entre la production du texte de Du Bellay et sa labellisation tardive, ce sont presque trois siècles qui se sont écoulés. Ainsi, comme le rappelle Anna Boschetti, « L'analyse de la notion de manifeste ne saurait s'en tenir à une approche lexicographique ni partir d'une définition. [...] Il convient de ne pas se borner à prendre en considération les textes présentés explicitement dès leur parution comme manifestes, mais la constellation plus ample des textes qui ont été perçus comme « manifestaires »¹¹. »

La critique d'art se trouve inévitablement au centre de ce questionnement, car ce sont les critiques qui, avec les chercheurs, se situent le plus souvent à l'origine des articles, des anthologies et des recueils documentaires qui constituent les vecteurs les plus puissants d'abord de la constitution *a posteriori* d'un texte en manifeste, puis de sa stabilisation historique sous cette étiquette. Dès lors, une étude du manifeste du point de vue de ses dynamiques de réception critique nous permet aussi de questionner, en filigrane, les mécanismes qui président à l'écriture d'une histoire de l'art avant-gardiste scandée par une série de ruptures successives que, loin de se borner à décrire, le manifeste produit activement dans le langage¹². De cette avant-garde téléologiquement orientée dans le sens d'un progrès élu en loi naturelle de développement de la création, le manifeste a été l'un des outils maître de la construction non seulement de l'histoire, mais aussi du mythe.

Sur un autre plan, historiographique, une étude de cette double dynamique de construction d'une histoire du manifeste nous permet aussi de questionner les évolutions du rôle de la critique et du statut du critique d'art au fil du temps, telles qu'elles peuvent être lues au prisme d'un genre qui a été un lieu privilégié

9 Hubert VAN DER BERG, Ralf GRÜTTEMEIER, *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998.

10 Charles Augustin de SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Sautet, 1828, p. 54-58.

11 Anna BOSCHETTI, « La notion de manifeste », in « Les manifestes littéraires au tournant du XXI^{ème} siècle », *Francofonia*, n° 59, Université de Bologne, automne 2010, p. 13-29, ici p. 16.

12 Martin PUCHNER, « Manifesto=Theatre », *Theatre Journal*, vol. 54, n° 3, The Johns Hopkins University Press, octobre 2002, p. 451.

de la rencontre, parfois houleuse, entre artistes et théoriciens, créateurs et imprésarios de l'art, inconditionnels de la modernité et thuriféraires de la tradition. Ce sont là deux approches complémentaires, qui ne font que confirmer le rôle crucial du manifeste dans une étude à la fois des logiques de fonctionnement de l'avant-garde et d'écriture de son histoire. Au travers de l'analyse de ces deux facettes du rapport entre le manifeste et la critique d'art, nous essayerons de montrer en quoi les outils et les méthodes mises à disposition par Manart ouvrent de nouvelles perspectives méthodologiques d'étude du manifeste¹³, qui sont aussi autant de lignes directrices possibles pour esquisser les récits multiples d'une nouvelle histoire de l'art à l'âge des humanités numériques.

Pratiquer un territoire, mettre en branle une définition : la base de données Manart

Depuis sa création en 2012, la base de données Manart (www.basemanart.com) recense les manifestes artistiques et littéraires produits dans tous les domaines de la création et dans le monde entier du début du xx^e siècle à nos jours.

Une base de données impliquant toujours une œuvre de tri et de classification de données, la nature instable et multiforme du manifeste a été depuis le début un écueil et un défi stimulant pour l'équipe du projet¹⁴. Façonnée par la nature spécifique de son objet d'étude, Manart a ainsi été conçue moins pour définir le manifeste comme objet figé que pour en pratiquer l'étendue en tant que territoire discursif multiple. Pour ce faire, la base de données rassemble pour chaque entrée une multiplicité d'informations descriptives et analytiques : du nom du/es auteur/s au support, en passant par la réception critique et éditoriale.

Ce parti pris multifactoriel a permis d'articuler une série d'approches historiographiques aboutissant à relativiser – voire parfois à mettre en question – une partie des acquis consolidés au fil de trente ans de littérature critique sur le manifeste. Les manifestes sont-ils toujours le produit d'un groupe ou d'une collectivité ? Pas nécessairement. S'inscrivent-ils dans le cadre d'un projet et d'un esprit avant-gardiste ? Pas toujours. Sont-ils le fruit d'une intention

13 Voir à ce propos la section du site Internet du projet consacré aux [Premiers résultats](#) des recherches menées par les membres de l'équipe Manart.

14 Le projet Manart est né lors de la journée d'études organisée par Viviana Birolli et Mette Tjell *Le manifeste artistique : un genre collectif à l'ère de la singularité* (EHESS, 5 avril 2012), d'une proposition de Camille Bloomfield. Depuis, Viviana Birolli, Camille Bloomfield, Mette Tjell et Audrey Ziane travaillent à l'enrichissement et au développement de la base de données, qui a reçu le soutien du Labex CAP (2015-2016) ainsi que du laboratoire Pléiade et du projet fédératif « Délivrez-nous du livre ! » de l'Université Paris 13 (Villetaneuse). Voir à ce propos la section [Présentation](#) du site Internet du projet.

programmatische forte, revendiquée explicitement par son/ses auteur/s ? Rien n'est moins certain. Ce sont là autant de questionnements que Manart permet d'investiguer par des approches comparatives, statistiques et diachroniques rendues possibles d'une part par une articulation dynamique entre paramètres quantitatifs et qualitatifs, d'autre part grâce à des techniques de *data-visualisation* ouvrant la voie à de nouveaux récits et *data-storytelling*¹⁵.

Grâce aux approches permises par la base, il est entre autres possible de donner une assise statistique à la double histoire du manifeste que nous venons d'évoquer, telle qu'elle peut être lue du point de vue de ses auteurs et telle qu'elle peut être appréhendée au prisme d'une réception critique et éditoriale qui ne cesse de s'écrire au jour le jour. Ainsi, l'étude menée en 2013 par Camille Bloomfield (fig. 1) et Mette Tjell¹⁶ (fig. 2) questionnait l'histoire du manifeste à l'aune de ce double critère définitionnel et de réception, par une approche comparative entre deux graphiques qui avait permis de mettre en exergue aussi bien les correspondances que les divergences entre deux histoires souvent perçues comme allant de pair. Comme le commentent plus amplement les auteures de cette étude, une approche par la réception met naturellement en évidence des irrégularités plus grandes dans la courbe de l'évolution de fréquence.

C'est toutefois surtout au sujet du destin contemporain du manifeste que les deux graphiques divergent : « Dans la sélection par critère définitoire (sélection restreinte), la courbe était ascendante, laissant croire que l'on publie désormais plus de manifestes qu'au début du xx^e siècle. Dans la sélection par la réception (sélection large), elle était descendante. Ici, l'analyse contrastive a donc surtout permis de ne pas tirer de conclusions trop rapides et faciles à partir d'un seul graphique¹⁷ ».

Le corpus choisi pour cette étude incluait exclusivement les manifestes publiés en France entre 1886 et 2009, mais d'autres délimitations chronologiques ou thématiques du corpus sont aussi possibles.

Manart permet en outre de suivre les canaux et les étapes de la labellisation *a posteriori* d'un texte en manifeste : le rôle majeur joué par les études critiques et les recueils documentaires dans la canonisation et la naturalisation de la

15 Vivien LLOVERIA, « Récits de données ou données en récit ? : Data visualisation et narrativité », in Olaf Avenati, Pierre-Antoine Chardel, (dir.), *Datalogie : formes et imaginaires du numérique*, Edition Loco, 2016, p. 116-123 ; Vivien LLOVERIA, « Data design-moi un mouton. De la data visualisation au data storytelling chez Michael Paukner », *Communication & Organisation*, n° 46, 2014, p. 99-112.

16 Camille BLOOMFIELD, Mette TJELL, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart », in Viviana Birolli, Mette Tjell (dir.), « MANIFESTE/S », *Études littéraires*, vol.44, n° 3, Québec, Université de Laval, 2013, p. 151-163.

17 *Ibid.*, p. 161.

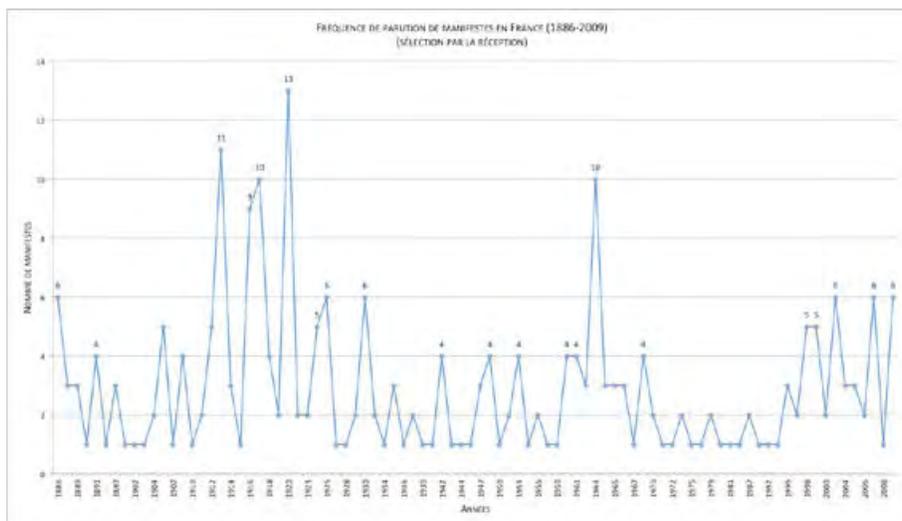


Fig. 1. Fréquence de parution de manifestes en France (1886-2009) [sélection par la réception].

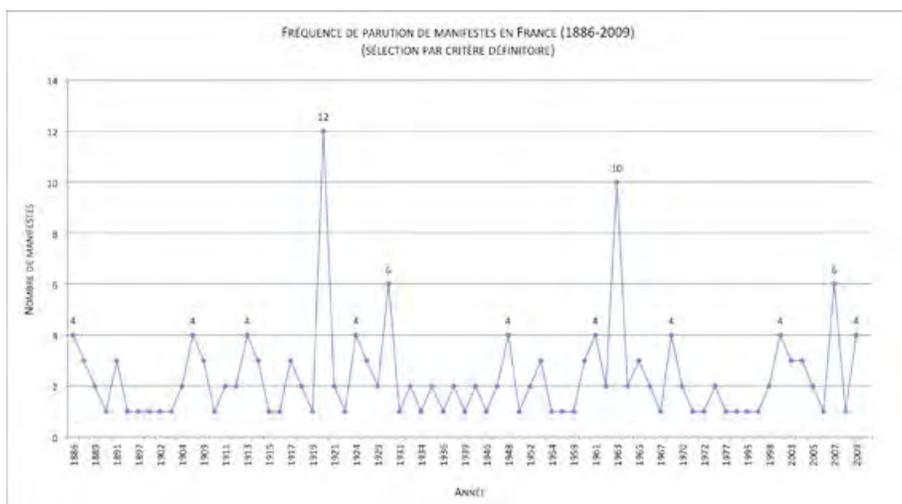


Fig. 2. Fréquence de parution de manifestes en France (1886-2009) [sélection par critère définitif].

perception « manifestaire » d'un texte apparaît avec évidence. Pour ce qui est du manifeste avant-gardiste du xx^e siècle, cette fortune éditoriale s'avère assez régulièrement scandée en deux phases : une première phase de republication de textes dans des recueils orchestrés par les représentants des mouvements à

l'origine des manifestes et des « Ismes¹⁸ » – futuristes, dada, surréalistes¹⁹ – suivie par une phase de récupération critique de textes, dans le cadre d'approches monographiques – anthologies et études consacrées à un mouvement ou à un artiste – ou transversales – anthologies et études consacrées au manifeste, au xx^e siècle, à l'avant-garde²⁰. C'est au cours de cette deuxième phase de récupération critique qu'ont lieu la plupart des glissements catégoriaux et des labellisations tardives de textes en manifestes, en fonction de deux critères dont les contours demeurent volontairement flous : d'une part les caractères formels et discursifs d'un texte, d'autre part son succès critique, le fait d'avoir su marquer une époque et, circulairement, « faire manifeste²¹ ».

Ainsi, si les premiers recueils de manifestes et les premiers textes consacrés aux « Ismes » paraissent déjà au tournant du xx^e siècle²², la période des études critiques consacrées au manifeste s'ouvre seulement au début des années 1980 : c'est à ce moment-là que le manifeste commence à être reconnu en tant qu'objet d'étude littéraire autonome, défini par opposition à la préface, au pamphlet, à

18 Anna BOSCHETTI, *Ismes. Du réalisme au post-modernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014.

19 Marinetti édite une anthologie de manifestes futuristes en 1914 (*I manifesti del futurismo*, Florence, Lacerba, 1914) et le premier ouvrage de vulgarisation sur le mouvement en français paraît déjà en 1911 (*Le Futurisme*, Paris, E. Sansot & Cie, 1911). Le premier recueil de manifestes Dada paraît lui aussi très tôt, en 1924 : *Sept manifestes Dada. Quelques dessins de Francis Picabia*, J. Budry, éditions du Diorama, 1924.

20 Bien que la reconstruction exhaustive de la fortune éditoriale de chaque manifeste ne compte pas parmi les objectifs primaires du projet, la base de données Manart prévoit une case où il est possible de noter les republications successives de chaque manifeste. L'appréhension du manifeste du point de vue de sa fortune éditoriale est, avec l'étude de ses évolutions visuelles et typographiques, l'un des axes principaux de développement futur du projet Manart.

21 L'importance de la mise en page et du format éditorial dans la reconnaissance d'un texte comme manifeste est exemplifié par les *5 points pour une architecture nouvelle* de Le Corbusier et Pierre Jeanneret : la première version de ce texte est présentée en 1924, lors d'une lecture inaugurale à la Sorbonne transcrite dans *L'Almanach d'Architecture moderne* l'année suivante, mais c'est seulement à partir d'une édition de 1927 où les indications des auteurs sont insérées dans une liste par points, puis des rééditions des années 1960, que le texte est perçu comme un manifeste (Alfred ROTH, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, Akad. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927). Depuis, ce texte et la Villa Savoye qui en représente la traduction architecturale se disputent le rôle de manifeste à la fois pour leurs traits de nouveauté formelle et leur impact profond sur la prise de conscience de l'avènement d'une nouvelle architecture moderne.

22 Ernest FLORIAN-PARMENTIER, *La littérature et l'époque. Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1914.

l'appel, au tract, au *statement*²³, etc. Depuis, une série d'études et d'anthologies²⁴ sont venues structurer la chronologie officielle du genre, tantôt consolidant l'identité définitionnelle et formelle du manifeste, tantôt le décloisonnant sur l'axe géographique, disciplinaire ou temporel : au cours de ces opérations critiques, il n'est pas rare que soient résorbés sous l'étiquette manifestaire des textes que leurs auteurs n'avaient pas conçus comme manifestes. Ainsi, l'anthologie *Manifesto. A century of -isms* de Mary Ann Caws rassemble, à côté de textes au caractère manifestaire indubitable, des textes que leurs auteurs n'avaient pas forcément conçus dans un état d'esprit ou selon une volonté manifestaire, entre autres une sélection de calligrammes de Guillaume Apollinaire.

Les contraintes propres au format de ces anthologies ne sont pas sans lien avec les opérations conceptuelles qui en structurent les sommaires : limités en nombre de pages, ces recueils rassemblent, le plus souvent en ordre chronologique ou thématique, une sélection de textes fondée sur des critères explicités la plupart des fois dans l'introduction, véritable espace critique où chaque auteur est appelé à fournir sa propre redéfinition du manifeste. Or, les critères de sélection de ces textes tenus pour « remarquables » présentent toujours une double valeur inclusive et exclusive, car définir ce qui est manifeste équivaut aussi à définir tout ce qui ne l'est pas : chaque anthologie représente dès lors à la fois un nouveau chapitre dans la saga des définitions du manifeste et un exercice critique de délimitation de ses frontières, forcément un peu subjectif.

Par rapport aux approches axiologiques et aux sélections restreintes induites par le format des anthologies papier, la base de données Manart s'offre aux chercheurs moins comme une archive fermée que comme un territoire ouvert à parcourir en fonction des orientations d'étude et des intérêts de recherche²⁵ de

23 Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *op. cit.* à la note 2 ; Marc ANGENOT, « La parole pamphlétaire », *Études littéraires*, 11, n° 2, août 1978, p. 255-264 ; Jean-Marie GLEIZE, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 13 ; Edward Dickinson BLODGETT, Anthony-George PURDY, *Préfaces et manifestes littéraires/Prefaces and literary manifestoes*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, 1990, p. IX. Abastado met toutefois en garde sur la fragilité de ces distinctions : « Les distinctions entre manifeste, proclamation, appel, adresse, préface, déclaration sont fragiles ; les circonstances historiques et la réception des textes, la manière dont ils sont entendus, lus, interprétés, entraînent des glissements de qualifications » ; Claude ABASTADO, *op. cit.* à la note 2, p. 4.

24 Mary Ann CAWS, *Manifesto. A century of -isms*, Londres, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001 ; Alex DANCHEV, *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Modern Classics, 2011 ; Antje KRAMER, *Les grands manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Beaux-Arts, 2011 ; Ulrich CONRADS, *Programmes et manifestes de l'architecture du XX^e siècle*, Paris, La Villette, 1991, édition originale allemande, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, 1964.

25 Voir à ce propos la section [Protocole](#) du site Internet du projet Manart.

chaque usager. Du point de vue épistémologique, ce type de dispositif s'adapte beaucoup plus naturellement à une logique pragmatique de la « généralité²⁶ » qui, « indistinctement phénomène de production et de réception textuelle », semble offrir une alternative aux approches génériques idéal-typiques mises à mal par le caractère métamorphique du manifeste. De l'anthologie à la base de données, on passe ainsi d'un processus d'édition orienté à une éditorialisation ouverte²⁷ qui laisse à chaque chercheur la liberté de façonner son propre corpus et d'y frayer un chemin individuel, en fonction d'une série de paramètres disciplinaires, linguistiques, chronologiques, d'auteur, de support, de reconnaissance critique, etc. qui peuvent être sélectionnés comme autant de clefs de recherche dans le moteur de la base (fig. 3).



Cette possibilité de délimiter de nouveaux corpus contribue à dynamiser le domaine des études sur le manifeste, en ce qu'elle favorise des lectures transversales et des rapprochements inédits entre textes éloignés dans l'espace et dans le temps.

Les manifestes du XXI^e siècle au prisme de la base Manart : un défi critique

L'impact des évaluations critiques apparaît avec évidence si l'on se penche sur les développements du manifeste après sa « mort », proclamée aux années 1980 de manière solidaire – à la fois symptôme et sceau – de la mort des avant-gardes²⁸, mais aussi de leur reconnaissance critique et du début de leur mythe.

²⁶ Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p. 79-82.

²⁷ À ce propos voir Viviana BIROLLI, Mette TJELL, « Le patrimoine au prisme des anthologies et des bases de données. L'exemple des manifestes artistiques », in *Vers une épistémè numérique ?*, Actes du 19^e colloque CIDE, Europa, 2016, p. 87-100.

²⁸ François NOUDELMANN, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000 ; Jean-Marie GLEIZE, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *op. cit.* à la note 23, p. 13.

Si récemment une partie des études critiques ont fait état du fait que, en dépit de cette mort, des manifestes n'ont jamais cessé de paraître²⁹, rares sont les études et les anthologies qui se penchent sur la valeur des manifestes du XXI^e siècle, dont les formes métamorphosées – de la performance au pastiche de citations – mettent à l'épreuve le cadre définitionnel et catégoriel développé autour du manifeste avant-gardiste.

Le dispositif Manart s'offre comme un outil efficace pour investiguer ces nouveaux corpus : ainsi, une étude des manifestes publiés à partir de la première décennie du XXI^e siècle permet non seulement de donner une assise statistique au retour d'intérêt récent pour cette pratique discursive, mais aussi de rendre lisibles les principales évolutions des manifestes contemporains en termes de distribution géographique (avant tout les pays anglophones), de format (conférence, exposition, performance, œuvre d'art), de canaux de diffusion (Internet tout d'abord), de statut d'auteur (manifestes au singulier, collectivités éphémères, manifestes sur commande), mais aussi de valeur (manifestes détournés ? recyclés ?). Au fil de ces recherches, c'est le portrait d'un nouveau manifeste qui est esquissé, contredisant en partie le cadre définitionnel brossé autour du manifeste jusqu'à présent : comme l'affirme Beatriz Colomina, « New media = New manifestos. But they may no longer look like manifestos³⁰ ». Le périmètre d'analyse de ces nouvelles formes manifestaires reste encore tout à tracer.

L'organisation horizontale des données de la base risque en revanche d'aplatir les hiérarchies de valeurs qui structurent traditionnellement l'histoire du manifeste : Manart tend par exemple à effacer les rapports intertextuels – entre reconnaissance et refus des Pères – qui lient les manifestes des années 1960 à leurs antécédents avant-gardistes. Il est toutefois impossible d'appréhender les évolutions et les formats atypiques des manifestes contemporains si l'on ne tient pas compte de la double dynamique d'hommage et détournement, renouvellement et recyclage³¹, tradition et trahison, qui depuis la seconde moitié du XX^e siècle lie le plus souvent les manifestes à une mythographie, encore plus qu'à une histoire, du manifeste d'avant-garde.

29 Anna BOSCHETTI, « La notion de manifeste », *op. cit.* à la note 9 ; Anne LARUE, *L'art qui manifeste*, Université Paris 13, Centre d'études des Nouveaux Espaces littéraires, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-17 ; Luca SOMIGLI, *Legitimizing the artist: manifesto writing and European modernism, 1885-1915*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 2003, p. 22.

30 Beatriz COLOMINA, *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*, Critical Spatial Practice 3, Berlin, Sternberg Press, 2014.

31 Sophie DUBOIS, « Le manifeste récupéré : réduire, réutiliser et recycler Refus global », in Viviana Birolli, Mette Tjell., *op. cit.* à la note 16, 2013, p. 83-94.

Libérée de la contrainte d'une organisation critique préliminaire propre à l'anthologie, la base de données propose ainsi, de par la structure non hiérarchique et horizontale de ses données, de nouveaux défis critiques, questionnant de près les critères adoptés par chaque chercheur dans le processus de lecture de chaque sélection et visualisation de données. Comme n'importe quel geste de lecture, toute interprétation de données interpelle dès lors une réflexion épistémologique et herméneutique attentive : voici que la subjectivité de tout *data-storytelling* vient contrebalancer la neutralité et l'objectivité que tendent à dégager le dispositif de la base de données et les data-visualisations, ramenant l'activité de sélection et de vérification critique au cœur du processus de recherche dans le domaine des humanités numériques.

Si, comme le rappelle Hanna Arendt, « toute sélection de matériel est en un sens une intervention dans l'histoire, et tous les critères de sélection placent le cours historique des événements dans certaines conditions dont l'homme est l'auteur³² », le processus à la fois inclusif et exclusif de constitution de nouveaux corpus manifestaires ne cesse de contribuer à façonner non seulement l'histoire du genre manifestaire, mais aussi l'articulation d'une mythographie de l'avant-garde³³ incluant tout autant son âge d'or que la mise en scène de sa mort³⁴ et de son éventuel retour, soit-il héroïque ou dérisoire.

Ainsi, les approches rendues possibles par Manart s'offrent aux chercheurs comme des défis critiques questionnant les structures catégoriales et idéaltypiques qui ont façonné l'histoire des « -ismes » avant-gardistes, mais aussi comme des outils pour investiguer toute une série de formes atypiques du manifeste, dont dépendent en grande partie la reconnaissance et la légitimation de tous ces manifestes contemporains qui, bien que détournés, ne cessent de nous interroger.

32 Hanna ARENDT, « Le concept d'histoire », *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 68.

33 Pour un examen de l'émergence *a posteriori* et de la fortune critique de la notion d'avant-garde, voir Natalia SMOLIANSKAÏA, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *Critique d'art*, n° 41, Printemps/été 2013. <http://journals.openedition.org/critiquedart/8309> [consulté le 7 février 2018] ; Hal FOSTER, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

34 Hubert VAN DEN BERG, « Life and Death of the Avant-garde on the Battlefield of Rhetoric », *Forum*, University of Edinburgh, n° 1, 2005 ; pour Jean-Pierre Cometti : « Entre la vision de l'histoire qui sous-tend celle des avant-gardes et le type d'historicité dans lequel la postmodernité tend à les enfermer, il y a toute la distance qui sépare une « fin » qui aurait dû avoir valeur de « commencement » et une « fin » qui perpétue sur un mode posthistorique les épisodes qui en furent constitutifs » (Jean-Pierre COMETTI, « Que signifie la « fin des avant-gardes » ? », in Esteban Buch, Denys Riout, Philippe Roussin (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Enquête, EHESS, 2011, p. 220).

Les critiques, les manifestes et la base de données : approches historiographiques

Du point de vue historiographique, les approches diachroniques et à large spectre rendues possibles par Manart permettent d'esquisser des pistes pour lire, en filigrane, les évolutions du statut et du rôle du critique d'art au fil du temps.

Ainsi, la préhistoire du manifeste nous ramène à la recherche des sources pré-manifestaires du genre³⁵, lorsque le manifeste dialogue ou se heurte avec la préface et participe à la construction du discours critique par « filiation », entre libelles politiques, traités de peinture, écrits programmatiques et proclamations manifestaires. Auguste Jal avec sa préface-manifeste prenant le parti de Géricault au Salon de 1819³⁶; Adolphe Thiers avec son article paru dans *Le Constitutionnel*, *Le Globe* et *La Revue Européenne* en 1824, déclarant sa « guerre à l'immobilisme » par un soutien affiché à Delacroix³⁷; Jules François Félix Husson (dit Champfleury) avec sa « Lettre à Georges Sand » de 1855, dans laquelle il qualifie de « manifeste » le texte de Gustave Courbet publié comme introduction au catalogue du Pavillon du Réalisme. Ce sont là autant d'exemples du rôle du manifeste dans la prise de conscience de la spécificité du registre du discours critique au XIX^e siècle, à une époque où les prises de position contestataires se taillent une place dans le discours artistique et où le critique commence, avec Champfleury, à agir en promoteur et impresario d'artistes aussi marginaux que téméraires.

Quinze ans plus tard, en 1870, Littré enregistre pour la première fois dans son dictionnaire le passage « par extension » du manifeste du domaine institutionnel et politique au domaine culturel³⁸. Lorsque, le 18 septembre 1886, paraît à la une du *Figaro* « Le symbolisme » de Jean Moréas, ce texte sera immédiatement perçu comme un manifeste alors que cette mention n'apparaissait ni dans le titre ni dans le corps du texte : les nouvelles logiques de cumulation collective du capital symbolique dans un champ culturel à l'autonomisation croissante rendaient enfin possible de penser l'avènement du manifeste moderne.

35 Audrey ZIANE, *Les manifestes artistiques : archéologie d'un genre*, de Jacques-Louis David à Gustave Courbet, thèse en préparation à l'Université Aix-Marseille, sous la direction de Rossella Froissart. Voir aussi Audrey ZIANE, « De la critique manifeste aux manifestes contre la critique : Charles Farcy et *Le Journal des Artistes* (1827-1841), un combat contre le romantisme », in Lucie Lachenal, Catherine Méneux (dir.), *La critique d'art, de la Révolution à la Monarchie de juillet*, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - HICSA, 2015, p. 158-175.

36 Auguste JAL, *L'Ombre de Diderot et Le Bossu du Marais ; Dialogue critique sur le Salon de 1819*, Paris, Corréard.

37 Adolphe THIERS, *Salon de mil huit cent vingt-quatre, ou Collection des articles insérés au Constitutionnel, sur l'exposition de cette année*, 1824, p. 1.

38 Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, Paris, 1874, t. 3, p. 425.

À l'époque des avant-gardes historiques du premier tiers du xx^e siècle, le rapport entre le manifeste et la critique se complexifie à l'aune de ces évolutions des cadres socio-économiques et des dynamiques d'acquisition de la valeur symbolique et marchande dans les différents pays qui voient l'émergence des premiers « Ismes » – le futurisme italien en 1909, puis le vorticisme anglais, Dada, le surréalisme, etc. Tribune discursive privilégiée pour la mise en accusation de la société bourgeoise et du système des arts dans son ensemble, le manifeste avant-gardiste ne peut évidemment pas s'exempter de s'en prendre aux critiques d'art : « Foin des archéologues atteints de nécrophilie chronique ! Foin des critiques, proxénètes complaisants³⁹ ! », s'exclame ainsi Umberto Boccioni dans son *Manifesto dei pittori futuristi* (11 février 1910), qui établit le refus des critiques d'art « inutiles et nocifs » au cinquième rang des huit points programmatiques de la peinture futuriste. Les Dadaïstes, eux, ne sont pas en reste dans cette critique de la critique : « inutile » pour Tristan Tzara (*Manifeste Dada 1918*), le critique d'art se montre en plumitif corrompu et connivent dans le portrait qu'en dresse Raoul Hausmann dans son photomontage *Der Kunstkritiker*⁴⁰.

En même temps, les manifestes sont aussi la tribune d'expression principale de ces « hommes doubles » qui jouent un rôle de premier plan dans l'émergence, sur la scène artistique européenne au tournant entre xix^e et xx^e siècle, de premiers « Ismes » littéraires et artistiques : à la fois hommes de lettres et communicateurs, à mi-chemin entre création et entrepreneuriat artistique, des figures comme Filippo Tommaso Marinetti et Tristan Tzara sont le reflet d'une autonomisation croissante du champ artistique et culturel⁴¹, marqué par de nouvelles logiques compétitives d'acquisition de la valeur symbolique et marchande au sein desquelles les groupements d'artistes deviennent des collecteurs de capital symbolique, et les stratégies de communication prennent une importance inédite dans le domaine des arts. C'est dans ce contexte d'essor exceptionnel de la presse⁴² et de réorganisation profonde des institutions et du marché de l'art qu'émergent ces figures d'hommes de lettres engagés et groupés dans la promotion de mouvements artistiques militants aspirant à un art total, s'emparant de tous les médias et fusionnant l'art et la vie dans un seul et même geste politique, ne serait-ce que par son existence en régime de visibilité

39 Umberto BOCCIONI, « Manifesto dei pittori futuristi », in Viviana Birolli, *Manifesti del futurismo*, Milan, Abscondita, 2008, p. 27-29.

40 Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker*, 1919-1920, photomontage et collage avec encre de chine et crayon sur affiche, 31,8 × 25,4 cm, Londres, Tate Modern.

41 Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

42 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

publique. Loin de pouvoir être définis comme des critiques, ces imprésarios jouent néanmoins un rôle crucial dans la vulgarisation médiatique, la médiation publique et la réception discursive de *leurs* mouvements, aussi bien que dans leur historicisation via des anthologies et des recueils documentaires : leur existence représente le premier signe d'une prise de conscience de l'importance d'une articulation solide et d'une coordination diachronique du récit de l'art dans l'arène publique, dont le manifeste représente un instrument primordial⁴³.

En suivant le fil du temps, il serait intéressant de se pencher sur l'évolution de ces figures tutélaires des différents groupements artistiques aux années 1960, lorsque d'autres formes de *statement* et d'articles critiques prennent le devant de la scène et que les manifestes des mouvements en « Ismes » laissent volontiers la place à des textes présentant au public des formes d'activité collective atypiques, voire à des manifestes au singulier. À cette époque, l'essor de la presse de secteur artistique et la professionnalisation progressive des acteurs des « mondes de l'art⁴⁴ » modifie à la fois le statut des critiques d'art et des manifestes, qui jouent néanmoins un rôle crucial dans l'institution d'un lien discursif et symbolique entre néo-avant-garde et avant-garde, impliquant aussi une mythisation progressive de la vie et de la mort de cette dernière⁴⁵.

Il n'est pas ici le lieu pour approfondir ces évolutions, où le discours manifestaire se fait sans cesse miroir de l'évolution des logiques d'existence de l'artiste en régime public et critique. Il est toutefois intéressant de mettre l'accent sur l'émergence, dans le courant de la décennie 1960, d'une série de nouvelles formes de manifeste : du manifeste-œuvre d'Alighiero Boetti (*Manifesto*, 1967) au manifeste anonyme de Présence Panchounette (1969), en passant par les manifestes au singulier d'Yves Klein (*Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, 1961) et Georg Baselitz⁴⁶ (*Pandemonium Manifest I*, 1961), par le manifeste-performance de Mierle Laderman Ukeles (*Maintenance Art-Manifesto !*, 1969) et par le recueil manifestaire édité par Dick Higgins (*Manifestos, A Great Bear Pamphlet*, 1966). Autant de formes qui font de cette décennie une époque charnière pour appréhender

43 Le rôle de construction et de maintien identitaire du manifeste au sein du mouvement futuriste ressort bien dans les recueils manifestaires de Giovanni Lista. Voir, entre autres, Giovanni LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes*, 1909-1944, Champ Vallon, 2015.

44 Howard Saul BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, édition originale anglaise, *Art Worlds*, 1982.

45 Voir à ce propos Paul MANN, *The Theory-death of the avant-garde*, Bloomington, Indiana UP, 1991, p. 32 : « L'essor de la notion d'avant-garde ne commence qu'avec la mort proclamée du phénomène » ; Ludger FISCHER, *Avant-garde – Die Vorhut der alten Ratten*, in Hans Holländer, Christian W. Thomsen, *Besichtigung der Moderne*, Köln 1987, p. 49.

46 Audrey ZIANE, « Les manifestes de Georg Baselitz, 1961-1994 : intimité, altérité, et exposition (hors de soi) », in Viviana Birolli, Mette Tjell, *op. cit.* à la note 16, 2013, p. 61-81.

les évolutions du manifeste, entre développement de pulsions avant-gardistes vers un détournement réflexif et parodique du format – incarnées avant tout par Dada – et expérimentations contemporaines jonglant ambigument entre recyclage et renouveau du manifeste.

Mettant l'accent sur la nature métamorphique et réflexive du geste manifestaire, cet élargissement des formes et des fonctions du manifeste à partir des années 1960 permet d'ancrer dans l'histoire le développement, à partir de la première décennie du *xxi*^e siècle, de nouveaux manifestes prenant volontiers des formes performatives et se déployant souvent sur Internet. Si l'avènement de ces manifestes contemporains a déjà été reconnu, leur forme et leur valeur restent encore assez peu étudiées : elles constituent néanmoins un lieu privilégié pour lire, ne serait-ce qu'en filigrane, les tensions sous-jacentes et la pragmatique de la société dont ces manifestes du *xxi*^e siècle sont le fruit.

Cela, à partir de l'appropriation du manifeste par des institutions artistiques (musées ou galeries d'art), qui n'hésitent pas à utiliser ce terme comme titre pour des expositions (« Manifeste. 30 ans de création en perspective, 1960-1990 », Centre Georges Pompidou, 18 juin-28 septembre 1992 ; « Manifesta », The European Biennial of Contemporary Art), ainsi qu'à l'utiliser comme fil rouge pour des manifestations-événements promues par des commissaires d'exposition. Tel est par exemple le cas du Serpentine Gallery Manifesto Marathon promu par Hans-Ulrich Obrist et Julia Peyton-Jones en 2008⁴⁷, où le commissaire d'exposition devient le maître de cérémonie qui commande aux artistes des manifestes-performances conçus « à la carte » pour le marathon : s'ils s'apparentent à autant d'exercices de style, ces manifestes souvent ludiques, parfois ironiques, toujours autoréflexifs, ne manquent pas pour autant de questionner la posture de l'artiste et la valeur de son geste de prise de parole publique dans la société contemporaine. Ce nouveau format institutionnel et sur commande du manifeste, quant à lui, permet de mettre l'accent sur l'évolution d'institutions se revendiquant de plus en plus comme étant des collecteurs de nouveauté et d'avant-garde, sur l'émergence de la nouvelle figure d'« homme multiple » qu'est le commissaire d'exposition, ainsi que sur l'importance croissante de l'exposition comme unité de mesure scandant le rythme de la vie artistique.

Mi-théoricien mi-organisateur, rassemblant sous une seule casquette et selon des géométries variables les compétences du critique, de l'organisateur d'événements et du communicant, le commissaire d'exposition pourrait dès lors être lu dans le prolongement des « hommes-doubles » de l'avant-garde, tandis que l'émergence de nouveaux formats événementiels et ludiques du manifeste

47 Viviana BIROLI, « Manifestes à la carte : Serpentine Gallery Manifesto Marathon », *Marges*, n° 21, Presses Universitaires de Vincennes, automne/hiver 2015, p. 61-71.

pourrait être interprétée tant comme une trahison du genre que comme un retour à ses sources ancestrales, lorsque l'artiste d'avant-garde s'affichait en saltimbanque⁴⁸ sur la scène éphémère d'un théâtre ou d'un cabaret, arborant tel un drapeau de cirque le manifeste de sa propre nouveauté tant artistique qu'humaine.

Ce sont là autant de défis critiques pour affronter lesquels la base de données Manart met à disposition des outils et des méthodologies innovantes, favorisant un décloisonnement des corpus et des approches sur le manifeste. Mettant en jeu et en mouvement les structures catégoriales développées pour aborder le manifeste avant-gardiste, envisageant le manifeste moins comme un objet immobile que comme un territoire à parcourir, la base Manart est en cela un allié précieux dans l'écriture de ces récits multiples qui siègent au cœur d'une nouvelle histoire de l'art à l'âge des humanités numériques.

48 Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Skira, 1970.

ÉVALUER ET DÉFENDRE

« LAISSER À CHACUN LA LIBERTÉ D'APPRÉCIER
SUIVANT SES GOÛTS ET SES TENDANCES
D'ESPRIT » ? UNE CRITIQUE D'ARCHITECTURE
DANS UN CADRE CONFRATERNEL
PAUL GUADET ET HENRI PRUDENT À LA RÉDACTION
DE LA REVUE *L'ARCHITECTE* (1906-1914)

GUY LAMBERT

« Tout le respect et la bienveillance possibles pour les personnes, conciliables avec la plus entière franchise et un dévouement sans réserve envers l'art, telle a été la règle constante de notre critique dans cette *Revue*. Les circonstances toutefois réclament tantôt l'expression vive et pressante d'une opinion, pour mieux agir sur celle du public encore indécise, et tantôt l'expression calme et grave d'un jugement que le lecteur peut apprécier à son loisir¹. » Dans quelle mesure les convictions exprimées en 1879 par César Daly (1811-1894) dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, après une quarantaine d'années d'expérience à la tête de celle-ci, sont-elles plus largement à l'œuvre dans la presse architecturale du début du siècle ? *L'Architecte. Revue mensuelle de l'art architectural ancien et moderne*, née en 1906 de la collaboration entre la Société des architectes diplômés par le gouvernement (SADG) et la Librairie centrale des Beaux-Arts, fournit un cadre d'autant plus pertinent pour examiner la question, qu'elle entend explicitement renouer avec sa prestigieuse aînée. À première vue, la revendication de cet héritage tient davantage à la forme même de la publication qu'à la ligne éditoriale : elle trahit une nostalgie pour les luxueuses revues à planches hors texte du XIX^e siècle qui, comme le regrette l'éditorial du premier numéro, ont « fait place [...] à des publications hâtives, dominées par le besoin plus moderne de l'actualité, de la rapidité de l'information, usant de procédés expéditifs et peu coûteux² ». Par son ampleur iconographique, par ses qualités matérielles, par le soin apporté à la reproduction des illustrations

- 1 César DALY, « Les deux palais de l'Exposition considérés dans leurs rapports avec l'art », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XXXVI, 1879, col. 194.
- 2 J.-L. PASCAL, « Au lecteur », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 1, 15 janvier 1906, p. 2. Jean-Louis Pascal est membre du comité directeur de la revue.

et à l'impression du texte, la revue affiche une ambition esthétique d'ordre bibliophilique. Si cette entreprise éditoriale relève de fait de la foi en un discours « s'organis[ant] à partir d'un système d'images³ », la promesse de présenter au lecteur « les documents traduisant les théories les plus diverses⁴ » n'est évidemment pas détachée d'une posture critique qu'il importe de bien comprendre. Comparable à la majorité de la presse architecturale de ces années par son ouverture doctrinale, *L'Architecte* ne participe toutefois qu'exceptionnellement aux controverses et aux prises de position passionnées, ce que la forme de cette revue plus encore que son ancrage institutionnel « sous les auspices » de la SADG permet de comprendre. Mais, la « réserve interrogative » qu'expriment ses promoteurs à propos du « niveau général des textes qui accompagnent dans les différentes publications spéciales les dessins que nous consultons d'un doigt curieux et hâtif⁵ » apparaît dans le même temps comme la revendication implicite – quoique convenue – d'une portée analytique pour sa propre action.

Moins étudié que des revues jouant un rôle plus central dans le débat architectural du tournant du siècle, comme *L'Architecture* et *La Construction moderne*⁶, *L'Architecte* s'en distingue moins par ses contenus proprement dit que par sa périodicité et sa forme⁷. Conditionnées par le cadre resserré qu'implique à la fois une parution mensuelle – plutôt qu'hebdomadaire – et une épaisseur moindre, la publication d'études artistiques, d'investigations historiques, l'évocation de questions d'ordres technique et pratique liées à l'exercice professionnel se conjuguent certes à la présentation de réalisations récentes, de projets de concours et d'édifices anciens, mais elles semblent plus ciblées. Les sujets traités au cours des premières années de la revue – jusqu'à l'interruption de sa publication provoquée par la Première guerre mondiale⁸ – font appel à un large éventail d'auteurs. En l'absence d'une équipe de rédacteurs

3 Jean-Philippe GARRIC, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 16.

4 J.-L. PASCAL, « Au lecteur », *op. cit.* à la note 2, p. 2.

5 *Ibid.*

6 Pour un panorama général des revues d'architecture de ces années, voir Yves CHEVREFFILS DESBIOLLES, « Revues d'architecture : définitions, méthodes, usages », *La Revue des revues*, n° 29, 2000, p. 11-22 ; Jean-Michel LENIAUD et Béatrice BOUVIER (dir.), *Les périodiques d'architecture, XVIII^e-XX^e siècles. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, Paris, École nationale des chartes, 2001 ; Hélène JANNIÈRE, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*. L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939), Paris, éditions Arguments, 2002, p. 9-32.

7 La revue *L'Architecte* est consultable sous forme numérique sur le site de la Cité de l'architecture parmi les collections de revues numérisées. <https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/nos-revues.aspx>

8 La revue *L'Architecte* renaît en 1924 et paraît jusqu'en 1935, dans une formule comparable mais suivant une ligne éditoriale davantage resserrée sur l'architecture contemporaine.

attitrés ou simplement coutumiers, les signatures dessinent une nébuleuse de contributeurs occasionnels, sollicités pour leurs compétences spécifiques et dont la collaboration se limite le plus souvent à la rédaction d'un seul texte. Émanant surtout d'architectes – praticiens, enseignants ou exclusivement « hommes de lettres » –, d'ingénieurs, de techniciens, voire de médecins, les articles sont aussi souvent le fait de conservateurs, d'historiens ou de critiques d'art. La dispersion des auteurs fait par contraste ressortir l'importance quantitative des textes signés par le secrétaire de rédaction de la revue, invitant ainsi à examiner le rôle concret de ce dernier. Deux « jeunes » architectes se succèdent à cette fonction avant la Première guerre mondiale, Paul Guadet (1873-1931) puis Henri Prudent (1868-1950), amis de longue date et tous deux membres actifs de la SADG (**fig. 1**). Le nombre et la diversité de leurs contributions (20 pour Paul Guadet, entre 1906 et 1913 ; 31 pour Henri Prudent) fait d'eux les principaux rédacteurs de la revue, au point que l'un ou l'autre rédige parfois la majorité voire la totalité d'un numéro⁹ ! Seule une part de leurs textes s'inscrit à première vue dans le champ de la critique d'architecture, mais si leur activité d'écriture vise entre autres à alimenter certaines rubriques de la revue – s'accordant sans doute en cela aux fonctions du secrétaire de rédaction – elle traduit aussi à plusieurs reprises une aspiration plus personnelle, un jugement critique voire à l'occasion l'affirmation d'un engagement artistique.

La lecture de ces contributions à la lumière des travaux récemment consacrés à la critique architecturale pourrait conduire à distinguer dans ce corpus les articles qui se rattachent ouvertement à ce champ et ceux d'un autre type, participant de la médiatisation de l'architecture ou de la culture professionnelle¹⁰. Choisir plutôt de considérer dans leur globalité les textes que ces auteurs livrent à la revue *L'Architecte* vise ici à en examiner les interactions avec leur contexte d'énonciation. De ce point de vue, l'identité de ces deux « jeunes » auteurs-architectes, aujourd'hui encore méconnus et surtout « tenus » par leur fonction éditoriale dans une revue alors émergente, tout comme le cadre de cette dernière, destinée prioritairement à un public d'architectes et acquise à la primauté de l'image, constituent ensemble un terrain propice pour aborder la pratique de la critique d'architecture. À quel point le fait de s'adresser à un lectorat *a priori* peu enclin à « juger un projet sans tenir compte du processus

9 Parmi les exemples les plus marquant, il faut signaler le numéro de septembre 1906, dont les trois articles sont tous rédigés par Paul Guadet, et celui de juillet 1908, dont Henri Prudent signe trois des cinq articles.

10 Agnès DEBOULET, Rainier HODDÉ, André SAUVAGE (dir.), *La critique architecturale. Questions. Frontières. Dessins*, Paris, Éditions de la Villette, 2008 ; Hélène JANNIÈRE et Kenneth FRAMPTON (dir.), *La critique en temps et lieux. Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 24-25, décembre 2009.



Fig. 1. Henri Prudent (1868-1950), à gauche, et Paul Guadet (1873-1931), au centre, sur un portrait de groupe du Comité de la SADG en 1910. Recueil publié à l'occasion de la millième adhésion à la SADG, Paris, Librairie de L'Architecte, 1911.

ou de la procédure qui ont conduit à sa création¹¹ » et de s'exprimer au nom d'une association professionnelle conditionne-t-il la production critique de ces auteurs ? Le cadre confraternel de cette publication portée par une association professionnelle en conditionne assurément la nature. Dans quelle mesure la polygraphie de Paul Guadet et d'Henri Prudent permet-elle d'interroger en ce début du xx^e siècle une distinction ayant cours aujourd'hui – chez les chercheurs, les architectes et les critiques eux-mêmes – entre deux acceptions de la critique, conçue d'une part comme genre littéraire ou discours le plus souvent imprimé, et d'autre part, par extension, comme attitude intellectuelle liée à la pratique de la conception architecturale et à son apprentissage¹² ? En envisageant avec Jean-Pierre Épron la critique d'architecture comme « une pratique du

11 Peter COLLINS, *Juger l'architecture*, Gollion, Infolio éditions, 2017, p.109 (1^{re} édition anglaise: Mc Gill-Queen's University Press, 1971).

12 Hélène JANNIÈRE, « La critique architecturale, objet de recherche », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 24-25, décembre 2009, p. 121-140 ; Agnès DEBOULET et Rainier HODDÉ, « Rassembler les volontés critiques », in Agnès DEBOULET, Rainier HODDÉ, André SAUVAGE (dir.), *La critique architecturale*, *op. cit.* à la note 10, p. 9-25.

jugement¹³», la question revient à examiner dans les corpus hétérogènes de chacun de ces deux auteurs les points de contact entre les formes qu'elle peut prendre, et ce jusque dans des textes qui a priori sembleraient s'en distinguer.

« Mieux que la surveillance d'un comité¹⁴ » ? La constance et l'implication d'un secrétaire de rédaction

Lorsque paraît *L'Architecte*, le paysage de la presse architecturale est dominé par *La Construction moderne* et *L'Architecture*, devenues des revues de premier plan peu après leur création – respectivement en 1885 et 1888 – et constituant des pôles majeurs d'échanges et de débat au sein des milieux professionnels. Fortes d'une vingtaine d'années d'existence, elles fixent le modèle de la revue d'architecture ou, pour reprendre les termes des acteurs eux-mêmes, du « journal » d'architecture. Hebdomadaires et largement illustrées, elles traitent autant de l'actualité – à travers l'examen des projets, des réalisations et même des concours scolaires – que des questions relatives à la pratique professionnelle, aussi bien de l'art et de l'histoire que des techniques et de la réglementation. Tout comme *L'Architecture*, éditée par la Société centrale des architectes, *L'Architecte* se rattache également au périmètre des associations professionnelles, dont l'importance institutionnelle tient à un contexte où ni le titre d'architecte, ni son exercice ne sont protégés tandis qu'il n'existe pas non plus d'instance propre à représenter collectivement la corporation¹⁵. Si la Société centrale créée en 1840 est la plus éminente de toutes – et peut prétendre incarner l'élite de la profession –, la SADG devient au début du xx^e siècle la plus représentative quantitativement¹⁶. Dans les deux cas, l'édition d'une revue illustre la volonté de s'adresser à un lectorat dépassant leurs seuls membres et, en cela, s'inscrit subtilement à la croisée des stratégies collectives pour construire l'identité professionnelle de l'architecte et des relations de concurrence entre ces sociétés¹⁷.

13 Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma, 1997, p. 293.

14 J.-L. PASCAL, « Au lecteur », *op. cit.* à la note 2, p. 1.

15 La création de l'Ordre des architectes en décembre 1940 met fin à ces multiples flottements.

16 Cette importance nouvelle est célébrée en 1911 par le *Recueil publié à l'occasion de la millième adhésion à la Société des architectes diplômés par le Gouvernement*. Voir Denyse RODRIGUEZ TOMÉ, *Les Architectes en République: la codification d'une profession, 1880-1905*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008; Marie-Jeanne DUMONT, *La S.A.D.G., histoire d'une société d'architectes. Première partie: 1877-1939*, Paris, Société française des architectes, 1989; Marilena KOURNIATI, « Un épicycle des sociétés professionnelles, la société centrale. XIX^e-XX^e siècles », *Colonnes. Archives d'architecture du XX^e siècle*, n° 33, septembre 2017, p. 45-49.

17 Guy LAMBERT, « Les publications des sociétés d'architectes en France au XIX^e siècle: construire une culture de métier, promouvoir une identité de la profession », *Études de lettres*, « Profils d'architectes », Dave Luthi (dir.), n° 1, 2017, p. 51-68; Antonio BRUCCULERI, « "Le Journal de la

De la SADG toutefois, *L'Architecte* ne devient pas l'« organe » à proprement parler, contrairement à son homologue. Le bulletin plus modeste que la SADG édite depuis 1890 et dont la publication se poursuit parallèlement à celle de la revue reste non seulement consacré au compte rendu de ses activités mais, devenu hebdomadaire – et non plus bimestriel comme auparavant –, il traite aussi plus largement de tout ce qui concerne le quotidien de la profession, dégageant ainsi la revue des chroniques d'ordre informatif autant que des échanges de correspondance. Très nette en termes de format, de périodicité et de contenu, la distinction entre les deux périodiques tient de fait aux orientations que leur fixe la SADG, dont plus d'un membre « ne voudrait pas que le bulletin soit sous la dépendance du journal *L'Architecte*¹⁸ ».

L'élégance et le raffinement de chacun des numéros mensuels de *L'Architecte*, réunissant un fascicule de huit pages et quatre à six planches hors texte sous couverture cartonnée, témoigne de la prééminence accordée à la matière visuelle plutôt qu'au texte (fig. 2). Si la revue entend « se faire l'interprète de l'actualité¹⁹ », sa forme la rapproche nettement de la publication d'ouvrages en livraisons, d'usage courant au siècle précédent, bien plus que de la nature éphémère d'un périodique. Le rôle de l'éditeur, Émile Lévy (1861-1916), n'est certainement pas étranger à ce choix²⁰, puisque la création de *L'Architecte* résulte de ses sollicitations auprès de la SADG. S'inscrivant dans le catalogue de la Librairie centrale des Beaux-Arts, parmi des ouvrages d'histoire de l'art et d'arts décoratifs, à côté d'*Art et Décoration* (publiée depuis 1897), *L'Architecte* semble plus hybride que les autres revues d'architecture du début du xx^e siècle et pourrait se situer à la croisée de la presse professionnelle des architectes et des revues d'art dont elle conjugue bien des caractéristiques, tant au point de vue matériel de sa forme qu'à celui culturel des contenus. Si ce cadre éditorial projette pour ainsi dire le propos dans la postérité plutôt que dans le présent immédiat, quelle incidence a-t-il sur ce qui est montré et traité dans *L'Architecte* ainsi que sur la nature du discours ?

.....
 Société¹⁷ : Genèse et évolutions d'une revue pour l'architecture », in Jean-Pierre PÉNEAU, Marilena KOURNIATI (dir.), *Archives, acteurs et institutions*, actes des journées d'étude des 15-16 octobre 2015, Paris, Académie d'architecture, 2017, p. 63-70.

18 N. s., « Séance du Comité du 4 janvier 1907 (suite) », *Bulletin hebdomadaire de la Société des architectes diplômés par le Gouvernement*, 4^e série, 2^e année, n° 8, 23 février 1907, p. 62.

19 J.-L. PASCAL, « Au lecteur », *op. cit.* à la note 2, p 2.

20 Fabienne FRAVALO, « La Librairie centrale des beaux-arts au passage du siècle : un réseau d'acteurs au cœur de l'innovation », *Revue française d'histoire du livre*, n° 136, décembre 2015, p. 125-150 ; Maud ALLERA, « La photographie à la Librairie centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy (1906-1936) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], n° 10, 2017, mis en ligne le 03 mai 2017, URL : <http://cel.revues.org/545> [consulté le 12 mai 2017]



Fig. 2. Couverture, avec sommaire, d'une livraison de *L'Architecte*, 6^e année, n° 4, avril 1911.

Dès sa création, la revue est placée sous la responsabilité d'un comité directeur, composé initialement de six membres éminents de la SADG – Émile Vaudremer (1829-1914), Julien Guadet (1834-1908), Jean-Louis Pascal (1837-1920), Louis Bonnier (1856-1946), Maurice-Adolphe Yvon (1857-1911) et Gabriel Morice (1861-1952) par ordre d'apparition sur la page de titre – dont l'autorité et les fonctions assurent la Société de la légitimité des choix éditoriaux²¹. Pourtant ni le rôle de ce comité, ni les attributions du secrétaire de rédaction n'apparaissent explicitement. Plusieurs éléments laissent penser que ce dernier dispose d'une importante marge de liberté, conférant un rôle pivot à celui qui assume cette

21 Émile Vaudremer, Julien Guadet et Jean-Louis Pascal sont tous trois inspecteurs généraux du service des bâtiments civils et professeurs à l'École des beaux-arts. Louis Bonnier est président de la SADG au moment de la création de la revue, Maurice Yvon et Gabriel Morice, en ont été vice-président et ce dernier préside la commission des publications.

fonction. La tâche est tout d'abord confiée à Paul Guadet, qui s'en charge durant la première année d'existence de la revue, de janvier 1906 à février 1907. Formé dans l'atelier de son père à l'École des beaux-arts dont il est diplômé en 1904, il exerce alors au sein du service des Bâtiments civils, en poste au sein de l'agence de reconstruction de la Cour des Comptes, intervenant également pour le ministère des Affaires étrangères²² Son implication dans *L'Architecte* tient surtout à ses attributions dans le comité de la SADG dont il est secrétaire depuis son élection en 1905. Outre le travail « invisible » que suppose le secrétariat de rédaction, Paul Guadet écrit dans presque chaque numéro, dont il rédige tout d'abord les textes des rubriques « bibliographie » et « revue des matériaux nouveaux », cette dernière reflétant ses propres domaines d'intérêt. Au fil des mois, il signe également des articles plus conséquents, commentant ainsi en septembre 1906 l'architecture des pavillons de l'exposition coloniale de Marseille ou en janvier 1907 les projets primés au concours organisé par la SADG pour concevoir le plan de la ville de New-Guayaquil en République d'Équateur²³. Mais le plus personnel et peut-être le plus ambitieux de ces textes est celui qu'il consacre en décembre 1906 à Otto Wagner (1841-1918) (**fig. 3**) dont il présente plusieurs des réalisations viennoises et traduit des extraits de son ouvrage *Moderne Architektur*²⁴. Les articles de Paul Guadet sont présents dans la majorité des livraisons de la première année – dix numéros sur douze – et leur nombre s'élève jusqu'à trois contributions dans l'une d'elle. Ils reflètent notamment l'investissement du secrétaire de rédaction dans l'élaboration de la revue, mais certainement de manière déformante, nous y reviendrons. En mars 1907, ce poste revient à Henri Prudent qui l'assume jusqu'à l'interruption de la publication en 1914. Camarades d'atelier dès leurs études à l'École des beaux-arts, les deux hommes ont eu l'occasion de travailler ensemble à de nombreuses reprises, tout d'abord dans l'agence du Palais Royal où, sous la direction de Julien Guadet, tous deux ont été inspecteurs sur le chantier de reconstruction du Théâtre français après son incendie en 1900, puis pour la conception de projets communs. L'un deux, la « restauration » de la salle de théâtre de Victor Louis au Palais-Royal, présenté

22 Guy LAMBERT, *L'architecte et la figure de l'expert, au service de l'État sous la III^e République. Cultures et stratégies professionnelles. Autour de Paul Guadet (1873-1931)*, thèse de doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2007, François Loyer (dir.).

23 P. G. [GUADET], « L'architecture à l'Exposition coloniale de Marseille », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 9, 15 septembre 1906, p. 65-68 ; P. G. [GUADET], « Le concours de New-Guayaquil », *L'Architecte*, 2^e année, n° 1, janvier 1907, p. 1-4.

24 P. G. [GUADET], « L'œuvre du professeur Otto Wagner », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 12, 15 décembre 1906, p. 89-93. La troisième édition du livre d'Otto Wagner est parue quatre ans auparavant : *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Vienne, Anton Schroll, 1903.

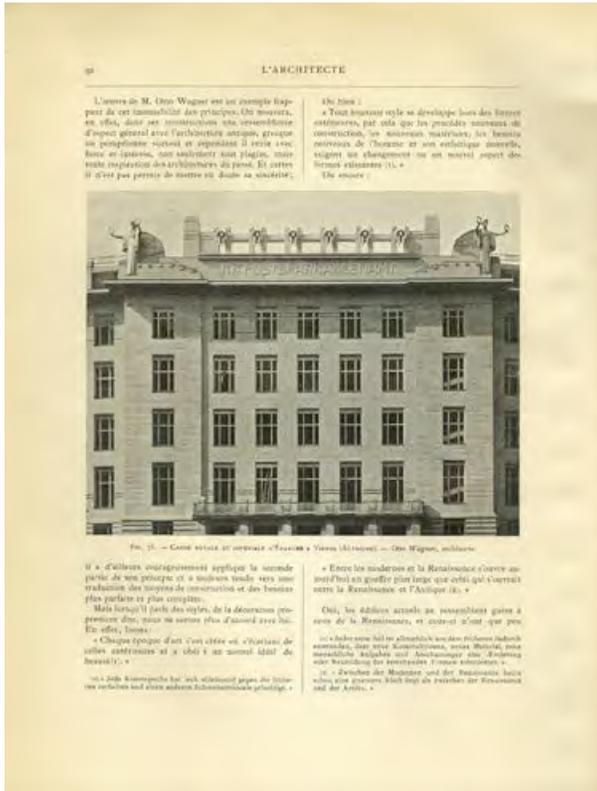


Fig. 3. Caisse d'épargne de la poste de Vienne (Otto Wagner, architecte, 1903-1906), dans l'article de Paul Guadet, « L'œuvre du professeur Otto Wagner », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 12, 15 décembre 1906.

et récompensé au Salon de 1902, a d'ailleurs été publié dans l'un des premiers numéros de la revue *L'Architecte* (fig. 4), accompagné d'un article sur la vie et l'œuvre de Victor Louis (1731-1800)²⁵. Exerçant lui aussi au sein du service des bâtiments civils, Henri Prudent est alors en poste à l'agence du Louvre et des Tuileries, membre du comité de la SADG dont il est le bibliothécaire. Moins absorbé visiblement par les rubriques « bibliographie » et « matériaux nouveaux », dont la discontinuité résulte peut-être davantage du nombre plus conséquent d'articles reçus par la rédaction que d'un choix éditorial avéré, Henri Prudent prend proportionnellement moins souvent la plume que son prédécesseur. De ce fait, ses articles sont probablement plus liés à ses sujets de prédilection qui le portent plus volontiers vers les édifices de l'époque moderne – le palais Farnèse, le Vieux Louvre, le château d'Ecouen, l'École militaire et les écuries

²⁵ H. PRUDENT, « Victor Louis, sa vie son œuvre », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 4, 15 avril 1906, p. 25-31 et pl. XIX.

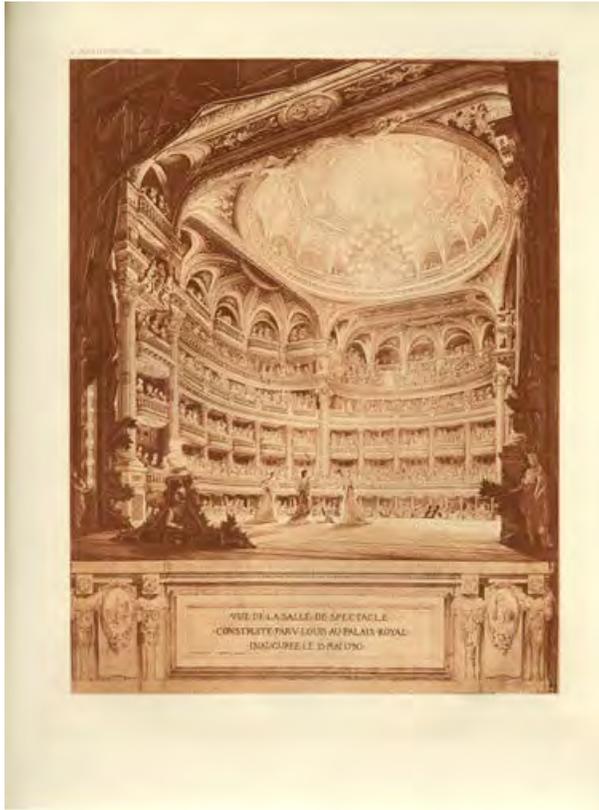


Fig. 4. « Vue de la salle de spectacle construite par Victor Louis au Palais-Royal, inaugurée le 15 mai 1790 », restauration par Henri Prudent et Paul Guadet, 1902. *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 4, 15 avril 1906.

du château de Chantilly pour ne citer qu'eux²⁶ – que vers l'architecture de son temps (**fig. 5**). En outre, dans quelle mesure cette pratique plus délimitée de l'écriture traduit-elle son efficacité à trouver des contributeurs ? Il arrive qu'au fil d'un article un auteur évoque justement la persévérance que requiert une telle tâche, comme Théodore Dauphin (1849-1917) qui, en mai 1907, introduit ainsi avec humour son compte rendu des envois d'architecture au Salon de la Société des artistes français :

26 H. P. [Prudent], « Le Palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653 », *L'Architecte*, 4^e année, n° 10, octobre 1909, p. 76-77 ; H. Prudent, « Le soubassement du Vieux Louvre », 5^e année, n° 9, septembre 1910, p. 68-72 ; H. Prudent, « L'École militaire », 6^e année, n° 7, juillet 1911, p. 49-54 ; n° 8, août 1911, p. 57-60 ; Henri Prudent, « Le château d'Écouen », 7^e année, n° 1, janvier 1912, p. 5-6 ; Henri Prudent, « Les grandes écuries du château de Chantilly », 7^e année, n° 10, octobre 1912, p. 75-80.



Fig. 5. École militaire, façade sur la cour d'honneur (Jacques-Anges Gabriel, architecte, 1751-1756). *L'Architecte*, 6^e année, n° 7, juillet 1911.

« Lorsqu'après avoir essuyé plusieurs refus bien compréhensibles, le dévoué secrétaire de la rédaction de *L'Architecte* vint échouer chez votre serviteur, s'en rapportant à son amitié pour accepter le rôle ingrat d'écrire le compte-rendu du Salon – section d'architecture – [...], il était bien difficile de se dérober à ce périlleux honneur, et puis cela paraissait tant faire plaisir à ce bon, à ce brave et sympathique secrétaire, si embarrassé en l'occurrence [...] ²⁷. »

À quel point les aléas de la collecte de textes – et d'images – qui incombent au secrétaire de rédaction éclairent-ils le nombre d'articles à produire par ce dernier ? La présence répétée de la signature de Paul Guadet au cours de la première année tient-elle à ces réalités, à une date où les collaborateurs de cette revue émergente sont encore rares ? Celui-ci ne disparaît d'ailleurs pas de *L'Architecte* lorsque Henri Prudent lui succède à ce poste clé, il livre encore

27 Th. DAUPHIN, « Salon de la société des artistes français en 1907. Section d'architecture », *L'Architecte*, 2^e année, n° 5, mai 1907, p. 40.

plusieurs articles ponctuellement mais avec constance. Certains résultent assurément d'une initiative personnelle, d'autres en revanche, comme les comptes rendus d'exposition, peuvent aussi apparaître comme la réponse à une sollicitation de son ami. Tous attestent du moins de la familiarité de Guadet avec *L'Architecte* et avec le nouveau secrétaire de rédaction.

Par confrontation, la participation relativement faible des membres du comité directeur à la rédaction des articles – même à titre « institutionnel » – contraste avec l'implication du secrétaire de rédaction²⁸. Tout au plus, la première année Maurice Yvon et Gabriel Morice livrent-ils chacun un long article, publié en feuilleton sur plusieurs numéros²⁹. Parmi les responsabilités éditoriales, si le Comité directeur se prononce vraisemblablement sur la sélection des images destinées aux planches, sans doute est-il par ailleurs favorable à l'idée de laisser toute latitude à un rédacteur ayant fait la preuve de sa motivation. Jean-Louis Pascal n'affirmait-il pas d'emblée que le succès de *L'Architecte* passerait probablement moins par « la surveillance d'un comité » qu'il ne reposerait sur « la passion d'artiste, la compétence, l'unité de vues et la persévérance d'apôtre d'un [César] Daly³⁰ », en référence au rédacteur en chef et principal contributeur de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* ?

Anonymat et part « collective » de la critique

Vouloir appréhender dans leur ensemble les articles de Paul Guadet et d'Henri Prudent parus dans *L'Architecte* confronte de fait à l'anonymat de nombreux textes de la revue. À partir de juillet 1907, les notices de la rubrique « bibliographie » ne sont ordinairement plus signées – contrairement à l'habitude prise la première année où elles sont presque toutes de la main de Paul Guadet³¹ – sans

28 Le plus « prolifique » des membres du comité, Julien Guadet signe trois articles, les deux premiers consacrés au diplôme et à l'École des beaux-arts en 1906, le troisième étant une nécrologie en mi 1907. Jean-Louis Pascal et Louis Bonnier publient chacun un texte volumineux sur l'une de leur réalisation : J.-L. PASCAL, « Le domaine du Doux, commune d'Antillac (Corrèze) », *L'Architecte*, 3^e année, n° 2, février 1908, p. 9-15 ; Louis BONNIER, « À propos d'un groupe scolaire », *L'Architecte*, 7^e année, n° 11, novembre 1912, p. 81-86 ; n° 12, décembre 1912, p. 89-96.

29 M.-A. YVON, « Société des Artistes français. Salon d'architecture 1906 », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 6, 15 juin 1906, p. 43-48 ; n° 7, 15 juillet 1906, p. 51-54 ; n° 8, 15 août 1906, p. 57-58 ; G. MORICE, « Étude sur l'épuration des eaux d'égouts et de vidanges », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 11, 15 novembre 1906, p. 84-86 ; n° 12, 15 décembre 1906, p. 94-97 ; 1^{re} année, n° 1, janvier 1907, p. 8-10 ; n° 2, février 1907, p. 14-16 ; n° 3, mars 1907, p. 21-23.

30 J.-L. PASCAL, « Au lecteur », *op. cit.* à la note 2, p. 1.

31 Il n'existe qu'une exception : N. s., « Bibliographie. Association internationale des méthodes d'essai des matériaux de construction, procès-verbaux de la Réunion des Membres français et belges », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 5, 15 mai 1906, p. 40.

que l'on puisse avec certitude les attribuer à Henri Prudent. Bien qu'il en rédige explicitement quelques-unes, faut-il lui reconnaître la paternité de l'ensemble, en dehors de celles qui sont confiées occasionnellement à d'autres auteurs³² ? Sur la même période, la rubrique « matériaux et procédés nouveaux », sous ses différentes appellations, soulève une question comparable (neuf articles sur seize signés par Prudent), sans toutefois qu'apparaisse ici le nom d'autres contributeurs. L'usage de l'anonymat, pratique courante dans la presse du XIX^e siècle, ne doit toutefois pas être envisagé ici sous l'angle « des identités à découvrir, mais plutôt des pratiques institutionnelles à identifier³³ » et dont il convient de comprendre le sens.

Cette question de l'anonymat vaut plus encore pour les textes d'« explication des planches », qui occupent les dernières pages de chaque numéro et ne sont jamais signés. De longueur variable, allant d'un simple paragraphe jusqu'à deux voire trois pages, d'ordre descriptif ou plus analytique, ils consistent le plus souvent en une présentation synthétique des réalisations ou des projets reproduits³⁴. Plus d'une fois, les remarques essaimées dans ces colonnes dès les premières années d'existence de la revue expriment l'optique de la rédaction : « un coup d'œil sur la planche publiée dans ce numéro en dira bien plus long qu'une longue description écrite³⁵ ». En rappelant les données du programme, les contraintes réglementaires ou pratiques, liées au site ou aux choix du maître d'ouvrage, en décrivant les matériaux, en fournissant des détails techniques, des compléments sur le fonctionnement de l'édifice et l'indication de la dépense, ces textes visent sans doute plus à instruire la lecture de l'image qu'à se substituer au jugement personnel de celui qui les regarde. En cela, ces lignes suggèrent que la revue se destine davantage à un public professionnel d'architectes qu'à un lectorat plus profane. Tantôt neutre et impersonnel, le ton des textes laisse le plus souvent transparaître au contraire l'individualité de l'auteur au détour de la description et à travers la formulation d'éloges ou de critiques, comme

32 Trois de ces notices sont signées : Charles SAUNIER, « Bibliographie. Manuel d'art musulman. L'architecture, par H. Saladin », *L'Architecte*, n° 3, mars 1908, p. 20-22 ; Ch.-A. GAUTIER, « Bâle, Berne et Genève, par A. Sainte-Marie-Perrin, SADG », *L'Architecte*, 4^e année, n° 9, septembre 1909, p. 68-72 ; D. WOLKOWITSCH, « Bibliographie [Ponts en béton armé] », *L'Architecte*, 5^e année, n° 6, juin 1910, p. 46. D. Wolkowitsch est ancien élève de l'École polytechnique.

33 Manon BRUNET, « Anonymat et pseudonymat au XIX^e siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et images*, vol. 14, n° 2, hiver 1989, p. 169.

34 Lorsque les planches accompagnent un article conséquent de la revue consacré à une réalisation récente, à un projet, à un édifice ancien, voire à la carrière d'un architecte, ces lignes d'« explication » viennent succinctement compléter le texte principal.

35 N. s., « [Explication des planches] Planche IV. Maison à loyer, boulevard Raspail, n° 276. Théod. Petit, architecte ; E. Derré, sculpteur », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 1, 15 janvier 1906, p. 7.

en témoigne par exemple la présentation du Grand bazar de la rue de Rennes conçu par Henri Gutton (1851-1933) (**fig. 6**) :

« Le caractère si nouveau, si particulier et si prenant de cet édifice, est dû à la volonté et à la franchise de parti avec lesquelles son auteur l'a adapté à sa destination. Les parties pleines de la façade sont en briques, masquées par des plaques de marmorite ou glace noire, gravée au jet de sable et dorée dans les fonds, et les fers sont peints d'un vert foncé presque noir, d'où il résulte un effet à la fois riche et sobre, rappelant un peu les laques japonais ³⁶. »



Fig. 6. Grand bazar de la rue de Rennes (Henri Gutton, architecte, 1905-1906). *L'Architecte*, 2^e année, n° 3, mars 1907.

À vrai dire, si les interprétations et l'expression des jugements demeurent assez mesurées – et plus encore les jugements négatifs! –, les notices reflètent surtout le degré d'enthousiasme de leur auteur par leur éloquence. Celle-ci tend

36 N. s., « [Explication des planches] Planche XV. Grand bazar de la rue de Rennes, à Paris. Henri Gutton, architecte », *L'Architecte*, 2^e année, n° 3, mars 1907, p. 27.

à l'occasion vers un lyrisme hors du commun propre à contextualiser ou à mettre en situation l'édifice évoqué, telle la boucherie conçue par Charles Lemaresquier (1870-1972) pour le magasin Felix Potin du boulevard de Sébastopol (**fig. 7**) :

« Toute cette ossature a été habillée d'un revêtement en stuc, d'un style barbare, dont les exagérations et les erreurs, très voulues, rappellent l'architecture coloniale du bas-empire romain, fort éloignée de l'art classique. [...] Les stucs employés imitent le marbre poli ; la coloration de l'ensemble, chaude et brillante, est blanche et jaune avec des parties d'un ton rouge sombre, si bien que les viandes, figurant à profusion dans un décor assorti à leur propre couleur, n'y font point tache et que leur sanguinolence n'est aucunement répugnante³⁷. »



Fig. 7. Boucherie du magasin Felix Potin, boulevard de Sébastopol à Paris (Charles Lemaresquier, architecte, 1910). *L'Architecte*, 6^e année, n° 4, avril 1911.

37 N. s., « [Explication des planches] Planches XIX et XX. Boucherie, 959-7, boulevard de Sébastopol et 16-18, rue de Palestro, à Paris. Ch. Lemaresquier, architecte (SADG) », *L'Architecte*, 6^e année, n° 4, avril 1911, p. 28-29.

Les contrastes que met en évidence la lecture de ces textes d'« explication des planches » soulèvent deux questions. La première concerne l'implication du secrétaire de rédaction dans le choix et le traitement des exemples présentés, qu'ils soient repérés par ce dernier, proposés par leur auteur ou recommandés par un confrère. À défaut de sources complémentaires, dans quelle mesure les articles eux-mêmes peuvent-ils nous éclairer sur ce point ? S'ils semblent parfois se cantonner à la retranscription des éléments fournis par le concepteur, ils laissent deviner dans de nombreux autres cas une connaissance concrète de l'édifice, propre à la construction d'une posture plus personnelle de l'auteur. La publication dans la revue de projets conçus par des proches de Paul Guadet et d'Henri Prudent mérite de ce point de vue une attention particulière, à commencer par ceux d'Auguste (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952), leurs camarades d'atelier à l'École des beaux-arts, dont quatre réalisations sont présentées dans *L'Architecte*³⁸. Les lignes consacrées en 1906 à la première d'entre elles, l'immeuble de rapport édifié avenue de Wagram à Paris, s'attachent à « appeler l'attention sur deux points qui pourraient échapper à des regards non prévenus³⁹ », témoignant ainsi des sujets de prédilection du secrétaire de rédaction – Paul Guadet à cette date – autant que des compétences des architectes eux-mêmes :

« Un autre point : c'est l'emploi intelligent des matériaux économiques, et, à nos yeux, c'est là un des criteriums qui permettent de juger si le constructeur est un véritable *architecte* : celui-ci doit savoir faire bien, beau et peu cher, il doit aussi faire logique et sensé⁴⁰. »

L'affirmation des convictions de l'auteur à propos de l'emploi raisonné des matériaux se double ici, discrètement mais significativement, d'un commentaire relatif au statut professionnel de ses amis. La présence dans *L'Architecte* des Perret qui ne sont pas diplômés suffirait à illustrer l'esprit d'ouverture de la revue de la SADG, ils n'en sont d'ailleurs pas les seuls exemples. Mais, pour qui la comprend, l'allusion renvoie encore plus clairement au cumul de fonctions des Perret, également entrepreneurs, condition d'exercice qui est alors combattue par le « code des devoirs professionnels » adopté par les sociétés d'architectes

38 Il s'agit de l'immeuble de rapport avenue de Wagram (mars 1906), le garage de la rue Ponthieu à Paris (avril 1908), le rendez-vous de chasse de la Saulot à Salbris (juillet 1909) et du théâtre des Champs-Élysées (octobre-novembre 1913).

39 N. s., « [Explication des planches] Planches XIV, XV et XVI. Maison de rapport, 119, avenue de Wagram, à Paris. A. et G. Perret, architectes », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 3, 15 mars 1906, p. 23.

40 *Ibid.* Souligné par l'auteur.

à la fin du XIX^e siècle⁴¹. Le commentaire de l'édifice sert donc adroitement la valorisation de leurs concepteurs.

La deuxième question que soulève la confrontation de ces notices tient à la disparité des exemples ainsi montrés, notamment en ce qui concerne leur écriture architecturale. Pour modestes qu'ils soient, ces textes accompagnant les planches constituent l'apport le plus constant de la revue en matière de critique sur l'architecture contemporaine, une critique « descriptive⁴² » d'ordre factuel, déroulant au fil des numéros une continuité plus marquée que les articles ponctuels signés par des contributeurs variés. La constitution du corpus de projets et de réalisations qui s'établit ainsi, dont les choix ne sont pas explicités en tant que tels, peut se rattacher à ce qu'Hélène Jannièrre qualifie de « critique implicite, c'est-à-dire la sélection que les rédacteurs opèrent dans la production architecturale », constituant selon elle « une forme de critique "non écrite" » qui est « la plus élémentaire et la plus répandue de la critique dans les revues⁴³ ». À quel point faut-il rapprocher le caractère mesuré des jugements avec l'anonymat des articles ? Ce dernier a certainement peu à voir avec les logiques de masquage d'identité ayant un sens dans d'autres types de presse⁴⁴, il tient manifestement davantage de ce que Max Weber – dans une perspective critique – qualifie d'« anonymat du journal » pour en désigner « la production de l'identité collective⁴⁵ ». Certes les notices de *L'Architecte* laissent apparaître les préférences de l'auteur – dont l'identification avec le secrétaire de rédaction ne fait souvent aucun doute –, néanmoins dans quelle mesure la réserve de ce dernier reflète-t-elle la conscience de s'exprimer au nom d'une

41 Ce code des devoirs professionnels, rédigé en 1895 par Julien Guadet, définit dans son article 2 la profession d'architecte comme « libérale et non commerciale » et à ce titre « incompatible avec celle d'entrepreneur ». J. GUADÉT, « Société centrale des architectes français. Devoirs professionnels des architectes », *L'Architecture*, 8^e année, n° 12, 27 avril 1895, p. 127-129.

42 Le qualificatif est emprunté aux essais de typologie de la critique que dressent plusieurs auteurs : Wayne ATTOE, *Architecture and Critical Imagination*, Chichester, New York, Brisbane, Toronto, John Wiley and Sons, 1978 ; Vittorio UGO, *Kriteria. Critica del discorso architettonico*, Milan, Guerini Studio, 1994. Voir Hélène JANNIÈRE, « Débats sur la critique. 1980-2000 : typologies, frontières, autonomie », in Agnès DEBOULET, Rainier HODDÉ, André SAUVAGE (dir.), *La critique architecturale. Questions. Frontières. Dessins, op. cit.* à la note 10, p. 197 ; Hélène JANNIÈRE, « La critique architecturale, objet de recherche », *op. cit.* à la note 12, p. 126.

43 Hélène JANNIÈRE, « Les difficultés de la critique dans les années 1930 : discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne », in *Actes du V^e congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bordeaux, INHA (« Actes de colloques »), 1999 [En ligne], mis en ligne le 2 avril 2009. URL : <http://inha.revues.org/2344>.

44 Frédéric LAMBERT (dir.), *Figures de l'anonymat. Média et sociétés*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, en particulier p. 27-110.

45 Gilles BASTIN, « La presse au miroir du capitalisme moderne. Un projet d'enquête de Max Weber sur les journaux et le journalisme », *Réseaux*, n° 109, 2001, p. 185.

« collectivité », celle de la rédaction et de la SADG bien sûr, mais aussi plus largement la communauté liant les lecteurs et les acteurs de la revue ? Faut-il imputer la modération des articles à la situation même de ces architectes-journalistes dont, quelques années plus tard, Pierre Vago (1910-2002) souligne sévèrement l'« ambiguïté » dans la mesure où « la moindre critique (publique) était considérée comme un manquement aux règles de la confraternité⁴⁶ » ? À en croire Maurice Yvon, le dilemme résulte sans doute moins d'une contrainte subie qu'il n'exprime une morale professionnelle :

« Un journaliste de métier peut, en toute liberté, écrire ce qu'il pense : il le fait, sans doute, quelquefois. Un artiste est lié par son éducation, par son école, par son passé (s'il en a un) !... autant que par ses relations confraternelles, et son jugement est d'avance entaché de partialité. Ses anciens, ses pairs, les jeunes peuvent lui cingler la face de cette troublante question : « Qu'avez-vous donc fait, vous qui nous critiquez ? » Que répondre à cela ? Duel, dont aucun ne sort victorieux et auquel l'avenir seul et l'avenir lointain pourrait assigner une sanction ... Deux balles sans résultat⁴⁷ ! »

Mais retenue et anonymat peuvent aussi relever d'une autre interprétation de la « collectivité » de *L'Architecte*. Ces notices semblent en effet illustrer une manière de commenter les édifices « laissant à chacun la liberté de les apprécier suivant ses goûts et ses tendances d'esprit⁴⁸ », comme l'exprime Henri Prudent ailleurs dans la revue, autrement dit en construisant consciemment le propos pour conduire le lecteur à exercer sa propre faculté de juger. Invitant à « recomposer la démarche du projet », ces pages procèdent moins d'« une description de l'objet fini », qu'elles ne s'apparentent à une discussion entre confrères à l'agence ou entre camarades à l'atelier, « comme si elle pouvait, après intervention [du critique], se poursuivre⁴⁹ ». En cela, il est tentant de rapprocher la rédaction de ces textes d'une « conception de l'écriture dans laquelle la notion d'auteur se

46 Pierre VAGO, « La critique architecturale », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 117, novembre 1964-janvier 1965, p. 4. Texte repris dans Agnès DEBOULET, Rainier HODDÉ, André SAUVAGE (dir.), *La critique architecturale. Questions. Frontières. Dessins*, op. cit. à la note 10, p. 29-36.

47 M.-A. YVON, « Société des Artistes français. Salon d'architecture 1906 », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 6, 15 juin 1906, p. 44.

48 H. PRUDENT, « Les salons d'architecture en 1908. Société des artistes français », *L'Architecte*, 3^e année, n° 6, juin 1908, p. 44.

49 Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l'éclectisme*, op. cit. à la note 13, p. 294-294.

décentre⁵⁰ » et où l'anonymat « se révèle pertinent et fonctionnel⁵¹ ». La démarche peut surtout s'apparenter à la définition d'une critique « professionnelle », au sens que Peter Collins donne au terme, c'est-à-dire « par les architectes et pour les architectes⁵² », dont l'utilité est d'être « solidement établie sur la certitude que l'auditoire n'est pas seulement profondément concerné, mais aussi en état d'alerte constant à l'égard des erreurs ou des inexactitudes qui peuvent se trouver dans les évaluations⁵³ ».

Polygraphie et production critique

Si, dans *L'Architecte*, les deux secrétaires de rédaction successifs se prêtent à l'écriture par nécessité parfois autant que par choix, la diversité de leurs textes – en termes de rubriques, de nature et d'objets – encourage à les voir comme des auteurs polyvalents, certainement aussi capables de répondre aux urgences du chemin de fer que de construire méticuleusement un discours plus personnel et ambitieux. Par-delà cette hétérogénéité, dans quelle mesure ces contributions révèlent-elles néanmoins un positionnement culturel et intellectuel propre, tendant à une forme d'objectivité liée pour une part à leur interprétation du rôle de secrétaire de rédaction mais aussi plus largement à leur conception d'une revue destinée au regard critique de leurs confrères ?

Le compte rendu des « Salons d'architecture » annuels, autrement dit de la section architecture des Salons de la Société des artistes français et de la Société nationale des beaux-arts, dont Guadet et Prudent se chargent à plusieurs reprises, apparaît ainsi comme un des lieux les plus révélateurs d'une telle attitude et de son énonciation. « Ce n'est pas une critique que nous tenterons de faire de cette exposition, mais seulement une courte énumération des œuvres qui attirent le plus l'attention⁵⁴ » affirme Prudent en 1908 dans sa première contribution de ce type, portant sur le Salon de la Société nationale

50 La formule provient d'une analyse de la pratique journalistique du compte rendu par Corinne PELTA, « La presse libérale sous la Restauration : émergence d'une écriture collective », in Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 371-378.

51 *Ibid.*

52 Peter COLLINS, « La philosophie de la critique architecturale », *Architecture mouvement continuité*, n° 9, novembre 1968, p. 6. (1^{re} édition anglaise : *American Institute of Architects Journal*, 1968) Texte repris dans Agnès DEBOULET, Rainier HODDÉ, André SAUVAGE (dir.), *La critique architecturale. Questions. Frontières. Dessins, op. cit.* à la note 10, p. 143-149.

53 *Ibid.*, p. 7. L'observation de Collins concerne ici le cadre de l'enseignement, mais peut plus largement concerner la culture des architectes.

54 H. PRUDENT, « Les salons d'architecture en 1908. Société nationale des Beaux-Arts », *L'Architecte*, 3^e année, n° 5, mai 1908, p. 33

des beaux-arts. Plus qu'une précaution oratoire, la formule tient surtout ici à la volonté de démarquer le propos du versant littéraire du genre, tel qu'il est généralement pratiqué par les critiques d'art dans la presse dont les architectes déplorent généralement le caractère arbitraire et fugitif⁵⁵. À vrai dire, la dénégation de Prudent renvoie à une posture si courante et affirmée sous la plume des architectes auteurs de ces comptes rendus qu'elle en semble une figure obligée. Dans les colonnes de *L'Architecte*, tandis que Maurice Yvon en 1906 aborde l'exercice en étant « décidé à [se] garder non d'appréciations, mais de critiques⁵⁶ », Albert Louvet (1860-1936) en 1910 « préfère paraître un critique timide plutôt qu'un juge dédaigneux de l'effort d'autrui⁵⁷ ». Malgré les déclarations liminaires d'Henri Prudent, son texte témoigne toutefois d'une posture plus subtilement critique que ne le sont habituellement les quelques lignes de commentaires consacrées aux envois dans ce type de compte rendu. Il établit de fait une hiérarchie entre ceux dont il dresse l'inventaire par la simple évocation de leur titre et ceux auxquels il accorde plusieurs paragraphes, même s'il se contente à leur sujet de citer les renseignements fournis par les architectes eux-mêmes, Henri Sauvage (1873-1932) et Charles Sarazin (1873-1950) d'une part et Charles Plumet (1861-1928) d'autre part, dont les projets exposés sont reproduits dans la revue. Mais dans les articles consacrés au Salon, la critique ne s'attache pas seulement à l'objet des envois, elle en interroge également la forme, raison déclarée de l'indifférence du public à leur égard. Paul Guadet le rappelle en 1911, estimant que le principal « défaut de nos expositions est le mode de présentation de nos envois : profusion de plans, de géométraux, peu ou point de perspectives, jamais de maquettes⁵⁸ ». La remarque n'est certes pas nouvelle, tant elle relaie un diagnostic déjà formulé par nombre de ses confrères depuis la fin du XIX^e siècle, elle mérite toutefois l'attention en raison de ses liens sous-jacents avec la double conception de la critique architecturale déjà évoquée. L'incapacité à capter l'attention de visiteurs profanes avec de tels dessins est à ses yeux dommageable, rapportée à « la raison d'être des Salons [qui] est principalement, pour ne pas dire uniquement, la mise en contact des artistes et du public⁵⁹ ». Les solutions invoquées pour remédier à cet état de fait – en exposant des documents plus faciles d'accès – nous intéressent cependant moins ici que l'insistance à ne vouloir supprimer « ni les plans ni les géométraux,

55 Emmanuel SCHUCK, « La critique et la section d'architecture dans les Salons de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 49-56.

56 M.-A. YVON, « Société des Artistes français. Salon d'architecture 1906 », *op. cit.* à la note 47, p. 44.

57 Albert LOUVET, « L'architecture au salon des Artistes français », *L'Architecte*, 5^e année, n° 6, juin 1910, p. 42.

58 Paul GUADET, « Le salon d'architecture en 1911 », *L'Architecte*, 6^e année, n° 6, juin 1911, p. 41.

59 *Ibid.*

qui peuvent être nécessaires pour la saine appréciation, par le jury, des œuvres exposées⁶⁰ ». Derrière cette différenciation des logiques de médiatisation, se dessine la distinction entre une critique, écrite ou non, destinée au public et celle pratiquée ordinairement par et pour les architectes, tant au gré de la conception que de l'enseignement. Confronté au projet éditorial de *L'Architecte*, la remarque traduit l'évidence dans la culture professionnelle de l'auteur d'une pratique d'appréciation des projets par un œil exercé, sur la base de critères potentiellement partagés mais pas forcément énoncés.

Par contraste avec cette attitude critique que l'absence d'explicitation rend parfois paradoxale, le long article de Paul Guadet sur le Théâtre des Champs-Élysées, construit par Auguste et Gustave Perret, représente en octobre et novembre 1913 le plus engagé de toute la revue. Il en constitue également – ce n'est pas anodin – le texte le plus long, occupant la presque totalité de deux livraisons et accompagné de neuf planches⁶¹. Paul Guadet et Henri Prudent ont déjà par le passé présenté des réalisations des frères Perret dans *L'Architecte*, mais cette fois-ci l'enjeu est bien plus crucial puisqu'il s'agit de répondre aux diverses contestations touchant l'édifice et ses concepteurs. La plus récente concerne la paternité du projet, que le critique Pascal Forthuny (1872-1962) entend réattribuer à l'architecte Henry Van de Velde (1863-1957) dont, affirme-t-il, « on a étouffé complètement – et en ceci la grande presse a été, comme d'habitude, ignoble – le nom » alors même que « [sa] signature est évidente⁶² ». Mais une autre polémique, engagée précédemment, tient aussi à l'expression architecturale de la nouvelle salle dont *L'Illustration*, par exemple, dénigre la « solennité un peu sèche, délibérément indigente, et par là s'écartant de toute tradition française » pour reprocher plus explicitement au théâtre d'être « trop directement inspiré de l'art mis en honneur à Munich et à Dresde⁶³ ». S'attaquant explicitement à ces derniers préjugés, le texte de Paul Guadet témoigne d'une construction méthodique où se lisent à la fois la nécessité d'affirmer son autorité de critique et la complexité d'une argumentation devant restituer la subtilité d'une œuvre « courageusement réfléchie⁶⁴ ». En premier lieu, intervient selon

60 *Ibid.*

61 Paul GUADET, « Le théâtre des Champs-Élysées », *L'Architecte*, 8^e année, n° 10, octobre 1913, p. 73-80 ; n° 11, novembre 1913, p. 81-87.

62 Pascal FORTHUNY, « Le théâtre des Champs-Élysées », *Les Cahiers de l'art moderne*, n° 6, 15 septembre 1913, p. 1.

63 N. s., « L'inauguration du théâtre des Champs-Élysées », *L'Illustration*, n° 3658, 5 avril 1913, p. 302. Sur la conception du théâtre des Champs-Élysées, la bibliographie est abondante. Voir Christian FREIGANG, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die « Konservative Revolution » in Frankreich 1900-1930*, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

64 Paul GUADET, « Le théâtre des Champs-Élysées », *op. cit.* à la note 61, p. 73.

lui le corollaire du mode de construction employé – le béton armé – incitant à « abandonner les fanfreluches que la Renaissance, puis le XVIII^e siècle nous avaient accoutumés de voir orner tel ou tel organe » mais plus encore à « n’obtenir l’effet artistique que des proportions dont la tradition des siècles passés nous a enseigné l’équilibre⁶⁵ ». Le rapprochement avec les salles de Victor Louis, depuis le théâtre de Bordeaux jusqu’au théâtre Louvois, dont la composition conçue par les Perret partage bien des traits marquants, doit quant à elle attester de la filiation française de l’édifice. Essentielle au regard des attaques portées contre l’édifice, l’évocation du revêtement de façade s’avère en revanche plus délicate. Loin de réfuter ses échos bien réels avec l’architecture viennoise d’Otto Wagner, Guadet s’efforce de l’en démarquer par un raisonnement portant sur sa réalité bâtie plus encore que sur son dessin, destiné à en affirmer la « franchise tout hellénique⁶⁶ ». Mais de surcroît, s’il va jusqu’à citer en exemple les principes d’Otto Wagner en matière d’art moderne et en souligner la pertinence, c’est aussi pour souligner rhétoriquement « la profonde différence qui sépare la mise en pratique de ces maximes par les Heilmann, Gottfried, Semper [sic], Olbrich, avec le goût peu affiné de leurs races, et celle qu’ont essayée MM. Perret dont le tempérament est essentiellement français, le goût affiné et délicat⁶⁷ ».

Certes totalement acquis au projet des Perret et s’appuyant sur des dessins explicatifs produits par ces derniers pour l’occasion (**fig. 8**), le texte relève d’une forme de critique que l’on pourrait qualifier d’« interprétative » – pour reprendre une typologie qu’Hélène Jannièrre emprunte à Vittorio Ugo – qui « dans une visée didactique rend explicites les contenus et les caractères de l’œuvre architecturale⁶⁸ ». Mais, en plaçant les questions d’expression constructive au premier plan, le propos de Guadet pourrait aussi se rattacher selon la même typologie à une critique « évaluative », qui « s’appuie sur des critères pour fonder un jugement⁶⁹ », visant en l’occurrence, conformément à la motivation initiale de l’article, à réfuter un jugement infâmant en en déplaçant les critères. En cela, ce texte hors du commun dans la revue apparaît nettement comme le plus

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 80.

67 *Ibid.*, p. 86. Gottfried Semper (1803-1879) est connu des architectes français depuis les années 1880, sans doute plus pour ses écrits que ses réalisations. Collaborateur d’Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich (1867-1908), auteur du pavillon d’exposition de la Sécession viennoise, est depuis 1899 chef de file de la Colonie d’artistes de Darmstadt. L’invocation de Jakob Heilmann (1846-1927), s’il s’agit bien de lui, est plus surprenante. Architecte et constructeur, il est associé à Max Littmann (1862-1931) au sein d’une agence ayant réalisé de nombreuses salles de spectacles, dont le Schiller Theater à Berlin (1905-1906) et l’Opéra de Stuttgart (1909-1912).

68 Hélène JANNIÈRE, « Débats sur la critique. 1980-2000 : typologies, frontières, autonomie », *op. cit.* à la note 42, p. 197.

69 *Ibid.*



Fig. 8. Détails de la structure et du revêtement du Théâtre des Champs-Élysées (Roger Bouvard, Henry Van de Velde, Auguste et Gustave Perret, architectes, 1910-1913), *L'Architecte*, 8^e année, n° 10, octobre 1913.

riche d'enseignement pour son auteur tant, au filtre de l'exercice de la critique d'architecture, se dessine clairement l'expression de convictions qui pourraient aussi illustrer sa propre production⁷⁰.

Ces dernières observations invitent à envisager les articles de « bibliographie » dans une telle optique. Accueillant tour à tour des questions techniques, des sujets artistiques et historiques, ces notes de lecture abordent les livres autant comme sources que comme objets, en détaillant fréquemment leur sujet plus longuement qu'elles ne commentent la manière dont le traite l'auteur. Néanmoins, cette approche est plus ou moins marquée selon la nature des publications. Ainsi, appréhendés dans une perspective professionnelle, les guides, les manuels ou les traités pratiques sont discutés, même succinctement, au filtre

⁷⁰ Guy LAMBERT, *L'architecte et la figure de l'expert, au service de l'État sous la III^e République*. *op. cit.* à la note 22.

de leur utilité pour les praticiens. Les recueils, les albums et plus largement les ouvrages très illustrés font habituellement l'objet de longs exposés qui puisent copieusement à leur iconographie. La place accordée aux publications anglaises et germaniques consacrées à l'architecture domestique et aux « maisons de campagne » est de ce point de vue significative sans être très abondante (**fig. 9**). Tout en participant expressément de la réception de ces exemples étrangers, l'auteur espère également « développer le goût de l'indication pittoresque et des constructions simples et sans prétentions, inspirées des constructions rurales dont les divers pays de France, eux aussi, offrent à qui veut bien les étudier tant d'exemples à suivre⁷¹ ». Si une telle déclaration éclaire tout à la fois le rapport aux édifices anciens et le rôle incitatif attribué aux recensions de livres, elle illustre également comment ces notices bibliographiques constituent un lieu d'explicitation d'intentions, de critères, de postures théoriques ou critiques qui ne sont pas formulées ailleurs dans la revue. Qu'elle exprime la pensée du secrétaire de rédaction – ici Henri Prudent – ou reflète une culture plus largement partagée, elle n'est en cela pas isolée. Ainsi en 1913 un recueil publié par Hermann Muthesius (1861-1927) (**fig. 10**) et regroupant une vingtaine de ses maisons de campagnes est-il interprété comme

« un ouvrage didactique enseignant comment le parti de la construction naît des circonstances et des conditions données, comment le plan et l'aspect d'un édifice doivent découler de situation et du programme, quels avantages peuvent procurer telles ou telles dispositions intérieures et extérieures, quel est le meilleur parti à tirer des matériaux mis en œuvre, etc. Cent questions, en somme, auxquelles nul, mieux que le maître de l'œuvre, ne saurait répondre par l'exemple⁷² ».

Parmi les commentaires de cet ordre qu'appellent plus systématiquement les essais, les études historiques et critiques, plusieurs illustrent de manière rémanente le lien existant entre les édifices anciens et une pratique banale, presque spontanée, de la critique architecturale. Loin d'être seulement cantonné au registre de la connaissance historique, ce « patrimoine », qu'il soit emblématique ou au contraire anodin, est vu tour à tour comme modèle de référence ou comme objet d'étude susceptible de stimuler la conception. Évoquant l'ouvrage consacré aux monuments du sanctuaire de Mi-son (ou *Mỹ Sơn* dans la province de Quang

71 H. P. [PRUDENT], « Bibliographie. Hausgärten, sommer- und Ferienhäuser, aus dem Wettbewerb der « woche » (Jardins d'habitation, maisons d'été et de vacances, d'après les concours de « die Woche ») », *L'Architecte*, 4^e année, n° 2, février 1909, p. 15.

72 N. s., « Bibliographie. Maisons de campagne de Hermann Muthesius », *L'Architecte*, 8^e année, n° 1, janvier 1913, p. 5-6.

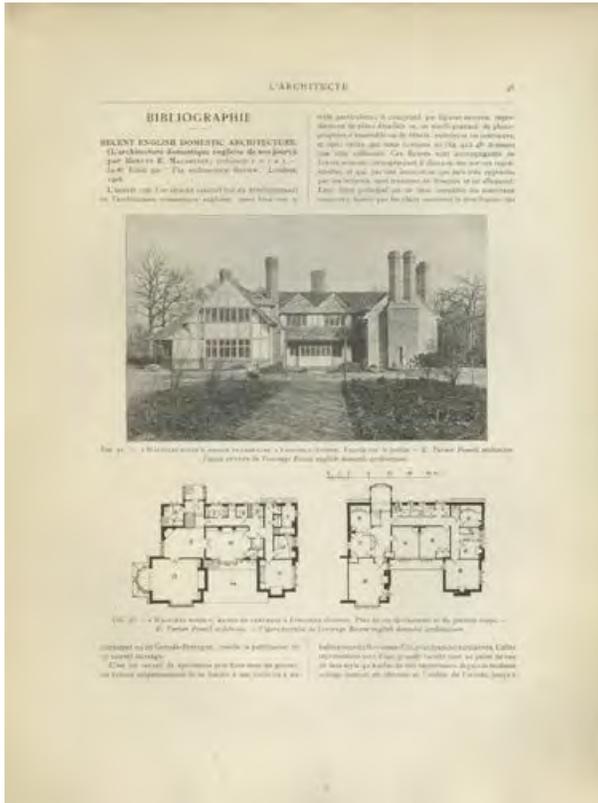


Fig. 9. Notice bibliographique sur Mervyn E. Macartney, *Recent english domestic architecture*, Londres, 1908. *L'Architecte*, 4^e année, n° 6, juin 1909.

Nam au Viet-Nam) par son confrère Henri Parmentier (1871-1949), architecte, chef du service archéologique de l'École française d'Extrême-Orient, Guadet estime devoir « louer la rigueur de critique de l'auteur, qui n'affirme rien sans preuves et qui préfère un point d'interrogation à une affirmation hasardée⁷³ ». Certes la remarque renvoie à la nature archéologique de cette investigation issue d'une campagne de fouilles, mais sans doute tient-elle aussi aux réalités même du travail de restitution et de description de ces édifices. Si pour un architecte européen ces procédures se rapportent tout naturellement à celles mise en œuvre dans l'étude des monuments antiques et médiévaux – démarche de projet architectural autant que de connaissance –, une telle confrontation ne peut qu'encourager le lecteur de *L'Architecte* comme le chroniqueur à juger

73 Paul GUADET, « Bibliographie. Le Cirque de Mi-s'on [sic] par H. Parmentier et L. Finot. Percier et Fontaine, par Maurice Fouché. L'enseigne et l'affiche, par Henri Baudin », *L'Architecte*, 1^{re} année, n° 1, 15 janvier 1906, p. 6.

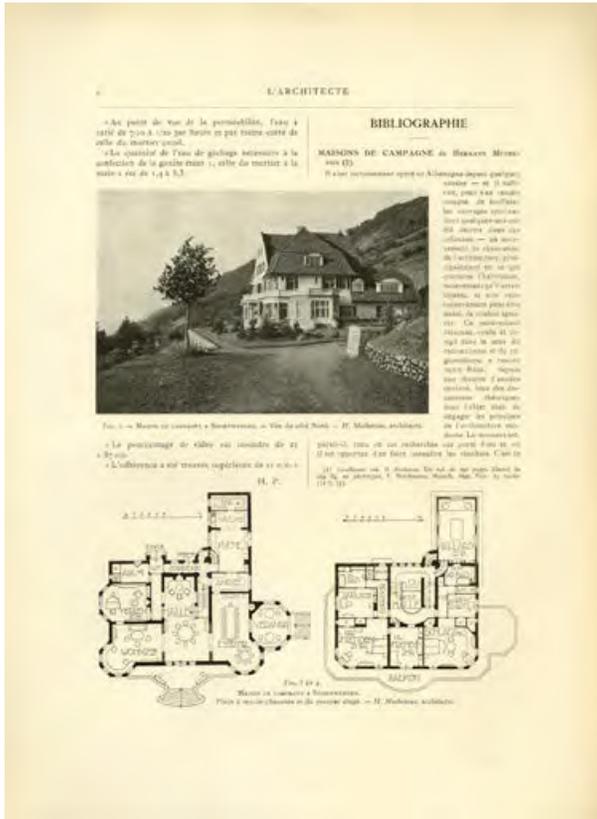


Fig. 10. Notice bibliographique sur Hermann Muthesius, *Laudhäuser*, Munich, 1912. *L'Architecte*, 8^e année, n^o 1, janvier 1913.

ces architectures religieuses « déconcertantes pour le rationalisme de nos cerveaux d'occidentaux⁷⁴ ». Mais une fois posée l'amplitude de cette posture critique, revient souvent la distinction déjà observée à l'occasion du Salon en ce qui concerne le jugement architectural, entre l'exigence de vulgarisation que réclame la présentation d'un édifice au public et l'interprétation personnelle qu'immanquablement un architecte est porté à en faire par lui-même. Ainsi dans le livre *Les maisons des champs au pays de France*, rassemblant des dessins de Georges Wybo (1880-1943) et des textes de Jean de Bonnefon (1867-1928), l'utilité de ces derniers est jugée indéniable pour « un profane en architecture, à qui nécessairement échappent bien des particularités techniques » tant il y trouvera « des intentions, des idées qui [...] bien exprimées ajouteront à l'intérêt

74 *Ibid.*

offert par la simple représentation graphique des choses⁷⁵ ». Mais, même si l'apparence du livre « n'est guère celle d'un ouvrage d'architecture » (fig. 11), le chroniqueur-architecte ne doute guère que ses confrères soient sensibles aux images « représent[ant] les choses dans leur cadre naturel⁷⁶ », sachant que « les architectes, par leurs études, par la pratique d'un art qui les incite à l'analyse et au raisonnement incessant, sont trop enclins à ne voir dans l'apparence des vieux monuments [...] que la résultante des nécessités du programme, du plan de l'emploi des matériaux⁷⁷ ».

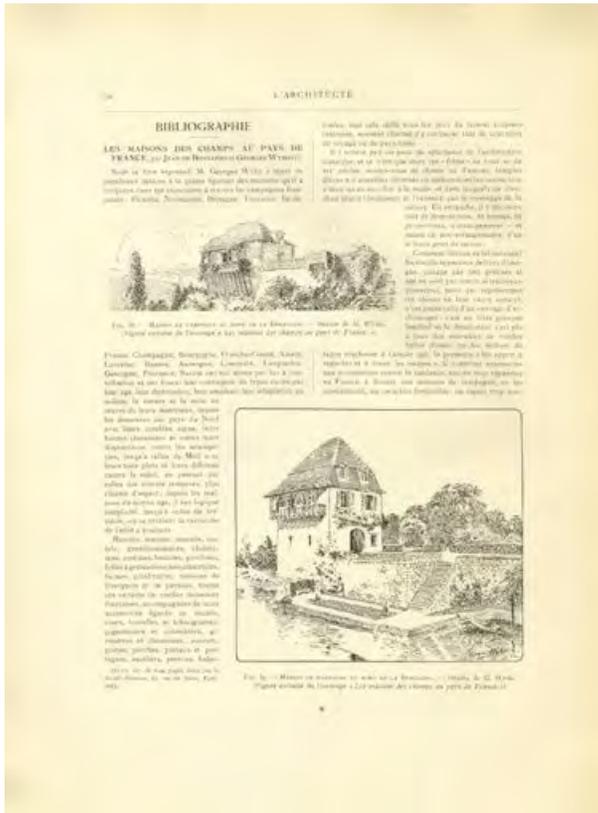


Fig. 11. Notice bibliographique sur Jean de Bonnefon et Georges Wybo, *Les maisons des champs au pays de France*, 1913. *L'Architecte*, 8^e année, n°9, septembre 1913.

75 N. s., « Bibliographie. Les maisons des champs au pays de France, par Jean de Bonnefon et Georges Wybo », *L'Architecte*, 8^e année, n°9, septembre 1913, p. 71.

76 *Ibid.*, p. 70.

77 *Ibid.*, p. 71.

Dans quelle mesure la répétition de ces idées au fil des articles – et notamment de ces notices bibliographiques – doit-elle être perçue comme l’affirmation d’une liberté de jugement, allant de pair avec le principe d’une liberté artistique de l’architecte par ailleurs défendue par les sociétés professionnelles ? En cela la revue *L’Architecte* semble plus encore se faire l’interprète d’un tel programme qu’elle ne promeut de postures doctrinales, à une date où prévaut précisément « une recherche passionnée et patiente de la vérité à travers de multiples vérités possibles⁷⁸ ». Le commentaire consacré en 1913 à *L’Art social* de Roger Marx (1859-1913) pourrait en fournir une illustration. Abordant principalement le livre au filtre de ses rapports avec le domaine de l’architecture, il se conclut en reconnaissant que cet essai « expose avec netteté et énergie les conditions de la crise que traverse actuellement notre art, sollicité en sens contraire par les grands principes du classicisme et du rationalisme et [qui] s’efforce de jalonner sa voie vers “la beauté de demain”⁷⁹ ».

Conclusion. Une critique « professionnelle », entre l’écriture et la pratique

Rapportées à la bibliographie de Paul Guadet et d’Henri Prudent, leurs contributions à *L’Architecte* ne représentent certes qu’une fraction de leurs écrits, mais elles illustrent pour chacun d’eux le moment le plus prolifique de leur carrière. Étroitement lié à leur fonction de secrétaire de rédaction et de leur place au sein de la revue, ce corpus présente le double intérêt d’éclairer à la fois leur production personnelle et le cadre collectif dans lequel celle-ci s’inscrit. Indices évidents des prédispositions et des domaines de prédilection de leurs auteurs, ces textes reflètent à la fois la culture de ces derniers, leur positionnement intellectuel et professionnel tout autant que sa maturation progressive au fil des livraisons. La modération dont témoignent globalement leurs textes pourrait à première vue être attribuée à leur jeunesse d’auteur – à évaluer toutefois à la lumière de leurs articles les plus personnels et engagés –, à leur fonction et à la conscience de s’exprimer au nom de la revue et de la SADG. Néanmoins, elle traduit indéniablement une attitude de réserve partagée plus largement par les membres de leur corporation, mais non unanimement comme l’illustre *a contrario* le positionnement d’un Frantz Jourdain (1847-1935)⁸⁰. Si la forme

78 Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l’éclectisme*, *op. cit.* à la note 13, p. 11.

79 N. s., « [Bibliographie] L’art social, par Roger Marx avec une préface d’Anatole France », *L’Architecte*, 8e année, n° 6, juin 1913, p. 46.

80 Marianne CLATIN, « “Un brin de plume au manche du tire-ligne” : Frantz Jourdain (1847-1935) », *Livraisons d’histoire de l’architecture*, n° 5, 2003, p. 37-53. La bibliographie de Frantz Jourdain est disponible en ligne : Meredith L. CLAUSEN, Marianne CLATIN, Lucie LACHENAL, « Bibliographie

publiée de cette critique semble faire écho au vœu « que beaucoup de nos confrères prennent la plume [...] afin de barrer la route à ces infatigables critiques d'art qui, sans vergogne et sans y rien comprendre, règlent et régendent l'opinion de nos chers snobs du Tout Paris⁸¹ », elle incarne également – jusque dans ses non-dits – une approche « professionnelle » de la critique, au sens déjà évoqué que Peter Collins donne à ce terme.

Témoignant d'un professionnalisme de journaliste, l'expérience de Paul Guadet et d'Henri Prudent à la rédaction de la revue ne doit pourtant pas être assimilée au processus de professionnalisation du journalisme d'architecture. Si prenante soit-elle, cette activité reste parallèle à leur pratique d'architecte, partagée entre les services publics et l'exercice libéral, mais est également limitée dans leur carrière. Paul Guadet ne quitte-t-il pas le secrétariat de rédaction au moment où cette fonction devient probablement incompatible avec l'accroissement de ses tâches professionnelles ? Il ne délaisse pas l'écriture pour autant, sa signature apparaissant encore dans *L'Architecte*, nous l'avons vu, mais aussi dans le *Bulletin* de la SADG et la revue *L'Architecture*. Illustrant là encore la polygraphie de l'auteur, ces autres contributions se distinguent toutefois de celles qu'il destine à la revue de la SADG. Reflétant son implication dans les associations corporatives et issues par exemple de communications aux congrès annuels des architectes français⁸², elles s'orientent désormais principalement sur les questions professionnelles, ce que confirme l'essentiel de sa bibliographie après la Première guerre mondiale. Le constat est intéressant à double titre. Tendrant à restreindre chez Guadet la critique d'architecture dans sa forme publiée à une expérience « de jeunesse », il incite d'une part à interroger les liens entre celle-ci et l'ancrage de l'auteur dans la pratique de l'architecture. Il est délicat de démêler ce qui relève de la stratégie de construction d'une autorité personnelle, d'une évolution des engagements d'ordre collectif dans les instances corporatives – dont les manifestations évoluent au fil du temps – ou d'une conception plurielle de la critique qui délaisse l'imprimé pour s'incarner

de Frantz Jourdain », éditée par Thomas Bedere, dans Marie GISPERT, Catherine MÉNEUX (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017. URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/frantz-jourdain>

81 Ch.-A. GAUTIER, « Bâle, Berne et Genève, par A. Sainte-Marie-Perrin, SADG », *L'Architecte*, 4^e année, n° 9, septembre 1909, p. 71.

82 Paul GUADET, « Le mur mitoyen et les tuyaux de fumée », *L'Architecture*, 23^e année, n° 43, 22 octobre 1910, p. 357-359 ; Paul GUADET, « Rapport présenté au nom de la SADG sur le décret de réorganisation des services d'architecture de l'État », *L'Architecture*, 24^e année, n° 36, 9 septembre 1911, p. 297-300 ; Paul GUADET, « Le recrutement des experts près les Tribunaux », *L'Architecture*, 25^e année, n° 41, 12 octobre 1912, p. 349-351. Il est probable que ces textes soient issus de transcriptions sténographiques.

davantage dans l'expertise ou l'enseignement, devenus le quotidien de Guadet dès les années 1910. Ces observations conduisent d'autre part à distinguer, de ce point de vue, la trajectoire des deux secrétaires de rédactions successifs. En poste quant à lui à l'agence du Louvre et des Tuileries jusqu'à sa démission en 1921, Henri Prudent collabore également avec d'autres revues, telle *Art et décoration* éditée elle aussi par Émile Levy⁸³, mais sur un mode plus proche de ses contributions pour *L'Architecte*. Si lorsque cette dernière reparaît en 1924, il y écrit de nouveau – à la différence de Guadet –, le seul texte qu'il lui livre reflète plus ses facultés de journaliste que ses centres d'intérêt, portant résolument sur les monuments et les sources anciennes, mieux mis en relief par ses deux volumes sur les dessins d'architecture conservés au Musée du Louvre⁸⁴.

Dans quelle mesure l'approche tentée ici, abordant la pratique de la critique d'architecture au filtre d'une revue et plus précisément de la production de ses deux secrétaires de rédaction fournit-elle – non sans paradoxe apparent – un moyen de dépasser le cadre monographique ? En poussant à examiner les interactions entre échelle individuelle et collective, entre auteur, périodique et corporation, elle invite à se demander – en empruntant à Jean-Philippe Garric un questionnement que soulève le livre d'architecture – si la critique d'architecture est « un outil pour l'action, une démonstration préalable de la compétence de l'auteur, un témoignage pour la postérité ou, tout simplement, la continuation de l'architecture par un autre moyen⁸⁵ ».

83 H. PRUDENT, « La décoration et le mobilier d'une villa Moderne », *Art et décoration*, 14^e année, n° 10, octobre 1910, p. 121-128.

84 H. PRUDENT, « Les bois de construction des États-Unis d'Amérique », *L'Architecte*, nouvelle série, 1^{re} année, n° 4, avril 1924, p. 25-27 ; n° 7, juillet 1924, p. 49-51 ; Henri PRUDENT, *Les dessins d'architecture au Musée du Louvre*, Paris, Ch. Massin, 2 volumes, École française, [1924] ; École italienne, [1924].

85 Jean-Philippe GARRIC, « Avant-propos », in Jean-Philippe GARRIC, Estelle THIBAUT, Émilie D'ORGEIX (dir.), *Le livre et l'architecte*, Wavre, Éditions Mardaga, 2011, p. 15.

« PRO DOMO » : DE L'IMPORTANCE DE LA CRITIQUE PHOTOGRAPHIQUE POUR LE MOUVEMENT PICTORIALISTE (1890-1914)

JULIEN FAURE-CONORTON

Au tournant du xx^e siècle, la critique photographique connaît un développement sans précédent. Si différents facteurs permettent d'expliquer ce phénomène (et notamment l'essor que connaît alors la presse spécialisée à travers le monde), l'un des principaux reste sans conteste l'extraordinaire émulation créée par l'épanouissement du pictorialisme, mouvement international porté par des photographes désireux d'explorer et de promouvoir la dimension artistique de leur médium. Dès l'origine, la critique va s'avérer essentielle au pictorialisme. À la fois sceau de reconnaissance, outil pédagogique et arme de propagande, elle répond parfaitement aux visées progressistes d'un mouvement nouveau-né mais ambitieux qui entend incarner la « photographie moderne » et faire admettre à ses contemporains les potentialités créatives de la chambre noire. Cette contribution vise à présenter et caractériser les différents aspects et les principaux enjeux de la critique photographique, vers 1900, au sein du pictorialisme. Elle s'appuie notamment, pour cela, sur l'exemple de Robert Demachy, chef de file du pictorialisme français, dont les œuvres furent très largement commentées par ses contemporains et qui fut lui-même critique d'art *pro domo* – pour sa propre cause.

Le pictorialisme et ses modes de diffusion

Dans le dernier quart du xix^e siècle, la photographie connaît une évolution technique majeure qui en facilite la pratique et en abaisse le coût, rendant ainsi le médium accessible au plus grand nombre. Cette nouvelle ère, incarnée par le Kodak (appareil à main très compact dont le premier modèle est commercialisé en 1888), est celle des photographes amateurs qui, bientôt, se comptent par millions à travers le monde¹. Né dans ce contexte vers 1890, le pictorialisme

1 Voir Garance Chabert, Julie Jones et Carole Troufléau-Sandrin, *La république des amateurs : les amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, Paris, Jeu de Paume, 2011, 64 p.; Clément Chéroux, « Le jeu des amateurs »,

s'épanouit principalement en Europe et aux États-Unis. Premier mouvement international de l'histoire de la photographie, il naît de la volonté de certains photographes amateurs de se démarquer de la masse de leurs semblables en produisant des photographies qui ne soient pas le résultat d'un simple « pressage de bouton » (argument de vente du Kodak) mais qui possèdent des qualités artistiques et soient capables de susciter, chez l'observateur, une émotion esthétique. Pour atteindre cet objectif, les promoteurs de ce que l'on appelle alors la « photographie artistique » vont avoir recours à « l'interprétation », c'est-à-dire l'intervention du photographe dans le processus de création de l'image pour lui conférer un caractère personnel et en corriger les éléments jugés anti-artistiques. Cela va notamment se traduire par l'utilisation de dispositifs techniques spécialement mis au point pour servir les visées du mouvement comme les objectifs anachromatiques ou les procédés pigmentaires².

Pour légitimer la photographie comme un mode de création artistique à part entière, les pictorialistes fédèrent leurs efforts à l'échelle internationale. Ils se regroupent en sociétés, clubs ou confréries comme le Photo-Club de Paris en France (société d'amateurs fondée en 1888 et dédiée à l'art photographique à partir de 1894), le Linked Ring en Angleterre (confrérie instituée en 1892) ou la Photo-Secession aux États-Unis (structure élitiste née à New York en 1902). Ce faisant, ils posent les bases d'un vaste mouvement de collaboration internationale dans le domaine de la photographie. Par ailleurs conscients du pouvoir de la diffusion médiatique, les pictorialistes répandent largement leurs idées par le biais d'ambitieuses expositions internationales d'art photographique et de luxueuses publications (livres, catalogues, portfolios mais également périodiques dont l'exemple le plus célèbre demeure *Camera Work*).

Dès l'origine, la critique va se révéler indispensable au pictorialisme. Les leaders du mouvement, tels Alfred Horsley Hinton et Frederick H. Evans en Angleterre, Robert Demachy et Constant Puyo en France, Ernst Juhl en Allemagne, Heinrich Kühn en Autriche ou Alfred Stieglitz aux États-Unis vont contribuer au développement de cette pratique qui répond parfaitement à leurs principales préoccupations : promouvoir, défendre et éduquer. Promouvoir une certaine vision du photographique ; défendre la liberté d'interprétation et d'intervention ;

.....
in *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 256-273 ; André Gunthert, « Esthétique de l'occasion : naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 65-87.

2 Voir Julien Faure-Conorton, *Visions d'artistes : photographies pictorialistes, 1890-1960*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2018, 120 p. ; Alison Nordström (dir.), *Truth/Beauty: Pictorialism and the Photograph as Art, 1845-1945*, Vancouver, Douglas & McIntyre / Vancouver Art Gallery, 2008, 160 p. ; Patrick Daum et Francis Ribemont (dir.), *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Cherbourg, Le Point du Jour / Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2005, 344 p.

éduquer les débutants afin de les guider sur la voie de l'art. La critique va ainsi occuper une place prépondérante dans les trois principaux modes de diffusion de la photographie pictorialiste : les réunions des sociétés de photographie, les expositions d'art photographique et la presse spécialisée.

Pictorialisme et critique

À l'instar de toutes les sociétés savantes, les sociétés photographiques tiennent des réunions hebdomadaires ou mensuelles au cours desquelles la critique joue un rôle important, les membres pouvant faire part de leurs remarques et de leurs réflexions sur tel ou tel aspect présenté (ainsi qu'en témoignent les nombreux comptes rendus de séances publiés dans les organes des sociétés en question). Preuve de l'intérêt accordé à ces échanges, le Photo-Club de Paris met en place en 1898 des réunions intimes hebdomadaires, à but pédagogique, au cours desquelles des photographies sont projetées, étudiées et critiquées du point de vue de leurs qualités d'art.

Les expositions d'art photographique constituent quant à elles l'un des aspects les plus emblématiques du pictorialisme. Dès le début des années 1890, un nombre incalculable de ces manifestations est organisé à travers le monde, qu'il s'agisse d'événements uniques, ponctuels ou réguliers comme le Photographic Salon de Londres ou le Salon international du Photo-Club de Paris. Ces manifestations sont calquées, dans leur structure et leur organisation, sur les Salons officiels de peinture et de sculpture. Ainsi les œuvres sont-elles numérotées, dotées d'un titre et listées dans un catalogue – souvent luxueux – qui précise par ailleurs la composition du jury et les coordonnées des exposants. Comme les Salons dédiés aux beaux-arts, ces expositions donnent lieu à la publication de critiques qui ont à la fois pour but de promouvoir le mouvement, d'affirmer sa vitalité, de témoigner des progrès accomplis dans le domaine de la photographie artistique et d'encourager les photographes dans leurs efforts vers ce but. Une bonne critique constitue en effet la plus haute distinction qu'un exposant puisse espérer, les cercles pictorialistes ayant banni le système des récompenses, jugeant que la recherche d'art doit être un cheminement personnel et désintéressé³.

3 « Être admis par des juges impartiaux et d'une autorité incontestable constitue un honneur qui peut être tenu pour une suffisante récompense. C'est ce qu'ont pensé, dès l'origine, les organisateurs, et, dans le premier règlement de 1894, ils supprimaient les récompenses ordinaires, médailles, prix et accessits divers, estimant sainement qu'en matière d'art il n'est pas d'étalon et qu'il est, par suite, immoral de distribuer, au petit bonheur, des certificats de supériorité ou des diplômes d'excellence. En revanche, le Photo-Club de Paris offrait gracieusement à tout exposant une plaquette commémorative d'un caractère artistique. »

Autre mode essentiel de diffusion du pictorialisme, la presse constitue le terrain d'expression privilégié de la critique photographique. On y retrouve en effet à la fois – entre autres choses – les comptes rendus des séances des sociétés photographiques et des critiques d'expositions. Bien décidés à assurer eux-mêmes la promotion de leurs idées, les pictorialistes n'hésitent pas à fonder de luxueuses revues, à l'image de *Camera Work* (1903-1917) aux États-Unis ou de *La Revue de Photographie* (1903-1908) en France (**fig. 1**), respectivement organes officiels de la Photo-Secession et du Photo-Club de Paris. Parallèlement, de nombreuses revues préexistantes ou nouvellement créées accordent une place importante à ce courant, se faisant largement l'écho de ses idées et de ses réalisations. C'est ainsi que des comptes rendus critiques de l'actualité pictorialiste internationale vont fleurir dans la plupart des revues spécialisées de

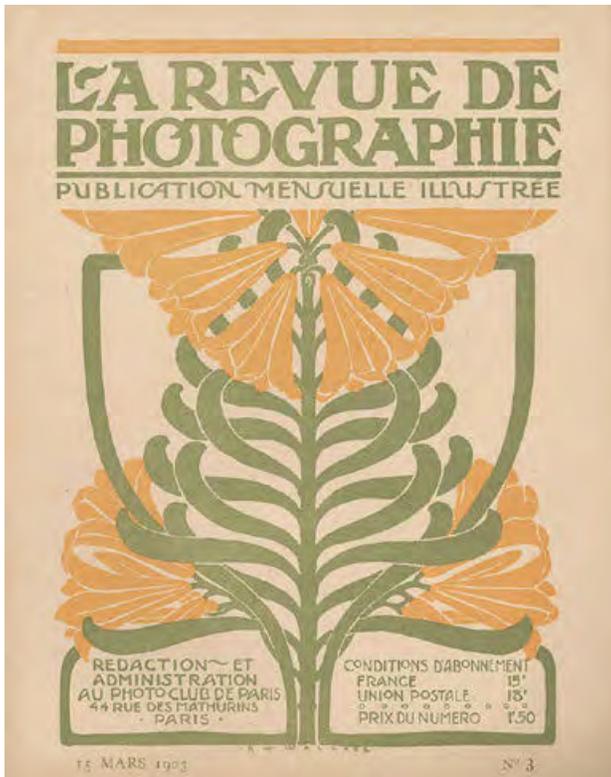


Fig. 1. *La Revue de Photographie* (couverture), 1903.

(Un vieux photographe, « Le Salon de Photographie », *Le Figaro Illustré*, n° 140, novembre 1901, p. 14).

l'époque, aussi bien en France, qu'en Angleterre, aux États-Unis, en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Belgique, en Suisse, etc.

Mais l'action médiatique des promoteurs du pictorialisme ne va pas se limiter aux sphères photographiques. Déterminés à convaincre le plus grand nombre du bien fondé de leurs revendications, ils vont défendre leur conception de la photographie non seulement auprès des photographes mais également auprès du monde de l'art (artistes contemporains, amateurs d'art, critiques). Pour faciliter la reconnaissance de leurs idées, ils vont faire le choix – en France notamment – de faire juger leurs créations non pas par leurs pairs mais par des personnalités extérieures, peintres, graveurs, sculpteurs ou critiques d'art. Ceux-ci sont sollicités pour siéger au sein du jury de sélection des expositions d'art photographique mais également pour rédiger des critiques de ces mêmes expositions. Cela présente plusieurs avantages : bénéficier de la notoriété et de la respectabilité des personnalités artistiques concernées ; prouver l'impartialité, l'intransigeance et donc la valeur des analyses proposées (que la neutralité des commentateurs soit réelle ou supposée) ; accéder, dans certains cas, à des publications d'art prestigieuses comme, en France, *L'Art décoratif*⁴ ou *La Revue de l'art ancien et moderne*⁵ ; enfin, fournir aux exposants des critiques qui se focalisent avant tout sur la dimension esthétique de leurs créations et non uniquement sur leur perfection technique. Tout au long de l'histoire du mouvement, cette pratique va être très répandue, aussi bien aux États-Unis⁶ qu'en Angleterre⁷ ou en France, où les leaders du Photo-Club de Paris font régulièrement appel à des personnalités telles que le journaliste et homme

4 Voir Robert Demachy, « La recherche d'art en photographie », *L'Art décoratif*, vol. 4, n° 45, juin 1902, p. 117-124 ; Léon Riorot, « Le dixième Salon de Photographie », *L'Art décoratif*, vol. 7, n° 82, juillet 1905, p. 33-40 ; Gustave Soulier, « Au Salon de Photographie », *L'Art décoratif*, vol. 8, n° 96, septembre 1906, p. 112-116.

5 Voir Constant Puyo, « La photographie et l'art », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 3, n° 15, juin 1898, p. 485-494 ; Louis de Meurville, « La photographie est-elle un art ? », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 4, n° 20, novembre 1898, p. 461-468.

6 On peut ainsi citer, dans l'entourage d'Alfred Stieglitz, l'écrivain Charles H. Caffin (1854-1918) et le poète Sadakichi Hartmann (1867-1944) dont les écrits sur la photographie furent fréquemment publiés dans *Camera Notes* (1897-1903) et *Camera Work* (1903-1917) ainsi que dans d'autres revues photographiques américaines et sous la forme de livres (Charles H. Caffin, *Photography as a Fine Art*, New York, Doubleday, Page & Company, 1901, 191 p. ; Sadakichi Hartmann, *Landscape and Figure Composition*, New York, The Baker and Taylor Company, 1910, 121 p.).

7 En Angleterre, on peut citer le critique d'art Antony Guest, contributeur régulier de l'hebdomadaire *The Amateur Photographer* à partir de 1901, et l'écrivain A.J. Anderson, lui aussi collaborateur de *The Amateur Photographer* et auteur du livre *The Artistic Side of Photography* (Londres, Stanley Paul & Co., 1911, 360 p.).

de lettres Jacques Crépet⁸, l'historien de l'art Émile Dacier⁹, le peintre et graveur Stavros Homère¹⁰ ou encore le journaliste et romancier Maurice Lefèvre. Lorsqu'en 1904, ce dernier se voit confier la mission de rédiger la critique du IX^e Salon du Photo-Club de Paris pour *La Revue de Photographie*, il débute son article par cette remarque liminaire révélatrice :

« En confiant à un profane le soin de rendre compte du Salon de Photographie de 1904, le Photo-Club de Paris a évidemment voulu soumettre à l'appréciation libre du grand public les œuvres qu'il a su réunir, les soustraire aux jugements techniques, leur faire affronter ceux de la foule inconsciente des procédés et ignorante des mystères du laboratoire. C'est dans cet esprit d'humilité que j'ai accepté la tâche qui me fut, peut-être imprudemment, dévolue et, faisant d'avance l'aveu loyal de mon incompétence professionnelle, mais espérant apporter dans cet examen le sens critique et le respect des choses d'art que quiconque s'imagine ingénument posséder, je tiens à remercier le Comité du Photo-Club de l'honneur auquel il a bien voulu me convier. Il n'est pas indispensable, il n'est même pas nécessaire – on a fini par en convenir – d'être « du bâtiment » pour apprécier sainement une œuvre d'art, et le « faites-en donc autant » est une formule surannée que le simple bon sens a fait tomber en désuétude¹¹. »

Cette tradition de confier les critiques des Salons d'art photographique à des néophytes de la chambre noire se perpétue jusque dans les années 1920 où, en France, la reprise des Salons parisiens après guerre s'accompagne de la publication d'études critiques dues à des personnalités telles que l'historien de

- 8** Jacques Crépet, « Au XI^e Salon international de Photographie », *La Revue de Photographie*, vol. 4, n^o 7-9, 15 juillet, 15 août et 15 septembre 1906, p. 193-200, 225-234 et 257-266. Journaliste littéraire, Jacques Crépet (1874-1952) fut un grand connaisseur de l'œuvre de Charles Baudelaire dont il supervisa l'édition de divers écrits (*Œuvres posthumes*, 1908 ; *Journaux intimes*, 1938 ; etc.). Il n'était en revanche pas un spécialiste de photographie.
- 9** Secrétaire de rédaction du *Bulletin de l'art ancien et moderne*, Émile Dacier (1876-1952) rédige en 1905-1906 plusieurs critiques du Salon du Photo-Club de Paris : Émile Dacier, « Le Salon de Photographie de 1905 », *La Revue de Photographie*, vol. 3, n^o 6-8, 15 juin, 15 juillet et 15 août 1905, p. 161-169, 193-201 et 233-238 ; Émile Dacier, « Dixième Salon international du Photo-Club », *Annuaire général et international de la photographie*, vol. 14, 1906, p. 279-306.
- 10** Stavros Homère, « Sur le Salon de Photographie », *La Revue de Photographie*, vol. 2, n^o 9, 15 septembre 1904, p. 278-281. Élève de Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury, Stavros Homère fut l'un des plus proches amis de Robert Demachy et joua un rôle important au sein du Photo-Club de Paris. À son propos, voir Julien Faure-Conorton, *Robert Demachy. Impressions de Normandie*, Cabourg, Cahiers du Temps / Trouville, Musée Villa Montebello, 2016, 120 p.
- 11** Maurice Lefèvre, « Le Salon de Photographie de 1904 », *La Revue de Photographie*, vol. 2, n^o 6, 15 juin 1904, p. 169. Romancier et dramaturge, Maurice Lefèvre (1857-1915) fut également un contributeur régulier pour différents quotidiens français parmi lesquels *Le Gaulois* et *Le Figaro*.

l'art Luc Benoist¹² (1927), le journaliste et critique d'art René Chavance¹³ (1924, 1928) ou encore le poète et critique Yvanhoé Rambosson¹⁴ (1925).

Mais la figure qui, dans ce domaine, va le plus fortement marquer l'histoire du pictorialisme est incontestablement l'historien d'art et critique Robert de La Sizeranne¹⁵, auteur du fameux « La photographie est-elle un art? ». Contrairement à une idée répandue, ce texte ne date pas de 1899 (année où il est publié chez Hachette sous la forme d'un livre richement illustré de compositions pictorialistes) mais de décembre 1897, date à laquelle il paraît dans la *Revue des Deux Mondes* sous la forme d'un long article non illustré¹⁶. Extrêmement favorable à la cause pictorialiste, « La photographie est-elle un art? » suscite immédiatement de nombreuses réactions dans les cercles photographiques et artistiques. Dès janvier 1898, Robert Demachy lui consacre ainsi un compte rendu dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris*, compte rendu dont la teneur met parfaitement en évidence les enjeux de la critique pour les pictorialistes :

« L'autorité de l'auteur, doublement renommé tant comme critique d'art que comme littérateur, est incontestable [...] M. de la Sizeranne, malgré sa connaissance très sûre et très approfondie de la technique photographique, n'est pas photographe dans le sens pratique du terme, son opinion ne peut donc être soupçonnée de partialité. Bien au contraire, il fait plutôt partie du camp opposé. Il a vécu dans la contemplation des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et du dessin, ses œuvres littéraires le prouvent; son goût et son jugement font foi dans les milieux artistiques les plus exclusifs. Nous aurions plutôt à craindre la sévérité de son œil habitué à l'expression la plus haute de l'art par des moyens autrement souples que les nôtres¹⁷. »

12 Luc Benoist, « Critique du XIIIe Salon International d'Art photographique », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 69, n° 10, octobre 1927, p. 259-268.

13 René Chavance, « Critique du Salon », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 66, n° 10, octobre 1924, p. 202-206; René Chavance, « Critique du Salon », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 70, n° 10, octobre 1928, p. 218-226.

14 Yvanhoé Rambosson, « Critique du XX^e Salon », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 67, n° 11, novembre 1925, p. 347-358.

15 Robert de La Sizeranne (1866-1932) est notamment resté célèbre pour avoir été le médiateur de la pensée de John Ruskin en France. Entre 1893 et 1910, il collabore activement à la *Revue des Deux Mondes*. Il y publie essentiellement des articles sur les Salons de peinture et sur des sujets de beaux-arts, d'histoire de l'art et d'esthétique. Parmi ses articles les plus importants, on trouve « L'anachronisme dans l'art » (1894), « La peinture anglaise contemporaine » (1894-1895) et surtout « La religion de la beauté: étude sur John Ruskin » (1895-1897).

16 Robert de La Sizeranne, « La photographie est-elle un art? », *Revue des Deux Mondes*, vol. 144, 1^{er} décembre 1897, p. 564-595.

17 Robert Demachy, « La photographie est-elle un art? », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 8, n° 1, 1^{er} janvier 1898, p. 1-3.

Ces propos extrêmement révélateurs soulignent on ne peut mieux l'importance décisive de la relation entre critiques d'art et photographes pictorialistes. Si « La photographie est-elle un art ? » devient immédiatement l'un des écrits les plus importants du pictorialisme français, c'est avant tout parce que ce plaidoyer n'émane pas d'un représentant de l'art photographique mais d'un critique d'art, personnalité très respectée appartenant au « camp opposé », celui des beaux-arts, par lequel les pictorialistes cherchent alors à se faire accepter. Qu'en 1897, une figure majeure du milieu artistique parisien, non photographe et « autorité incontestable » dans son domaine, apporte de manière aussi franche son soutien à la photographie artistique constituait, pour les pictorialistes français, une reconnaissance et un appui inespérés.

Robert Demachy, critique photographique

Si les pictorialistes surent habilement rallier à leur cause des artistes, des historiens ou des critiques d'art, ils assurèrent également eux-mêmes le rôle de critique. Cela est vrai pour pratiquement tous les leaders du mouvement, qu'ils soient Américains (Alfred Stieglitz), Anglais (Frederick H. Evans) ou Français (Robert Demachy). L'exemple de Demachy est particulièrement intéressant car il incarne à la perfection les différentes facettes de la question de la critique au sein du pictorialisme.

Fils d'un des plus importants banquiers de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui lui permet de vivre de ses rentes et de pouvoir ainsi se consacrer pleinement à son amour pour la photographie, Robert Demachy devient, entre 1894 et 1914, le chef de file du pictorialisme français. Il doit ce statut non seulement à l'excellence de ses créations mais également à ses écrits. Il est en effet l'auteur de plusieurs livres (des traités de technique et d'esthétique photographique) ainsi que de plus d'une centaine d'articles, publiés dans des revues du monde entier, qui font de lui l'un des principaux théoriciens du mouvement¹⁸. Membre du comité du Photo-Club de Paris, il parle et écrit couramment anglais assurant ainsi naturellement un rôle de trait d'union entre pictorialistes français et anglo-saxons¹⁹.

18 La bibliographie complète de Robert Demachy est disponible sur le site *Bibliographies de critiques d'art francophones*. Voir Julien Faure-Conorton, « Bibliographie de Robert Demachy », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/robert-demachy>

19 Entre 1890 et 1914, Demachy écrira plus fréquemment pour la presse britannique que pour la presse française. Ses principales collaborations outre-Manche furent avec *The Amateur Photographer*, *The British Journal of Photography*, *The Photographic Journal* et *Photograms of the Year*.

Rédigés dans le but de promouvoir, développer et faire progresser l'art photographique, les articles de Robert Demachy paraissent pour l'essentiel dans des revues spécialisées et sont donc avant tout destinés à un lectorat composé de photographes ou d'amateurs de photographie. Dans certains cas cependant, le public visé est plus large et néophyte comme lorsqu'en 1904 l'emblématique *Gazette des Beaux-Arts* ouvre exceptionnellement – et pour la première fois – ses pages à la photographie, entérinant par là même une certaine forme de reconnaissance des revendications des pictorialistes par les milieux artistiques²⁰. Dans l'ensemble, les publications de Demachy peuvent être classées en quatre catégories : les écrits techniques, les écrits d'esthétique, les écrits théoriques et les écrits critiques. Si ses contributions les plus déterminantes demeurent sans conteste ses essais théoriques, ses études critiques sont elles aussi riches en enseignements. Elles sont écrites principalement à destination de la France (*Bulletin du Photo-Club de Paris*, *La Revue de Photographie*) et de l'Angleterre (*The Amateur Photographer*, *The British Journal of Photography*, *The Photographic Journal*) mais également parfois des États-Unis (*Camera Notes*), de l'Allemagne (*Photographische Rundschau*) ou de l'Autriche (*Wiener Photographische Blätter*). Demachy y traite de la production de ses contemporains, plus rarement de sa propre pratique. Ses comptes rendus d'expositions sont nombreux : Exposition universelle de 1900²¹ ; expositions occasionnelles d'artistes français ou étrangers à Paris²² ; Salons annuels du Photo-Club de Paris avec une spécialisation dans l'analyse critique des œuvres issues des écoles anglaises et américaines²³. On lui doit également nombre d'articles de synthèse dressant le bilan de l'année écoulée (pour la revue britannique *Photograms of the Year*²⁴). D'une grande

20 Robert Demachy, « L'interprétation en photographie », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 46, n° 561, 1er mars 1904, p. 251-255.

21 Robert Demachy, « Pictorial photography at the Paris Exhibition », *The Amateur Photographer*, vol. 31, n° 819-820, 15 et 22 juin 1900, p. 463-464 et 483-485 ; Robert Demachy, « La photographie pictoriale dans les sections étrangères à l'Exposition internationale », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 10, n° 7, juillet 1900, p. 230-241.

22 Citons notamment : Robert Demachy, « The American New School of Photography in Paris », *Camera Notes*, vol. 5, n° 1, juillet 1901, p. 33-42 ; Robert Demachy, « L'exposition de M.M. Le Bègue, Bergon et Lemoine », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 12, n° 4, avril 1902, p. 126-128 ; Robert Demachy, « Mme Käsebier et son œuvre », *La Revue de Photographie*, vol. 4, n° 10, 15 octobre 1906, p. 289-295.

23 Pour l'essentiel, ces articles furent publiés dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1897, 1898, 1901, 1902), *The Amateur Photographer* (1897, 1898, 1910 à 1914) et *The British Journal of Photography* (1897, 1906, 1908, 1909).

24 Demachy rédigea ce compte rendu annuel (généralement intitulé « Artistic Photography in France » ou « Pictorial Photography in France ») de 1898 à 1913 (à l'exception du volume de 1908).

richesse et d'une extrême variété de contenu, les écrits de Demachy doivent également leur intérêt aux qualités d'écrivain de leur auteur. En anglais comme en français, ils sont toujours brillamment rédigés, avec clarté, précision, finesse et, souvent, quelques pointes d'humour. Dans cette veine, on peut citer quelques lignes de l'article qui a donné son titre à cette contribution – « Pro Domo » :

« Le métier de photographe amateur est décidément ingrat. Il devient encore plus décourageant quand il s'y mêle une préoccupation d'art, si modeste qu'elle soit. Alors, l'amateur devra se résigner, car il ne sera plus du tout pris au sérieux par son tout petit public. Tout ce qu'il pourra espérer de celui-ci sera la vague et tolérante bienveillance dont on entoure d'ordinaire les inutiles qui sont en même temps inoffensifs. Tels les collectionneurs de timbres-poste, ou ces hommes à l'âme simple qui tournent avec persistance des ronds de serviettes en bois des îles ou des manches de bilboquet. Mais si nous commettons de petites horreurs avec un fusain et surtout avec un pinceau, une grande considération rejaillirait soudain sur nous et nous deviendrions tout de suite des artistes, tant il est vrai qu'en ce monde où règne la convention, l'étiquette suffit à rassurer sur le contenu du flacon²⁵. »

Tout au long de l'aventure pictorialiste, Demachy rédige de nombreuses critiques d'œuvres photographiques contemporaines. Ces critiques révèlent avant tout l'acuité de son regard. Elles mettent également en lumière l'attention avec laquelle toutes ces réalisations d'amateurs sont alors examinées ; la précision avec laquelle leurs qualités et leurs défauts sont décortiqués ; enfin, l'intransigeance avec laquelle elles sont jugées. Grand admirateur de l'œuvre du britannique James Craig Annan, Demachy écrit ainsi à propos d'une de ses créations les plus énigmatiques, *L'Église ou le Monde* (fig. 2) :

« M. Craig Annan continue à nous donner l'exemple d'une sobre composition et d'une sobre tonalité, produisant un effet puissant et absolument personnel [...] [II] [...] aborde avec succès une des plus grandes difficultés de la photographie : l'allégorie. [...] Ce tableau est intitulé *L'Église et le Monde* [sic]. La jeune fille en blanc, couronnée de roses, semble hésiter entre la vie frivole que son costume symbolise et le chemin austère dans lequel deux moines en costume sombre, le capuchon baissé, tentent de l'entraîner. Nous remarquerons que la tonalité du tableau a été tenue avec intention dans une gamme éteinte et uniforme et cependant, grâce au costume blanc de la jeune fille et à la couleur du cheval qu'elle monte, il se fait une opposition nécessaire et très marquée entre elle, qui personnifie la jeunesse et la gaieté et les deux moines, qui représentent la

25 Robert Demachy, « Pro Domo », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 10, n° 2, février 1900, p. 35.

vie sombre et ascétique. C'est le triomphe de la juste relation des valeurs qui, dans cet éclairage uniforme, donne cependant à l'œil la sensation très vive de deux masses de lumière et d'ombre²⁶. »



Fig. 2. James Craig Annan, *L'Église ou le Monde*, 1897 (Héliogravure, 1899).

Ce commentaire détaillé illustre parfaitement certains des principaux traits de la critique photographique dans le contexte pictorialiste : l'œil du critique juge avant tout les mérites esthétiques de l'œuvre, laissant de côté les considérations purement techniques liées à sa réalisation matérielle ; l'accent est mis sur la capacité d'interprétation de l'auteur et le cachet personnel de sa production, deux éléments considérés comme les parangons de l'œuvre d'art. Certaines autres remarques formulées ici relèvent plus spécifiquement des obsessions personnelles de Demachy comme la recherche de puissance et de sobriété de l'effet ou l'attention portée à la tonalité et à la juste relation des valeurs²⁷.

Mais les critiques ne consistent pas uniquement en un long chapelet de louanges. Bien que les exposants soient pour l'essentiel des amateurs, les

26 R.T.D. [Robert Demachy], « Le Salon de Photographie (Angleterre, Amérique) », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 7, n° 6, 1er juin 1897, p. 181-182.

27 Voir Robert Demachy, « Values in Photography », *The Amateur Photographer*, vol. 26, n° 685, 19 novembre 1897, p. 415.

auteurs – Demachy en tête – n’hésitent pas à se montrer sévères avec les talents prometteurs, voire assez durs avec les exposants médiocres, surtout si ces derniers ont le malheur de faire fi des règles élémentaires de l’art :

« *Le Calme de Minuit*, de M. Taylor, est un calme de midi. Nous nous en apercevons trop. Je suis le premier à admirer les effets de nuit de M. Puyo, bien qu’ils aient été pris en plein jour, parce que l’habileté extrême de l’auteur a su nous donner une impression très vraie par des moyens qui nous importent peu en somme ; ce n’est donc pas une question de principe qui me fait condamner le paysage de clair de lune que le photographe a pris après son déjeuner, mais jusqu’ici je n’ai pas rencontré d’effet de ce genre qui ait le moins du monde répondu à son titre alléchant²⁸. »

On le voit ici, la vraisemblance de l’effet recherché (et annoncé par le titre) est primordiale pour prétendre avoir créé une œuvre d’art photographique. Il est toutefois intéressant de noter que cela n’implique pas nécessairement de reproduire la réalité, uniquement de « faire vrai », c’est-à-dire de produire un résultat qui offre en tous points une impression crédible du sujet, que celui-ci soit réel ou fictif. On retrouve là une des notions clés du pictorialisme : la primauté du résultat obtenu sur les moyens employés pour l’obtenir.

Robert Demachy et la critique photographique

Si Robert Demachy joue souvent le rôle de critique, il est également l’un des pictorialistes dont les créations sont le plus commentées par ses contemporains. L’étude de la réception critique de son œuvre s’avère donc particulièrement révélatrice car elle offre un aperçu de l’ensemble des caractéristiques et des enjeux de la critique dans le cadre du pictorialisme. Précisons-le d’emblée, la réception des œuvres de Demachy est dithyrambique, à un degré proprement stupéfiant. Considéré dès l’origine comme l’un des maîtres de l’art photographique en raison de son sens artistique et de la virtuosité technique de ses épreuves pigmentaires (gommes bichromatées, huiles, reports d’huile²⁹), Demachy s’attire tous les suffrages. À titre d’exemple, on peut citer ce commentaire parmi tant d’autres :

« Elle est vraiment impressionnante cette vieille demeure aux pierres grisâtres patinées par le temps, dressant à gauche les hautes futaies de son vaste parc perdu dans le mystère de ses ombres profondes, et couvrant à droite les délicats

28 Deambulator [Robert Demachy], « Les Anglais et les Américains à l’exposition du Photo-Club », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 8, n° 6, 1er juin 1898, p. 192-193.

29 Voir Julien Faure-Conorton, « Robert Demachy et les “procédés d’art” en photographie : gomme bichromatée, huile, report d’huile », *Support/Tracé*, n° 15, 2016, p. 130-136.

méandres d'un petit sentier moussu qui dévale doucement vers la prairie et la chaude vallée bretonne aux molles et grasses ondulations baignées de lumière : cette note claire forme avec la masse sombre et puissante du vieux manoir un contraste étrange et saisissant. De l'avis de tout le monde, le *Paysage breton* est le clou de l'Exposition, le plus beau tableau du Salon de 1909 et celui auquel les suffrages du public ont décerné la médaille d'honneur ; M. Demachy pourra sans doute faire encore aussi bien, il ne fera jamais mieux. Ce tableau est absolument parfait³⁰. »

La critique pictorialiste se focalisant sur la dimension esthétique des œuvres, les commentaires formulés au sujet des réalisations de Demachy mettent principalement en avant leur aspect formel (originalité dans le choix et le traitement du sujet ; sens du cadrage, de la composition, de l'équilibre des masses, etc.) ainsi que leur excellence technique, jugée non pas à l'aune du respect de la chimie photographique mais uniquement du rendu esthétique (richesse, profondeur, transparence, fluidité, velouté de la matière pigmentaire³¹). C'est donc avant tout sur la « manière » des photographes artistes, leur style personnel, que portent les jugements exprimés dans les pages des revues.

Si, dans l'ensemble, les critiques concernant Demachy sont unanimes, il est intéressant de se pencher sur certains cas précis qui dénotent, d'un commentateur à l'autre, des divergences d'opinion ou de lecture : là où certains voient un défaut, d'autres perçoivent l'élément d'originalité de l'œuvre. Ce genre de situation met en lumière l'inévitable subjectivité des comptes rendus d'exposition tout en montrant quels détails retiennent, en 1900, l'attention des observateurs. Ainsi, lorsque Demachy expose *Coin de rue à Menton* au Salon parisien de 1896 (œuvre popularisée par sa large diffusion en photogravure dans la presse internationale de l'époque³² – **fig. 3**), c'est un détail auquel on ne prêterait pas forcément attention aujourd'hui qui arrête les visiteurs. L'un d'eux note ainsi :

30 Cyrille Ménard, « Salon international du Photo-Club de Paris (1909) », *Photo-Magazine*, vol. 6, n° 27, 4 juillet 1909, p. 8.

31 Sur ce point, voir Julien Faure-Conorton, « Robert Demachy et la photo-aquarelle. Esthétique d'un procédé pigmentaire », in Pierre-Albert Castanet, Frédéric Cousinié et Philippe Fontaine (dir.), *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 55-66.

32 Entre 1890 et 1914, près d'un millier de photographies de Demachy parurent dans la presse internationale. À ce sujet, voir Julien Faure-Conorton, *La diffusion photomécanique des œuvres de Robert Demachy*, Mémoire de muséologie sous la direction de Michel Frizot et François-René Martin, École du Louvre, Paris, 2005, 155 p.

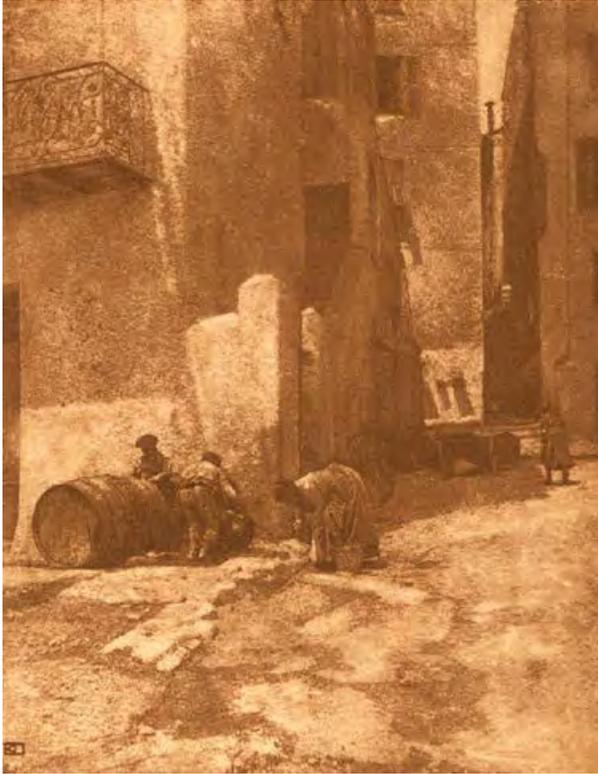


Fig. 3. Robert Demachy, *Coin de rue à Menton*, 1896 (Héliogravure, 1904).

« Le grand jour ne se montre que dans un tout petit coin de ciel entrevu dans la découpe des hautes murailles. Et le blanc éclatant de ce coin de ciel – qui, bien entendu, ne pouvait être que blanc sur l'épreuve – se dégage avec une telle intensité et dans un rapport si heureux des demi-teintes de l'ensemble, qu'il donne vraiment aux yeux l'illusion d'un morceau d'azur³³. »

À l'inverse, lorsque cette épreuve est exposée à Londres, un autre critique voit dans ce même détail un défaut :

« Nous faisons cependant une réserve. Son étude n'aurait-elle pas été meilleure si le peu de ciel que nous voyons – rien qu'un coin entre le haut des maisons – avait été de valeur plus éteinte, tel que le bleu foncé du ciel devait nécessairement donner³⁴? »

33 Un flâneur, « Troisième exposition d'art photographique du Photo-Club de Paris », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 6, n° 6, 1er juin 1896, p. 199-200.

34 N.s., « Le Salon photographique de Londres », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 6, n° 10, 1er octobre 1896, p. 374.

Sans surprise, la réception d'une même œuvre peut donc varier du tout au tout selon qui la regarde. En cela, l'un des exemples les plus marquants de l'histoire du pictorialisme est le *Projet d'affiche* de Demachy (**fig. 4**), photographie de 1897 dont le caractère résolument contemporain – dans le choix du sujet (une femme assise à une table de café, fumant une cigarette) comme dans son traitement (un effet de contrejour produisant un traitement en aplat proche de l'esthétique d'une lithographie Art Nouveau) – déclencha une violente polémique outre-Manche, relayée et amplifiée par la publication de nombreux articles dans la presse photographique internationale, certains défendant l'œuvre imaginée par le Français, d'autres la condamnant³⁵.



Fig. 4. Robert Demachy, *Projet d'affiche*, 1897 (Héliogravure, 1899).

35 Voir Henry Peach Robinson, « Digressions: No. XXIII. – The Teaching of the Exhibitions », *The British Journal of Photography*, vol. 44, n° 1956, 29 octobre 1897, p. 693-694. La polémique se développa ensuite dans *The Amateur Photographer* en novembre 1897 (n° 684, 685 et 686) avant d'être évoquée en France: Alfred Horsley Hinton, « À l'Étranger: Angleterre – Clôture des Expositions », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 7, n° 12, 1^{er} décembre 1897, p. 389-390.

Outre les comptes rendus de Salons au sein desquels figure, parmi d'autres, la critique des œuvres exposées par Demachy, on trouve, dans la presse photographique du tournant du xx^e siècle, un très grand nombre d'articles intégralement consacrés au Français qui nous livrent une appréciation générale de son œuvre. C'est en effet une caractéristique du pictorialisme que d'avoir régulièrement consacré des écrits analytiques et critiques à l'œuvre de ses leaders. Selon les cas, les essais consacrés à Demachy brossent un portrait général de l'homme, de ses idées et de son œuvre, ou s'attachent à l'analyse d'une sélection d'exemples précis, généralement reproduits en regard. Les auteurs de ces articles sont le plus souvent d'autres photographes pictorialistes mais on trouve également parmi eux des critiques d'art, notamment outre-Manche. C'est à un Français, George Besson, que l'on doit la plus fine appréciation de l'œuvre de Robert Demachy. Avant de devenir un éminent critique d'art, George Besson fut un photographe pictorialiste de talent, membre du Photo-Club de Paris et fervent admirateur de Demachy, au sujet duquel il écrivit beaucoup et notamment ces lignes :

« M. Demachy est un initiateur [...] Cet habile du noir et blanc, amoureux de nuances a su créer des atmosphères, envelopper les êtres et les choses, les rendre fluides et mouvants par de subtils passages de tons. Ses méthodes de travail sont toujours variées [...] Ici, telles teintes plates font souvenir d'aquarelles, là telle énergie fait songer à quelque vernis mou, mais soudain s'élançant incisives les arabesques du burin sur la gélatine et ce sont de profonds accents de pointe sèche, des modelés sculpturaux à côté de douceurs presque molles, de brusques vigueurs s'atténuant en d'indécises pâleurs, le tout, étudié et prévu, combiné de telle originale façon que la résultante est bien une page à lui, ni photographie, ni plagiat des arts du dessin³⁶. »

Emprunté à l'univers des beaux-arts et plus particulièrement du dessin et de la gravure, le vocabulaire employé ici à des fins de comparaison (aquarelle, vernis mou, burin, pointe sèche) suffit à révéler la proximité des effets obtenus par les photographes pictorialistes avec les arts du « noir et blanc » et, ainsi, à affirmer le statut artistique de leurs créations. D'autres termes (nuances, atmosphères, envelopper, fluides, mouvants, subtils, douceurs, indécises) renvoient quant à eux aux fondements même du mouvement, la volonté d'un certain nombre de photographes amateurs de se détacher de la simple représentation mimétique et documentaire, claire, nette, précise – presque chirurgicale – pour proposer au contraire une interprétation personnelle du sujet, une vision dont l'esthétique ne divulgue pas tout pour laisser une place au rêve et à l'imaginaire.

36 G. Besson, « M. Robert Demachy », *Marseille Revue Photographique*, vol. 4, n°6, 1^{er} juin 1907, p. 81-82.

Conscients de la nécessité de faire comprendre à leurs contemporains leurs ambitions et les visées de leur mouvement, les pictorialistes accordèrent dès l'origine une place centrale à la critique qui devint une part essentielle de leurs réunions, de leurs expositions et de leurs publications. Tour à tour moyen de promotion, de défense, d'émulation, de pédagogie, la critique fut également une passerelle dont les pictorialistes surent habilement tirer parti pour entretenir et renforcer leurs relations avec la sphère des beaux-arts facilitant ainsi, au fil du temps, la normalisation de leurs revendications jusqu'à banaliser l'idée que la photographie pouvait bel et bien être un mode de création artistique à part entière. C'est là un des éléments clés de l'héritage laissé par le pictorialisme à la photographie, un héritage souvent critiqué voire farouchement rejeté mais qui a pourtant très largement ouvert la voie au développement de nouveaux courants et à l'épanouissement de nouvelles esthétiques après la Première Guerre mondiale. Sans le chemin parcouru par les pictorialistes au tournant du xx^e siècle, le destin de la photographie aurait à n'en pas douter été fort différent.

CHRISTIAN ZERVOS CRITIQUE D'ART : PARTIS-PRIS, POLÉMIQUES ET DÉBATS

CHARA KOLOKYTHA

Éditeur, critique d'art, galeriste et fondateur de la revue *Cahiers d'Art* en 1926, Christian Zervos (1889-1970) est bien connu comme le rédacteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Pablo Picasso, qui constitue aujourd'hui encore une œuvre de référence pour les spécialistes de l'artiste. C'est en effet pour ses travaux à Paris à partir des années vingt que Zervos est le plus célèbre, alors même qu'il a commencé sa carrière de critique en Égypte à la fin de la première décennie du siècle. En Alexandrie, étroitement lié aux cercles intellectuels de la Diaspora grecque en Égypte, il fut membre de la Société littéraire Νέα Ζωή (Nouvelle Vie) et un des fondateurs de la Société et des revues littéraires Σεράπιον (Sera-pion) et Γράμματα (Lettres). Les premiers écrits de Zervos sont des traductions grecques de poèmes arabes et des textes d'Oscar Wilde et de Frédéric Mistral, des comptes rendus de livres et d'expositions, des poèmes en prose et des critiques polémiques qui résument le débat entre la langue démotique et la langue puriste (*katharevousa*) grecque, débat qui durera plus de 70 ans. Zervos s'installe à Paris vers 1911 et s'inscrit à la Sorbonne pour préparer une thèse sur le philosophe néo-platonicien Michel Psellos¹. En 1914, il fonde à Paris la petite revue *Τέχνη και Ζωή* (Art et Vie) qui publie un seul numéro contenant des textes grecs sur la philosophie, la sociologie et l'art. On peut globalement classer ses écrits sur l'art en deux catégories : les textes critiques publiés principalement dans les *Cahiers d'Art* mais aussi dans la presse française, grecque, allemande, espagnole et belge, et les textes parus dans ses livres sur l'art et l'archéologie publiés à partir des années trente². On peut étudier sa production critique selon trois axes : une critique formaliste, une critique des institutions et une critique à portée politique. Le discours de Zervos se caractérise et parfois se distingue par son ton combatif, qui prend sa source à la fois dans sa propre personnalité et dans sa volonté d'influencer non seulement l'art de son temps mais aussi

- 1 Christian ZERVOS, *Un philosophe néoplatonicien du XI^e siècle, Michel Psellos : sa vie, son œuvre, ses luttes philosophiques, son influence*, Paris, E. Leroux, 1919.
- 2 Chara KOLOKYTHA, « La critique d'art dans l'entre deux guerres : Le cas de Tériade et Christian Zervos », in Frédéric Gaël Theuriau (dir.), *L'évolution de la démarche critique dans le monde culturel*, Paris, Éditions Vaillant, 2015, p. 81-90.

la manière avec laquelle l'art du passé est interprété comme annonciateur du futur. Ses polémiques et partis pris sont conséquemment le résultat de cette même volonté autant que de ses convictions esthétiques et spirituelles. Ce sont donc les exemples les plus caractéristiques de son discours critique, qui mettent en lumière ses partis-pris et les débats dans lesquels il s'engage dans son parcours professionnel, que se propose d'analyser cette étude.

Une critique de partis-pris

Critique autodidacte, comme la plupart de ses contemporains, Zervos développe une compréhension originale de l'art comme un phénomène universel qui se manifeste dans tous les aspects de la vie humaine à travers les siècles. Il est persuadé que les formes artistiques ne sont que des reflets de la mentalité de chaque époque. Son époque, l'époque de la Machine, représente pour lui la simplicité formelle et le fonctionnalisme. En 1924, il collabore avec Albert Morancé et participe à la rédaction de la revue *L'Art d'Aujourd'hui*. Au sein de la maison Morancé, il dirige la revue *Les Arts de la Maison*, revue de décoration intérieure qui rejette l'esthétique Art Nouveau et vise à diffuser des idées de simplification formelle et à préparer le terrain pour l'émergence de l'Art Déco à l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925. Zervos publie des aperçus sur les premières manifestations du mouvement Art déco travers l'Europe³. La conception des *Arts de la Maison* est fondée sur les principes de l'architecte roumain Jean Badovici, résumés dans cette phrase parue dans le premier numéro de *Cahiers d'Art* en 1926 : « Une chose sans utilité ne saurait être belle⁴ ». La revue disparaît après la fin de l'exposition avec un dernier numéro dans lequel Zervos exprime son désenchantement face à la manie décorative et l'impuissance des artistes-décorateurs à comprendre les nécessités formelles de leur époque⁵.

- 3 Voir par exemple Christian ZERVOS, « Les Tendances Actuelles des l'Art Décoratif », *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, n° 47, janvier-mai 1925, p. 70 : « C'est pour avoir envisagé les objets décoratifs selon l'esprit de leur ancien métier, que les artistes inclinaient à voir, dans ces objets surtout, des prétextes à mettre en valeur leur virtuosité de peintres ou de sculpteurs. Dans une horloge ou un chandelier, par exemple, ils voyaient beaucoup moins l'objet que le prétexte à créer une jolie statuette. En même temps qu'ils faisaient disparaître la relation entre la forme de l'objet et son emploi, l'excès ornemental supprimait le rapport entre le décor et la construction qui doit toujours le déterminer. Le style d'après nature, adopté vers 1900, nous montre les inconvénients de l'abus d'ornementation. Tous les objets disparaissent sous une flore débordante. »
- 4 Jean BADOVICI, « La Maison d'Aujourd'hui », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1926, p. 12.
- 5 Christian ZERVOS, « La Leçon de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 », *Les Arts de la Maison*, n° 2, 1925, p. 27-29.

En 1926, Zervos fonde *Cahiers d'Art*, qui se proclame revue de l'avant-garde dans tous les pays. Il continue alors à défendre le pragmatisme, adressant sa critique aux ingénieurs attachés à la manie décorative et au romantisme au détriment du fonctionnalisme. Dans les premiers numéros de sa revue, il présente à titre d'exemples le bateau à turbines *Asturias* auquel le constructeur a ajouté des fausses cheminées pour rester fidèle à la silhouette antérieure et une grue réalisée par un esprit imbu de romantisme expressionniste⁶. Toutefois, *Cahiers d'Art* est surtout une revue d'art contemporain. Elle présente les artistes vivants à Paris et ailleurs et publie également des études de spécialistes sur l'architecture moderne et l'archéologie. Les premiers abonnés sont les artistes et les marchands. À partir des années trente, la revue compte également sur les abonnements des institutions. Comme pour les arts décoratifs au début des années 1920, l'ambition de Zervos est en effet d'influencer le développement de l'art contemporain, tout particulièrement après le cubisme.

Bien qu'il soit classé parmi les défenseurs du cubisme, un texte publié en 1914 sur le sculpteur impressionniste Menardo Rosso révèle que Zervos ignorait presque encore totalement le cubisme sept ans après sa genèse et apparition⁷. Ses connaissances semblent alors s'arrêter à l'impressionnisme dont la fluidité formelle indiquait pour lui une époque de transition vers quelque chose de plus stable, comme c'était le cas avec le cubisme. Il n'apprend véritablement à connaître le cubisme qu'après son contact avec les Puristes et la vente de la collection Daniel-Henry Kahnweiler au début des années vingt, qui a révélé au public le cubisme de Pablo Picasso et de Georges Braque. Au sein des *Cahiers d'Art* à partir de 1926, les premières appréciations de Zervos et de son compatriote et protégé, Tériade⁸, sont ainsi fondées sur l'œuvre d'un groupe de jeunes artistes travaillant sous l'influence du cubisme et du fauvisme. Leur critique s'adresse donc à la nouvelle génération d'artistes.

Le discours critique de Zervos et de Tériade est alors truffé de références à la « jeunesse », « la jeune peinture », la « nouvelle génération ». Tériade identifie cependant plus spécifiquement le fauvisme avec l'état impulsif de la jeunesse et le cubisme avec les recherches solides de la maturité. Une enquête sur la peinture à Berlin publiée dans *L'Intransigeant* reflète bien la distinction que font les deux critiques entre l'esprit français et l'esprit allemand à travers leur propre conception de la condition de la « jeunesse ». Tériade note ainsi que le

6 « Visions d'Aujourd'hui », *Cahiers d'Art*, n° 5, 1926, p. 114.

7 X. Ζερβός, « Μια μεγάλη γλυπτική τέχνη [Un grand art sculptural] », *Τέχνη και Ζωή [Art et Vie]*, 1914, p. 15.

8 Sur Tériade, voir Poppy Sfakianaki, « Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'Entre-deux-guerres », dans le présent volume [note des éditrices].

cubisme joue « un rôle infime en Allemagne ; on est encore loin d'y admettre son véritable esprit et signification ». Le fauvisme en France « fut avant tout un mouvement moral », tandis qu'en Allemagne « il fut une morale en soi ». Il ajoute que « ces « fauves » allemands qu'on appela plus tard « expressionnistes » restèrent fauves toute leur vie, sacrifiant la profondeur et la maturité à la force extérieure acquise⁹ ».

Si Zervos s'attache aux marchands de tableaux cubistes, il ne se soumet pas pour autant aux directives de Léonce Rosenberg qui souhaitait l'exclusion des discussions sur le fauvisme et l'impressionnisme du contenu des *Cahiers d'Art*¹⁰. Ses partis-pris le mettent également en conflit avec Alfred Flechtheim qui défendait certains artistes parisiens en Allemagne – notamment cubistes – mais qui, à la fin des années vingt semble s'intéresser à la promotion de certains artistes allemands en France. Le débat avec Flechtheim révèle l'indifférence de Zervos pour l'esthétique allemande et sa préférence pour un petit groupe de jeunes artistes travaillant à Paris¹¹. Si Zervos avait un temps envisagé une seconde édition des *Cahiers d'Art* en langue allemande afin d'asseoir le renom international de sa revue, il ne présente en réalité qu'un maigre intérêt pour l'art

9 TÉRIADE, « Une Enquête en Allemagne. La Peinture à Berlin », *L'Intransigeant*, 15 avril 1929, p. 4.

10 « Comme je passe la main à Zervos en ce qui concerne le bulletin à la condition bien entendu qu'il continue à ne faire aucune concession ni à l'impressionnisme ou au fauvisme, je pourrai continuer la propagande et l'action moderne sous forme d'expositions » (Lettre de Léonce Rosenberg à Fernand Léger, 10 juillet 1926, lettre 336, publiée dans Christian Derouet (ed.), *Fernand Léger. Une Correspondance Poste Restante*, Cahiers du MNAM, Hors-Série/ Archives, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 216).

11 Deux lettres peuvent résumer le débat entre Zervos et Flechtheim : « Vous avez écrit cette lettre sous l'influence des événements politiques chez vous et pour faire plaisir à l'esprit nationaliste de certaines personnes. Vous oubliez que vous avez été un des premiers et des plus fervents défenseurs de l'École de Paris [...] et que les tableaux que vous avez vendus au temps de la prospérité étaient français [...] Toujours est-il que je suis fier d'avoir été le premier qui [...] ait cherché à rapprocher les artistes des deux pays, malgré les récriminations de vos amis comme MM. Reber et Einstein [...] Je viens de m'apercevoir que Georges Kolbe en remerciement de ce que j'ai fait pour lui, vient de se désabonner. Enfin... » (Lettre de Christian Zervos à Alfred Flechtheim, 5 janvier 1932. Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou).

« Vous me dites que vous avez publié deux fois des articles sur Belling. Mais combien de fois est-ce que vous avez publié des articles sur des médiocrités comme Laurens, Lipchitz et Arp ? Vous avez fait énormément de réclame pour des jeunes Espagnols et combien de fois est-ce que vous avez publié Hofer et Grosz ? [...] Qu'est-ce que vous avez reproduit de Lehbruck et Kolbe, etc. ? [...] Je note avec plaisir que vous allez continuer mais je veux vous dire que vos éternels articles sur les fauves, sur Picasso, sur Braque, sur Léger etc. commencent à ne plus étonner. » (Lettre d'Alfred Flechtheim à Christian Zervos, 7 janvier 1932. Christian Derouet (ed.), *Cahiers d'Art: Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 81).

allemand, alors même qu'il accueillit avec enthousiasme les artistes émigrés espagnols¹², argentins, grecs et russes dans sa revue.

L'*Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine*, organisée en novembre 1929 à la Galerie Georges Bernheim à Paris par Tériade, et le compte rendu par Zervos paru dans les *Cahiers d'Art* constituent un bon exemple de ces partis-pris. Outre des sculptures françaises¹³, cette exposition a rassemblé les œuvres d'un petit groupe international de sculpteurs actifs à Paris¹⁴ et celles d'artistes allemands¹⁵. La présentation se proposait de démontrer l'évolution plastique dans la sculpture contemporaine en France et en Allemagne, tout en exaltant le renouveau plastique de la sculpture parisienne. Zervos publie deux photographies de la salle de l'exposition avant et après l'installation des sculptures allemandes, arrivées après l'ouverture de l'exposition, mais son commentaire accompagnant ces images ne fait aucune référence aux œuvres des Allemands¹⁶. L'exposition coïncide avec une enquête des *Cahiers d'Art* sur la sculpture en Allemagne et en France, occasion de publier les réponses de confrères allemands de Zervos : Georg Biermann, Will Grohmann et Paul Westheim. Leurs opinions ne font cependant que renforcer les positions de Zervos quant à la supériorité de la plastique française. Biermann avance ainsi que « la France nous est peut-être supérieure par la continuité de sa tradition¹⁷ » et Grohmann affirme que « pas un seul des sculpteurs allemands n'est comparable à Maillol¹⁸ ». Westheim quant à lui fuit la comparaison¹⁹. Le but de Zervos dans cette enquête était cependant surtout de montrer la rupture de la

12 Voir à ce propos Poppy Sfakianaki, « Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'Entre-deux-guerres », *op. cit.* à la note 8 [note des éditrices]

13 Aristide Maillol, Charles Despiau, Auguste Renoir, Henri Laurens, Émile Bourdelle, Marcel Gimond.

14 Jacques Lipchitz, Pablo Gargallo, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Manolo, Pablo Manès, Julio Gonzalez, Michalis Tombros, Ossip Zadkine, Alexandre Archipenko, Moisseï Kogan, Jacob Loutchansky.

15 Rudolf Belling, Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe, Renée Sintenis, Ewald Mataré.

16 Christian ZERVOS, « Notes sur la sculpture contemporaine. À propos de la récente *Exposition Internationale de Sculpture*. Galerie Georges Bernheim, Paris », *Cahiers d'Art*, n° 10, 1929, p. 465-472.

17 Georg BIERMANN, « Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France », *Cahiers d'Art*, n° 9, 1928, p. 384.

18 Will GROHMANN, « Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France », *Cahiers d'Art*, n° 10, 1928, p. 372. Voir Chara KOLOKYTHA, *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery, and publishing house (1926-1960)*, PhD thesis, Newcastle-upon-Tyne, Northumbria University, 2016, p. 122-128.

19 Paul WESTHEIM, « Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France », *Cahiers d'Art*, n° 4, 1929, p. 142-146.

plastique moderne avec l'esthétique classique qui se manifeste dans les œuvres de Constantin Brancusi et des cubistes qui étaient alors, selon les réponses à l'enquête, presque inconnues en Allemagne.

L'exposition présente deux générations de sculpteurs : la première porte l'influence du classicisme, la seconde de l'art primitif et du cubisme. Dans son commentaire, Zervos construit un récit évolutionnaire qui commence par l'impressionnisme compris comme première révolution dans l'art moderne. « Après l'impressionnisme de Rodin doublé des tendances expressionnistes de la Renaissance italienne, la sculpture s'est tournée vers l'idéal classique ». Chez Aristide Maillol, écrit-il, cet idéal porte l'influence de l'école de Pont Aven. Chez Antoine Bourdelle, on trouve l'idéal éginétique. Chez Charles Despiau, le classicisme se manifeste « à travers l'influence des portraits de la Renaissance²⁰ ». La seconde révolution se manifeste chez Brancusi, le seul parmi les sculpteurs de cette génération qui « s'est séparé du classicisme » pour « chercher l'aventure chez les nègres ». Les recherches de Brancusi lui ont permis « de concevoir le volume dans sa simplicité absolue²¹ ».

Lors de l'émergence du cubisme « tous les peintres en furent plus ou moins touchés ». Par contre, les sculpteurs, selon Zervos, « restèrent en dehors de ce mouvement ». Seuls Henri Laurens et Jacques Lipchitz sous l'influence de Picasso et du cubisme ont apporté à « la sculpture des ouvertures surprenantes²² ». Alors que la préoccupation de la civilisation classique est de corriger la passion, Picasso l'élève « à l'extrême de l'émotion ». Zervos commente l'invention instinctive de l'art primitif et sa vérité plastique. Toutefois, il distingue l'invention de l'exécution. Pour lui, cette dernière est le « langage fleuri de l'homme civilisé », ce qui détruit petit à petit « l'ébauche du souvenir que l'homme a conservé de ses origines ». Pour Zervos, c'est plutôt l'excès de la culture qui entrave « l'essor de la sculpture d'aujourd'hui que des conditions matérielles ou sociales ». Dans cette « civilisation des grammairiens », le sculpteur, selon Zervos, est devenu « l'homme culture générale, l'homme sans mystère ni poésie²³ ».

Tout en exaltant Picasso et les valeurs diachroniques de l'art primitif, Zervos se tourne vers la nouvelle génération. Il distingue trois sculpteurs : Laurens, Lipchitz, et Alberto Giacometti. Alors qu'il exalte les créations de Laurens, il désapprouve le *Couple* (1929, Musée Kröller-Müller) de Lipchitz – qu'il appelle *L'Amour* – car il présente, selon lui, « le tort de s'arrêter à une action ». Pour Zervos, l'érotisme des peuplades primitives et de Picasso reste chez Lipchitz

20 Christian ZERVOS, « Notes sur la sculpture contemporaine », *op. cit.* à la note 16, p. 465.

21 *Ibid.*, p. 465.

22 *Ibid.*, p. 466.

23 *Ibid.*, p. 466, 468.

« un acte sexuel », dans la mesure où l'artiste a choisi d'exprimer une passion. À la différence de la peinture, la sculpture reste, selon Zervos, « perception et mesure ». Elle vise à « rappeler les stables attitudes de l'esprit » ; « Toutes les fois que l'on demande à la sculpture d'exprimer des passions, on va à l'encontre de sa destination²⁴ ». Dans une lettre à Zervos de février 1930, Lipchitz revient sur cette analyse pour s'y opposer²⁵.

Marquées par ses partis-pris, notamment sur le cubisme, les notes de Zervos lors de l'exposition de 1929 constituent également une première approche de sa critique formaliste, tout particulièrement à propos de l'œuvre *Les Trois Figures* (1929) de Giacometti :

« Une plaque cycladique semble se suffire de simples indications. Au vrai, elle réalise toutes les conditions de la plastique. Aussi une indication viendrait-elle à disparaître, cette œuvre ne perdrait rien de sa grandeur, car chaque fragment est plein à craquer de plastique. Au lieu que si l'on supprimait une quelconque partie de l'œuvre exposée de Giacometti, on s'apercevrait que celle-ci se trouverait désorganisée, du fait que son unité repose davantage sur l'apparence que sur des qualités intrinsèques de plastique. Le sculpteur égéen était affirmatif et non dialectique. Loin de se disperser dans son œuvre il ramenait ses puissantes abstractions à l'unité²⁶ ».

24 *Ibid.*, p. 470, 472.

25 « Je profite de l'occasion pour vous dire quelques mots de vos notes sur la sculpture contemporaine parues dans le dernier numéro des *Cahiers d'art*, notes que j'ai lu avec le plus grand intérêt. Cela ne veut pas dire que je suis en tout point d'accord avec vous. À commencer par ce que vous dites du rapport des sculpteurs et de l'esprit de la Renaissance. Il m'a toujours semblé que le sculpteur Donatello était un des premiers sculpteurs de cet esprit. Et si d'autres sculpteurs continuaient en pleine renaissance de s'inspirer de l'esprit gothique il y avait aussi des peintres qui étaient à cette époque rebelles à leur temps. De même à notre époque le sculpteur Rodin en dehors de toute école et plus que n'importe quel peintre de son temps nous a donné l'esprit de la liberté envers le spectacle de la nature ... C'est par ce côté qu'il a contribué plus que tout autre à la formation de l'esprit de notre temps. « Entre temps était venu le cubisme. Tous les peintres en furent plus ou moins touchés » dites-vous. Je disais moi, quelques-uns des peintres ambitieux en furent touchés. Vous continuez « seuls les sculpteurs restèrent en dehors de ce mouvement », je disais – quelques sculpteurs en furent touchés par ce mouvement. Archipenko, Brankusi [sic] notamment et moi même à partir de 1913. Mais enfin je ne suis pas un correcteur des torts. Je ne me sens pas cette vocation. C'est plutôt à propos de votre appréciation de *Couple* que je voudrais parler. Pourquoi l'avez [-vous] appelé l'Amour? » (Brouillon de lettre de Jacques Lipchitz à Christian Zervos, 9 février 1930. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris).

26 Christian ZERVOS, « Notes sur la sculpture contemporaine », *op. cit.* à la note 16, p. 472.

Pour mieux comprendre la critique formaliste de Zervos, il faut la mettre en parallèle avec ses textes archéologiques. Zervos cultive une appréhension archéologique de l'art contemporain et anticipe un nouveau classicisme qui combine la spontanéité des primitifs, le naturalisme de l'art archaïque et l'abstraction de l'époque géométrique. Ses positions rappellent celles de Carl Einstein et la séquence cyclique en trois moments : le nomadique, le tectonique et le classique²⁷. Malgré la rivalité entre les *Cahiers d'Art* et les *Documents*, les deux critiques bien évidemment suivaient respectivement le contenu des deux revues et si Zervos ne lisait pas l'allemand, il pouvait en revanche lire les textes français d'Einstein²⁸. Les appréciations des deux critiques se distinguent cependant dans la qualité de leur rapprochement avec l'art primitif. Zervos propose une étude culturelle et esthétique des primitifs et Einstein une étude historique et anthropologique.

Il semble alors que Zervos identifie son époque avec le moment tectonique et observe toutes les tendances qui peuvent aboutir au classicisme moderne. Celui-ci n'est dès lors pas la fin mais le résultat inévitable des recherches formelles dont la conséquence ultérieure est la routinisation normative, l'académisme. Pour Zervos les périodes les plus riches artistiquement sont celles qui précèdent les ères classiques, c'est-à-dire l'art avant l'ère classique grecque et l'art médiéval qui a précédé la Renaissance italienne. Ce qui est vrai pour l'art ancien l'est aussi pour l'art contemporain : dans le catalogue raisonné de Picasso, il insiste sur le fait que l'élément cubiste est omniprésent dans l'œuvre de l'artiste. Il dénonce l'idée d'une période dite « classique » de Picasso (1917-1925) et revient sur le rôle de l'art grec et italien et relativise l'influence de Jean-Dominique Ingres sur son œuvre. Il reproduit dans le catalogue *Le Portrait de Madame Rosenberg et sa fille* (1918, Musée Picasso, Paris) avec les dessins préparatoires de Picasso (n° 172-174 dans le catalogue de 1949) pour montrer que son point de départ était bien la forme cubiste et que la conception de ces œuvres n'était donc point classique²⁹. Zervos note :

« Que Picasso fasse usage d'une forme inventée ou qu'il se serve d'une forme empruntée plus ou moins directement au monde extérieur, ici et là la forme est une dans sa racine, étant fonction organique incrustée dans son instinct [...] »

27 Voir Isabelle KALINOWSKI, « Les Trois Moments de Carl Einstein », *Gradhiva*, n° 14, 2011, p. 100-121.

28 Einstein a même publié un compte rendu sur l'exposition à la galerie Bernheim. Voir Carl EINSTEIN, « Exposition de Sculpture Moderne », *Documents*, n° 7, 1929, p. 391.

29 Chara KOLOKYTHA, « Metamorphoses of the Past: The Iconographic Stimuli of Picasso's Creative Imagination and their Critical Interpretation by Christian Zervos », in Magdalena Nová and Maria Opatrná (eds.), *Old and New /Staré a nové - staré jako východisko či překážka ?*, Prague, Charles University, Catholic Faculty, 2016, p. 225-232.

On pourrait aller plus loin encore et soutenir que, même sur le plan matériel, l'influence d'Ingres sur les œuvres de Picasso d'alors, n'est pas aussi probante qu'on voudrait généralement le laisser entendre. Les quelques emprunts que Picasso a pu peut-être lui faire sont si bien fondus dans sa propre technique, que tel dessin de paysans, dénommé *ingriste*, est bien plus près des personnages de ses époques antérieures que du crayon d'Ingres³⁰.

Polémiques et débats

Zervos est convaincu que la civilisation occidentale souffre d'un excès de culture. La solution qu'il propose est le retour aux instincts. L'esthétique machiniste et l'abstraction géométrique sont traitées avec scepticisme comme expressions d'une « civilisation des grammairiens ». Ses positions provoquent le désenchantement de Piet Mondrian. Suite à une série d'articles de Tériade sur les conséquences du cubisme parus dans les *Cahiers d'Art* entre 1929 et 1930 sous le titre « Documentaire sur la Jeune Peinture³¹ », ce dernier tente de défendre le néoplasticisme dans une lettre qui exprime son désarroi devant l'injustice rendue à son art par Zervos et Tériade³². Le but de ces textes était l'évaluation du phénomène cubiste à travers ses origines et ses conséquences. Pour Tériade, l'œuvre cubiste est parfaite en elle-même et « n'a pas la faculté d'être continuée,

30 Christian ZERVOS, *Pablo Picasso: Œuvres de 1917 à 1919*, vol. 3, Paris, Cahiers d'Art, p. x-xi.

31 E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: I. Considérations liminaires », *Cahiers d'Art*, n° 8-9, 1929, p. 359-361; E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: II. L'Avènement classique du Cubisme », *Cahiers d'Art*, n° 10, 1929, p. 447-453; E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du Cubisme », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1930, p. 17-22; E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: IV. La Réaction littéraire », *Cahiers d'Art*, n° 2, 1930, p. 69-77. E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres ? » *Cahiers d'Art*, n° 4, 1930, p. 169-176.

32 « Dans l'Intransigeant du 11 mars, M. Tériade s'oppose très justement aux imitations superficielles et vides du cubisme. Mais, comme il le dit lui-même, on peut tout aussi bien se plaindre du fait que toutes les peintures deviennent de mornes schèmes de formules apprises, si, au fond, personne ne répond d'elles. Et, même dans la néoplastique, des créateurs et des imitateurs. En effet. Nulle tendance peut être, ne devint plus vulgarisée et faussement appliquée dans la publicité, la décoration, la construction etc. Mais j'arrive à ce qui me paraît être mal compris par M. Tériade, c'est-à-dire qu'il voit la néoplastique elle-même comme n'étant pas de la vrai [sic] peinture et (il dit cela plus clairement encore dans une autre publication récente), comme « strictement décorative ». Or, la néoplastique n'est ni peinture décorative ni peinture géométrique. Elle en a seulement l'apparence. Pour expliquer cela, nous devons démontrer comment elle est née du cubisme. Mais voici encore un point que M. Tériade n'admet pas. » (Lettre de Piet Mondrian à Christian Zervos, Paris, 25 mars 1930, Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis)

d'être développée³³ ». Le néoplasticisme de Mondrian est donc traité comme une conséquence de l'excès mathématique qui a conduit le cubisme vers un avenir académique. Toutefois Zervos cultive le profil du critique impartial qui s'intéresse à tous les aspects de la création contemporaine. Il lance une enquête sur l'art abstrait dans les *Cahiers d'Art* et publie la lettre de Mondrian comme réponse à son enquête³⁴. Il supprime néanmoins de la lettre originale toutes les références à Tériade et à lui-même qui pourraient indiquer leur hostilité à l'esthétique du néoplasticisme. La lettre originale de Mondrian, envoyée à Zervos, se trouve pourtant dans les archives de Tériade et coïncide avec son conflit avec Zervos et la fin de sa collaboration avec la revue.

Les idées de Tériade ont été exposées clairement dans la série d'articles sur les conséquences du cubisme. Le conflit entre les deux critiques se manifeste explicitement dans ce contexte dans la mesure où Zervos avait lu et approuvé ces idées pour les réfuter par la suite en publiant la lettre-réponse de Mondrian. Sa volonté d'intervenir dans les opinions de son protégé, Tériade, se manifestait encore plus clairement au début de leur collaboration, notamment dans un texte de ce dernier dans la presse grecque concernant l'exposition internationale de 1925. En effet, si dans la première partie de l'article grec, Tériade affirme que l'esthétique de l'Art Déco est radicale et incapable de remplacer l'ordre préétabli, il exaltera ensuite, sous l'intervention de Zervos, l'urbanisme et l'esprit novateur de la science dans la seconde partie de l'article publié un peu plus tard³⁵. En 1931, au contraire, Tériade semble cette fois avoir assez d'assurance pour rester sur ses positions et continuer la profession de critique d'art loin des interventions de Zervos.

Zervos lui-même est aussi bien établi comme une voix indépendante de retentissement international, ce qui l'encourage à adresser des critiques aux institutions françaises, notamment aux musées. Ces critiques s'inscrivent principalement dans les débats pour la création d'un Musée d'art vivant à Paris qui ont commencé avec l'Exposition Internationale de 1925. Bien qu'il ne participe pas à l'enquête de *L'Art Vivant*, Zervos partage la position de ceux qui préfèrent

33 TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture : III. Conséquences du cubisme », *Cahiers d'Art* n°1, 1930, p. 18.

34 Piet MONDRIAN, « De l'Art Abstrait », *Cahiers d'Art*, n°1, 1931, p. 41-43.

35 E. Ελευθεριάδης, « Η Έκθεση των Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών των Παρισίων [L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris] », Πρόοδος [Progrès], 23 mai 1926, n.p. E. Ελευθεριάδης, « Η Έκθεση των Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών των Παρισίων [L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris] », Πρόοδος [Progrès], 30 mai 1926, n.p.

la création d'un nouveau musée à la réorganisation du Luxembourg³⁶. Comme tous les critiques qui participent au débat pour la création d'un nouveau musée d'art vivant à Paris, Zervos revient à l'affaire Caillebotte qui montre l'indifférence de l'État pour l'art contemporain, indifférence qui lui semble perdurer durant l'entre-deux-guerres. Prenant position dans les polémiques contemporaines, Zervos incite ainsi en 1928 ses lecteurs à protester contre les pérégrinations imposées aux monuments qu'Aristide Maillol a exécutés pour la Ville de Paris : *Le monument à Cézanne*, qui a été refusé par la ville d'Aix-en-Provence, et la sculpture *La Pensée* placés dans le jardin des Tuileries³⁷. Dans un entretien avec Tériade publié un peu plus tard, l'artiste fait référence aux collections publiques en Allemagne et aux États-Unis qui ont au contraire accueilli son œuvre avec enthousiasme³⁸.

Zervos lui-même met toujours en parallèle dans les *Cahiers d'Art* la politique artistique en France et celle des pays étrangers, notamment en Allemagne. Il rappelle à maintes reprises l'importance de l'art français moderne pour les collections étrangères. Il publie les textes d'Alexander Dörner sur la collection du musée d'Hanovre³⁹, des enquêtes sur la peinture française en Allemagne avec des réponses d'Alexander Koch et du directeur du musée de Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub⁴⁰, et des aperçus sur l'histoire de la collection moderne du musée de Francfort⁴¹. Dans un texte de 1930, sous le titre « Pour la création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants », il note :

36 L'enquête menée par Georges Charensol et parue dans *L'Art vivant* du 15 juillet au 1^{er} octobre 1925 (n° 14 à 19) a été rééditée dans Jean-Paul Morel, *Pour un Musée Français d'Art Moderne: Une Enquête de L'Art Vivant*, Paris, RMN, 1996.

37 « M. Herriot avait accédé au désir de l'artiste de placer cette sculpture au terreplein de l'entrée du jardin du côté de la Concorde. Mais l'architecte en chef du jardin s'y est opposé en indiquant à l'artiste un autre emplacement qui lui parut convenable. A son tour, le Comité des monuments s'oppose à laisser cette sculpture détruire la beauté du jardin ! Ainsi l'on cherche par tous les moyens à faire disparaître cette sculpture sous prétexte de sauvegarder le site... » (Christian ZERVOS, « Aristide Maillol et la Ville de Paris », *Cahiers d'Art*, n° 8, 1928, p. 360).

38 E. TÉRIADE, « Confidences d'Artistes : Aristide Maillol », *L'Intransigeant*, 5 novembre 1928, p. 5. Voir Chara KOLOKYTHA, « The debate over the creation of a Museum of Modern Art in Paris between the wars and the shaping of an evolutionary narrative for French art », *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n° 14, EUM, 2016, p. 193-222.

39 Alexander DÖRNER, « Considérations sur la Signification de l'Art Abstrait », *Cahiers d'Art*, n° 7-8, 1931, p. 354-357. N.s. [A. DÖRNER], « La Raison d'être Actuelle des Musées d'Art », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1932, p. 365-366. Voir Chara KOLOKYTHA, *Formalism and Ideology in 20th century Art*, *op. cit.* à la note 18, p. 200-201, 231-233.

40 « Enquête sur la Peinture Française en Allemagne », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1929, p. 51-52.

41 P. LE GRAND DE REULANDT, « Collection d'Art Français en Allemagne. Œuvres des XIX^e et XX^e siècles : Le Musée de Francfort », *Cahiers d'Art*, n° 4, 1929, p. 159-161.

« Va-t-on renouveler avec l'art contemporain l'erreur qu'on a commise avec la peinture impressionniste ? Pendant que les peintres impressionnistes subissaient les railleries et les sarcasmes des critiques, des officiels et de la foule, Hugo von Tschudi en Allemagne, réunissait leurs plus belles toiles pour la Galerie Nationale de Berlin [...] Ce n'est pas à Paris qu'on peut étudier l'œuvre de Seurat [...] de Corot, de Courbet, des Impressionnistes, de Cézanne, de Renoir, de Gauguin, de Van Gogh et du douanier Rousseau. [...] Leurs œuvres essentielles, celles qui ont exercé une influence féconde et contribué au développement de la peinture moderne, c'est à Londres, à Édimbourg, à Glasgow, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, aux États-Unis qu'il faut aller pour les voir ; partout, sauf en France⁴² ».

Un an plus tard, Zervos prend de nouveau position dans le débat contemporain en présentant les dessins de Le Corbusier et de Pierre Jeanneret pour la construction d'un nouveau musée à Paris pour les œuvres des artistes « les mieux doués de la jeune génération⁴³ ». Les deux architectes ont participé au concours architectural pour la création d'un nouveau musée en 1937 au quai de Tokyo, mais leur projet n'a pas été sélectionné. Le comité lui a préféré le projet d'architectes académiques, provoquant le désenchantement des architectes du mouvement moderne⁴⁴. En 1937, Zervos critique la laideur des formes, la pauvreté du plan du nouveau musée et reproche aux conservateurs de n'avoir pas forcé l'architecte à étudier un éclairage convenable⁴⁵.

La critique des institutions de Zervos coïncide avec la transformation du contenu des *Cahiers d'Art* en une revue d'histoire de l'art et d'archéologie et se conclura avec l'ambition de Zervos de trouver appui auprès des institutions en France et aux États-Unis après la guerre. La collaboration avec les institutions

42 Christian ZERVOS, « Pour la création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants, » *Cahiers d'Art*, n° 7, vol. 6, 1930, p. 338.

43 À propos du débat autour de la création du Musée d'Art moderne, voir Chara КОЛОКΥΤΗΑ, « The debate over the creation of a Museum of Modern Art in Paris between the wars and the shaping of an evolutionary narrative for French art », *op. cit.* à la note 38.

44 « Ce musée qui se proposerait de sauvegarder une part importante de la création artistique actuelle, réunirait les œuvres peintes et sculptées, des meilleurs parmi les artistes vivants et tous ceux dont l'œuvre commence à s'affirmer. On trouverait aussi dans ce musée les œuvres des artistes les mieux doués de la jeune génération, quelles que soient leurs tendances, pourvu seulement qu'elles témoignent d'un talent personnel et d'un effort vigoureux et de haute tenue. On y admettrait en outre les œuvres, de tous les artistes vivants à Paris et formés à Paris indépendamment de leur nationalité. Des salles seraient en plus réservées aux peintres et sculpteurs vivant à l'étranger et dont les recherches complètent celles des artistes qui travaillent chez nous. » (N.D.L.R., « Pour la Création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants (II) », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1931, p. 5).

45 Christian ZERVOS, « Exposition van Gogh (Nouveau Musée d'Art Moderne) », *Cahiers d'Art*, n° 1-3, 1937, p. 98-99.

commence en 1929 et les contacts établis avec le Trocadéro et Georges-Henri Rivière, puis avec le Musée des Écoles Étrangères et André Dezarrois. Au début des années trente, Zervos publie des volumes monographiques sur les artistes défendus dans sa revue en collaboration avec le Zurich Kunsthaus (Picasso, Juan Gris, Fernand Léger). Après la guerre, en 1947, il organise une grande exposition d'art contemporain au Palais de Papes en Avignon. En 1951, il écrit à Alfred Barr :

« Quant à moi, il me semble que Cahiers d'Art qui, en principe, ne sont pas une entreprise commerciale, devraient recevoir une subvention du Gouvernement Français ou du Ministre de l'Instruction Publique ou des Affaires Étrangères parce que Cahiers d'Art agissent comme agent de publicité pour les produits et le prestige français. Il me semble qu'avec des hommes éminents comme Jaujard, Georges Salles et Jean Cassou en positions de pouvoir, ils puissent démontrer la valeur (a) de subventionner les Cahiers d'Art, et (b) donner appui sans compromettre la situation et l'indépendance du journal⁴⁶ »

Une critique à portée politique

Les activités de Zervos après la guerre se synchronisent avec celles des institutions. S'il ne trouve pas l'appui nécessaire auprès des institutions en France, Zervos se tourne vers l'étranger. Il commence à s'intéresser à la Biennale de Venise, il publie même pour la première fois dans sa revue des articles sur le futurisme et enfin des aperçus sur l'art actuel du bloc de l'Ouest. Ses convictions esthétiques et idéologiques le mettent graduellement en marge du bloc de l'Est. Bien que le contenu des *Cahiers d'Art* soit généralement apolitique, il s'adapte, au milieu des années trente, aux développements politiques qui affectent le monde artistique. Avant la guerre, Zervos publie des textes sur l'esthétique dirigée du III^e Reich et la guerre civile en Espagne⁴⁷. Après la guerre, il propose de véritables manifestes anti-communistes contre la mécanisation spirituelle qu'impose l'esthétique du réalisme socialiste.

46 Lettre de Christian Zervos à Alfred Barr, 2 mai 1951. Fonds Cahiers d'Art CAPROV 9, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

47 Christian ZERVOS, « Réflexions sur la Tentative d'Esthétique dirigée du III^e Reich », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1936, p. 209-212; Christian ZERVOS, « À l'Ombre de la Guerre Civile. L'Art Catalan du x^e au xv^e Siècle au Musée du Jeu de Paume des Tuileries, mars-avril 1937 », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1936, p. 213-216; Christian ZERVOS, « Réflexions sur la Tentative d'Esthétique dirigée du III^e Reich », *Cahiers d'Art*, n° 1-3, 1937, p. 51-61; N.s., « Une Exposition d'Art Français à Berlin », *Cahiers d'Art*, n° 1-3, 1937, p. 62; Christian ZERVOS, Roland PENROSE, « Art and the Present Crisis in Catalonia », *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries*, London and Toronto, W. Heinemann, 1937, p. 33. Voir Chara KOLOKYTHA, *Formalism and Ideology*, op. cit. à la note 18 p. 245-254.

Zervos engage alors un débat avec le Parti Communiste et la doctrine d'Andrei Jdanov. Il publie en 1946 le texte « Des problèmes de la Création Littéraire et Artistique d'après quelques textes de Lénine et de Staline⁴⁸ ». Le choix de textes est considéré comme fallacieux par Laurent Casanova, membre du bureau politique du Parti Communiste Français, qui a condamné la revue dans le XI^e congrès du Parti à Strasbourg⁴⁹. Zervos est – justement – accusé d'avoir isolé certains aspects des textes marxistes afin de les publier dans un contexte frauduleux qui a transformé délibérément le message de leurs auteurs. L'intention de Zervos était en effet de persuader les intellectuels de gauche que les textes de Lénine et de Staline encourageaient la liberté de l'expression artistique et que, par conséquent, la doctrine Jdanov ne s'alignait pas avec leurs positions. Zervos fait référence aussi à une dénonciation similaire contre sa publication par Elsa Triolet dans sa conférence au Théâtre de l'Athénée, tenue sous la présidence de Paul Éluard, pour commémorer le dix-septième anniversaire de la mort de Vladimir Maïakowski en 1947.

En 1949⁵⁰, Zervos publie un texte polémique sous le titre « Réponse à Laurent Casanova » qui dénonce les initiatives du Parti. Il devient chaque jour plus évident, écrit-il, « que les hommes du Parti chargés de l'impulsion à donner aux lettres et aux arts, sont en contradiction avec tout ce qui fait comme l'essence et la fleur de la pensée de Lénine. La cause en est sans doute à l'autorité de jour en jour plus prononcée des directives laissées par Jdanov ». Il poursuit :

« La liberté dont se réclame le créateur a le tort aux yeux de Jdanov de sanctionner la doctrine préférée de la bourgeoisie : reconnaissance du libre arbitre. C'est ce qui explique son dédain envers les intellectuels et les artistes qui courent sans trêve des hasards et se jettent à corps perdu dans l'aventure, sans crainte du péril. Nulle liberté d'engagement n'est laissée aux talents qui ne souffrent pas la contrainte. Tous les oiseaux de haut vol sont ainsi retenus par le fil d'une liberté réglée et réduite par Jdanov, un fil très court qui retient et brise l'essor⁵¹ ».

Zervos profite de l'occasion pour répondre dans le même texte à Aleksandr Gerasimov, président de l'École des Beaux-arts d'U.R.S.S., qui avait publié un texte polémique contre Picasso, Matisse et les quêtes formalistes de l'École de Paris dans la *Pravda* sous le titre « Contre le Formalisme, Pour un Art d'haute

48 Christian ZERVOS, « Des Problèmes de la Création Littéraire et Artistique d'après quelques textes de Lénine et de Staline », *Cahiers d'Art*, 1945-1946, p. 341-342.

49 Laurent CASANOVA, *Le Communisme, la pensée et l'art (XI^e Congrès national du Parti Communiste Français au Strasbourg, 25-28 juin 1947)*, Paris, Éditions du PCF, 1947.

50 Après la guerre, Zervos publie un numéro des *Cahiers d'Art* par an. Le numéro de 1948 étant consacré à Picasso, il publie sa réponse à Casanova dans le numéro de 1949.

51 Christian ZERVOS, « Réponse à Laurent Casanova », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1949, p. 77.

Idéologie». Les idées de Gerasimov sont relayées dans *Les Lettres Françaises*, bien que le Bureau français n'ait pas embrassé le caractère antimoderniste de ces positions⁵². Il écrit ainsi :

«[...] l'appui donné par le marxisme à un art statique, dénote chez lui une méthode artificielle qui amoindrit l'effort artistique [...] dans son système qui tiendrait aujourd'hui à prévaloir, le marxisme en viendrait à s'en tenir à ce qui se voit et à ce qui se touche, au détriment de ce qui réfléchit la réalité souvent par de simples allusions. Si une conception de l'art à ce point conformiste venait à dominer dans le sein du marxisme, les œuvres d'art ne seraient plus que des formules accommodées à des circonstances rigoureusement données⁵³».

Cette polémique de Zervos contre le réalisme socialiste n'a pas été sans conséquences sur les abonnements de la revue dans le bloc de l'Est. Zervos explique ainsi dans une lettre à Alfred Barr qu'il a perdu pour l'année 1951 toute l'Europe orientale et spécialement la Tchécoslovaquie. Sur décision gouvernementale, aucun de 250 abonnements dans ce pays n'a pas été renouvelé :

«Vous me demandez les raisons pour lesquelles la Tchécoslovaquie a supprimé ses contacts avec la culture occidentale. C'est simplement parce qu'elle est obligée de suivre l'exemple soviétique en dépit de l'intérêt de la population pour l'art contemporain, intérêt qui s'était manifesté par les *Cahiers* l'année dernière par un nombre considérable de souscriptions dont il ne subsiste plus que... deux. Ces deux exemplaires seront donnés hélas, aux jeunes tchécoslovaques, comme de mauvais exemples à ne pas suivre. C'est le problème crucial de la civilisation de notre temps⁵⁴».

Le débat avec le Parti Communiste reflète la lutte perpétuelle de Zervos pour défendre l'expression spontanée de Picasso – notamment après son adhésion au Parti Communiste – contre la mécanisation spirituelle et l'endoctrinement qu'imposait la politique culturelle de Jdanov et le réalisme socialiste à l'aube de la guerre froide⁵⁵.

52 Claude MORGAN, «A propos de Picasso, de Matisse et de l'École de Paris», *Les Lettres Françaises*, 17 septembre 1947, p. 5. Je tiens à remercier Gwenn Riou pour cette référence.

53 Christian ZERVOS, «Réponse à Laurent Casanova», *op. cit.* à la note 51, p. 79.

54 Lettre de Christian Zervos à Alfred Barr, 19 mars 1951, Fonds Cahiers d'Art CAPROV 9, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris. Voir Chara КОЛОКУТНА, *Formalism and Ideology*, *op. cit.* à la note 18, p. 294-295.

55 Sur la question du réalisme et du PCF à cette période, voir Gwenn Riou «Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres Françaises* (1936-1954)» dans ce présent volume [note des éditrices].

Épilogue

La critique d'art de Zervos touche à tout ce qui peut influencer l'expression artistique contemporaine, de l'esthétique des marchands et des institutions à l'art au service de l'idéologie. Elle constitue pour lui, depuis sa jeunesse, un instrument puissant de discussion publique et de diffusion des idées sous forme de débat. Les partis-pris de Zervos par rapport à l'art contemporain se manifestent dans tous les aspects de son activité professionnelle : les livres et les articles qu'il publie ; les expositions qu'il organise. Malgré son attachement aux marchands et aux institutions, la critique d'art de Zervos est indépendante, selon lui non-commerciale, et refuse de s'engager dans la défense d'une idéologie. Zervos a commencé sa carrière comme critique indépendant aux côtés des jeunes artistes, mais il finira par devenir un critique travaillant au sein des institutions. Après la guerre, Zervos, en se tournant contre l'esthétique qui domine le bloc de l'Est, adopte le type de la critique libérale pratiquée aux États-Unis bien qu'il reste indifférent à l'art qui se produit en Amérique et aux tendances de la nouvelle génération en France après la guerre.

LE CRITIQUE D'ART EN TANT QUE MÉDIATEUR : TÉRIADE ET LES JEUNES ARTISTES ESPAGNOLS À PARIS PENDANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES

POPPY SFAKIANAKI

Dans un article de 1903, Camille Mauclair affirme que le critique d'art est apprécié non pas en raison de ses compétences mais grâce à la position clé qu'il occupe, son « poste d'intermédiaire entre la production et la consommation¹ ». Malgré l'esprit fort moraliste de son texte, le critique d'art qu'il décrit – présent depuis la fin du XIX^e siècle et plus encore pendant l'entre-deux-guerres, période durant laquelle le champ de l'art moderne devient plus internationalisé et concurrentiel – agit effectivement comme un médiateur². Essentiellement par ses écrits, d'une part, le critique influe sur « l'horizon d'attente » du public tout en contribuant également à la valorisation, la promotion et la diffusion des

- 1** Camille MAUCLAIR, « La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1^{er} septembre 1903, p. 4.
- 2** Le rôle médiateur des critiques, marchands, éditeurs, collectionneurs et autres agents du monde de l'art constitue un objet de recherche et un outil d'interprétation du côté de la sociologie et de l'histoire de l'art, mais aussi du point de vue des transferts culturels. Voir par exemple Raymonde MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 1967; Malcolm GEE, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York, Garland, 1981; Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, p. 58-73; Alexandre KOSTKA, Françoise LUCBERT (dir.), *Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich / Relations artistiques entre la France et l'Allemagne, 1870-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2004; Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009, 199-209. Parmi les termes « intermédiaire » et « médiateur » qui figurent dans la bibliographie, j'ai choisi le second en suivant l'approche de Bruno Latour qui lui attribue un rôle actif tandis qu'il attribue au premier un rôle passif; Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 108-112 (1^{re} éd. Paris, La Découverte, 1991). D'autres termes sont également employés mais beaucoup moins fréquemment tels « passeur », « homme entre-deux », « intercesseur », « catalyseur », « lien », dont l'utilisation est à peu près synonyme. Un terme que l'on rencontre aussi récemment est celui « d'animateur d'art »: Ingrid GODDEERIS Noémie GOLDMAN (dir.), *Animateur d'art: Dealer, Collector, Critic, Publisher: The Animateur d'Art and his Multiples Roles: Pluridisciplinary Research of these Disregarded Cultural Mediators of the 19th and 20th Centuries*, actes de colloque, Bruxelles, 2012, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2015.

réputations artistiques. D'autre part, pour servir le même but, il mobilise son réseau de contacts avec les autres agents du milieu culturel. Ainsi, il concourt non seulement au succès de la carrière des artistes qu'il soutient au niveau du capital symbolique et financier, mais aussi à la construction de son propre prestige comme acteur culturel. Le succès pour un tel acteur, comme Pierre Bourdieu le souligne, « consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer, des objets ou des personnes, donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération³ ».

C'est sous ce prisme que nous allons examiner le cas de la fonction médiatrice du critique d'art Tériade pour un groupe de jeunes artistes espagnols qu'il a été le premier à lancer auprès du public parisien. Tériade, grec d'origine, de son vrai nom Efstratios Eleftheriadis (1897-1983), est issu d'une famille aisée de Mytilène et arrive à Paris en 1916 pour étudier le droit. En fréquentant les fameux cafés cosmopolites de Montparnasse, Tériade s'intègre dans le milieu des intellectuels grecs, au sein duquel il cultive son amour pour l'art et la littérature, et il crée le premier noyau de son réseau professionnel pour commencer sa carrière dans le domaine de la critique d'art (**fig. 1**). De 1925 à 1936, ses écrits, dans lesquels il défend l'art moderne, sont publiés dans de nombreuses revues et journaux tels que *Cahiers d'art*, *L'Intransigeant*, *Minotaure*, *Sélection*, *La Bête noire*⁴. Pourtant, sa carrière de critique d'art ainsi que la formation de son réseau ne démarrent véritablement qu'en 1926 par sa collaboration avec son compatriote Christian Zervos (1889-1970)⁵, directeur de la revue *Cahiers d'art*, avec lequel il partage une même esthétique post-cubiste, ainsi qu'une approche cosmopolite de l'art⁶. Chargé de présenter la jeune peinture et la jeune sculpture à Paris, Tériade se concentre sur les nouveaux artistes étrangers et parmi eux présente également des artistes espagnols : principalement les peintres Ismael de La Serna

3 Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, février 1977, p. 4-5.

4 Sur la vie et l'œuvre de Tériade, voir : *Hommage à Tériade*, Michel Anthonioz éd. (cat. exp. Paris, Grand Palais, 16 mai-3 septembre 1973), Paris, Centre national d'art contemporain, 1973. Pour une anthologie de ses écrits, voir TÉRIADE, *Ecrits sur l'art*, édition établie sous la direction de Michel Anthonioz, Paris, Adam Biro, 1996 ; les bibliographies primaires et secondaires ainsi que les sources d'archives identifiées de et sur Tériade sont disponibles sur le site *Bibliographies de critiques d'art francophones* : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/e-teriade>.

5 Sur Christian Zervos, voir Chara Kolokytha, « Christian Zervos critique d'art : partis-pris, polémiques et débats » dans la présente publication (note des éditrices).

6 Pour les idées esthétiques de Zervos, voir Rainer ROCHLITZ, « Les Paris esthétiques de Christian Zervos », in Christian Derouet (dir.), *Cahiers d'art : Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 21-37.



Fig. 1. Tériade dans les jardins du Luxembourg, 1920, Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis.



Fig. 2. Tériade et les peintres espagnols Cossío, Borès et Viñes fêtant le succès que leur ami, le sculpteur Gargallo, vient de remporter à Barcelone, photographie publiée dans Feuilles volantes, n°1, 1928.

(1898-1968), Francisco Borès (1898-1972), Francisco Gutiérrez Cossío (1894-1970), Hernando Viñes (1904-1993) et le sculpteur Pablo Gargallo (1881-1934) (fig. 2)⁷.

L'argumentation de Tériade pour la mise en valeur des jeunes artistes espagnols

Dans une lettre adressée en 1928 au critique d'art espagnol Sebastiá Gasch (1897-1980) et citée dans *La Gaceta Literaria*, Zervos remarque : « Je suis l'effort des jeunes peintres espagnols de Paris avec une grande attention parce que je crois trouver en eux quelques signes qui indiquent que l'art espagnol jouera un rôle d'importance à côté de celui de Picasso⁸ ». Grâce à l'amitié entre Zervos et Pablo Picasso (1881-1973), axe central de *Cahiers d'art*, la revue devient le canal de diffusion le plus important du travail de ces jeunes artistes qui, face aux difficultés à trouver un marché pour leurs œuvres, et motivés par le succès de Picasso en France, ont quitté leur pays pour venir à Paris au début des années 1920⁹. Dans l'entre-deux-guerres, contrairement à l'avant-guerre, Picasso jouit d'une large reconnaissance et promotion par la presse artistique ainsi que d'un

- 7 Pour la vie et l'œuvre de ces artistes, voir Cesáreo RODRIGUEZ AGUILERA, *Ismael de la Serna*, trad. Robert Marrast, Paris, Editions Cercle d'art, 1977 ; Hélène DECHANET (dir.), *Francisco Borès : catálogo razonado pintura / catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 2 volumes, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica, 2003 ; Juan Antonio GAYA NUÑO, *Francisco Gutiérrez Cossío : Vida y obra*, Madrid, Iberico Europea de Ediciones, 1973 ; Alain GOBIN, *Hernando Viñes : sa vie, son œuvre*, Paris, Ed. I. Boisgirard / Association Hernando Viñes, 1997 ; Pierrette GARGALLO-ANGUERA, *Pablo Gargallo : catalogue raisonné*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1998.
- 8 Lettre citée dans Sebastiá GASCH, « En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea », *La Gaceta Literaria*, n°27, 1^{er} février 1928, p. 4 : « Sigo el esfuerzo de los jóvenes pintores españoles de París, con gran atención, ya que creo encontrar en ellos algunos puntos que indican que el arte español desempeñará un papel de importancia al lado del de Picasso ».
- 9 *Cinquante ans d'art espagnol : 1880-1936*, Gilberte Martin-Méry éd. (cat. exp. Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 11 mai-1^{er} septembre 1984), Bordeaux, Musée des beaux-arts, 1984 p. 29-33 et 41-48 ; Laetitia BRANCIARD, « Diffusion de l'art espagnol contemporain en Europe, 1925-1936 : la mobilisation de l'avant-garde madrilène », in Gérard Monnier, José Vovelle (dir.), *Un art sans frontières : l'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, actes de colloque, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 123-132. Pour les témoins d'artistes eux-mêmes sur leur installation à Paris, voir Mercedes GUILLÉN, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960. Le déplacement des artistes espagnols vers la capitale française à cette époque reflète une tendance plus générale étant donné que les Espagnols forment la troisième population immigrée à Paris entre 1921 et 1936 : Ralph SCHOR, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, p. 38. Pour les années qui suivent, voir Amanda HEROLD-MARME, *L'identité artistique à l'épreuve : les artistes espagnols à Paris et l'engagement à partir de la Guerre civile (1936-1956)*, thèse de doctorat, Paris, Sciences Po, 2017.

succès commercial. Il devient par conséquent un modèle pour les peintres¹⁰, notamment ses compatriotes. Plusieurs parmi eux souhaitent le rencontrer dès leur arrivée à Paris, pour recevoir ses conseils ou profiter de son réseau¹¹. C'est le jeune critique d'art Tériade lui-même qui amène Picasso à l'atelier de La Serna. Picasso, impressionné par les œuvres de ce dernier, déclare : «Voilà un vrai peintre ; aussi grand que Juan Gris¹²», lui laissant ainsi sa marque de reconnaissance. Encouragé par Zervos et bénéficiant du soutien de Picasso pour ces peintres¹³, Tériade met en avant ces artistes, qui correspondent d'ailleurs à son propre idéal esthétique. Outre des articles majeurs dans *Cahiers d'art*, richement illustrés de reproductions de leurs œuvres (fig. 3), il publie aussi plusieurs comptes rendus dans le quotidien *L'Intransigeant* (fig. 4), dont il sera chargé de la chronique sur les arts entre 1928 et 1933 avec Maurice Raynal (1884-1954), lui aussi défenseur de la génération post-cubiste¹⁴. Il faut souligner que la collaboration de Tériade avec Raynal n'est pas concurrente de celle avec Zervos mais complémentaire puisque l'on remarque que leurs publications font souvent de la publicité l'une pour l'autre, et que les publics auxquels le journal et la revue s'adressent sont certes différents mais également complémentaires : *le grand public pour L'Intransigeant* et un public plus spécialisé pour *Cahiers d'art*.

L'argumentation de Tériade pour légitimer ces jeunes artistes espagnols auprès du public parisien est double : il met en valeur leur œuvre en soulignant d'un côté leur cubisme digéré et poétisé, et d'un autre côté leurs qualités méditerranéennes. En premier lieu, il les introduit comme des successeurs de Picasso qui ont assimilé fructueusement son enseignement en menant les réalisations du cubisme vers de nouvelles directions. À travers une approche formaliste, Tériade présente comme une nouveauté chez eux la combinaison de l'équilibre architectural et de la pureté avec la qualité poétique. Tériade considère les Espagnols comme une « race » douée d'une capacité innée pour

10 Il y a une bibliographie abondante sur la réception favorable et la réussite de Picasso ainsi que du cubisme dans l'entre-deux-guerres. Voir par exemple Christopher GREEN, *Cubism and its enemies : modern movements and reaction in French art, 1916-1928*, New Haven, Yale university press, 1987, p. 69-139 ; Michael C. FITZGERALD, *Making modernism : Picasso and the creation of the market for twentieth century art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 80-189.

11 Sur le rôle important que Picasso a joué sur leur décision de déménager à Paris, ainsi que sur leur premiers pas là-bas, voir leur interview dans Mercedes GUILLÉN, *Conversaciones con...*, *op.cit.* à la note 9.

12 Picasso cité dans RODRIGUEZ AGUILERA, *Ismael de la Serna, op.cit.* à la note 7, p. 35.

13 Alfonso OLIVARES, « Los pintores españoles en Paris », *La Gaceta Literaria*, n°6, 15 mars 1927, p. 5.

14 David RAYNAL, *Maurice Raynal : la bande à Picasso*, Rennes, Éd. Ouest France, 2008.



Fig. 3. Articles de Tériade consacrés aux peintres espagnols publiés dans les Cahiers d'art en 1927.



Fig. 4. La rubrique « Les arts » de L'Intransigeant dont étaient chargés Tériade et Maurice Raynal, 8 juin 1931. A gauche, une photo de Borès qui répond à une enquête de Tériade.

le lyrisme¹⁵, qui se reflète dans la poésie de Luis de Góngora et l'art de Francisco de Zurbarán et du Greco et qui peut par conséquent conduire la peinture moderne vers une nouvelle étape poétique¹⁶. L'idéal esthétique que Tériade met en avant pendant toute sa carrière de critique d'art, et même plus tard à travers les ouvrages qu'il choisit de publier en tant qu'éditeur, est la plasticité lyrique, c'est-à-dire un mélange entre les valeurs plastiques pures du cubisme et la sensibilité de la couleur et de la lumière qui modèrent la géométrie rigide et qui découlent de l'émotion, de l'imagination et de la spontanéité du créateur : « Liberté poétique dans la conception du tableau. Liberté plastique dans son exécution. Rendement architectural d'un équilibre puissant, concentré, vibrant, égal à nos besoins esthétiques actuels et à nos désirs de poésie¹⁷ ».

Tériade crée même un cadre pour y intégrer – en tant que groupe identifiable – les jeunes artistes correspondant à son idéal esthétique, y compris les Espagnols. Il lance alors le concept de « nouveau fauvisme », qu'il explique en détail dans trois articles parus en 1927 dans la revue *Comœdia*¹⁸. Bien qu'il associe leur art à l'ordre cubiste de l'art de Picasso, il choisit le terme « fauvisme » plutôt que celui de « cubisme ». Ce choix peut sembler étonnant, mais il faut tenir compte du fait qu'il ne relie pas ce concept aux caractéristiques stylistiques de la tendance fauviste (même s'il en souligne la liberté coloriste), mais, en adoptant une approche morale, il l'utilise pour souligner l'existence dans leur art de ce qu'il appelle « un renouveau d'enthousiasme¹⁹ ». Cette formulation

15 Il n'est pas exclu que Tériade ait su que quelques artistes espagnols comme Cossío et Borès, avant de venir à Paris, avaient participé en Espagne au courant ultraïste qui encourageait la relation entre la poésie et les arts plastiques. Voir à ce propos Arturo MORENO GARCERAN, « Présentation », in Hélène Dechanet, *Francisco Borès...*, *op. cit.* à la note 7, p. 13.

16 À côté des articles publiés de Tériade, il existe également des notes manuscrites sur les artistes espagnols qui éclaircissent encore mieux sa pensée : « L'Espagne, qui a gardé dans son sommeil académique un fond plastique intact prisonnier des fausses règles de succession et d'habileté conventionnelle, jouera peut-être avec sa jeune élite de Paris un rôle important dans le développement de la peinture moderne. [...] Plus près de Picasso sentimentalement, ils ont compris mieux que d'autres le sens intime de son œuvre et ils furent plus profondément bouleversés et émus par la race, le sentiment de race, cette nécessité obscure et féconde qui guidait Picasso dans sa marche en avant » (notes manuscrites de Tériade, Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, boîte 16).

17 E. TÉRIADE, « Les peintres nouveaux : I. De la formation d'une plastique moderne », *Cahiers d'art*, n° 1, 1927, p. 31.

18 E. TÉRIADE, « Besoin d'un "nouveau fauvisme" », « Besoin d'un « nouveau fauvisme » : II. Réalisme subjectif ou peinture d'imagination » et « Besoin d'un nouveau fauvisme : III. D'autres jeunes peintres devant la peinture pure », *Comœdia*, 1^{er}, 8 et 22 septembre 1927, p. 3. Tériade discerne trois groupes d'artistes : les Français, les Espagnols et les autres.

19 E. TÉRIADE, « Besoin d'un « nouveau fauvisme » : II. Réalisme subjectif ou peinture d'imagination », *op. cit.* à la note 18.

décrit la création libre et spontanée de l'artiste, ainsi que la réaction contre un vocabulaire artistique obsolète, et contre un marché de l'art spéculatif. Les orientations principales que Tériade attribue à la notion de « nouveau fauvisme » sont le réalisme subjectif et la peinture pure, sorte de combinaison entre l'organisation cubiste et la couleur fauviste (fig. 5, 6, 7).

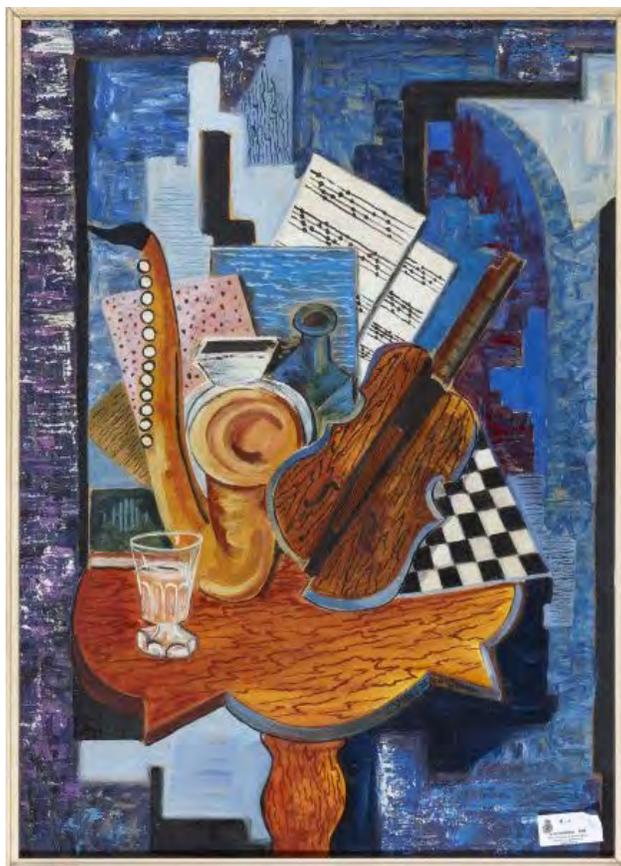


Fig. 5. Ismael González de la Serna, Sans titre, 1927-1930, gouache et acrylique sur carton, 69,5 × 50,3 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Il faut souligner que, même si les termes que Tériade utilise, comme « imagination », « lyrisme » ou « instinct », rappellent le vocabulaire surréaliste, ses idées ne s'apparentent pas vraiment à celles du groupe constitué autour d'André Breton²⁰, mais plutôt à celles de leurs aînés Guillaume Apollinaire (1880-1918)

20 Tériade rejetait le surréalisme qu'il considérait comme un mouvement anti-spontané, une illustration superficielle de l'instinct, qui s'éloigne du lyrisme pour devenir une poésie fausse.



Fig. 6. Francisco Borès, Femmes allongées, 1927, huile sur toile, 81×116 cm, collection particulière.

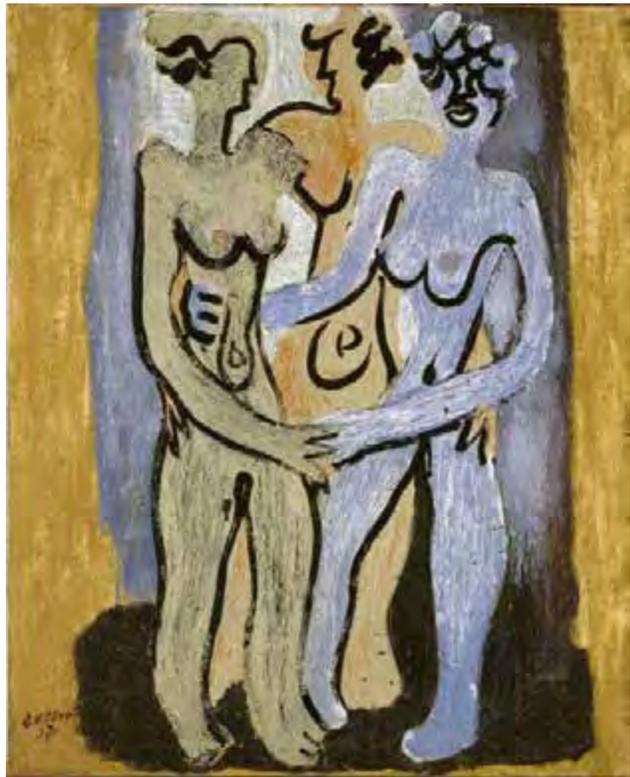


Fig. 7. Francisco Gutiérrez Cossío, Trois figures, 1927, huile sur toile, 99×81 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ou Pierre Reverdy (1889-1960). D'ailleurs, les artistes qui nous occupent ici, bien qu'ils puissent se nourrir du surréalisme, ne le rejoignent pas. Viñes déclare ainsi dans une interview que Borès, Cossío et lui-même s'intéressent beaucoup plus à la valeur plastique du cubisme et moins au surréalisme, dont ils reconnaissent cependant la valeur littéraire²¹. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que, même si dans *Comœdia*, Tériade mentionne aussi Joan Miró (1893-1983) dans ce groupe de « nouveaux fauves », il s'occupe très peu de lui, probablement car il s'agit d'une figure liée au surréalisme. En effet, quand il écrit à son sujet, il porte l'accent sur la plasticité de son œuvre en essayant de le dissocier du surréalisme²².

En second lieu, pour faire face à la partie xénophobe du public parisien et aux préjugés contre l'art attribués aux races nordiques, Tériade souligne les qualités méditerranéennes positives, conformes au goût d'un public conservateur, des œuvres des civilisations latines auxquels il intègre les artistes précités²³ : l'ordre, la mesure, l'harmonie, la pureté, ainsi que la lumière et le paysage méridional. Il évoque les « natures mortes baignées de lumière méditerranéenne²⁴ » de La Serna, et écrit à propos des sculptures métalliques de Gargallo : « Ce besoin de contrôle périodique par un retour naturel à la stabilité classique, comme s'il s'agissait d'un retour à la terre, est un besoin qu'on retrouve chez Picasso, et

En outre, étant contre l'engagement politique en art, Tériade refusait le surréalisme à cause de son rapport à la révolution sociale ; E. TERIADE, « Documentaire sur la jeune peinture : IV. La réaction littéraire », *Cahiers d'art*, n° 2, 1930, p. 69-84. Sa participation à la revue *Minotaure*, qui était étroitement liée aux surréalistes, ne veut pas dire que Tériade approuvait l'approche surréaliste. D'ailleurs, il stipula à André Breton, avec lequel il collabora dans *Minotaure* : « Ne me faites pas passer pour un surréaliste », cité dans Jeanine WARNOD, « Rencontres : Visite à Tériade en hiver 1982 », in *Regards sur Minotaure* (cat. exp. Genève, Musée Rath, 17 octobre 1987-31 janvier 1988, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 17 mars-29 mai 1988), Genève, Musée d'art et d'histoire/A. Skira, 1987, p. 245. Tériade, Zervos – au moins jusqu'en 1933 – et Raynal considéraient probablement le surréalisme comme une menace aux idées formalistes post-cubistes qu'ils représentaient.

21 Mercedes GUILLÉN, *Conversaciones con los artistas españolas de la Escuela de París*, op. cit. à la note 9, p. 52-53.

22 En 1928, au moment où André Breton publie *Le surréalisme et la peinture* (Paris, Gallimard), et où il considère Miró comme le peintre le plus surréaliste, Tériade écrit : « Si la conception des toiles de Miró est due à une riche imagination, leur aspect, leur formation plastique est raisonnée. Elle obéit à un ordre... » (E. TERIADE, « On expose... », *L'Intransigeant*, 7 mai 1928, p. 4).

23 Sur la notion de la latinité, voir Catherine FRAIXE, Christophe POUPAULT, « Introduction », in Catherine Fraixe, Lucia Piccioni, Christophe Poupault (dir.), *Vers une Europe latine : acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Paris/Bruxelles, INHA/P. Lang, 2014, p. 15-20.

24 E. TERIADE, « Ismael G. de la Serna », *Cahiers d'art*, n° 2, 1927, p. 58.



Fig. 8. Pablo Gargallo, Grande danseuse, 1929, fer, 123 × 70 × 50 cm, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

en général chez les grands artistes espagnols qui possèdent la puissance racée de ramener toujours leurs élans romantiques à un ordre formel et vivant²⁵ » (**fig. 8**). Il met alors en avant les qualités du Sud, alimentant le mythe de la Méditerranée comme « machine à faire de la civilisation », selon la phrase de Paul Valéry (1871-1945)²⁶.

Même si Tériade apprécie ces artistes espagnols, s'il favorise le cosmopolitisme et ne voit pas les artistes étrangers (y compris les Allemands) comme une menace à la « francité », contrairement à un bon nombre de ses collègues, il n'en demeure pas moins convaincu de la supériorité de la civilisation française. Cherchant à s'intégrer à la France de son époque, Tériade s'adapte également au climat patriotique et facilite en même temps l'acceptation de ces jeunes artistes étrangers, en affirmant que leur œuvre se développe et se légitime à travers l'assimilation progressive des valeurs de l'art français. Ainsi

écrit-il à propos de Borès que sa palette a été enrichie grâce à son éducation parisienne²⁷, et pour l'œuvre de La Serna, qu'elle doit à Paris « sa mesure dans la liberté²⁸ ». L'adoption par Tériade du discours patriotique dans ses textes se remarque aussi dans l'usage de la notion de « race » comme outil interprétatif de l'art²⁹, combiné, comme nous l'avons déjà expliqué, avec la discrimination

25 E. TERIADE, « Pablo Gargallo », *L'art d'aujourd'hui*, n° 12, hiver 1926, p. 46. Cet article fut republié et enrichi dans les *Cahiers d'art*, n° 7-8, 1927, p. 282-286.

26 Anne RUEL, « L'invention de la Méditerranée », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 32, octobre-décembre 1991, p. 11.

27 E. TERIADE, « Francisco Borès », *Cahiers d'art*, n° 3, 1927, p. 112.

28 TERIADE, « Ismael G. de la Serna », *op. cit.*, p. 58.

29 Voir Meyer SCHAPIRO, « Race, nation et art » [1936], trad. française de l'anglais par Jean-Claude Lebensztejn, *Les Cahiers du MNAM*, n° 93, automne 2005, p. 105-109.

entre le Nord et le Sud, la germanité et la latinité, et bien sûr avec la valeur symbolique de la Méditerranée. Cependant le fait que ses écrits reflètent la lecture essentialiste et raciste de l'art largement partagée par une grande partie de la sphère intellectuelle française de cette période ne signifie pas qu'il embrasse lui-même des idées nationalistes ou réactionnaires³⁰.

L'impact des idées de Tériade

Les articles de Tériade mettant en valeur l'œuvre des artistes espagnols sont suivis par des articles d'autres critiques d'art sur le même sujet, qui adoptent à peu près la même ligne d'interprétation. Cela montre l'écho de l'opinion de ce jeune critique d'art qui profite, pour favoriser leur acceptation, du fait que ses approches interprétatives s'inscrivent dans un contexte de valeurs qu'un réseau de professionnels du monde de l'art promeut et qu'un cercle encore plus large de ce monde embrasse. Ses collaborateurs proches, Zervos et Raynal, soutiennent l'effort de Tériade pour défendre ces artistes en partageant son interprétation de la plasticité lyrique ainsi que le prisme du « nouveau fauvisme ». On peut de plus remarquer que d'autres critiques d'art tels que Francis de Miomandre (1880-1959), Jean Cassou (1897-1986) et Raymond Cogniat (1896-1977) suivent dans leur argumentation la même ligne d'interprétation que celle introduite par Tériade à propos du lyrisme et de la valeur poétique de l'œuvre des artistes espagnols³¹. Le marchand d'art Léonce Rosenberg (1879-1947) en revanche, qui à l'époque promeut des artistes plutôt abstraits et représente un réseau visiblement différent, parle avec mépris dans ses lettres à Picabia du « syndicat *Cahiers d'Art* / Zervos / Tériade » ou de « la clique Zervos-Tériade-Raynal³² » qui soutient les néo-fauves et attaque les œuvres de sa propre galerie. Il écrit ailleurs : « La bande *Cahiers d'Art*, Lurçat, Cossío, Borès, Viñes, Beaudin, tous les néo-fauves etc. ont essayé par des intrigues heureusement avortées, de torpiller le Salon des Surindépendants. L'attitude énergique du Comité les a obligés à capituler.

30 Sur le cas d'Elie Faure par exemple, qui bien qu'étant anarchiste de gauche, utilise fréquemment cette argumentation, voir Anna HALTER, « Découverte de l'archipel : prélude d'une « Histoire culturelle » européenne », *Regards croisés*, n° 5, 2016 (Dossier Elie Faure), p. 27-37. Voir aussi Catherine FRAIXE, Christophe POUPAULT, « Introduction », *op. cit.* à la note 23, p. 14 ; Christophe PROCHASSON, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre : 1900-1938*, Paris, Seuil, 1993, p. 172.

31 Voir par exemple Francis de MIOMANDRE, « Nouvelles artistiques : Ismael Gonzalez de La Serna », *L'art vivant*, n° 55, 1 avril 1927, p. 280 ; Christian ZERVOS, « La Serna », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1928, p. 19-21 ; Jean CASSOU, « Ismael González de La Serna », *Deutsche Kunst und Dekoration*, n° 31, juin 1928, p. 156-160 ; Raymond COGNAT, « Cossío et le lyrisme de formes », *Les chroniques du jour*, n° 7, juillet 1930, p. 6-7 ; Maurice RAYNAL, « Borès », *Minotaure*, n° 7, juin 1935, p. 17-18.

32 Lettres de Léonce Rosenberg à Francis Picabia, 10 juin et 10 juillet 1930, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg B16.

Ces gens veulent remonter la pendule à l'envers, pauvres naïfs et fruits secs³³ ! » Les lettres de Rosenberg sont révélatrices de la conscience que les gens du monde de l'art avaient de l'existence des réseaux concurrents d'artistes et de médiateurs, ainsi que de la tension qui pouvait exister entre ces réseaux aux intérêts parfois contradictoires. Ce qui est étonnant, mais qui montre en même temps la flexibilité et la variabilité de la composition des réseaux, est que, trois ans plus tôt, alors que Rosenberg *était* en bons termes avec Tériade et Zervos, il déclarait, dans une interview à Tériade, qu'il considérait de La Serna, Borès et Gargallo comme des artistes prometteurs de la nouvelle génération³⁴.

En Espagne aussi, les idées de Tériade trouvent un écho positif, tout comme d'ailleurs, la revue *Cahiers d'art* qui y est bien accueillie par les cercles modernistes. Dans son autobiographie, l'écrivain, critique d'art et peintre espagnol José Moreno Villa (1887-1955) écrit ainsi : « Chaque numéro de *Cahiers d'art* était perçu comme une promesse, comme un regard souriant³⁵ ». À Madrid, des textes de Tériade sont publiés dans la revue *La Gaceta Literaria*, traduits par l'écrivain et critique d'art Guillermo de Torre (1900-1971), secrétaire de la revue, qui se bat pour promouvoir les avant-gardes de la littérature et des arts plastiques (fig. 9)³⁶. Des critiques d'art de la revue, tels que Alfonso Olivares (1898-1936), Benjamín Jarnés (1888-1949) et Gasch, présentent la production artistique de ces jeunes artistes espagnols à Paris en suivant également le prisme de Tériade³⁷. Ainsi, la réception de leurs œuvres, estampillées parisiennes grâce à Tériade et Zervos, avantage aussi leur reconnaissance dans leur propre pays. Notons qu'en mars 1929 est organisée à Madrid la première grande exposition de peintures et sculptures d'artistes espagnols vivant à Paris, à laquelle participent Borès, Cossío, Picasso, de La Serna et Viñes. En 1931, la Société des artistes ibériques,

33 Lettre de Léonce Rosenberg à Francis Picabia, 2 juillet 1930, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg B16.

34 E. TERIADE, « Nos enquêtes : Entretien avec M. Léonce Rosenberg », *Cahiers d'art. Supplément : Feuilles volantes*, n° 6, 1927, p. 1-3.

35 « Cada número de *Cahiers d'art* era recibido como palabra de promesa, como mirada sonriente » (Eugenio CARMONA, « La figuración lírica española », in *Pintura fruta : la figuración lírica española*, Eugenio Carmona éd. (cat. exp., Madrid, Sala de Plaza de España, novembre 1996-janvier 1997), Madrid, Comunidad de Madrid/Consejería de Educación y Cultura/Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996, p. 18).

36 Marva Victoria GÓMEZ ALFEO, Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ, « Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria », *Documentación de las Ciencias de la Información*, n° 32, 2009, p. 25-50.

37 Alfonso OLIVARES, « Los pintores españoles en Paris », *op. cit.* à la note 13, p. 5 ; Benjamín JAMÉS, « La pintura de Francisco Borès », *La Gaceta Literaria*, n° 21, 1^{er} novembre 1927, p. 5 ; GASCH, « En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea », *op. cit.* à la note 8, p. 4.

qui ne s'était guère préoccupée de ces artistes depuis 1925, organise une autre grande exposition à laquelle ils sont intégrés³⁸. Cependant, bien que ces derniers commencent à être appréciés en Espagne, les choses n'y ont pas radicalement changé. En 1935, Cassou, dans sa note d'introduction pour l'exposition d'art contemporain espagnol au Collège d'Espagne de la Cité Universitaire, remarque que la meilleure peinture espagnole contemporaine se trouve à Paris, où elle peut se concevoir et s'affirmer en tant que peinture espagnole, c'est-à-dire en maintenant son hispanité, et non à Madrid, qui ignore encore plus ou moins l'avant-garde de la peinture ibérique³⁹.

Par ailleurs, étant donné la fonction des revues comme plateformes et nœuds d'échanges culturels nationaux et internationaux, et grâce au large réseau de *Cahiers d'art*, les configurations esthétiques de Tériade jouissent d'une diffusion au-delà de la France et de l'Espagne. Les revues d'art *Le Centaure* à Bruxelles et *Das Kunstblatt* à Berlin publient des reproductions de ses articles sur les jeunes artistes espagnols, mais aussi ceux d'autres critiques d'art tels que Cassou et Pierre Courthion (1902-1988) qui épousent le point de vue de Tériade. Courthion, en particulier, dans son article sur Borès, souligne l'apport de Tériade en tant que médiateur : « C'est Tériade qui m'a fait connaître Borès, Tériade qui a aidé le jeune peintre à faire ses premiers pas⁴⁰ ». De plus, en 1928 Guillermo de Torre, devenu secrétaire du supplément hebdomadaire du journal argentin *La Nación*, demande à Tériade d'écrire un article sur les jeunes peintres espagnols de Paris (fig. 10)⁴¹. Par ailleurs, en 1929, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition collective « Peintures de Paris » à Zurich, dont Borès fait partie, Sigfried Giedion (1888-1968), qui collabore régulièrement à *Cahiers d'art*, lui demande un article sur « le développement du groupe autour de Borès » pour le journal suisse *Neue Zürcher Zeitung*⁴². Tériade est donc un critique d'art francophone d'origine grecque qui est reconnu comme spécialiste européen de l'art des jeunes artistes espagnols.

38 Laetitia BRANCIARD, « Diffusion de l'art espagnol contemporain en Europe, 1925-1936 : la mobilisation de l'avant-garde madrilène », *op. cit.* à la note 9, p. 129-130.

39 Jean CASSOU, « [Préface] », in *Peinture et sculpture*, (cat. exp., Paris, Collège d'Espagne, Cité universitaire, 24 mai-3 juin 1935), Paris, Les Presses modernes, 1935, n. p.

40 Pierre COURTHION, « Borès », *Le Centaure*, n° 3, décembre 1929, p. 62.

41 « Si vous avez encore le temps, je pense qu'il serait intéressant dans votre série d'articles pour « La Nación » consacrer l'un d'eux aux jeunes peintres espagnols [sic] de Paris que vous connaissez si bien » (lettre de Guillermo de Torre à Tériade, 4 novembre 1928. Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, boîte 3).

42 Lettre de Sigfried Giedion à Tériade, 19 août 1929. Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, boîte 11.



Fig. 10. Tériade, «La joven pintura de hoy», *La Nación*, n° 72, novembre 1930, p. 12.

D'autres actions médiatrices efficaces

Outre ses écrits, Tériade, avec Zervos et sans doute Raynal, mobilise le réseau des marchands d'art autour de *Cahiers d'art* et de *L'Intransigeant* pour la promotion des artistes espagnols, ce qui nous permet de considérer la relation entre critique et commerce comme une relation interconnectée d'inter-alimentation. Ainsi le texte de Tériade sur de La Serna publié dans les *Cahiers d'art* en 1927 accompagne une exposition que Suzanne Putois (1901-1999), compagne de Zervos entre 1920 et 1929, organise à la galerie de Paul Guillaume (1891-1934), contribuant de même à la première rencontre de l'artiste avec le public⁴³. À la fin de l'exposition, Zervos écrit à Guillaume : « Je profite de l'occasion pour vous remercier de tout ce que vous avez fait pour La Serna. Vous avez beaucoup contribué au succès de son exposition en lui prêtant votre galerie. Il a eu une presse extrêmement favorable⁴⁴ [...] ». Entre 1927 et 1931, les œuvres de ces artistes sont exposées dans des galeries parisiennes comme celle de Guillaume, Zak, Bucher et Vavin-Raspail, mais aussi au *Centaure* à Bruxelles, chez Flechtheim à Berlin et Valentine à New York, dont les publicités figurent régulièrement dans *Cahiers d'art*, et dont les propriétaires appartiennent au réseau de la revue. Tériade est lui-même l'organisateur d'une exposition sur la figure à la galerie Zak en 1928 dans laquelle il présente ses « nouveau fauvistes », y compris les Espagnols. En outre, dans les années 1927 et 1929, Tériade, avec le soutien de Zervos, organise deux expositions de sculpture contemporaine dans les galeries Bernheim Jeune et Georges Bernheim, comprenant des œuvres de Gargallo (fig. 11).

L'action de Tériade dépasse même le cadre européen : un fragment de l'édition européenne du quotidien américain *Chicago Daily Tribune* de 1931 conservé aux archives Tériade présente une exposition de « jeunes artistes de Paris » à La Nouvelle-Orléans organisée par le *Arts and Crafts Club* sous la responsabilité de Tériade et Roger Vitrac (1899-1952)⁴⁵. Cela montre l'ambition et le rôle actif de

43 L'exposition a eu lieu à la galerie Paul Guillaume du 1^{er} au 15 avril 1927 (LE RAPIN, « Beaux-Arts, Nouvelles au fusain : Petit courrier », *Comœdia*, 30 mars 1927, p. 2). Dans un numéro suivant de *Comœdia* à propos de cette exposition on mentionne aussi que ce « peintre inconnu » fut une « révélation de notre confrère E. Tériade » (LE RAPIN, « Beaux-Arts, Nouvelles au fusain : Deux peintres et l'avenir », *Comœdia*, 6 avril 1927, p. 2). Parmi les références sur cette exposition voir Laetitia BRANCIARD, « Diffusion de l'art espagnol contemporain en Europe, 1925-1936 : la mobilisation de l'avant-garde madrilène », *op. cit.* à la note 9, p. 126.

44 Lettre de Christian Zervos à Paul Guillaume, [1927-1928]. Musée de l'Orangerie, Archives Paul Guillaume.

45 Tériade et Vitrac ont choisi d'exposer 37 œuvres créées par Beaudin, Marie Blanchard, Borès, Cossío, Fasini, Gounaro, Kremegne, Lurçat, Masson, Rattner, Suzanne Roger, Roux, Vezelay, Viñes, Xceron. Voir N. s., « N.Y. Superiority in Art Exhibits Challenged in U.S. : Show of Paris Artists Sent Direct to New Orleans », *Chicago Daily Tribune*, édition européenne, 4 avril 1931, p. 3.



Fig. 11. Photo de l'exposition internationale de sculpture organisée par Tériade en 1929 à la galerie de Georges Bernheim, et livret de l'exposition.

Tériade pour la promotion de ces artistes non seulement sur le marché de l'art français mais aussi américain. En effet, au moment où l'impact de la Grande Dépression frappe le marché de l'art français, Tériade, qui sait apparemment que les marchands et les collectionneurs américains deviennent des acteurs

de plus en plus importants sur le marché international de l'art moderne, essaie de promouvoir ces artistes aux Etats-Unis. Mais ses efforts dans ce domaine n'ont pas beaucoup de succès, car la récession économique y perdure. Deux lettres du peintre John Graham (1886-1961), qui à l'époque est aussi gérant de la vente des artistes vivants à Paris aux collectionneurs américains⁴⁶, en sont révélatrices. Graham écrit à Tériade qu'il s'occupe de la vente des toiles qu'il lui a personnellement confiées et il précise : « Quand aux de La Sernas, j'ai les eu envoyé [sic] chez plusieurs collectionneurs, j'ai les a [sic] fait voir chez moi aussi, mais jusque present je ne pas eu de succès [sic]. Je suis sure [sic] que eventuellement [sic] je les vendrai, si pas toutes les toiles, surement quelques unes. Evidement la period [sic] est mauvaise, tout le monde s'excuse avec la debacle de la bourse et on vent [sic] rien en général⁴⁷ ».

Suite et résultats de cette promotion

L'année 1931 marque la fin de la collaboration entre Tériade et Zervos et, avec elle, du projet de mettre en valeur les artistes espagnols. En 1934 Zervos, motivé sans doute, comme Kim Grant le souligne⁴⁸, non par des raisons esthétiques mais plutôt par sa rupture avec Tériade, qui a entre-temps commencé à collaborer avec Albert Skira (1904-1973) dans la revue *Minotaure*, fait rétrospectivement une critique sévère du « nouveau fauvisme » et particulièrement de l'art de Borès, Viñes, Cossío et André Beaudin (1895-1979). Il constate alors qu'ils n'ont pas résisté à l'épreuve du temps : « Ils se sont trouvés réunis à un moment donné par le hasard des expositions et par les liens de la camaraderie. Il est difficile de préciser leur œuvre, n'étant pas encore parvenus à se définir eux-mêmes et à s'orienter dans le labyrinthe dans lequel Picasso les a poussés sans leur donner de son fil⁴⁹ ». En 1936 dans son article intitulé « Constance du fauvisme », publié dans *Minotaure*, Tériade admet certes que sa démarche de réunir ces artistes sous la notion de « nouveau fauvisme » fut un échec mais il défend encore ses idées esthétiques des années précédentes ainsi que la qualité des artistes « nouveaux fauves⁵⁰ ». Finalement, au moment où Tériade quitte *Cahiers d'art*,

46 Sur le rôle de médiateur de Graham entre Paris et New York pendant l'entre-deux-guerres, voir Alicia G. LONGWELL, *John Graham and the Quest for an American Art in the 1920s and 1930s*, thèse de doctorat, City University of New York, 2007, p. 43-103.

47 Lettres de John Graham à Tériade, 21 janvier et 17 mars, s. d. [1930-1932]. Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, boîte 20. L'extrait date du 21 janvier.

48 Kim GRANT, *Surrealism and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 347.

49 Christian ZERVOS, « Les derniers aspects de l'art non-figuratif », *L'amour de l'art*, numéro spécial, « Histoire de l'art contemporain : La peinture », éd. René Huyghe, 1934, p. 363-364.

50 E. TERIADE, « Constance du fauvisme », *Minotaure*, n°9, octobre 1936, p. 1-3.

il cesse de soutenir les artistes espagnols, à l'exception de Borès qu'il continue à promouvoir dans *Minotaure*, dont est le directeur artistique, puis à travers ses éditions Verve⁵¹. Tériade ne justifie pas cette décision, qui soulève pourtant des questions telles que la relation compliquée entre goût personnel et équilibres interpersonnels au sein d'un réseau du monde de l'art ou entre goût personnel et succès commercial. Dans la mesure où Tériade, durant son activité éditoriale entre 1937 et 1975, a mis en valeur essentiellement des artistes déjà renommés qui connaissaient un succès commercial, on peut supposer qu'il pourrait avoir abandonné volontairement les artistes moins cotés sur le marché de l'art, y compris les Espagnols.

En conclusion, la mise en avant des artistes espagnols par Tériade révèle, indépendamment du résultat, le jeu complexe d'interdépendance entre les acteurs du monde de l'art et leur impact sur la carrière des artistes, ainsi que le rôle de la presse artistique pour la circulation des idées au niveau transnational. Si l'on s'en tient à la problématique même de notre étude, à savoir la fonction médiatrice de Tériade pendant ces années, on peut convenir qu'elle a favorisé autant les artistes que lui-même. S'agissant des artistes, leur présentation et la publicité qui leur est faite à travers *Cahiers d'art*, qui jouissait d'une large réputation, ainsi qu'à travers *L'Intransigeant*, journal populaire à l'époque, fut une démarche importante pour eux. Elle fut d'autant plus essentielle qu'ils n'étaient encore qu'au début de leur carrière, et que l'intérêt pour l'art espagnol contemporain à Paris à cette période-là était focalisé autour de la figure de Picasso⁵². De surcroît, même s'ils n'ont pas pu atteindre le niveau de notoriété internationale à laquelle Tériade aspirait, ces artistes, par l'intermédiaire des écrits et du réseau de Tériade, ont reçu malgré tout une certaine reconnaissance non seulement à Paris mais surtout sur la scène artistique moderniste de leur propre pays.

Concernant Tériade lui-même, cette action a étendu la diffusion de ses écrits et de ses idées esthétiques en France et à l'étranger (comme nous l'avons montré plus haut, ses articles sur les artistes espagnols en particulier et sur l'idée du « nouveau fauvisme », dont ils faisaient partie, ont été largement diffusés), ce qui

51 Tériade ne fut pas qu'un simple défenseur de l'art de Borès, mais également l'un de ses plus fidèles amis. Il fut ainsi témoin de son mariage en 1930. Tériade a confié à Borès une couverture de *Minotaure* (n° 5), des lithographies pour Verve, et, en 1961, a publié une monographie sur lui : Jean GRENIER, *Borès*, Paris, Éditions Verve, 1961.

52 Les études francophones sur l'art espagnol furent très limitées pendant l'entre-deux-guerres et n'allèrent guère au-delà du XIX^e siècle. Voir par exemple Pierre PARIS, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, Paris/Bruxelles, G. van Oest, 1928 ; Paul JAMOT, *La peinture en Espagne*, Paris, Librairie Plon, 1938.

a contribué à la construction de son image professionnelle, puisque lui-même démarrait sa carrière. Par ailleurs, à travers les contacts qu'il a développés afin de promouvoir les artistes, il a pu augmenter le « capital humain » de ressources relationnelles qui allait servir à cautionner de nouvelles collaborations et activités et soutenir ainsi l'évolution de sa carrière⁵³. Notons que les Américains David Smart (1892-1952) et Arnold Gingrich (1903-1976), éditeurs des célèbres magazines *Esquire* et *Coronet*, qui ont conçu l'idée de la revue *Verve* et l'ont financée pendant ses deux premières années, ont choisi Tériade comme éditeur pour son réseau, ses capacités et son nom dans le monde de l'art parisien⁵⁴. Tériade avait parfaitement conscience de sa position médiatrice en tant que critique et plus tard éditeur. Dans le cadre d'une interview en 1978, à une question sur sa contribution à l'art, il répondra : « J'ai simplement été utile grâce aux relations amicales que j'avais avec les grands peintres et poètes [...] Peut-être que sans ma médiation, sans mon impulsion, ces artistes n'auraient pas donné tout ce qu'ils ont vraiment donné de précieux à travers mes éditions⁵⁵ ». Il avait d'ailleurs conscience de cette fonction au moment même où il promouvait les artistes espagnols, comme le montrent ses textes dans lesquels il souligne son rôle d'introducteur auprès du public français : « [Les qualités de La Serna] me donnent à moi personnellement qui eus l'honneur de présenter I. de La Serna au public parisien une douce confiance et l'espoir qu'avec lui nous venait non seulement un peintre véritable mais quelqu'un qui répond déjà aux aspirations de l'Époque et au drame du moment⁵⁶ » ; « Il y a juste un an, j'avais le plaisir de présenter Cossío⁵⁷ ».

Enfin, en légitimant l'art d'artistes étrangers dans l'environnement culturel parisien de l'entre-deux-guerres, dans un climat de xénophobie assez marquée, Tériade a défendu son propre statut en tant qu'étranger dans le monde de l'art français. En incorporant les artistes dans le milieu artistique parisien et en

53 Le nom de Tériade fut lié à ces artistes espagnols, et parfois les marchands d'art s'adressaient d'abord à lui pour les contacter. En 1933, par exemple, Pierre Matisse demande à Tériade d'organiser un rendez-vous avec Borès, puisque celui-ci le connaissait bien ainsi que ses habitudes. Lettre de Pierre Matisse à Tériade, 7 mai 1933. Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, boîte 3.

54 Arnold GINGRICH, *Nothing but People: The Early Days at Esquire. A Personal History, 1928-1958*, New York, Crown Publishers, 1971, p. 130.

55 « Τερίαντ [Tériade] », in Γιώργος Κ. Πηλιχός [Giorgos K. Pilichos] (dir.), *Δέκα σύγχρονοι έλληνες [Dix grecs contemporains]*, Athènes, Asterias, 1974, p. 156 : « Χρησίμεψα απλώς, με τις φιλικές σχέσεις που είχα με τους μεγάλους ζωγράφους και ποιητές [...] Ίσως χωρίς τη μεσολάβησή μου, χωρίς τα κεντρίσματά μου, οι ζωγράφοι αυτοί να μην είχαν δώσει όσα πράγματι πολύτιμα έδωσαν μέσα απ' τις εκδόσεις μου ».

56 Notes manuscrites, Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, boîte 16.

57 E. TERIADE, « Les expositions : Cossío », *L'Intransigeant*, 3 décembre 1928, p. 5.

soulignant leur origine méridionale, et surtout méditerranéenne, il a construit et légitimé sa propre image et son identité culturelle en tant que médiateur d'art d'origine grecque. Dans ce contexte, l'idée de la suprématie de la culture française a été une croyance sincère de Tériade, et a en même temps facilité son acceptation dans le milieu patriotique de la France de l'entre-deux-guerres – un des facteurs qui lui ont permis de trouver sa position dans les équilibres relationnels et politiques du monde de l'art parisien de ce temps-là. En outre, la position favorable de Tériade envers les artistes espagnols était en phase avec le caractère international et cosmopolite que la figure centrale du réseau principal auquel il appartenait, c'est-à-dire Zervos – lui-même d'origine grecque – voulait attribuer à sa revue tout en restant acceptable même par le public conservateur.

Finalement, un cas comme celui de la promotion des jeunes artistes espagnols par Tériade met en lumière – indépendamment du degré de réussite ou d'échec – le rôle des critiques d'art comme nœuds importants du « monde connexionniste⁵⁸ » de l'art, en tant que médiateurs de l'art moderne. Leur position médiatrice possède une qualité essentielle : celle d'être à l'intersection de plusieurs réseaux et de faciliter communication et transferts culturels y compris au niveau transnational en favorisant toutes les parties concernées, les artistes, les marchands, les collectionneurs, le public. Certes, les critiques d'art peuvent également réaliser une « médiation hostile⁵⁹ », soit en taisant le nom d'un artiste, soit en le critiquant négativement, et entraver ainsi sa carrière. Mais quoi qu'il en soit la médiation profite aux propres carrières des critiques d'art, ce qui nous amène à l'idée d'échange entre les membres des réseaux, à travers cette fois-ci les mots de Nathalie Heinich, qui souligne que les médiateurs culturels « font l'art tout entier, et en même temps [que] l'art les fait exister⁶⁰ ».

58 Luc Boltanski et Ève Chiapello représentent l'espace social comme « monde connexionniste » dans leur étude *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

59 Pour cette notion, voir Alexandre KOSTKA, Françoise LUCBERT, « Pour une théorie de la médiation. Réflexions sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », in Alexandre Kostka, Françoise Lucbert, *Distanz und Aneignung...*, op. cit. à la note 2, p. 15.

60 Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, p. 66-67.

ANDRÉ LHOTE, PICASSO ET LA QUESTION DU CUBISME FRANÇAIS

JEAN-ROCH BOUILLER

« si je pense dans une langue et j'écris [“]le chien court derrière le lièvre dans le bois[”] et veux le traduire dans une autre, je dois dire [“]la table en bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de peur de se savoir si sott[e]”¹ »

André Lhote (1885-1962) est une figure importante de la littérature artistique du début et du milieu du ^{xx}e siècle². Critique d'art attiré de *La Nouvelle Revue Française* dirigée par Jacques Rivière puis par Jean Paulhan, il y publie plus de 200 articles entre 1919 et 1942. Collaborateur régulier du journal d'obédience communiste *Ce Soir* entre 1937 et 1939, il reprend ses activités critiques après la Seconde Guerre mondiale, notamment dans *Les Lettres françaises* et *Arts*. Tous ces articles donnent lieu à plusieurs recueils et anthologies, témoignant à la fois de l'intérêt du public pour ces textes et du fait qu'ils ne sont pas considérés comme purement factuels et éphémères. André Lhote est par ailleurs un pédagogue reconnu qui enseigne dans différents lieux avant d'ouvrir sa propre académie, rue d'Odessa dans le quartier Montparnasse à Paris, en 1926. Jusqu'à sa mort, en 1962, plusieurs centaines d'artistes, provenant de nombreux pays, fréquentent cet atelier, parmi lesquels des personnalités aussi variées que Anne Dangar, Aurélie Nemours ou André Kertész. Mais André Lhote est avant tout un peintre qui met toute son ambition dans la pratique d'une peinture qu'il souhaite à la fois résolument moderne et la digne héritière d'une longue tradition picturale française – cette synthèse correspondant assez bien à la conception qu'il se fait du cubisme, de 1910 à 1962. La pratique concomitante de la peinture, de l'écriture et de l'enseignement s'explique d'abord par des raisons économiques, Lhote ne parvenant pas à vivre de sa seule peinture, mais ces trois activités s'appuient aussi les unes sur les autres et se nourrissent mutuellement. Ainsi,

- 1 Pablo PICASSO, 28 octobre 1935, sans majuscule ni ponctuation, publié par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot (éd.), *Écrits*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1989, p. 30.
- 2 Voir la bibliographie complète d'André Lhote sur *Bibliographies de critiques d'art francophones*: Jean-Roch Bouiller, « Bibliographie d'André Lhote », éditée par Margaux Autechaud, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne le 15 décembre 2016, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/andre-lhote> [consulté le 06/06/18]

lorsque Lhote écrit, c'est explicitement en tant que praticien, critiquant parfois la littérature artistique rédigée par des poètes, des écrivains ou des critiques d'art professionnels. Cette posture ambiguë fait régulièrement émerger les paradoxes cultivés par un artiste-auteur-pédagogue qui jongle entre ses différentes casquettes. Prétendant à une forme d'objectivité sur l'histoire et l'actualité de l'art, André Lhote n'assume en effet jamais totalement le fait d'être à la fois un acteur et un observateur du milieu artistique. C'est particulièrement frappant lorsqu'il aborde la question de la naissance et de l'évolution du cubisme, mouvement auquel il est aussi associé en tant que peintre.

La question de ses relations avec le cubisme est justement l'une de celles qui permet le mieux d'observer les contorsions auxquelles il est contraint pour justifier le fait qu'un peintre comme lui écrive mais, en même temps, que ce qui compte avant tout à ses yeux, c'est la peinture elle-même, à considérer toute seule, dans sa crudité matérielle. D'une certaine manière, cette posture pourrait apparaître comme une sorte de contraire absolu de celle qu'adopte Pablo Picasso (1881-1973), lorsqu'il refuse de répondre à la presse, de commenter ses propres tableaux³ ou lorsqu'il considère que les propos théoriques sur l'art doivent être tenus par des critiques⁴. Par ailleurs, Lhote est à la fois obligé de reconnaître la place de premier plan que Picasso occupe de manière imprenable à la tête du mouvement cubiste et de faire exister la petite musique d'un « cubisme français » qui lui permet, à lui et à ses amis, de revendiquer le long héritage de la grande peinture française, face au géant d'origine espagnole. Au fil des années, Picasso grandit au point de faire de l'ombre au « cubisme français », voire menace de le faire complètement disparaître. Il est alors intéressant de comprendre comment André Lhote utilise tous les ressorts de la rhétorique critique pour justifier le fait qu'on peut continuer à se revendiquer cubiste jusque dans les années 1960, au prix d'un certain aveuglement.

3 Voir Laurence MADELINE (dir.), *Picasso 1932*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2017, p. 107, 168.

4 Voir Androula MICHAËL, présentation du recueil Pablo Picasso, *Je ne cherche pas, je trouve*, Paris, Le Cherche-midi, 2014 : « Si Picasso n'aimait ni parler ni écrire sur son art de façon théorique – considérant que cette activité revenait aux critiques –, il a laissé des phrases manuscrites et un nombre assez important de propos, sous forme d'entretiens ou de retranscriptions de ses conversations à bâtons rompus avec des amis artistes, journalistes, galeristes... [...] N'ayant rien du ton docte du théoricien, les citations et répliques de Picasso, limpides et étonnantes, s'adressent, ici, à tous. » En opposant les phrases percutantes de Picasso au « ton docte du théoricien », Androula Mikaël semble assimiler ce dernier au style qu'adoptent les critiques en général. La distinction de ces deux manières de se saisir du langage permet de souligner les différences d'approche de Picasso et d'André Lhote, lequel n'hésite assurément jamais à recourir au ton docte.

La manière dont André Lhote se positionne face à Pablo Picasso permet ainsi de revenir sur la stratégie d'un artiste-auteur changeant plusieurs fois son fusil d'épaule, entre 1910 et 1962, quant aux liens étroits qui unissent sa plume et son pinceau. Elle permet surtout de comprendre deux conceptions radicalement différentes du cubisme, de la peinture, de l'héritage pictural et de la manière dont un artiste se fraye un chemin dans la réalité mouvante de son époque. La figure de Picasso, aujourd'hui omniprésente et qui occulte parfois la réalité complexe d'un mouvement cubiste qui ne se limite pas à quelques noms, peut servir à éclairer la figure d'un autre artiste, son presque exact contemporain, mais qui a adopté une stratégie opposée dans ses prises de position théoriques. La question de l'écriture, de la posture vis-à-vis de l'écriture, de la manière dont une figure d'artiste se construit en jouant sur les différents médias à sa disposition se trouve aussi au cœur de cette confrontation. Elle met en outre en jeu un certain nombre de notions qui s'opposent deux à deux : Français / étranger ; centre / périphérie ; pionnier / suiveur ; explorateur / épigone... Peut-on aussi facilement opposer quelqu'un qui cherche à comprendre, à édicter des règles et à les appliquer à quelqu'un qui ne cherche pas mais trouve ? Un exégète de chaque parcelle de peinture, de chaque choix, de chaque geste à un promoteur de tout ce qui produit du mystère autour de son œuvre⁵ ?

Deux manières opposées de s'adresser aux historiens du futur

Dans les faits, les parcours biographiques de Lhote et de Picasso ont peu de points communs⁶. André Lhote fait certes partie du Comité directeur du Front National des Arts, présidé par Picasso en 1944⁷ mais c'est surtout la quarantaine

⁵ Voir Laurence MADELINE, *op. cit.* à la note 3, n° 31 et n° 32, p. 15.

⁶ Le fonds d'archives Picasso, conservé au Musée national Picasso à Paris, comporte plusieurs documents relatifs à André Lhote : deux lettres sans date d'André et de Marguerite Lhote ; l'adresse de Lhote sur un papier libre ; la correspondance entre Jean Cocteau et Pablo Picasso mentionnant à plusieurs reprises André Lhote, notamment à travers une carte postale de la fin des années 1910, de Picasso à Cocteau, où le peintre demande au poète, qui se rend chez les Lhote, de les saluer de sa part ; une lettre de Braque à Picasso du 20 mars 1917, où il raconte l'altercation venant d'opposer Rivera et Reverdy chez les Lhote ; une lettre de Kisling à Picasso du 23 avril 1918, où il dit avoir reçu plusieurs lettres d'amis parisiens à la campagne et que Lhote devrait en profiter pour ouvrir une académie à Bordeaux ; une caricature représentant « l'académie Lhote » ; une lettre de Nicolas Poliakoff, massier de l'académie Lhote, datée du 28 juillet 1964, demandant à Picasso de venir occuper la place que tenait Lhote avant sa mort. Ces documents confirment ainsi le caractère ténu des relations directes entre Lhote et Picasso. Cotes B4, B7, B18, B24.

⁷ « Arrêtera-t-on les sept pèlerins ? », *France libre*, 5 octobre 1944.

d'articles où Lhote aborde plus ou moins abondamment le sujet Picasso qui peut nous renseigner sur leur pas de deux : outre les dix articles où Picasso apparaît dans le titre, il est présent dans de nombreux autres, plus généralistes. Comme le souligne Laurence Madeline au sujet des archives Picasso, ce qui importe, ce n'est pas tant le ticket de blanchisserie conservé par Picasso, mais le fait que Picasso l'ait conservé – comme s'il tendait une perche aux historiens du futur, tout en brouillant les pistes sous un amas de notules insignifiantes⁸. Ce qui peut retenir l'attention, dans les écrits d'André Lhote, c'est qu'ils défient l'histoire d'une autre manière mais en offrant tout autant aux historiens à venir un matériau à décrypter. Dans ces écrits affleurent en effet très régulièrement des perches tendues aux lecteurs du futur pour mieux asseoir une vérité dans le présent. Le postulat de base de cette approche anticipatrice et « historicisante » réside dans l'opposition entre présent et futur : « Il devient de plus en plus difficile, en art, de travailler à la fois pour le plaisir de son époque et pour celui des temps futurs⁹ ». À Picasso « s'oppose le peintre français, termites têtus, cheminant avec obstination vers un but unique [...] confiant en l'avenir de l'intelligence¹⁰. » Il est ainsi sous-entendu que le brouhaha des modes artistiques actuelles, que l'agitation du marché et de la critique partisane focalisent l'attention du public du temps présent sur quelques artistes délibérément soutenus mais n'enlèvent rien pour attendre aux œuvres faites pour durer, moins défendues au moment de leur création mais qui pourront être redécouvertes à l'avenir. En 1930, à propos des œuvres de Braque et de Picasso, Lhote se permet ainsi d'émettre un doute : « Contiennent-elles assez d'humanité pour survivre à l'époque qui les a vu naître ? [...] la dose de valeur éternelle que renferment leurs œuvres est-elle supérieure à celle des tics d'époque ? Qui peut le dire¹¹ ? »

La question du nationalisme

Si c'est aux historiens du futur que souhaitait s'adresser André Lhote, ceux-ci n'ont pas toujours abordé ses écrits de manière bienveillante, notamment concernant la question du nationalisme. Nathalie Reymond a ainsi cherché à montrer, dans un article de 1975, comment André Lhote juge ses contemporains

- 8** Voir Laurence MADELINE, « On est ce que l'on garde ! », in *Les archives de Picasso. « On est ce que l'on garde ! »*, (cat. exp. Paris, Musée Picasso, 22 octobre 2003-19 janvier 2004), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, p.11-15.
- 9** André LHOTE, « Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosenberg) », *NRF*, n°122, 1^{er} novembre 1923, p. 629.
- 10** André LHOTE, « Picasso », *NRF*, n°306, 1^{er} mars 1939, p. 532.
- 11** André LHOTE, « Exposition Braque - Picasso (Galerie Paul Rosenberg) », *NRF*, n°201, 1^{er} juin 1930, p. 932.

à l'aune de cette notion. Elle note qu'il fait référence à Georges Braque et à Pablo Picasso tout en précisant qu'il ne souhaite pas en rester à ce cubisme d'avant-guerre. Elle voit en lui un « défenseur-détracteur du cubisme » lorsqu'il distingue « cubistes purs » ou « *a priori* » et « cubistes émotifs » ou « *a posteriori* » ou encore lorsqu'il cherche à dépasser le « cubisme pur » en l'humanisant¹². Nathalie Reymond insiste sur le désir de figuration, le nationalisme, le caractère réactionnaire d'André Lhote et ce qu'elle appelle ses erreurs : le fait de n'avoir pas reconnu dans les peintures de Picasso et de Matisse des œuvres correspondant en fait à ce qu'il énonce dans ses écrits théoriques¹³. Elle en conclut que ses règles picturales sectaires débouchent sur un nouvel académisme et que sa volonté de « contenir le lyrisme dans les bornes du raisonnable et [de] replacer la peinture à venir dans la tradition réaliste et intellectuelle des classiques français » ressemble à « une leçon élaborée à l'intention des élèves de son atelier¹⁴ ».

La question du nationalisme chez André Lhote est sans doute un peu plus complexe. Dès 1924, en tant que membre du Comité du Salon des Indépendants, il s'oppose au classement par nationalité. Ce classement lui « semble coïncider dangereusement avec la vague de nationalisme qui submerge la plupart des consciences en Europe ». Il prône au contraire « le placement par tendances : 1° académisme ; 2° impressionnisme ; 3° naturalisme constructif ; 4° cubisme¹⁵ ». En 1937-1939, ses articles pour la presse communiste et notamment *Ce Soir* laissent s'exprimer ses sympathies pour une internationale « de gauche », de même que certains aspects de sa correspondance, notamment avec Jean Paulhan¹⁶.

Durant la Seconde Guerre mondiale, alors que les occupants allemands n'interdisent pas les expositions de peinture moderne, certains critiques français profitent de la situation pour s'insurger et lutter contre toute forme de modernité. Lucien Rebatet parle par exemple de « la plus remarquable collection de l'erreur, du rabâchage laborieux de Cézanne, de Picasso, de Rouault, de Lhote, du

12 Nathalie REYMOND, « Le rappel à l'ordre d'André Lhote », in *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (Travaux VIII), Université de Saint-Etienne, 1975, p. 218.

13 *Ibid.*, p. 219-222.

14 *Ibid.*, p. 222.

15 André LHOTE, Réponse à l'enquête « La querelle des Indépendants », *Le bulletin de la vie artistique*, n° 1, 5^e année, 1^{er} janvier 1924, p. 12-13.

16 Voir André LHOTE / Jean PAULHAN, *Correspondance 1919-1961*, édition établie et annotée par Dominique Bermann-Martin et Bénédicte Savelli, Paris, Gallimard, 2009.

trognon avorté, de la contorsion mentale, de l'arbitraire et de l'impuissance¹⁷... » À ses yeux, Lhote et Picasso appartiennent clairement à la même catégorie de peintres à abattre. Un an plus tôt, André Lhote avait en effet publiquement pris la défense des peintres modernes en répondant à Maurice de Vlaminck, qui s'en était pris à eux dans un article paru dans *Comœdia*, intitulé « Opinions libres sur la peinture » :

« Si les loups garous essaient de présenter le cubisme comme une machine à décerveler, ils perdent leur temps. [...] Il faudrait qu'ils accordent à Georges Braque la part considérable qui lui revient dans la technique nouvelle, qu'ils reconnaissent l'effort d'un Albert Gleizes pour ressusciter la grande tradition de la peinture murale, enfin qu'ils saluent en Jacques Villon [...] un des plus anciens inventeurs de ces formes et de ces couleurs, dont se compose notre cubisme, toujours attaqué et toujours triomphant, toujours trucidé par les Ubus de la critique, toujours renaissant, et à chaque mort de plus en plus jeune, de plus en plus « actuel »¹⁸. »

Toujours en réponse à l'article de Maurice de Vlaminck qui attaque frontalement Picasso, Lhote prend la défense de ce dernier tout en expliquant ce qui fait la différence entre une approche française et une approche espagnole de la peinture : « Picasso, et c'est pourquoi il blesse parfois la sensibilité courante, aborde le problème de l'expression métaphorique selon les impulsions de son tempérament d'Espagnol ; il voit d'abord le fond cruel des choses, et leur élément familier, quotidien, lui demeure fermé¹⁹. »

Deux visions, défendant chacune sa manière de voir l'art moderne, s'affrontent ainsi en pleine guerre, en 1942²⁰. Ces discussions reprennent dès la fin des hostilités et sont à l'origine de plusieurs textes qui se donnent pour cadre la question nationaliste, comme les articles de Bernard Dorival « Le génie français et la peinture française contemporaine » et d'André Lhote « Le cubisme français d'une guerre à l'autre²¹ » ou encore l'ouvrage de Pierre Francastel intitulé *Nouveau dessin, nouvelle peinture, L'École de Paris*, écrit pendant la guerre et traitant de la supériorité de l'art français sur l'art allemand²². Cette persistance

17 Lucien REBATET, « Révolutionnaires d'arrière-garde », *Je suis partout*, 29 octobre 1943. Voir Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Histoire de l'art à Paris 1940-1944. Ordre national. Traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne / Éditions du Seuil, p.173-174.

18 André LHOTE, « Opinions libres sur la peinture française », *Comœdia*, n° 51, 13 juin 1942, p.1 et 6.

19 *Ibid.*, p. 6.

20 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *op. cit.* à la note 17, p. 140-141 ; 156.

21 Tous deux publiés dans Gaston DIEHL, *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences, 1945, p. 27-42 et p. 43-47

22 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *op. cit.* à la note 17, p. 163.

d'une forme de nationalisme, dans la continuité de celui des années 1920 et 1930, n'empêche pas Lhote de prendre à nouveau publiquement la défense de Picasso, toujours attaqué comme peintre « étranger » et dont les œuvres ont fait l'objet d'actes de vandalisme au Salon d'Automne de 1944²³, continuant ainsi dans la lignée de ses prises de position contre Vlaminck pendant la guerre²⁴. À la Libération, Lhote fait partie du Front national des arts plastiques, affilié à l'Union nationale des intellectuels, aux côtés de Picasso, André Fougeron, Édouard Pignon, Charles Walch, François Desnoyer, Francis Jourdain²⁵. Il prend part aux débats liés à l'épuration, comme en témoignent sa participation aux *Lettres françaises* et son recueil d'articles de cette période, publié plus tard et intitulé *La peinture libérée*²⁶. Après la guerre, Lhote délaisse cependant peu à peu le champ des débats politiques pour se concentrer à nouveau sur le monde de la peinture, prenant ainsi une voie radicalement opposée à celle choisie par Picasso, qui adhère au Parti communiste français en 1944.

Il existe donc bien une lecture nationale de l'art dans la pensée de Lhote, qui lui sert à classer différentes pratiques picturales mais qui n'est pas nécessairement discriminante. Et le fait, pour Lhote, de considérer Picasso comme un étranger n'est jamais infamant : « Préciser l'apport des étrangers ? Mais c'est de la critique d'art, cela ! Il faudrait citer des noms : Maria Blanchard, Picasso, Chagall, Lipchitz²⁷ ». « Mme Gertrude Stein, écrit-il ailleurs, [...] prétend que si la peinture mondiale se fit au XIX^e siècle en France par des Français, elle s'y fait au XX^e siècle par un Espagnol, Picasso. C'est là une des plus savoureuses galéjades parmi celles qu'encourage, si j'ose dire, notre prince sans rire²⁸. »

Cubisme français

Une fois cette question de l'identité nationale posée, reste à savoir comment confronter et évaluer des cultures qui se retrouvent ainsi, peu ou prou, en concurrence. Il est indéniable que Lhote cherche, tout au long de ses écrits, à valoriser les caractéristiques de l'art français, en les plaçant dans une situation de juste milieu. L'art français peut passer ainsi pour une synthèse et une concentration de tendances artistiques contradictoires qu'elles pondèrent et réconcilient : « la

23 André LHOTE, « Le scandale du Salon des Indépendants » réédité dans *La peinture libérée*, Paris, Grasset, 1956, p. 40-43.

24 Voir Philippe DAGEN, *L'art français. Le XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 234.

25 Francis JOURDAIN, « Les artistes et le Front National », *Front National des Arts*, n° 1, 1945 (cité dans Laurence BERTRAND DORLÉAC, *op. cit.* à la note 17, p. 202).

26 André LHOTE, *La peinture libérée*, Paris, Grasset, 1956.

27 André LHOTE, Réponse à l'enquête « La querelle des Indépendants », *op. cit.* à la note 15, p. 12-13.

28 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 530.

sensibilité européenne [...] trouve à Paris son diapason²⁹ ». Mais Lhote se sert surtout de l'argument national pour mettre en avant la spécificité française de ce qu'il appelle dès 1920 le cubisme *a posteriori* :

« Nous trouverons dans le Cubisme, art européen né en France, la trace bien affirmée de cette distinction profonde qui caractérise les deux races d'artistes qui, au-delà des frontières, se partagent l'univers. [...] L'attitude de l'artiste français n'a pas varié depuis le Moyen-Age et son programme ne me paraît pas devoir différer, malgré la récréation impressionniste, de ce qu'il fut si longtemps. C'est cette fidélité aux objurgations de la race qui a conduit, à leur insu peut-être, les cubistes les plus patients à se tourner vers le monde extérieur³⁰. »

Au fil du temps, il est toutefois aisé de percevoir que cette distinction entre un cubisme français et un cubisme étranger est essentiellement utilisée pour marginaliser l'œuvre de Picasso : « Ce cubisme, que j'ai appelé "cubisme français" pour l'opposer à l'autre, tout auréolé d'un mysticisme espagnol³¹... » Pour Lhote, le « tempérament français » s'oppose aux « prestidigitations » de Picasso :

« À cet émouvant prisonnier d'une Patmos hérissée de mitrailleuses, dont les cent yeux parcourent l'apocalypse des temps modernes [Picasso], s'oppose le peintre français [...] cuirassé d'ocellères, et le regard rivé sur d'optimistes et lointaines clartés [...] sourd aux tonnerres, aveugle aux éclairs, et répétant avec La Fontaine, devant le bâton plongé dans l'eau : "S'il me paraît brisé, ma raison le redresse." »

Dans le même texte, il renchérit un peu plus loin : « À l'inverse des méthodes employées par les Allemands et les Espagnols romantiques, aucun élément de choc n'est introduit dans la composition [...] Réserve, retenue, pudeur, tendresse, tempèrent les explosions du génie français, des Gothiques à Georges de La Tour³²... »

Les arguments ne manquent pas à Lhote pour situer la peinture qu'il appelle de ses vœux – et tout particulièrement la sienne – dans une position de juste milieu. Le critère national, appliqué à l'observation du cubisme, lui permet de s'attaquer à son grand rival implicite qu'est Picasso, en le renvoyant dans les limbes d'un romantisme étranger et éloigné de la mesure française.

29 André LHOTE, « La "jeune peinture belge" », *NRF*, n° 136, 1^{er} janvier 1925, p. 125.

30 André LHOTE, « Le cubisme au Grand Palais », *NRF*, n° 78, 1^{er} mars 1920, p. 467 ; 470.

31 André LHOTE, « Les créateurs du cubisme (Galerie des Beaux-Arts) », *NRF*, n° 260, 1^{er} mai 1935, p. 787.

32 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 530-532. Sur la question du gothique, voir notamment Michela PASSINI, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

Braque et Picasso, une analyse critique

Il est plus difficile pour Lhote de justifier les différences qui le distinguent de Georges Braque (1882-1963), autre cubiste éminent et autre presque exact contemporain. En 1930, André Lhote profite d'une exposition de Braque et de Picasso pour définir les caractéristiques des deux artistes : Braque « apparaît comme le type le plus accompli du peintre français, bon artisan avant tout³³ ». De son côté, « Picasso ne semble trouver qu'à force de recherches passionnées³⁴ ». Il exprime simultanément révérence et doute envers leurs œuvres : « La valeur considérable de Braque et de Picasso, les voies qu'ils ont ouvertes, les vérités qu'ils ont remises en honneur, les techniques qu'ils ont créées ou retrouvées ne rencontrent plus de détracteurs que chez les *minus habentes* de l'art officiel. Mais il est un sujet de discussion qui n'est pas épuisé : c'est celui de savoir si leurs œuvres sont suffisamment armées pour franchir les siècles sans se faner³⁵. »

On retrouve aussi ce mélange de défiance et de déférence dans plusieurs passages sur Picasso seul, même si l'on sent que l'utilisation régulière de l'expression « l'inventeur du cubisme³⁶ » à son égard ou la comparaison avec Manet, dans un article de 1932³⁷, lui confèrent un statut de maître et de figure de proue du cubisme, un cran au-dessus de ses confrères : « M. J. Gris [...] est, avec M. Braque, en quelque sorte le plus actif traducteur logique des intuitions de M. Picasso³⁸. » Lhote reprend ainsi le poncif diffusé dans les historiographies du cubisme, selon lequel Braque est le « second » de Picasso et les cubistes, en général, ses suiveurs³⁹. Cette place privilégiée, accordée à Picasso, justifie les propos élogieux de Lhote, régulièrement exprimés à son égard de 1921 à 1939 : « Il faut louer Picasso de bien des choses [...] mais surtout, à mon avis, d'avoir eu l'audace, après Cézanne, d'exprimer, plutôt que les objets usuels, les mille dieux plastiques qui les accompagnent, et qui sont encore invisibles aux yeux des hommes distraits⁴⁰ ». La même filiation cézanienne est à nouveau soulignée

33 André LHOTE, « Exposition Braque - Picasso (Galerie Paul Rosenberg) », *NRF*, n° 201, 1^{er} juin 1930, p. 928.

34 *Ibid.*, p. 930.

35 *Ibid.*, p. 932.

36 André LHOTE, « Picasso et le respect de la nature », *NRF*, n° 94, 1^{er} juillet 1921, p. 110 ; « Visite à J.M. Sert — Expositions J.E. Blanche, Bonnard, Picasso, Kisling, Lurçat, O. Des Garets, Yves Alix », *NRF*, n° 128, 1^{er} mai 1924, p. 648.

37 André LHOTE, « Exposition Picasso (Galerie Georges Petit) ; Exposition Manet (musée de l'Orangerie) », *NRF*, n° 227, 1^{er} août 1932, p. 285-292.

38 André LHOTE, « Expositions : Pavillon de Marsan : René Piot ; Galerie L. Rosenberg : Juan Gris et Severini ; Galerie Crès : Derain », *NRF*, n° 70, 1^{er} juillet 1919, p. 313.

39 Voir Beth S. GERSH-NESEC, *The Early Criticism of André Salmon. A Study of His Thoughts on Cubism*, New York et Londres, Garland Publishing, 1991, p. 94-95.

40 André LHOTE, « Picasso et le respect de la nature », *NRF*, n° 94, 1^{er} juillet 1921, p. 112.

en 1928 : « Le Jeune philosophe de Picasso, nourri de la méditation cézannienne [...] dépliait comme les pages d'un grimoire précieux, les facettes qu'ombres, lumières et demi-teintes avaient tracées sur son visage, pour l'enchantement du peintre et l'envoûtement poétique des spectateurs à venir⁴¹ ». Toujours dans cet esprit laudateur, la première rétrospective de Picasso à la Galerie Georges Petit, en 1932, donne l'occasion à Lhote d'exprimer toute son admiration : « Les grandes natures mortes de Picasso (il y en a une dizaine d'indiscutablement admirables) réalisent [...] le dernier mot de l'Art moderne⁴²... » Et son enthousiasme semble aller crescendo puisqu'il atteint une sorte de paroxysme en 1939 : « L'immense talent de Picasso, talent de peintre et de dessinateur, est indiscutable, même pour qui se cabre devant l'imprudence des commentateurs attirés⁴³. »

Pour autant, André Lhote n'est jamais complaisant avec Picasso et, outre les critiques déjà évoquées sur son tempérament « espagnol », il n'hésite pas à exprimer sa distance sur d'autres sujets moins théoriques. Ainsi, dès 1924, il estime que Picasso a une « production abondante et contradictoire » : « [...] à l'époque de la fresque, le sentiment collectif l'eût porté à des caprices moins variés, du moins dans le sens de la technique, et l'eût acculé à la sincérité, vertu des gens qui n'ont pas de loisirs. [...] Nous n'avons pas à épiloguer sur les raisons qui font un peu trop s'attarder Picasso à ces jeux⁴⁴... » On comprend ainsi que Lhote reproche à Picasso à la fois son individualisme et sa capacité à réagir rapidement aux variations versatiles de la mode, comme s'il était piégé par les sirènes d'une avant-garde opposée ici aux valeurs profondes et intemporelles de l'art : « On est un peu gêné, lorsqu'on regarde la belle femme assise de Picasso : on a rencontré ces combinaisons de lignes et de couleurs dans trop d'endroits où s'expose la peinture d'avant-garde⁴⁵ ». Enfin, paradoxalement, Lhote justifie la distance qu'il exprime vis-à-vis de Picasso par une absence de recul, comme s'il était impossible de juger dans l'immédiat contemporain : « Picasso est trop près de nous pour qu'on puisse apprécier la portée exacte de son message⁴⁶. »

Mais Lhote se trouve le plus à son aise lorsqu'il doit prendre la défense de Picasso. C'est une manière de souligner le fait que le peintre espagnol ne fait pas l'unanimité tout en s'octroyant le rôle enviable de héraut du cubisme, ouvrant grand le manteau de la mansuétude : « Je ne voudrais pas être l'auteur de ces

41 André LHOTE, « Portraits d'aujourd'hui », *NRF*, n° 173, 1^{er} février 1928, p. 276.

42 André LHOTE, « Exposition Picasso (Galerie Georges Petit) ; Exposition Manet (musée de l'Orangerie) », *op. cit.* à la note 37, p. 288.

43 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 530.

44 André LHOTE, « Visite à J.M. Sert — Expositions J.E. Blanche, Bonnard, Picasso, Kisling, Lurçat ; O. Des Garets, Yves Alix », *op. cit.* à la note 36, p. 648-649.

45 André LHOTE, « Art mural », *NRF*, n° 299, 1^{er} août 1938, p. 341.

46 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 531.

deux constructions inquiétantes [deux peintures de Picasso] – mon dessein étant ailleurs – mais devant les révoltes et les incompréhensions qu’elles suscitent chez trop d’artistes, je me prends la tête à deux mains pour en découvrir les raisons. Est-ce vraiment si difficile de reconnaître le talent où il se trouve⁴⁷ ? » Comme déjà évoqué, Lhote prend à nouveau la défense de Picasso dans *Comœdia*, pendant la Seconde Guerre mondiale, en réponse aux attaques formulées par Maurice de Vlaminck et, enfin, dans *Les lettres françaises*, en 1944, après les actes de vandalisme dont ont fait l’objet ses toiles, au Salon d’Automne : « Que faut-il déduire [...] sinon que l’œuvre de Picasso, pour les yeux avertis, possède une valeur intrinsèque, spécifiquement picturale ? Dans quelques années, l’iconoclaste du quai de Tokyo collectionnera les toiles de Picasso comme il collectionne aujourd’hui les disques de Stravinsky⁴⁸. »

Les écrits de Lhote sur Picasso témoignent donc d’une relation complexe, voire ambiguë, entre les deux peintres. Lhote reconnaît implicitement sa propre position d’infériorité vis-à-vis de Picasso, à travers ses propos élogieux qui entérinent son statut de père du cubisme. Ces signes de déférence transparaissent également dans les rares traces laissées par leurs échanges directs, conservées dans les archives Picasso. Mais en distinguant cubisme *a priori* et cubisme *a posteriori*, Lhote se place comme un deuxième maître potentiel d’un autre cubisme. Son but, à travers cette manœuvre, n’est toutefois pas de prendre la place de Picasso. En effet, alors que d’autres auteurs se servent des écrits de Lhote pour déstabiliser Picasso⁴⁹, Lhote lui-même joue des louanges, des critiques, des tentatives de marginalisation et des attitudes de défense à son égard, de manière à la fois à légitimer le cubisme et à laisser une place vacante à côté de Picasso – pour l’occuper. En prenant la défense du peintre espagnol, il donne ainsi le sentiment de renforcer sa position de chef de file des peintres français⁵⁰. Derrière la dimension stratégique de ces manœuvres, Lhote reste néanmoins sans doute un fidèle et sincère admirateur de la peinture de Picasso.

Prise de position vis-à-vis des théories

Au-delà des prises de parti, la pratique même de l’écriture sur l’art n’est pas une évidence. Dans les premières décennies du xx^e siècle, un jeune poète comme Pierre Reverdy, pourtant lié aux cercles des peintres, doit sans cesse se justifier lorsqu’il publie des écrits sur l’art. En 1921, il exprime même explicitement sa

⁴⁷ André LHOTE, « Exposition Picasso », *NRF*, n° 271, 1^{er} avril 1936, p. 611.

⁴⁸ André LHOTE, « Le scandale du Salon des Indépendants », *op. cit.* à la note 23, p. 40-41.

⁴⁹ Voir Jean-Marc CAMPAGNE, « Les expositions », *Les nouveaux temps*, 17 juin 1942.

⁵⁰ Voir André LHOTE, « Opinions libres sur la peinture française », *op. cit.* à la note 18, p. 6.

crainte que la théorie invite non à aimer mais à comprendre⁵¹. Une des idées récurrentes dans les propos sur l'art de cette époque consiste alors à déclarer que la théorie doit venir impérativement après la pratique et que cette dernière ne doit pas se trouver influencée par des idées abstraites, qui lui seraient nécessairement néfastes. À la suite de Reverdy, Paul Dermée ou Pablo Picasso expriment leurs réticences à théoriser et Maurice Raynal permet de concilier ces craintes avec le désir inextinguible de continuer à discourir en instituant, dans *Quelques intentions du cubisme*, le principe d'une théorie admise, à condition qu'elle soit postérieure à la réalisation des œuvres⁵².

André Lhote exprime lui aussi à maintes reprises sa distance à l'égard de l'écriture⁵³. Il est assez piquant qu'il l'écrive explicitement à Albert Gleizes, qui est tout autant peintre-théoricien que lui : « Il ne faut pas avoir une grande habitude des mots pour s'apercevoir que par rapport au métier pictural, ils ne renferment autre chose que de vaines sonorités⁵⁴. » De même que les exercices de contre-critique effectués par les artistes ont pu faire apparaître des lieux communs repris par les critiques eux-mêmes⁵⁵, certaines parties du discours tenu par les critiques contre les écrits d'artistes se retrouvent parfois sous la plume de ces derniers. L'auto-flagellation est-elle pour autant une activité particulièrement goûtée par les artistes du début du xx^e siècle ? Rares sont ceux, en tout cas, qui, écrivant ou répondant à des interviews, n'ont pas dénigré, de quelque manière, les propos tenus par eux-mêmes ou par d'autres artistes. En 1905, Maurice Denis, après avoir beaucoup publié, met le doigt sur la vanité de ces déclarations : « Vous me demandez mon avis sur plusieurs questions qu'il faudrait une série d'articles pour traiter honnêtement. J'ai déjà beaucoup trop écrit ; certains me l'ont reproché et, malgré l'exemple de quelques grands maîtres, j'en viens à penser que c'est plutôt par la peinture qu'il convient à un peintre de manifester ses intentions⁵⁶. » Henri Matisse, trois ans plus tard, ne

51 Voir Christopher GREEN, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, p. 158-159.

52 *Ibid.*, p. 159.

53 Voir Jean-Roch BOUILLER, « Articles, conférences et anthologies : les ricochets des écrits d'André Lhote après 1940 », in Françoise Levaillant (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Paris et Caen, Éditions de l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, 2004, p. 97-107.

54 Lettre d'André Lhote à Albert Gleizes, 22 août 1933, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Albert Gleizes.

55 Voir Dario GAMBONI, *La plume et le pinceau*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 243.

56 Voir Philippe DAGEN, *La peinture en 1905. L'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Éditions Lettres modernes, collection « Archives des arts modernes », 1986, p. 5, 60 ; Maurice DENIS, *Le ciel et l'arcadie*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. XIV.

prend la plume, à son tour, qu'en restreignant la portée de ses propos, bien avant sa célèbre phrase, exigeant du peintre qu'il se coupe la langue :

« Tout d'abord, si je sais que beaucoup de personnes se plaisent à regarder la peinture comme une dépendance de la littérature, et à lui demander d'exprimer, non des idées générales qui conviennent à ses moyens, mais des idées spécifiquement littéraires, je crains qu'on ne voit pas sans étonnement le peintre se risquer à empiéter sur le domaine de l'homme de lettres ; j'ai pleinement conscience, en effet, que la meilleure démonstration qu'il puisse donner de sa manière est celle qui résultera de ses toiles⁵⁷. »

« Vous voulez faire de la peinture ? Avant tout il vous faut vous couper la langue, parce que votre décision vous enlève le droit de vous exprimer autrement qu'avec vos pinceaux⁵⁸. »

Et Pablo Picasso demeure l'archétype de l'artiste qui s'est toujours refusé à commenter son art, sous prétexte que le peintre doit s'exprimer à travers ses tableaux. Ce refus reste attaché à quelques formules célèbres : « Les autres parlent, Moi, je travaille⁵⁹ ». « Nous faisons de la peinture. Nous ne sommes pas des fabricants de vérités et de maximes. . . Quelle pensée de Delacroix peut être mise en balance avec son *Sardanapale*⁶⁰ ? » « Je ne dis pas tout mais je peins tout⁶¹. » André Lhote choisit dès la fin des années 1910 de contre-attaquer le silence affiché de Picasso, en expliquant que ce dernier a recours à des intermédiaires, qui sont en quelque sorte ses porte-paroles :

« Nous ne citerions pas cet exemple si le maître ès paradoxes qu'est Picasso ne nous avait pas tout récemment été proposé en exemple comme réalisant le type de l'anti-théoricien, et si son extraordinaire fécondité n'était pas attribuée par certains à son dédain des "explications". Intelligent et sachant par expérience qu'on n'est jamais goûté pour ses qualités mais bien pour ses défauts, Picasso a renoncé à se faire comprendre [...] Des théories, il en a ; il en profère souvent de très sérieuses, et les poètes qu'il forma, ou qu'il transforma, les écrivent pour lui⁶². »

57 Henri MATISSE, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, tome 52, décembre 1908, repris dans *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 40-41.

58 Henri MATISSE, « Entretien radiophonique de 1942 », repris dans *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.* à la note 57, p. 190.

59 Pablo PICASSO, « Lettre sur l'art », *Formes*, 1930, cité par Marie-Laure Bernadac dans Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac et d'Androula Michaël, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 1998, p. 5.

60 *Ibid.*, p. 5.

61 Pablo PICASSO, cité par Androula Michaël, *ibid.*, p. 11.

62 André LHOTE, « De la nécessité des théories », *NRF*, n° 75, 1^{er} décembre 1919, p. 1005.

De nouveau en 1930, Lhote affirme que Picasso « sait très bien que les hommes vraiment forts doivent avoir tous les courages, y compris celui de se compromettre, mais jusqu'ici, trouvant sans doute sa peinture suffisamment séditeuse, il a négligé d'avoir recours à la plume, ce stylet dangereux. Toutefois il ne peut s'empêcher de parler⁶³. »

Ces trois exemples montrent que les artistes ne sont pas les derniers pour condamner l'attitude de ceux de leurs confrères qui font le choix d'écrire et de publier leurs pensées, qu'ils écrivent d'ailleurs régulièrement comme Denis, occasionnellement, comme Matisse, ou qu'ils fassent mine de ne rien publier, comme Picasso. On pourrait voir à travers cette posture d'auto-flagellation, l'aveuglement d'une classe dominée assimilant contre son propre intérêt la logique oppressive d'une classe dominante⁶⁴. La question de l'écrit d'artiste est toutefois complexe dans la mesure où l'artiste instrumentalise lui-même le refus d'écrire, comme c'est le cas dans les passages cités ci-dessus ou même chez André Lhote, à la fin de sa carrière⁶⁵.

Lhote et les intermédiaires de Picasso

Afin de ne pas buter sur le fait que Picasso se refuse à écrire, Lhote décide parfois de passer à l'attaque en visant ceux qu'il estime être ses intermédiaires, à commencer par Maurice Raynal. L'article de Lhote « De la nécessité des théories », datant de 1919, a pu être interprété comme une réponse à plusieurs ouvrages théoriques sur le cubisme, publiés peu avant, dont celui de Raynal *Quelques intentions du cubisme*⁶⁶. Dans un article justement intitulé « Précisions⁶⁷ », datant de 1923, il réagit à deux protestations qui se sont élevées contre son article « D'un cubisme sensible⁶⁸ », l'une de F. T. Marinetti, « l'autre d'un fou », que Lhote ne nomme pas mais auquel Maurice Raynal fait allusion dans *L'Intransigeant*. Répondant indirectement à Raynal, Lhote se défend d'avoir voulu apparaître comme l'inventeur du cubisme au détriment de Picasso et il cite ses propres articles, où il reconnaît ce titre à Picasso. Ce n'est toutefois qu'en 1935 que la

63 André LHOTE, « Une lettre de Picasso ; Albert Gleizes, et l'“art cubiste” », *NRF*, n° 200, 1^{er} mai 1930, p. 770.

64 Voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, avant-propos.

65 Voir Jean-Roch BOUILLER, *op. cit.* à la note 53.

66 Maurice RAYNAL, *Quelques intentions du cubisme*, Paris, L'Effort moderne, 1919. Voir André Lhote, *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann, 1967, p. 28, note 1.

67 André LHOTE, « Précisions », *La vie des Lettres*, n° 16, 1923, p. 10-13.

68 André LHOTE, « D'un cubisme sensible », *La vie des Lettres*, n° 15, 1923, p. 1-6.

querelle sur le cubisme entre les deux auteurs atteint son apogée. André Lhote réagit, dans un article de *La NRF*, à la préface de Maurice Raynal, écrite pour le catalogue d'exposition *Les créateurs du cubisme*, organisée à la Galerie des Beaux-Arts – exposition où Lhote figure parmi les exposants avec douze autres peintres. Lhote prend la peine d'une longue démonstration pour réfuter, point par point, le raisonnement qui pousse Raynal à considérer le « cubisme pur » comme le « vrai cubisme ». Lhote commence par ce qui est presque une attaque personnelle. Il insiste sur le fait que Raynal « fut l'ami de Picasso, de Braque, de Léger et de Juan Gris⁶⁹ », sous-entendant que son jugement peut être influencé par l'affect. Plus loin, il souligne qu'il écrit « en poète », insinuant qu'il n'est peut-être pas le mieux placé pour parler techniquement de la peinture⁷⁰.

Mais le souci principal d'André Lhote est de réévaluer ce qu'il appelle le « cubisme sensible » face à ce qu'il estime être la surévaluation du « cubisme pur » par Maurice Raynal, ce dernier ne considérant l'objet « que comme un tremplin ». Lhote, profitant du succès récent de l'exposition des « Peintres de la réalité » du XVII^e siècle, fait remarquer que le « cubisme pur » se trouve à l'opposé de cette réalité. Il défend l'idée de deux cubismes distincts, coexistant côte à côte. Cherchant à se donner le rôle du critique le plus juste, il n'instaure pas ostensiblement de hiérarchie entre les deux : « Moins théorique, moins catégorique que Maurice Raynal, je n'accorderai pas aux seuls représentants du cubisme sensible le don de poésie⁷¹... » L'enjeu est d'importance. Il s'agit pour Lhote, en tant qu'auteur, de réhabiliter la tendance du cubisme à laquelle il appartient lui-même en tant que peintre, en faisant porter toute son argumentation sur cette question du rapport à la réalité concrète. Il lui faut, pour cela, exprimer publiquement son désaccord avec l'un des commentateurs les plus influents du cubisme, tout en ne s'opposant pas franchement à cet acteur essentiel, tant pour des raisons de relations personnelles que par souci de crédibilité.

Enfin, dans sa correspondance avec Jean Paulhan, Lhote s'en prend de manière encore plus virulente aux intermédiaires marchands de Picasso :

« Mais pourquoi ne peut-on pas dire que de nos jours rien d'intéressant ne paraît en dehors des ouvrages subventionnés, à des fins purement commerciales, par des artistes ou des marchands ? Verve = Picasso-Matisse-Rosenberg, qui paient les frais, plus les ronds émoluments de Tériade. Minotaure = je ne sais quels

69 André LHOTE, « Les créateurs du cubisme (Galerie des Beaux-Arts) », *NRF*, n° 260, 1^{er} mai 1935, p. 785.

70 *Ibid.*, p. 786.

71 *Ibid.*, p. 789.

marchands d'Angleterre et d'Amérique, fournisseurs d'art surréaliste. Cahiers d'art = Picasso-Matisse-Vollard, etc. Quelle époque⁷² ! »

Quelques mois plus tard, il précise : « Ce qui est honteux, c'est que ce soit Picasso qui subventionne "l'Histoire" de Zervos, laquelle conclut que tous les horizons sont occupés par Picasso ! Sachs, l'inévitable Sachs, m'a envoyé son "Bœuf sur le toit" [...] j'ouvre au hasard son livre, et je lis que je suis un des quatre ou cinq peintres de troisième ordre que la spéculation, les agissements des marchands de tableaux, ont mis en vedette⁷³. » La colère de Lhote ne s'apaise pas avec les années puisqu'il écrit encore en 1946 : « Les marchands de tableaux et les critiques à leur solde sont cause que tout ce qui échappe à l'entreprise de Picasso n'est pas "actuel". On rira bien de tout cela bientôt. Si monsieur Picasso parlait du Rythme [...] on ne parlerait que de cela⁷⁴. »

La confrontation de deux personnalités aussi différentes qu'André Lhote et Pablo Picasso permet de mettre en évidence plusieurs questions qui animent le milieu artistique du début et du milieu du xx^e siècle : rapport à l'histoire et à la nation, liens entre pratique et théorie, mise en scène d'un certain rapport à l'écriture et à la théorie, importance des réseaux pour la reconnaissance des artistes... Toutes ces questions n'ont fait que s'amplifier dans les décennies qui ont suivi les joutes de ces deux artistes. Elles sont encore parfaitement d'actualité aujourd'hui.

72 Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 24 juillet 1938. Voir André LHOTE / Jean PAULHAN, *Correspondance 1919-1961, op. cit.* à la note 16, p. 293.

73 Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 1^{er} août 1939, *Ibid.*, p. 324.

74 Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 26 mai [1946], *Ibid.*, p. 477-478.

**LES -ISMES : DÉFINIR,
(DÉ)HIÉRARCHISER,
HISTORICISER**

ERNEST CHESNEAU, CRITIQUE DE L'IMPRESSIONNISME

TATSUYA SAITO

Théodore Duret, critique, historien de l'art et familier des impressionnistes, publie en 1878 *Les Peintres impressionnistes*, un des textes fondamentaux consacrés aux peintres de ce mouvement. La brochure, parue peu après la troisième exposition collective de 1877, visait à défendre les impressionnistes, qui essayaient encore les critiques et les railleries. Or Duret, passionné par l'impressionnisme, n'était pas, suivant ses propres mots, « un enthousiaste isolé ». Il cite ainsi divers critiques et écrivains d'art bien disposés envers les impressionnistes depuis leurs débuts :

« Nous avons d'abord formé une petite secte, nous constituons aujourd'hui une église, notre nombre s'accroît, nous faisons des prosélytes. Et même je vous assure qu'on se trouve en fort bonne compagnie dans notre société. Il y a d'abord des critiques tels que Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty, qui n'ont jamais passé dans le monde des arts pour de mauvais juges, puis des littérateurs comme Alphonse Daudet, d'Hervilly, Zola ; enfin des collectionneurs¹. »

Parmi les critiques d'art mentionnés ici, Jules-Antoine Castagnary, Philippe Burty, et plus particulièrement Edmond Duranty sont connus pour leurs commentaires bienveillants voire leur soutien affiché aux peintres impressionnistes, sans même parler d'Émile Zola. Mais pour ce qui est d'Ernest Chesneau (1833-1890), il occupe encore une place marginale dans l'historiographie de l'impressionnisme. Ainsi, pour prendre un exemple parlant, John Rewald n'accorde guère d'attention particulière à Chesneau dans son ouvrage monumental *L'Histoire de l'impressionnisme*². Or, un contemporain de Chesneau partageait l'avis de Théodore Duret : il s'agit d'Émilien Chesneau, l'un des fils du critique. Dans une lettre de demande d'indemnité au ministère des Beaux-Arts, en 1928, le fils considérait son père comme faisant partie des premiers défenseurs du mouvement. Il écrivait ainsi : « On peut dire sans exagération qu'Ernest Chesneau a été un

1 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Librairie parisienne, 1878, p. 8.

2 John REWALD, *The History of Impressionism*, 4^e édition révisée, New York, Museum of Modern Art, 1973 (1^{re} éd. 1946).



Fig. 1. Ernest Chesneau, photographie publiée dans J. Bérot, *Le Constitutionnel photographié*, Paris, Photographie de la presse artistique, collection particulière.

1880. Bien que l'on puisse difficilement considérer Chesneau comme un admirateur inconditionnel de ces artistes, ses écrits sur l'impressionnisme ont fait de lui un critique sympathisant et original. En effet, si l'on examine l'ensemble des textes qu'il leur a consacrés, on constate qu'il leur a tout de même accordé une attention toute particulière, voire leur a apporté son soutien à de multiples reprises et ce, de différentes manières.

précurseur en ce qui touche les impressionnistes, l'art japonais, l'art décoratif³.»

Critique d'art actif des années 1860 jusqu'aux années 1880, Ernest Chesneau (**fig. 1**) est notamment renommé comme champion d'Eugène Delacroix et de Gustave Moreau, et ses écrits, souvent perspicaces, dans divers domaines comme l'art anglais, l'art japonais ou encore l'art décoratif, l'ont inscrit dans l'histoire de l'art comme une personnalité aux compétences variées⁴. Mais comme Duret et le fils Chesneau l'ont bien noté, Ernest Chesneau fut également l'un des rares critiques qui écrivit sur l'art des impressionnistes dès ses premiers pas au Salon au milieu des années 1860 et jusque dans les années

3 Archives nationales, F⁷¹ 4139 A.

4 Sur ses activités et pour une bibliographie sommaire, voir Philippe SAUNIER, «CHESNEAU, Ernest», in Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/chesneau-ernest.html>

Chesneau, un critique de l'impressionnisme naissant : les années 1860

Chesneau a rédigé divers propos sur les tableaux de Claude Monet, Edgar Degas et Camille Pissarro lors des Salons de 1865, 1866 et 1867, mais c'est à l'occasion du Salon de 1868 que le critique a pour la première fois discuté l'art de ces jeunes artistes de façon substantielle⁵. Après avoir relevé des maladresses dans le tableau de Manet, *Portrait d'Émile Zola*, il s'en prend ensuite à Monet, soulignant un défaut plus grave encore que chez Manet : « Un autre excentrique, presque homonyme du précédent, M. Monet est encore plus violent, plus délibérément excessif que M. Manet. Quelle chose singulière que l'esprit de révolte quand même et sans raison⁶ ! » Ce qu'il critique, c'est la coloration dans la peinture, qu'il considère brutale chez Monet : « Notez que c'est toujours le fameux « ton réel » qui est en cause et qui nous vaut les bleus et les verts outrageux des *Navires sortant des jetées du Havre*⁷. » Cette peinture de marine ayant aujourd'hui disparu, nous ne sommes donc pas en mesure de décider en quoi consiste exactement ce « ton réel » qu'évoque Chesneau, cependant, un tableau issu de la même période (**fig. 2**) nous fournit une image de marine réalisée par Monet, où l'on observe en effet une puissante coloration de vert.

Chesneau critique également le ton de *Lise* (**fig. 3**) d'Auguste Renoir au même Salon, et conseille : « J'engage ces jeunes fous, dont la passion ne me déplaît point au total, à chercher et à lire dans la collection de la *Revue des Deux-Mondes* un article de M. Jamin sur l'optique ; ils y verront scientifiquement démontré qu'ils poursuivent une chimère insaisissable. Avis aussi à M. Renoir, qui sous le nom familier de *Lise* a voulu peindre une énorme robe blanche, et n'y a que médiocrement réussi⁸. » Pour déterminer l'erreur commise par les jeunes peintres, le critique renvoie ainsi à une étude de Jules Jamin, physicien et professeur à l'École polytechnique⁹. Dans son article intitulé « L'optique et

5 Chesneau a écrit sur quelques-uns des futurs impressionnistes avant 1868, mais les textes ne vont pas au-delà de la simple mention de tableaux ou d'artistes. Voir Ernest CHESNEAU, « Salon de 1865. VIII. Paysages et marines », *Le Constitutionnel*, 27 juin 1865, p. 1. ; *Idem*, « Salon de 1866. Sixième article. », *Le Constitutionnel*, 12 juin 1866, p. 1-2. ; *Idem*, « Le Salon annuel au palais des Champs Élysées (deuxième article) », *Le Constitutionnel*, 21 mai 1867, p. 1-2. Notons que *La famille Bellelli* d'Edgar Degas a été bien accueilli par Chesneau en 1867.

6 Ernest CHESNEAU, « Salon de 1868. III. La jeune école française », *Le Constitutionnel*, 16 juin 1868, p. 1.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Jules JAMIN, « L'optique et la peinture », *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, t. 7, 1857, p. 624-642. Sur les idées de Jules Jamin relatives au photomètre et la peinture réaliste, voir entre autres Aaron SHEON, « French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact », *Art Quarterly*, 34, n° 4, 1971, p. 434-455.



Fig. 2. . Claude Monet, *La vague verte*, vers 1866-1867, huile sur toile, 48,6×64,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929, <www.metmuseum.org>.



Fig. 3. Auguste Renoir, *Lise*, 1867, huile sur toile, 184×115,5 cm, Essen, Museum Folkwang.

la peinture », Jamin avait prétendu que l'intensité de la lumière naturelle ne pouvait en aucun cas être reproduite avec fidélité sur une toile. S'appuyant sur les résultats d'une expérience optique par le photomètre, appareil permettant de mesurer l'intensité de la lumière ambiante, il faisait remarquer les vains efforts de l'école réaliste : « Le réalisme n'a point étendu les limites des éclats que la peinture peut aborder ni rapproché celle que la nature nous offre. [...] Non, la peinture n'est pas la vérité, le réalisme est un but qu'il ne faut pas chercher, parce qu'on ne peut l'atteindre¹⁰. » Si Jamin songeait sans doute à la tendance générale de l'art réaliste puisque l'article avait paru en 1857, Chesneau adopte avec adresse l'argument scientifique de Jules Jamin pour discuter des peintres réalistes des années 1860, à savoir Manet, Monet et Renoir : c'est dire l'intérêt tout particulier qu'il portait à la jeune génération¹¹.

La question du « fini » : les années 1870

En 1873, lorsque le critique évoque de nouveau Manet et les futurs impressionnistes, il leur consacre cette fois un article favorable. Cette année-là au Salon, Chesneau apprécie le *Bon bock* de Manet, à l'image de tant d'autres critiques : « Manet n'a jamais mieux peint que cette année, jamais trouvé plus de finesse dans ses gris si habilement rompus, jamais il n'a mieux vu ni rendu l'aspect des formes extérieures¹². » On trouvait à ce Salon les envois de Berthe Morisot et d'Eva Gonzalès (mais le tableau de cette dernière figurait à l'« Exposition des œuvres d'art refusées à l'exposition officielle de 1873 »), et aucun autre peintre de l'école de Manet n'y était présent. Chesneau ne manque d'ailleurs pas de signaler aux lecteurs la qualité appréciable du pastel de Morisot¹³ : « Quant à M^{lle} Morisot, ses peintures sont en général d'une facture extrêmement lâchée, mais d'un ton fin, charmant et d'une parfaite distinction. Ses pastels sont de premier ordre : couleur harmonieuse, claire, sobre ; dessin suffisant ; goût d'ajustement excellent ; observation physique d'une grande clairvoyance et morale d'une grande pénétration¹⁴. »

10 Jules JAMIN, *op. cit.* à la note 9, p. 642.

11 Lors de Salon de 1868, plusieurs critiques les considéraient comme « réalistes ». Voir le compte rendu de Théophile Gautier, qui fait remarquer que « M. Monet est réaliste comme M. Manet » (Théophile GAUTIER, « Salon de 1868. IV. », *Le Moniteur universel*, 11 mai 1868, p. 1-2). Pour ce qui est de Renoir, qualifié également de « réaliste », voir Ferdinand de LASTEYRIE, « Salon de 1868. 6^e article. L'École réaliste », *L'Opinion nationale*, 20 juin 1868, p. 2 et Marius CHAUMELIN, « Salon de 1868. IV. », *La Presse*, 23 juin 1868, p. 3.

12 Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 11 mai 1873, p. 2.

13 Probablement Berthe Morisot, *Tête de bébé*, 1872, pastel, 33 × 25 cm, localisation inconnue.

14 Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 11 mai 1873, p. 2.

Trois peintres absents de ce Salon, Pissarro, Monet et Sisley, ont cependant fait l'objet de discussions. Le ton du critique à l'endroit de Camille Pissarro est quelque peu froid : « Dans l'école [de Manet], Pissarro n'a pas apporté la moindre note personnelle. Il suit un peu servilement les traditions du maître¹⁵. » En revanche, sa sincère admiration envers Alfred Sisley le pousse à le placer dans la lignée des grands paysagistes du siècle, comme il ressort de cet extrait :

« Sisley a traduit par les moyens de son art des effets de nature que pas un paysagiste encore n'avait rendus. Théodore Rousseau, Corot sont assurément de plus grands artistes, ils ont l'imagination des poésies et des drames de la terre beaucoup plus haute ; Chintreuil pénètre plus avant au rare des ciels. Sisley seul a exprimé jusqu'à ce jour l'illusion même de certaines choses ; par exemple, la moire frémissante des rivières sous les feux blancs des matins brumeux. Celui-là n'est peut-être pas un grand artiste, il est à peine un peintre. Mais il est assurément un voyant¹⁶. »

À propos de Monet, le ton de Chesneau se fait plus modéré par rapport à celui de 1868 : « Depuis, les curieux ont vu, de lui, chez Durand-Ruel, des paysages d'une audace de ton incroyable, des matinées de printemps dans le brouillard, notamment, d'un aspect nature particulièrement réussi. En réalité, ce ne sont que des pochades peintes d'une brosse alerte et sommaire par un homme qui voit juste¹⁷. » Chesneau semble admettre la réussite dans la représentation des apparences d'une nature vivante dans ces paysages de Monet : la formule « ton incroyable » pourrait correspondre à ce que le critique avait questionné cinq ans auparavant, c'est-à-dire le « ton réel », mais elle paraît cette fois empreinte d'une valeur positive, « un aspect nature particulièrement réussi ». Pourtant, ses propos ne sont pas sans équivoque. Qualifier un tableau de « pochade » signifie, à l'évidence, qu'il est perçu comme inachevé. S'agit-il dès lors d'une réserve ou bien d'un simple constat d'état du tableau ? Ces remarques sont en tout cas problématiques sinon incompatibles. De plus, l'admiration de Chesneau pour la justesse de ton des tableaux est pondérée par son interrogation sur la tenue de ces couleurs, qui plus est en l'absence de dessin.

Le souci du critique au sujet du ton et de l'effet chez ces peintres, étroitement lié à la question du « fini », se répète dans un autre article de 1873 :

« Souvent je me demande ce qui restera dans un demi-siècle des peintures de Daubigny, de Chintreuil, de Pissarro, Monet, Sisley, de celles même de ce maître sot de Courbet. Ils ne se préoccupent que de la justesse de l'effet, des valeurs, et

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

ne dessinent point. J'imagine que lorsque les couleurs auront chimiquement travaillé pendant quelques années, que les unes auront poussé au noir, quand les autres se seront maintenues ou auront moins joué, il n'y aura plus sur ces toiles qu'un affreux gâchis, une confusion de tons indéchiffrable. Cela ne vaut aujourd'hui que par l'extraordinaire justesse de l'impression. Quand tous les rapports des tons se seront altérés, je défie bien le plus clairvoyant d'y rien retrouver¹⁸. »

C'est dans le prolongement de ces réflexions que Chesneau réaffirme une vue similaire l'année suivante : là où le ton et l'effet dans la peinture impressionniste sont admirables, les toiles restent inachevées. L'interrogation sur le degré d'achèvement d'un tableau impressionniste devient alors récurrente chez Chesneau et restera un enjeu majeur partagé par ses confrères critiques.

En avril 1874, la première exposition de la « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. » se déroule dans un ancien atelier de Nadar. Trente artistes y participent, même si la plupart ne sont pas considérés aujourd'hui comme impressionnistes à proprement parler. Chesneau reconnaît l'école de Manet, et la qualifie cette fois d'« école de plein air » : « L'école de plein air est représentée au boulevard des Capucines par MM. Monet, Pissarro, Sisley, de Gas, Rouart, Renoir, et M^{lle} Morisot¹⁹. » Il trouve dans cette exposition « une dizaine de toiles qui positivement ouvrent des perspectives imprévues sur la richesse d'effet de réalité qu'il est possible d'obtenir avec des couleurs²⁰. » Il entreprend alors de commenter les envois de certains artistes, d'abord Monet, ensuite Renoir, Degas et enfin Sisley. Avant d'examiner ses commentaires sur Monet, qui méritent une analyse détaillée, il conviendra d'observer tout d'abord sa perspective sur les trois autres artistes.

À l'égard de Renoir, le jugement du critique est catégorique : « Sur six tableaux M. Renoir en a un détestable, inexplicable, lourd, noir, *Tête de femme* ; un manqué, *Parisienne* ; deux qui ne sont que des recherches sans résultat, et deux excellents : *Danseuse* et *L'Avant-scène*²¹. » Il reconnaît dans la *Danseuse* (fig. 4) « une fine et nerveuse élégance », mais son sentiment n'est pas sans réserve : « Le flou des jupes de gaze, les notes de couleur de la tête, de la poitrine et des jambes ; tout cela qui est charmant est malheureusement perdu dans un fond vague, tout

18 Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 4 juin 1873, p. 2.

19 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon. II. Le plein air. Exposition du Boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 3, repris dans *Le Soir*, 7 mai 1874, p. 3 et dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886. Documentation*, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, vol. I, p. 17-19.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*



Fig. 4. Auguste Renoir, *Danseuse*, 1874, huile sur toile, 142,5×94,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

de convention²². » Pour ce qui est de l'*Avant-scène*²³, un avis favorable est clairement émis : Chesneau trouve dans les deux figures « des qualités d'observation d'une part et, d'autre part, des qualités de couleur des plus remarquables, dans une donnée absolument neuve²⁴. » Le critique avait en effet été décontenancé par la coloration intense de *Lise* en 1868 ; son attitude apparaît donc comme plus modérée sous l'effet du développement des idées du critique lui-même.

Chesneau ne manque pas de mentionner les envois d'Edgard Degas, *Classe de danse*²⁵, *Intérieur de coulisses*²⁶, *Répétition d'un ballet sur la scène* (**fig. 5**) et *Aux courses en province*²⁷ :

« Rien de plus curieux que cette expression pittoresque du renversement des lumières et des ombres, causé par l'éclairage de la rampe. M. de Gas la traduit avec une conscience amusante et charmante. J'ajoute qu'il désigne d'une façon précise, exacte, sans autre parti-pris que celui d'une fidélité scrupuleuse, tous les couronnements de jambes et les dislocations de la hanche et du pied qu'exige le dur exercice de la danse. Sa couleur est un peu sourde, en général. Excepté dans un petit tableau : *Aux courses en province*, œuvre exquise de coloration, de dessin, de justesse dans les attitudes et de finesse d'ensemble²⁸. »

22 *Ibid.*

23 Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80×63,5 cm, Londres, Courtauld Gallery.

24 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

25 Edgard Degas, *Classe de danse*, vers 1870, huile sur toile, 19,7×27 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

26 Tableau détruit par l'artiste.

27 Edgard Degas, *Aux courses en province*, 1869, huile sur toile, 36,5×55,9 cm, Boston Museum of Fine Arts.

28 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.



Fig. 5. . Edgar Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, huile sur toile, 65×81,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Ainsi que le critique le souligne en ces termes, dans la peinture de Degas figure une couleur terne, excepté un tableau de courses. L'intensité de la lumière dans la peinture ne paraît pas compter pour beaucoup aux yeux de Chesneau quand il caractérise « l'école de Manet » en 1874, à l'opposé de sa perspective à la fin des années 1860 ; autrement dit, pour lui, « l'école de Manet » ne se borne pas aux peintres de « l'école de plein air ». En réalité, c'est l'un des rares commentaires sur Degas qu'a laissé Chesneau durant sa vie, mais le critique a placé très haut l'œuvre de l'artiste, sa peinture de danseuses notamment²⁹.

Parmi les envois de Sisley, *La Seine à Port-Marly*³⁰ est aux yeux du critique « l'absolue réalisation des ambitions de l'école dans le paysage », en transmettant « d'une façon si complète, si parfaite la sensation physique de l'atmosphère,

29 Dans son ouvrage consacré à Jean-Baptiste Carpeaux, Chesneau explique que *La Danse* du sculpteur n'est pas une représentation des danseuses de l'Opéra, puisque les figures sont allégoriques, et il évoque Degas d'un ton admiratif dans une note en bas de page comme suit : « C'est à l'œuvre des plus remarquables et trop peu connue d'un peintre, M. Degas, qu'il faut demander l'expression saisissante de ces curieuses réalités. » (Ernest CHESNEAU, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux : sa vie et son œuvre*, Paris, Quantin, 1880, p. 114).

30 Alfred Sisley, *La Seine à Port Marly (La Machine de Marly)*, 1873, huile sur toile, 45×64,5 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

de « plein air »³¹. » Mais c'est entre autres le *Déjeuner*³², voire *Boulevard des Capucines* (fig. 6) de Monet, qui permet au critique d'exposer sa pensée sur le paysage typiquement impressionniste en vertu de sa facture rapide et sommaire :

« Jamais, par exemple, la lumière de jour du Nord dans nos appartements n'a été rendue avec la puissance d'illusion que contient la toile de M. Manet [sic, lire Monet] intitulé : le *Déjeuner*. Jamais l'animation prodigieuse de la voie publique, le fourmillement de la foule sur l'asphalte et des voitures sur la chaussée, l'agitation des arbres du boulevard dans la poussière et la lumière ; jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement n'a été saisi et fixé dans sa prodigieuse fluidité, comme il l'est dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Manet [sic] a cataloguée sous le titre de *Boulevard des Capucines*. À distance, dans ce ruissellement de vie, dans ce fréuissement de grandes ombres et de grandes lumières pailletées d'ombres plus fortes et de lumières plus vives, on salue un chef-d'œuvre. Vous approchez, tout s'évanouit ; il reste un chaos de raclures de palette indéchiffrable³³. »



Fig. 6. Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873, huile sur toile, 61 × 80 cm, Moscou, Musée des beaux-arts Pouchkine.

31 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

32 Claude Monet, *Le Déjeuner*, 1868-1869, huile sur toile, 231,5 × 151 cm, Francfort, Städel Museum.

33 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

Apparaissent ainsi, probablement pour la première fois, des notions critiques fondamentales telles que « l'insaisissable », « le fugitif », et « l'instantané », qui, au-delà du XIX^e siècle, se répèteront et se répandront dans les écrits sur l'impressionnisme et sur Claude Monet en particulier. Ces vocables, révélant le caractère fugitif et éphémère du style de Monet, contribuent à développer une vision selon laquelle l'objectif de la peinture impressionniste consiste dans une réalisation de la fugacité picturale. Pour donner quelques exemples, Guy de Maupassant, écrivant sur Monet qui peignait à Étretat au soleil couchant, trouvera en 1886 que les tons jaunes chez le peintre rendent « le surprenant et fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement³⁴. » La même année, Octave Mirbeau, quant à lui, affirme que les peintres impressionnistes tentent de « saisir la presque insaisissable et frissonnante fugitivité des reflets³⁵ ». Pour le poète belge Émile Verhaeren, l'effort des impressionnistes « [tend] à traduire ce qu'il y a de plus insaisissable et de plus fuyant et de plus subtile dans la nature³⁶ ». On pourrait multiplier les exemples comme l'étude de Steven Z. Levine le montre³⁷. Chesneau a ainsi contribué, consciemment ou non, à l'enrichissement du vocabulaire critique sur la peinture impressionniste.

Si la sympathie du critique pour les toiles de Monet transparait dans son texte avec des termes tels qu'« extraordinaire », « merveilleuse », ou « chef-d'œuvre », la question du « fini » demeure. Chesneau persiste dans l'idée que la peinture de Monet n'est pas achevée, comme le mot « ébauche » l'indique bien. C'est pourquoi il trouve dans le « chef-d'œuvre » *Boulevard des Capucines* « un chaos de raclures de palette indéchiffrable », une fois que l'on s'est éloigné du tableau et qu'on l'a vu à distance³⁸. Dans le même compte rendu de l'exposition, Chesneau insiste plus explicitement sur ce point dans la phrase qui suit : « Il faut

34 Guy de MAUPASSANT, « La vie d'un paysagiste », *Gil Blas*, 28 septembre 1886, p. 1.

35 Octave MIRBEAU, « Exposition de peinture (1, Rue Laffite) », *La France*, 21 mai 1886, repris dans Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques*, t. 1, Edition établie, présentée et annotée par Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, Paris, Séguier, 1993, p. 275.

36 Émile VERHAEREN, « Exposition d'œuvres impressionnistes », *Journal de Bruxelles*, 15 juin 1885, repris dans Émile VERHAEREN, *Écrits sur l'art (1881-1892)*, édité et présenté par Paul ARON, Bruxelles, Labor, 1997, p. 199.

37 Voir Steven Z. LEVINE, *Monet and His Critics*, New York, Garland, 1976. Pour le terme « instantané », voir Steven Z. LEVINE, « The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant », *Arts Magazine*, n° 55, mars 1981, p. 114-21.

38 Castagnary exprime la même opinion sur le tableau de Monet lors de cette exposition. Jules-Antoine CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3, repris dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting, op. cit.* à la note 19, p. 15-17. Voir à ce sujet Oscar REUTERSVÄRD, « The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists : The Debate Concerning Decomposition in Impressionism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.10, n° 3, mars 1952, p. 273-278.

qu'il en arrive à transformer l'esquisse en œuvre faite³⁹. » Le critique s'attache à deux positions plus ou moins contradictoires. D'une part, il note la qualité admirable chez Monet, tout particulièrement de l'expression fugitive de la scène parisienne, dans laquelle on retrouve de nombreuses touches informes. Mais de l'autre, il ne peut s'empêcher d'affirmer que le tableau de Monet n'est pas fini, autrement dit, il conserve un jugement de valeur académique au sujet du degré de finition d'une peinture.

À cet article de Chesneau sur l'exposition impressionniste de 1874, on peut ajouter une « Chronique » parue dans *Revue de France*, et signée des initiales « E. C. »⁴⁰. Attribuée jusqu'à présent au critique Émile Cardon⁴¹, la véritable paternité en revient pourtant à Ernest Chesneau, car celui-ci écrivait régulièrement sur les beaux-arts dans cette revue vers 1874 et les artistes évoqués parmi de nombreux exposants sont d'ailleurs pratiquement identiques à ceux mentionnés dans l'article de *Paris-Journal*. Chesneau écrit ainsi :

« La Société anonyme a pour noyau un groupe de peintres jeunes, audacieux, qui ont une esthétique et une ambition d'art très-personnelles. Ils veulent peindre ce qu'ils voient, seulement ce qu'ils peuvent voir et comme ils voient. Si d'une part ils proscrivent l'imagination, en quoi ils ont tort, d'autre part ils proscrivent la convention, en quoi ils ont raison. Le tout est maintenant de savoir comment ils voient et si leurs moyens d'exécution sont suffisants. Ils voient juste, clair, mais de trop loin. Ils se contentent des aspects d'ensemble, des masses mouvantes, et dédaignent par trop le détail ; — or ici je soupçonne que ce dédain est moins l'affirmation d'un principe qu'une lacune d'éducation⁴². »

Les observations à propos de la finition sommaire de la peinture impressionniste se réitèrent. Le critique tient certes en estime la nouvelle tentative de ces jeunes artistes, qui, selon lui, consiste dans la transcription exacte des choses telles qu'elles ont été vues par le peintre, mais les résultats obtenus sur la toile ne peuvent le contenter, d'où les scrupules de Chesneau et ses doutes sur une « lacune d'éducation » chez ces peintres. Cette question de l'achèvement de la peinture, qui le hantait depuis un moment, s'évanouit pourtant au début des années 1880, non pas à cause de l'évolution du style chez les impressionnistes, mais plutôt grâce à la réflexion du critique lui-même.

39 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

40 E. C. [Ernest CHESNEAU], « Chronique : Beaux-Arts. Exposition de peintures modernes », *Revue de France*, t. 10, avril 1874, p. 254-255, repris dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting*, *op. cit.* à la note 19, p. 11.

41 Ruth BERSON (éd.), *The New Painting*, *op. cit.* à la note 19, p. 11 et 477-478.

42 Ernest CHESNEAU, « Chronique », *op. cit.* à la note 40, p. 255.

Vers une interprétation subjectiviste : les années 1880

Dans les années 1880, Chesneau publie deux articles sur l'impressionnisme, et ce seront ses derniers textes consacrés à ce mouvement (rappelons qu'il décède en 1890). Le premier, un compte rendu de la septième exposition impressionniste de 1882, sera lu par Claude Monet, résidant alors à Pourville, et qui était donc soucieux de connaître la réaction de la critique suite à la manifestation tenue à Paris. Le peintre écrit ainsi à Paul Durand-Ruel : « J'ai reçu ici le *Paris-Journal* avec un article de Chesneau, très bien fait. C'est bien ce que j'aime⁴³ ». Si brève cette remarque soit-elle, on présume aisément d'après ce passage que le critique avait proposé une perspective plus adaptée à l'esthétique impressionniste.

En effet, il commence par défendre l'esthétique chère à l'impressionnisme, et plus particulièrement aux paysagistes comme Monet : « En dépit des pédants, des cuistres, les formes de l'art sont et doivent être variées à l'infini, comme l'est la nature elle-même, comme le sont les dispositions de notre esprit, de notre âme, ou simplement de notre humeur au jour le jour, en face de la nature, dispositions qui nous les font voir aux mêmes lieux, aux mêmes heures, sous des aspects si différents⁴⁴. » Ces remarques générales sur l'aspect naturaliste de l'art du paysage semblent pouvoir à elles seules attirer l'attention de Monet. Chesneau compare ensuite les impressionnistes aux peintres qu'il admirait, les préraphaélites :

« L'effort des préraphaélites anglais, qui s'attachent avec une extraordinaire passion à traduire dans ses détails les plus minutieux la nature *comme elle est* nous paraît légitime et répond à certains besoins de notre curiosité esthétique, comme répond à d'autres besoins et est au même titre légitime l'effort des impressionnistes français s'attachant avec une égale passion, avec une égale conviction à traduire non plus la réalité abstraite de la nature, non plus la nature *comme elle est*, comme la peut concevoir l'intelligence du savant, mais la nature *comme elle nous apparaît*, la nature telle que la font [sic] pour notre œil, s'il sait voir les phénomènes de l'atmosphère et de la lumière⁴⁵. »

Dans ces lignes denses, Chesneau opère une mise en parallèle entre les impressionnistes et les préraphaélites, ce qui traduit par ailleurs son grand intérêt pour la peinture anglaise en 1882, année où le critique publie l'ouvrage

⁴³ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 14 mars 1882, in Daniel WILDENSTEIN, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, t. II, Paris, 1979, p. 216 (lettre n° 254).

⁴⁴ Ernest CHESNEAU, « Le groupe sympathique. Les peintres impressionnistes », *Paris-Journal*, 7 mars 1882, p. 1, repris dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting, op. cit.* à la note 19, p. 384-386.

⁴⁵ *Ibid.*

*La Peinture anglaise*⁴⁶. Pour lui, si les préraphaélites essaient de reproduire sur la toile la nature telle qu'elle est, l'art impressionniste attache de l'importance à la représentation de la nature vue à travers les yeux de chaque artiste singulier, donc des observations brutes de chaque artiste. Ainsi, Chesneau ne met plus l'accent sur la « justesse de l'effet » ou la « justesse de l'impression » comme dans les années précédentes, privilégiant en revanche la dimension d'ordre subjectif de la peinture impressionniste⁴⁷.

Chesneau semble ici se rapporter à la pensée contemporaine de son époque. D'abord celle de John Ruskin, philosophe que Chesneau connaissait depuis des années. Le concept ruskinien de « l'innocence de l'œil »⁴⁸ est manifesté dans son interprétation subjectiviste de l'art impressionniste, avec l'évocation des préraphaélites, peintres que le philosophe anglais soutenait avec force. Plus explicitement encore, sa distinction entre peindre la nature « comme elle est » et « comme elle nous apparaît » est redevable à la philosophie de Ruskin, et peut-être précisément au passage présent dans la brochure publiée en 1851 : le philosophe avait en effet affirmé, dans son texte défendant les préraphaélites, que si ces peintres restaient fidèles à leurs principes (« peindre la nature telle qu'elle est »⁴⁹), ils finiraient par fonder une nouvelle école en Angleterre.

Un autre rapprochement possible renvoie à l'esthétique scientifique de l'époque. Chesneau opposait, on l'a dit, « l'intelligence du savant » qui traduit « la réalité abstraite de la nature » à « notre œil » qui perçoit quant à lui des impressions immédiates de la nature en tant que telle. Cette distinction entre la perception, d'une part, et l'impression ou la sensation, notions parfois confondues par ses contemporains, d'autre part, était d'une importance primordiale dans la psychophysiologie. Dans son ouvrage monumental *Optique physiologique*, le physicien et physiologiste allemand Hermann von Helmholtz avait en effet établi une distinction entre ces trois concepts pour expliquer le mécanisme de la perception visuelle⁵⁰. Selon lui, *l'impression* est ce que

46 Ernest CHESNEAU, *La Peinture anglaise*, Paris, Quantin, 1882. Il convient de rappeler que ce livre sera traduit et publié en Angleterre en 1885 avec une préface signée par John Ruskin.

47 Bien que Chesneau n'ait jamais employé le mot « subjectif », il semble pertinent de qualifier sa vision des années 1880 sur l'impressionnisme en tant que telle. Sur la complexité sémantique et conceptuel du terme « subjectif » dans les écrits sur l'impressionnisme, voir Richard SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, The University of Chicago Press, 1984.

48 John RUSKIN, *The Elements of Drawing*, in *The Works of John Ruskin*, 39 vols., édité par E. T. COOK et Alexander WEDDERBURN, Londres, 1903-1912, vol.15, p.27.

49 « [...] paint nature as it is around them [...] » (John RUSKIN, *Pre-Raphaelitism*, Londres, 1851, p.23)

50 Hermann von HELMHOLTZ, *Optique physiologique*, traduit de l'allemand par Emil JAVAL et N. Th KLEIN, Paris, V. Masson et fils, 1867. Sur la théorie de perception visuelle de Helmholtz

l'œil reçoit physiquement, tandis ce que *la sensation* se produit à travers un processus physiologique, le système nerveux. Contrairement à ces deux concepts, *la perception* concerne les processus mentaux, et c'est donc une sensation psychologique. Ainsi, Chesneau semble opposer ces concepts, « l'intelligence du savant » (qui coïncide avec la perception) à « notre œil » (qui correspond à la sensation et l'impression). Chesneau avait pu assimiler ces connaissances physiologiques, sinon directement de Helmholtz, du moins à travers les écrits d'Eugène Véron et d'Hippolyte Taine dont le critique était lecteur. Vulgarisateurs des idées de Helmholtz, Véron et Taine avaient respectivement publié des ouvrages dans lesquels ils rendaient compte de la complexité de la sensation en s'appuyant sur la théorie du physicien allemand⁵¹. Taine, par exemple, fait la distinction entre *la sensation* (*l'impression* y est impliquée) et *la perception* : « Primitivement et par elles-mêmes, la rétine ébranlée n'éveille en nous que la sensation de la lumière, de l'obscurité, des couleurs successives et simultanées. C'est ultérieurement, et par l'adjonction d'images auxiliaires, que cette pure sensation visuelle reçoit une situation apparente, et que nous voyons les objets à telle distance, dans telle direction, avec telle forme et telles dimensions⁵². »

L'apport de l'optique physiologique sous-tend l'ensemble du compte rendu de l'exposition collective de 1882 rédigé par Chesneau. Ainsi, à la suite du texte cité plus haut, il affirme :

« Or ces phénomènes sont essentiellement inconstants. De toute nécessité le peintre est forcé de les saisir dans les rapides moments de leur durée. Ils ne subsistent pas en soi comme la réalité abstraite ; ils passent, ne laissant qu'une impression sur notre rétine et dans notre mémoire qu'un souvenir, celui d'un enchantement de mouvements et de couleurs. Voilà ce que les peintres bien nommés "impressionnistes" aspirent et réussissent à nous rendre ; c'est ce souvenir qu'ils veulent et savent fixer. Quel regard sensible à ces fêtes éphémères des colorations en mouvement, à ces féeries de la lumière qui se jouent à la surface de notre globe terraqué ne leur en serait reconnaissant⁵³ ? »

et sa diffusion en France, voir Georges ROQUE, « La sensation visuelle selon Hermann von Helmholtz et sa réception en France », in Jacqueline Lichtenstein *et alii* (dir.), *Vers la science de l'art*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 117-129.

51 Eugène VÉRON, *L'Esthétique*, Paris, C. Reinwald, 1878 ; Hippolyte TAINÉ, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870.

52 Hippolyte TAINÉ, *De l'intelligence*, *op. cit.*, t. II, p. 111.

53 Ernest CHESNEAU, « Le groupe sympathiques », *op. cit.* à la note 44, p. 2. Ce texte de Chesneau a fait l'objet d'analyse approfondie, avec une attention particulière mise sur le terme « mémoire » dans Joel ISAACSON, « The Painters Called Impressionists », in *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Charles S. MOFFETT (dir.), 'cat. exp., National Gallery of Art, Washington, 17 janv.-6

Le critique distingue nettement l'impression première formée par la lumière et la couleur de la nature, de la classification mentale découlant de la conscience ; ce dernier processus, nommé « la réalité abstraite » par le critique, va être paraphrasé comme « réalité rationnelle » en 1883, ainsi qu'on le verra tout de suite. Il considère par conséquent que l'esthétique impressionniste consiste à capter les mouvements éphémères et les couleurs changeantes formés sur la rétine et non pas à reproduire la réalité interprétée par la conscience réfléchie.

L'année suivante, en 1883, Chesneau consacre un article aux expositions particulières des cinq peintres ayant eu lieu à la galerie Durand-Ruel, à savoir les expositions de Boudin, Monet, Renoir, Pissarro et Sisley. Retraçant brièvement la lignée des paysagistes français du XIX^e siècle, avec Huet, Rousseau, Corot et Daubigny, Chesneau se montre embarrassé par la situation de l'école française pour le paysage au moment où il écrit : « La main-d'œuvre du paysagiste devenait banale à ce point que le paysage, naguère une des gloires de la peinture française, menaçait d'en devenir la plaie. On n'y rencontrait plus un seul accent de nature, pas le moindre souffle d'air, pas un arbre, rien que des formes vagues, mal écrites, sans amour et sans conscience : du chic et rien que du chic⁵⁴. » Pourtant son avis sur les impressionnistes est favorable : « [Les impressionnistes] apportaient une interprétation neuve, sincère, mais très particulière de la nature. Eux aussi, quoique dans un tout autre esprit, ils sacrifiaient la précision des formes ; ils ne voulaient voir et ne s'efforçaient à exprimer que l'apparence et le mouvement des choses et non leur réalité rationnelle⁵⁵. » Tentative visant à déterminer le mode personnel de représentation de la nature chez les impressionnistes, cette définition de l'art impressionniste, élaborée en profondeur par Chesneau dans les années 1880, l'amène finalement à modifier son attitude à l'égard de la notion d'achèvement en peinture : « Leur formule âpre, sommaire, nécessairement rapide, paraît incomplète et cependant ne l'est point, puisque la sensation du mouvement étant communiquée au spectateur, leur but étant atteint, ils n'ont rien de plus à nous dire⁵⁶. » Certes le style des impressionnistes s'était développé depuis les années 1870, mais il semble que c'est l'élaboration de la pensée de Chesneau lui-même, se fondant sur les écrits des contemporains ou d'autres,

.....
avril 1986, The Fine Arts Museum of San Francisco, 19 avril-6 juill.1986), The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986, p. 373-393.

- 54** N. s. [Ernest CHESNEAU], « Expositions particulières », *Annuaire illustré des beaux-arts*, 1883, p. 260. L'auteur de cet article est identifié dans Steven Z. LEVINE, *Monet and His Critics*, *op. cit.* à la note 37, p. 54 et 425.
- 55** N.s. [Ernest CHESNEAU], « Expositions particulières », *op. cit.* à la note 54, p. 260.
- 56** *Ibid.*, p. 260-261. Castagnary avait exprimé une vue analogue en 1874 à propos des impressionnistes quoique sa position générale ne soit pas si favorable à ces peintres : « L'impression une fois saisie et fixée, ils déclarent leur rôle terminé. » (CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *op. cit.* à la note 38, p. 3).

qui lui a permis, en définitive, de reconnaître voire de défendre leur esthétique picturale. La constante réflexion de fond poursuivie par Chesneau dès les années 1860 jusqu'aux années 1880 montre à elle seule combien l'impressionnisme était pour le critique un mouvement artistique digne d'intérêt.

Au-delà de la critique d'art : diverses activités dans les années 1870

Si les textes de Chesneau parus dans la presse nous éclairent sur la manière dont ses idées sur l'impressionnisme ont évolué, il faut toutefois tenir compte d'autres types d'écrits pour lui redonner la place qu'il mérite dans l'histoire de l'impressionnisme : la préface que Chesneau a rédigée pour le catalogue de la vente Hoschedé en janvier 1874, le journal illustré *Zigzags à la plume à travers l'art* que Chesneau a fondé en 1876, et enfin, le roman du critique intitulé *La Chimère*, publié en 1879. Il s'agit donc ici de domaines dépassant la critique d'art proprement dite et c'est en examinant l'ensemble de ces écrits, revêtant diverses formes, que l'on comprendra mieux sa prise de position originale en faveur de l'impressionnisme.

Le 13 janvier 1874, quelque mois avant l'ouverture de la première exposition dite « impressionniste », Ernest Hoschedé, collectionneur et critique d'art, vend aux enchères quatre-vingts tableaux⁵⁷. La collection présentée dans une salle de l'hôtel Drouot se composait principalement de peintures réalistes ainsi qu'appartenant à l'école de Barbizon, mais elle comptait également certains peintres impressionnistes : un Degas, trois Monet, six Pissarro et trois Sisley. L'expert de la vente était Paul Durand-Ruel, à qui Hoschedé avait acheté plusieurs de ses toiles. Et c'est Chesneau, sans doute à la demande du marchand de tableaux, qui rédigea la préface du catalogue de vente, ne manquant pas de signaler au public l'importance de cette vente pour les jeunes artistes : « A côté de noms définitivement et très-haut classés dans l'art contemporain, à côté des Diaz, des Courbet, des Vollon, des Michel, des Corot, des Ch. Jacques, on y verra des œuvres d'artistes très-jeunes affronter pour la première fois l'épreuve des enchères publiques⁵⁸. » Il poursuit :

57 Sur la personnalité d'Hoschedé, voir Dominique LOBSTEIN, *Défense et illustration de l'impressionnisme : Ernest Hoschedé et son «Brelan de Salons» (1890)*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2008 ; Dominique LOBSTEIN, « Ernest Hoschedé et Impression, soleil levant », in Marianne MATHIEU et Dominique LOBSTEIN (éd.), *Impression, soleil levant. L'Histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, (cat. exp. Paris, Musée Marmottan Monet, 18 sept. 2014-8 janv. 2015), Paris, Musée Marmottan Monet, 2014, p. 116-133.

58 E. C. [Ernest CHESNEAU], « Avertissement », in *Catalogue de tableaux modernes dont la vente aux enchères aura lieu hôtel Drouot, salle n°8, le mardi 13 janvier 1874 à deux heures*, p. 111.

« Ces artistes font partie d'un groupe très-discuté dans ses tendances à l'extrême simplicité et pour la sincérité absolue de ses interprétations naturalistes. Mais on ne discute avec passion que les manifestations d'art empreintes d'une forte saveur individuelle. Aujourd'hui nos collectionneurs jugent la peinture d'après sa valeur propre, sans s'inquiéter des préjugés de la tradition, et sans tenir compte plus que de raison de la valeur de convention que lui donne la consécration du temps. Or les tableaux de la jeune école française qui vont passer sous leurs yeux sont assurément de ceux qui, après les luttes du présent, sont appelés à recevoir cette dernière consécration. A ce titre, les sympathies du public et des amateurs prévoyants leur sont acquises par avance⁵⁹. »

Chesneau invite ainsi ses lecteurs à se montrer bienveillants envers la jeune école, tout en relevant le fait qu'un débat esthétique se poursuit, auquel le critique lui-même est mêlé depuis quelques années⁶⁰.

En 1876 se tient la deuxième exposition indépendante. Bien que Chesneau n'ait pas écrit sur cette manifestation impressionniste⁶¹, il fonda la même année un journal illustré, portant le titre *Zigzags à la plume à travers l'art* dont la publication cessa après cinq mois. L'un des objectifs de cette publication était de fournir aux lecteurs les illustrations d'œuvres d'art, dessinées par les artistes eux-mêmes. Dans ce journal, Chesneau introduit des dessins de Renoir, Monet, Pissarro, Caillebotte et Degas (**fig.7 et 8**)⁶². Chacun de ces dessins se base sur

59 *Ibid.*, p. III-IV.

60 Notons également que lors de la vente impressionniste en 1875 (*Catalogue des tableaux et aquarelles par Claude Monet, Berthe Morisot, A. Renoir, A. Sisley*, Hôtel Drouot, 24 mars 1875, Commissaire-Priseur: Charles Pillet, Expert: Durand-Ruel, avec une préface de Philippe Burty), Chesneau acheta un paysage de Monet, un paysage de Sisley et une eau-forte de Morisot. Voir Merete BODELSEN, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux" », *The Burlington Magazine*, vol.110, n° 783, 1968, p. 330-349. Chesneau possédait en plus d'autres œuvres des impressionnistes. Voir Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes: amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989, p. 101 et 104. Voir aussi les catalogues raisonnés de Monet et de Pissarro, dans lesquels quatre toiles de ces peintres sont considérées comme ayant été en possession du critique.

61 Notons que l'exposition n'a pas employé le terme « impressionniste » pour le titre comme le catalogue l'indique: *Catalogue de la 2^e exposition de la peinture par MM. Béliard – Legros – Pissarro – Bureau – Lepic – Renoir – Caillebotte – Levert – Rouart – Cals – Millet (J.-B.) – Sisley – Degas – Monet (Claude) – Tillot – Desboutin – Morisot (Berthe) – François (Jacques) – Ottin fils*, Paris, 1876.

62 Il s'agit de dessins des quatre tableaux présentés à l'exposition. Claude Monet, *La Promenade*, 1875, huile sur toile, 100 × 81 cm, Washington, National Gallery; Camille Pissarro, *Allée de pommiers près d'Osny*, 1874, huile sur toile, 54 × 72,5 cm, vendu chez Christie's le 7 février 2005; Auguste Renoir, *Le Premier pas*, 1876, huile sur toile, 111 × 81 cm, vendu chez Christie's le 4 février 2002; Edgard Degas, *Dans un café (L'Absinthe)*, 1875-1876, huile sur toile, 92 × 68,5 cm, Paris,



Fig. 7. Dessins reproduits dans *Zigzags à la plume à travers l'art*, n° 2, 7 mai 1876, p. 13, source gallica.bnf.fr / BnF.

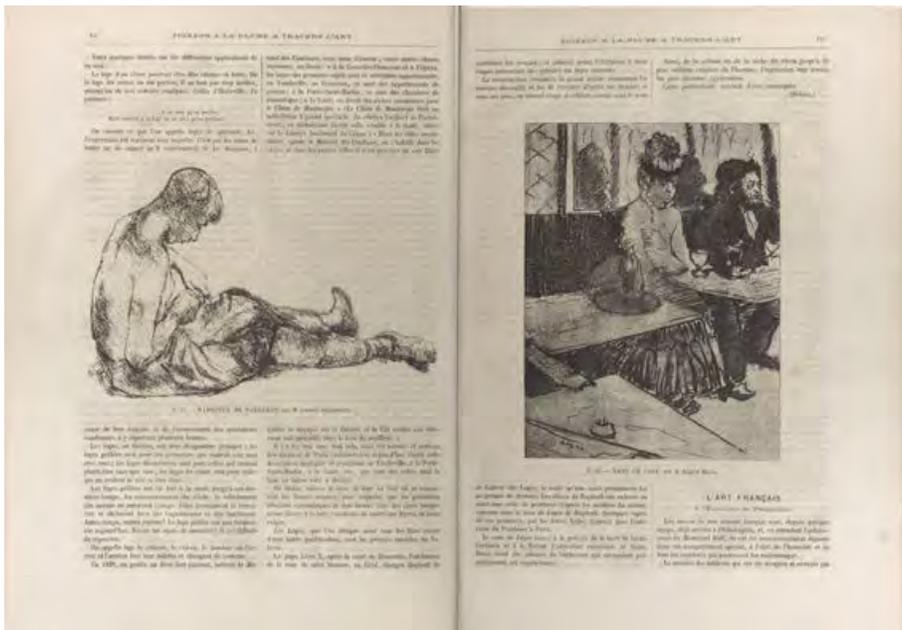


Fig. 8. Dessins reproduits dans *Zigzags à la plume à travers l'art*, n° 5, 28 mai 1876, p. 12-13, source gallica.bnf.fr / BnF.

les tableaux exposés à la deuxième exposition dite « impressionniste », nous incitant ainsi à penser que Chesneau a bel et bien assisté à cette exposition (les tableaux de Renoir et Pissarro ne sont pas jusqu'ici considérés comme ayant été accrochés à la deuxième exposition collective : d'où aussi l'importance de ces dessins qui attestent leur présence)⁶³. D'après Richard Kendall, ce sont des dessins originaux réalisés par les peintres impressionnistes eux-mêmes⁶⁴. On peut donc supposer que Chesneau, en tant que directeur du journal, a été à l'origine de cette initiative, en entrant en contact directement avec les impressionnistes. C'est ainsi que Chesneau a fait connaître au public des peintures impressionnistes par leurs dessins originaux, et c'est un point capital puisqu'il va ici au-delà de l'activité d'un critique d'art. Or, le journal *Zigzags* illustre également un autre fait significatif, à savoir qu'Ernest Chesneau avait lu *La Nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* d'Edmond Duranty⁶⁵, brochure qui véhicule l'idée réaliste et tout particulièrement celle de Degas. Aux yeux de Chesneau, cette brochure de Duranty était d'une importance majeure : « A notre très grand regret la place nous fait défaut aujourd'hui pour parler, comme elle le mérite, de l'importante brochure de M. Duranty. [...] M. Duranty expose, en termes pleins de mesure, le manifeste de ses amis. Après le Salon nous reprendrons cette étude qui ouvre la discussion sur des questions essentielles⁶⁶. » Malgré cette annonce, le compte rendu de ce texte ne verra jamais le jour. Du moins pourrait-on dire

musée d'Orsay ; un dessin préparatoire pour le tableau de Gustave Caillebotte, *Raboteurs de parquets*, 1876, huile sur toile, 80 × 100 cm, collection particulière.

- 63** La toile de Renoir, *Le Premier pas*, répertoriée dans le catalogue de 1876 comme *Femme et enfant* sous le numéro 209, montre une composition qui correspond exactement au dessin reproduit dans *Zigzags*. Elle est numérotée 250 dans Guy-Patrice et Michel DAUBERVILLE, *Renoir : catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles. [1], 1858-1881*, Paris, Bernheim jeune, 2007. Pour ce qui est du tableau de Pissarro, *Allée de pommiers près d'Osny*, il a été catalogué en 1876 comme *Les Coteaux du Choux* sous le numéro 202. Ruth BERSON, *The New Paintings, op. cit.* à la note 19, propose un autre tableau probablement exposé mais le dessin reproduit dans le journal indique la présence effective de l'*Allée de pommiers près d'Osny*, qui est numéroté 338 dans Joachim PISSARRO et Claire DURAND-RUEL SNOLLAERTS, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, 3 vols., Paris Wildenstein Institute, 2005.
- 64** Richard KENDALL, « "Dans un café", "Zigzags" and Five Recovered Impressionist Drawings », *The Burlington Magazine*, vol. 151, n° 1274, mai 2009, p. 306-311.
- 65** Edmond Duranty, *La Nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, Dentu, 1876.
- 66** Z. [Ernest CHESNEAU], « La Nouvelle peinture par M. Duranty », *Zigzags à la plume à travers l'art*, 7 mai 1876, p. 10. On peut identifier l'auteur de cet article d'après une lettre de Chesneau adressée à Edmond de Goncourt transcrite dans Jean-Louis CABANÈS, « Lettres d'Ernest Chesneau à Edmond et Jules de Goncourt (1863-1884) », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 11, 2004, p. 242.

que la lecture de ce manifeste a dû permettre au critique d'enrichir sa réflexion sur cette nouvelle peinture, ce qui a peut-être contribué à son changement de perspective sur ce mouvement à la fin des années 1870 et au début des années 1880, comme on l'a remarqué.

L'intérêt particulier de Chesneau envers l'impressionnisme se manifesta également en 1879 dans une œuvre littéraire : il publia un roman nommé *La Chimère*, dont l'éditeur fut Georges Charpentier, mécène des impressionnistes. C'est un roman dédié à Gustave Moreau, avec une reproduction du tableau *La Chimère* de ce peintre en frontispice, bien que l'artiste lui-même soit peu présent dans le récit. Il s'agit d'un roman d'amour, dont le héros, Gaston de Chanly, est peintre. Il est intéressant de remarquer que la personnalité de Gaston de Chanly est composée d'après deux personnes existantes : Chesneau lui-même et Claude Monet. Dans ce roman, Chesneau donne une description de la peinture de son héros, qui rappelle sans équivoque la peinture impressionniste :

« [...] débardeurs, tireurs de sable au bord de la Seine, porteurs déchargeant des bateaux de charbon et se suivant à la file, la hotte au dos, sur des planches au mouvement élastique jetées du bord à la rive en guise de ponton ; voitures au Bois, loges de théâtre, groupes de flâneurs sur le boulevard, et de consommateurs à la porte des cafés ; études de paysages, de ciels sur nature ; effet de lumière dans l'accident des rues de Paris : tout cela traité selon l'humeur du jour, bâclé, enlevé, avec une fougue étonnante, ou découpé avec la minute religieuse d'un préraphaélite⁶⁷. »

Quelques toiles présentées à la quatrième exposition des impressionnistes (mais titrée sur l'affiche, à l'initiative de Degas, « 4^e Exposition faite par un Groupe d'artistes Indépendants ») en 1879, l'année de la publication du roman, correspondent exactement à cette description. Ce sont *Les déchargeurs de charbon* (fig. 9) de Monet et *Coin de loge*⁶⁸ de Mary Cassatt. Se manifeste également dans ce roman une sorte d'affirmation de l'esthétique impressionniste, outrepassant une simple description de la peinture. Chesneau fait parler le héros de la sorte : « La variété je l'obtiendrais par la saison, l'heure du jour, l'état de la température. Le vent, la pluie, la chaleur, le froid, le matin, l'après-dîner, les mois d'août à juillet, toutes ces nuances de l'année devraient se préciser avec une exactitude si vivante dans mon tableau, dans la lumière du tableau⁶⁹ [...] »

Gaston de Chanly n'est pas en réalité un peintre purement impressionniste comme on peut l'imaginer d'après ces passages, car les sujets historiques

⁶⁷ Ernest CHESNEAU, *La Chimère*, Paris, Charpentier, 1879, p. 146-147.

⁶⁸ Mary Cassatt, *Coin de loge*, vers 1879, huile sur toile, 43,2 × 61 cm, Pennsylvanie, Collection de M. et Mme Edgar Scott.

⁶⁹ Ernest CHESNEAU, *La Chimère*, *op. cit.* à la note 56, p. 148.

et littéraires font également partie de son répertoire pictural. Et pourtant le chapitre XIX souligne bien la préoccupation du Chesneau de l'époque, laquelle porte sur l'esthétique impressionniste. Un fait éditorial renforce cette impression : le chapitre en question n'existait pas lorsque le roman parut dans la *Revue de France* en tant que feuilleton à épisodes, de février à mai 1879, toutefois au moment de la publication du livre, recueillant l'ensemble des quarante-trois épisodes déjà parus, l'auteur en a inséré un supplémentaire intitulé « Art ». C'est dire que sa visite à la quatrième exposition collective qui s'est close le 11 mai l'a poussé, naturellement, à exposer à sa manière sa vision de l'impressionnisme dans son propre roman.

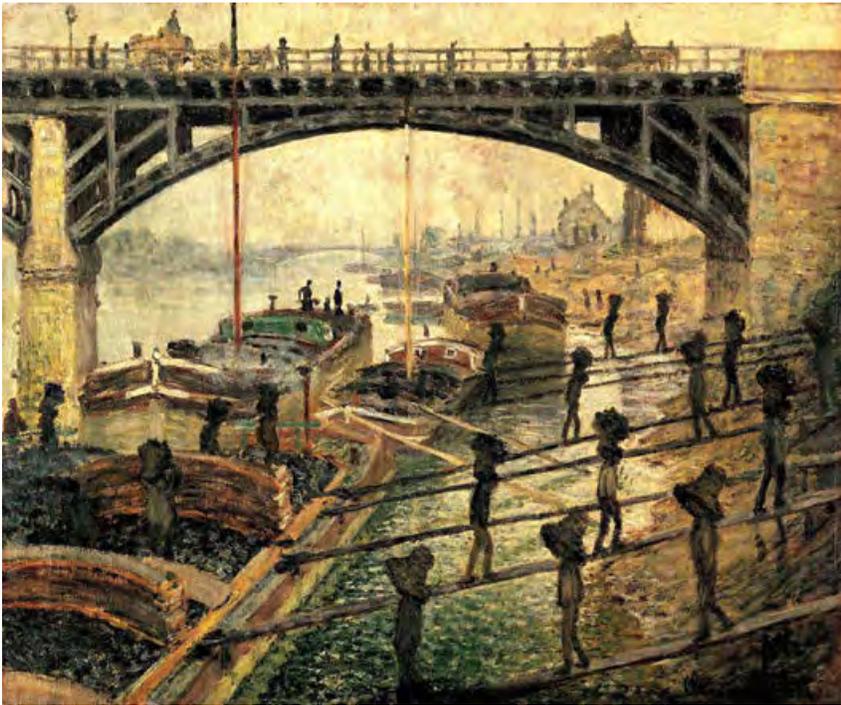


Fig. 9. Claude Monet, *Les déchargeurs de charbon*, vers 1875, huile sur toile, 54 × 65,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

La tâche du critique au miroir des peintres impressionnistes

Chesneau percevait donc sans aucun doute l'impressionnisme comme un mouvement novateur, méritant une attention particulière sur la scène artistique de son temps. Ses écrits sur ce mouvement, mais aussi les trois types de textes examinés plus haut, montrent qu'il était l'un des meilleurs critiques de

l'impressionnisme. Or, c'est bien lors de la première exposition dite « impressionniste » en 1874 que Chesneau avait senti la nécessité de s'expliquer longuement sur la tâche d'un critique d'art :

« En même temps que les faits accomplis, il lui [à la critique] appartient aussi de constater les faits en voie d'accomplissement et de signaler à leur première aurore les mouvements d'avenir, les impulsions destinées à se propager et à exercer en bien ou en mal une action manifeste sur la marche de l'école. La critique doit non-seulement sentir et dire son sentiment, mais pressentir et dire ce qu'elle pressent. Il se peut qu'elle se trompe, il se peut que les mouvements prévus par elle avortent ou tournent d'une façon contraire à ses espérances comme à ses craintes. En ce qui la touche cela importe peu. Les événements ne sont pas dans sa main. Mais elle a rempli son office. Dès lors sa conscience est déchargée⁷⁰. »

Il clarifie ainsi la définition de son propre métier, affirmation de ses principes critiques qui ne lui était pas habituelle. Il poursuit pour justifier sa perspective exprimée sur la jeune école :

« C'est pour obéir à cette nécessité de situation que j'ai parlé ici comme je l'ai fait de l'exposition des « intransigeants », c'est-à-dire avec la plus sincère sympathie. Leur formule est parfois si incomplète et déconcerte tellement les yeux façonnés aux routines par les routines, qu'une charge à fond de train contre ce groupe d'artistes eût été bien plus dans le goût du public d'aujourd'hui. Mais ne faut-il pas penser aussi au public de demain⁷¹? »

Quoique Chesneau n'ait pas hésité à relever, à de multiples reprises, certains défauts à leur rencontre, sa position vis-à-vis des jeunes peintres se fondait sur la « sympathie ». Quand Théodore Duret a désigné en 1878 le critique comme l'un des premiers défenseurs du mouvement, il avait dû ressentir cette « sympathie », affichée de différentes façons. Ernest Chesneau a offert ainsi au « public de demain » que nous sommes, un regard contemporain et lucide porté sur l'impressionnisme.

70 Ernest CHESNEAU, « Au Salon. Avertissement préalable », *Paris-Journal*, 9 mai 1874, p. 2.

71 *Ibid.*

L'ENVERS DES PROCESSUS DE CATÉGORISATION OU L'AUTO-CRITIQUE DE GUSTAVE GEFFROY, ROGER MARX ET ARSÈNE ALEXANDRE (1886-1892)

OLIVIER SCHUWER

Les divers enjeux qui interagissent à l'intérieur même des processus de catégorisation dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle expliquent l'embaras du critique d'art qui, bien souvent, se trouve à la fois dans la position de l'avocat et du procureur. De fait, à partir du « réalisme », les ismes prennent place dans l'outillage conceptuel de la critique d'art sur un fond permanent de crise, dans l'oscillation entre d'un côté la nécessité de classer, de procéder à la saisie conceptuelle de l'histoire de l'art à travers l'invention de catégories utiles, et de l'autre la condamnation du « marketing moderniste¹ » (que l'on nomme alors « réclame », « intentionnisme » ou bien encore « puffisme ») dont ils seraient l'émanation. S'il remplit une fonction épistémologique de plus en plus indispensable – définir, ordonner les productions artistiques, sur les cendres de la hiérarchie des genres – ce « mal nécessaire² » de l'histoire de l'art suscite également la méfiance de nombreux observateurs qui rejettent l'arbitraire de ces notions impures, souvent étrangères à toute considération esthétique, et dont l'emploi relève de motivations essentiellement *stratégiques* : faire école, faire époque ou faire histoire, ainsi que l'ont montré Anna Boschetti³ et Pierre Wat⁴.

Cette tension problématique entre deux usages de l'isme – la catégorie ou l'étiquette – et les réflexes contradictoires d'adhésion ou de rejet qu'ils suscitent, se retrouve au cœur des apories de la critique indépendante autour de 1890. Bien que leur exemple ne soit pas isolé, nous nous concentrerons ici sur

1 Robert JENSEN, *Marketing modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

2 Ernst GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1966, p. 82.

3 Anna BOSCHETTI, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture & société », 2014.

4 Pierre WAT, « Procession des ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », in Bertrand TILLIER (dir.), *Le XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, p. 21-74.

trois personnalités au positionnement analogue dans le champ de la critique d'art, Gustave Geffroy (1855-1926), Roger Marx (1859-1913) et Arsène Alexandre (1859-1937)⁵, qui arpentent la même ligne de crête. Tandis que le monopole de la notion d'*impressionnisme* est fortement contesté par l'émergence de propositions alternatives, cette « jeune critique⁶ », ainsi que la nomme Alexandre, exprime en effet la même ambivalence face à la surenchère d'ismes qui affecte alors l'ensemble de la presse artistique. Elle instruit, dans un contexte de sortie du naturalisme et d'émergence du symbolisme, un véritable procès de l'arbitraire et de la vanité des classifications en isme, tout en contribuant à la recomposition du canevas conceptuel de la critique d'art; elle pose un regard critique, parfois acerbe, sur les ismes (notamment le « naturalisme ») tout en distillant ces termes-moteurs, *néo-impressionnisme*, *cloisonisme* [sic], ou bien encore *symbolisme*, qui refaçonnent la physionomie du paysage artistique entre 1886 et 1892.

Si le recours aux classifications constitue bien l'*endroit* indispensable des discours sur l'art, son versant positif et taxinomique, alors nous tâcherons ici d'explorer son *envers*, cette ombre autoréflexive qui hante inévitablement les processus de catégorisation, en gardant bien à l'esprit que ce doute radical est intériorisé, que les trois auteurs sur lesquels nous travaillerons, et qui partagent ce doute, font précisément partie de ceux qui produisent ou diffusent les taxinomies. Plus qu'une simple pourvoyeuse de concepts pour l'historien futur, la « jeune critique » de Geffroy, de Marx et d'Alexandre déploie une réflexion ontologique sur ses propres outils terminologiques et nous livre des clés pour mieux les comprendre.

Trois acteurs des processus de catégorisation

Robert L. Herbert évoque, à juste titre, les « sables des années 1890⁷ ». Dans une époque en manque de points cardinaux, l'absence de grille de lecture ou de

5 Leurs corpus sur la période ont déjà été établis par Patricia PLAUD-DILHUIT, *Gustave Geffroy critique d'art*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1987; Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2007 et Olivier SCHUWER, *Les impressionnistes d'Arsène Alexandre. « A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? »*, mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012. La bibliographie de G. Geffroy est en ligne dans la base du site *Bibliographies de critiques d'art francophones*; voir également Catherine MÉNEUX, « Bibliographie de Roger Marx », in Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en février 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/roger-marx> [Notes des éditrices]

6 Arsène ALEXANDRE, « La jeune critique », *Le Progrès artistique*, 3 mars 1888, p. 2.

7 Robert L. HERBERT, « Les théories de Seurat et le néo-impressionnisme », in Jean Sutter (éd.), *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1970, p. 23-42.

canevas commun transforme l'art contemporain en un véritable marécage où la critique s'embourbe et les identités artistiques se perdent. Cette confusion doit en premier lieu à l'indigence conceptuelle d'une critique en manque de catégories pour affronter la prolifération des propositions artistiques contemporaines. Un terme, dans son flou et sa polysémie, exerce alors un véritable monopole dans l'arsenal de la critique d'art. Les premiers temps du symbolisme marquent en effet une très nette extension du territoire de l'*impressionnisme* qui, de Claude Monet à Eugène Carrière en passant par Paul Gauguin ou Paul Signac, finit par qualifier tous les artistes et recouvrir toutes les régions de l'art contemporain : « Ce vocable d'impressionniste a besoin d'être défini, car l'acception primitive en est dénaturée et appliquée couramment aujourd'hui à toute peinture qui semble plus ou moins inattendue⁸ », regrette encore Léonce Bénédite en 1894. Au moment du legs Caillebotte, le conservateur du musée du Luxembourg répète un constat qui fut déjà celui des principaux réformateurs conceptuels et théoriques de l'époque. Félix Fénéon (1861-1944) et Albert Aurier (1865-1892), quand ils lancent le terme de *néo-impressionnisme* ou l'hypothèse d'un *symbolisme en peinture*, tentent précisément de contenir la portée de cet isme trop hégémonique : « Si l'on veut que le mot "Impressionnisme" conserve un sens un peu net, il faut en étiqueter l'œuvre des seuls luministes⁹ », déclare le premier ; « Peut-être, en effet, serait-il temps de dissiper une équivoque fâcheuse, qui fut incontestablement créée par ce mot d'*impressionnisme*, dont on n'a que trop abusé¹⁰ », ajoute le second.

S'ils ne partagent pas l'esprit manifestaire, la partialité militante et l'ambition programmatique de ces critiques d'avant-garde, force est de constater la disponibilité et la réceptivité d'Alexandre, de Geffroy et de Marx, qui sont leurs lecteurs les plus attentifs. À l'affût de toutes les propositions de refondation taxinomique lancées dans les petites revues, ces trois auteurs en quête de balises théoriques et conceptuelles intègrent dans leur propre boîte à outils ces nouveaux termes, qui permettent d'ordonner la variété des manifestations artistiques contemporaines. Alexandre est le premier à employer, dès le 10 décembre 1886¹¹, la nouvelle catégorie « néo-impressionnisme » (alors à

8 Léonce BÉNÉDITE, « La collection Caillebotte et l'école impressionniste », *L'Artiste*, t. VIII, août 1894, p. 125.

9 Félix FÉNEON, « Le néo-impressionnisme », *L'Art moderne*, 1^{er} mai 1887, p. 138-140.

10 Albert AURIER, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 156-157.

11 Arsène ALEXANDRE « Critique décadente. Les impressionnistes en 1886. », *Paris*, 10 décembre 1886, p. 2. Cet article vaudra, à tort, à Arsène Alexandre de passer pour l'inventeur du néologisme.

peine suggérée par Fénéon¹²), qui sera reprise dans les années suivantes par Geffroy¹³ et Marx¹⁴. Aussitôt paru l'article d'Edouard Dujardin (1861-1949) dans *La Revue Indépendante* de mars 1888¹⁵, c'est encore Alexandre qui, avec la même promptitude, acte du surgissement d'une nouvelle école et d'un nouvel isme: « Faut-il parler de la nouvelle école qui s'est soudain révélée cette année: le cloisonisme? Le nom indique le procédé; ce sont des teintes plates cloisonnées à la façon des émaux¹⁶ », écrit-il dans son compte rendu du Salon des Indépendants publié le 26 mars 1888. Il sera bientôt suivi par Gustave Geffroy, un mois et demi plus tard, le 11 avril 1888: « Une autre école surgit à la même exposition: le cloisonisme. C'est ainsi que M. Edouard Dujardin l'a désignée dans une note de la *Revue indépendante*, faite pour troubler les adeptes du pointillé, surpris de passer si vite à la réaction¹⁷. »

De la même manière, l'hypothèse d'un « symbolisme en peinture » (qui recouvrira les termes de cloisonisme, synthétisme ou bien encore néo-traditionnisme) introduite en deux temps par Albert Aurier en mars 1891¹⁸ et en avril 1892¹⁹, se diffuse rapidement dans la critique indépendante de Marx, de Geffroy et d'Alexandre²⁰. Très tôt acquis aux idées d'Aurier, auquel il offre la tribune de la *Revue Encyclopédique*, Roger Marx défend sans discontinuer les artistes qu'il

- 12** La première occurrence du terme se trouve dans le compte-rendu publié par Félix Fénéon de la II^e exposition des Indépendants. Il évoque alors la « méthode néo-impressionniste » (« L'impressionnisme aux Tuileries », *L'Art moderne*, 19 septembre 1886, p. 300-302.). Nous le retrouvons en décembre 1886 à la page 24 de sa plaquette, *Les impressionnistes en 1886* (Paris, Publications de La Vogue, 1886). Il sera véritablement affirmé en mai 1887 dans le premier article à valeur programmatique et manifestaire: « Le néo-impressionnisme », *L'Art moderne*, 1^{er} mai 1887, p. 138-140.
- 13** Le 15 avril 1887, Geffroy parle « d'un impressionnisme plus en avant que l'impressionnisme » (« Chronique. Le Salon des Indépendants », *La Justice*, 15 avril 1887, p. 1-2). L'expression « néo-impressionnisme » apparaît sous sa plume le 11 avril 1888 (« Chronique. Pointillé-cloisonisme », *La Justice*, 11 avril 1888, p. 1).
- 14** Voir Roger MARX, « Les Petits Salons. Les Indépendants à la galerie des Artistes modernes », *Le Voltaire*, 23 avril 1891; « L'exposition des peintres néo-impressionnistes », *Le Rapide*, 3 décembre 1892, p. 2; « Les Peintres Néo-Impressionnistes », *Le Voltaire*, 4 décembre 1892, p. 1.
- 15** Edouard DUJARDIN, « Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonisme », *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, p. 487-492.
- 16** Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Une exposition peu convenable – L'École de la lentille », *Paris*, 26 mars 1888, p. 2.
- 17** Gustave GEFFROY, « Chronique. Pointillé-cloisonisme », *op. cit.* à la note 13, p. 1.
- 18** Albert AURIER, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *op. cit.* à la note 10, p. 155-165.
- 19** Albert AURIER, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1^{er} avril 1892, p. 474-486.
- 20** Sur la diffusion de la catégorie « symboliste » dans la presse des années 1890, voir l'article de Catherine MÉNEUX, « Des « Symbolistes » aux « Nabis ». La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière », dans le présent volume.

nomme désormais les « symbolistes » (Denis, Ranson, etc.)²¹. S'il s'oppose à cette nouvelle tendance, Geffroy acte lui aussi de la bipolarisation de la scène artistique en deux tendances néo-impressionniste et symboliste : « il n'est pas utile de définir à chaque fois le néo-impressionnisme et le symbolisme. Il n'y a qu'à constater la diminution de nombre chez les néo-impressionnistes et l'augmentation des adeptes du symbolisme²². » Seul Alexandre accueille avec réserve une catégorie qui, dès 1888, lui inspire méfiance : « Le mot de la saison a donc été : *symbolisme*. C'est un terme majestueux qui vous inspire dès l'abord un certain effroi religieux, et, aussi, à ceux qui ne sont pas nés enclins au respect, une certaine envie de bâiller, respectueusement²³. » Vers 1895, il en est encore à dissuader son ami Maurice Denis de se laisser prendre au jeu d'une étiquette qu'il semble alors incarner²⁴ : « Mais vous, vous n'êtes pas un des « petits symbolistes ». Vous êtes bien en dehors des étiquettes, et vous êtes un vrai et charmant artiste, et vous en serez un grand²⁵, lui écrit-il. Pour autant, Alexandre n'en est pas moins sensible à la partition d'Albert Aurier (« Mille remerciements pour le numéro du *Mercur* que je vous rends ci-joint. L'étude de M. Aurier est en effet excellente, à part l'indispensable chicane²⁶. ») dont il valide implicitement la structure, se contentant de dénommer certains des artistes dits « symbolistes » par les termes de « néo-spiritualistes²⁷ » ou de « décorateurs²⁸ ».

Indépendamment de leurs propres préférences esthétiques, Alexandre, Geffroy et Marx refondent ainsi leurs discours critiques sur un socle conceptuel qui tend à s'harmoniser vers 1892, en dépit des écarts terminologiques d'Alexandre. Leur rôle au sein de l'*aggiornamento* du socle conceptuel de la critique d'art

21 Roger MARX, « L'art décoratif et les "symbolistes" », *Le Voltaire*, 23 août 1892, p. 1 ; « L'exposition des symbolistes », *Le Rapide*, 17 novembre 1892, p. 2 ; « Les symbolistes », *Le Voltaire*, 24 novembre 1892, p. 2.

22 Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Impressionnistes et Symbolistes », *La Justice*, 22 mars 1893, p. 1.

23 Arsène ALEXANDRE, « Le Mouvement Artistique. Question à la mode. – Le symbolisme. – Ses étapes. – Besnard, Willette et Puvis de Chavannes. – Les théories inutiles. », *Paris*, 3 septembre 1888, p. 2.

24 Voir par exemple Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.

25 L.A.S d'Arsène ALEXANDRE à Maurice DENIS, s. d. n. l., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le Prieuré », MS 94. Nous pouvons vraisemblablement dater cette lettre de la fin de l'année 1894 ou du début de l'année 1895, grâce à l'allusion d'Alexandre au fils de Maurice Denis (« Je serai très heureux de voir Madame Maurice Denis et votre fils »). Jean-Paul Denis, né le 12 octobre 1894, mourra quatre mois plus tard.

26 L.A.S d'Arsène ALEXANDRE à Maurice DENIS, s. d. [1891], en-tête dessiné, Musée départemental du Prieuré [MS 92]

27 Arsène ALEXANDRE, « Chronique d'aujourd'hui. Indépendants », *Paris*, 19 mars 1892, p. 2.

28 Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. L'Exposition des Indépendants », *Paris*, 21 mars 1893, p. 2.

est analogue : ils relaient dans les quotidiens à plus large audience que sont *La Justice*, le *Paris* ou bien encore *Le Voltaire* les propositions théoriques et taxinomiques relativement confidentielles qui émanent de la presse symboliste. Dans un rôle assumé de vulgarisateurs, ils contribuent donc pleinement à la fixation des termes du débat artistique qui se prolonge entre 1886-1887 et 1891-1892, de l'affirmation progressive du « néo-impressionnisme » à la trouée du « symbolisme en peinture ».

« L'important n'est pas dans les mots » : une auto-critique

S'ils ne dérogent pas à la « manie d'étiquetage²⁹ » de la critique d'art, ces trois auteurs n'en développent pas moins un contre-discours teinté de scepticisme, d'indépendance et d'individualisme qui, simultanément, les conduit à interroger la pertinence même de ces catégories en isme qu'ils contribuent pourtant à promulguer. De fait, le débat qui affecte les processus de catégorisation vers 1890 s'avère si complexe, protéiforme et schizophrénique, qu'il ne peut se résoudre dans un schéma frontal opposant le pinceau à la plume, l'artiste insurgé aux cadres prescriptifs qui lui seraient imposés par la critique d'art. Le « cloisoniste » Anquetin peut bien déclarer : « Symbolisme, impressionnisme, ce sont des blagues³⁰ », ou le « symboliste » Gauguin se retourner contre le « régime de l'homme de lettres³¹ », l'un et l'autre profitent des étiquettes qui leur sont accolées (nous y reviendrons). Inversement, le doute peut s'introduire à l'intérieur même des discours producteurs de taxinomies, sous la plume d'une critique consciente des limites posées par les outils heuristiques qu'elle engage lorsqu'elle entreprend malgré tout de classer.

Tout au long des processus de catégorisation que nous venons de brièvement décrire, Marx, Alexandre et Geffroy ont en commun d'émettre de multiples réserves quant à la pertinence des outils qu'ils mobilisent : « De quelle valeur sont d'ailleurs ces appellations, alors que le naturalisme se trouve impuissant à contenir, dans son entier, l'art contemporain, et que l'opposition des tendances vient témoigner éloquentement de la vanité des classifications³² », se demande Marx en 1890 ; « Pourquoi faire des Écoles ? Cela ne signifie rien, et le temps fait

29 Jean MORÉAS, *Les Premières Armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889, p. 30.

30 Jacques DAURELLE, « Chez les Jeunes Peintres. Louis Anquetin », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1891, p. 2.

31 Voir Dario GAMBONI, « "Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres" : la critique d'art comme pouvoir et enjeu », in *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 205-220.

32 Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1890, p. 1.

bon marché de ces classements arbitraires³³ », ajoute Geffroy dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret en 1891 ; « Les personnes de bonne volonté qui veulent se rendre compte de l'insignifiance absolue des étiquettes en matière d'art sont priées de faire un tour à la galerie Georges Petit³⁴ », conclut Alexandre en 1892. Cette apparente volte-face, bien plus qu'une simple coquetterie ou précaution de langage, témoigne du questionnement ontologique initié par trois auteurs qui évaluent sans cesse la frontière de leur propre champ d'action, qui jaugent l'étendue de leur périmètre restreint, selon une tendance constante à l'*auto-critique*. En visant des ismes, parfois violemment, ces critiques s'entretiennent d'abord d'eux-mêmes et de leurs paradoxes, ils percent les limites et les faiblesses de leur propre pratique classificatrice.

Dans son bilan de l'année 1894, alors que les nouvelles balises du discours critique sont dans leurs grandes lignes fixées, Gustave Geffroy semble balayer d'un revers de la plume toute la grille de lecture que, nous l'avons vu, il a lui-même validée et promulguée : « Les dénominations usitées aujourd'hui : impressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes, mystiques, importent donc peu. L'important n'est pas dans les mots³⁵. » Cette manière de relativiser *a posteriori* l'importance du cadre théorique et conceptuel déterminant son propre discours résulte de la prise de conscience d'une expérience « présentiste » du temps : « Avec tous les soucis d'ensemble et de vérité qui peuvent être les nôtres, nous sommes trop de notre temps pour nous abstraire aussi vite, aussi complètement, d'hier et d'aujourd'hui³⁶ », écrit-il quelques lignes plus tôt. Ce constat, s'il est suscité par la conjoncture individualiste propre à l'année 1894³⁷, revêt une dimension structurelle qui outrepassa son strict contexte d'énonciation : c'est la condition même du critique, esclave d'un présent à la fois trop envahissant et toujours fuyant, d'un « mouvement » artistique au sens propre, qui se déplace à la manière d'un kaléidoscope³⁸, que perçoit et décrit Geffroy. S'il n'interdit pas toute entreprise de classement, celle-ci semble désormais s'opposer à la véritable nature du discours critique, moins apte aux synthèses collectives (les « soucis d'ensemble »), qu'à l'exploration de l'individualité créatrice : « Aussi une impression confuse reste-t-elle des grands et des petits Salons. Il est impossible

33 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 237.

34 Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Exposition A. Sisley. Impressionnisme hier et aujourd'hui. », *Paris*, 10 décembre 1892, p. 1-2.

35 Gustave GEFFROY, *La Vie artistique. Troisième série*, Paris, E. Dentu, 1894, p. VIII.

36 *Ibid.*, p. III.

37 Voir Charles MORICE, « Salons et salonnets », *Mercure de France*, t. X, n° 49, janvier 1894, p. 62-70.

38 Nous empruntons l'image à Émile VERHAEREN, « Le Salon des Indépendants », *L'Art moderne*, 5 avril 1891, p. 112.

de se rappeler autre chose qu'une œuvre individuelle³⁹ », ajoute Geffroy, dont le constat n'est pas sans rappeler la vague de scepticisme qui affecte au même moment la littérature contemporaine⁴⁰.

Le critique affiche ici, avec une lucidité et une clarté remarquable, la conscience des limites intrinsèques de son propre exercice, qui se heurte à l'impossibilité de classer l'œuvre du présent dans un « souci [...] de vérité », soit en dehors de toute intention doctrinale ou stratégique. À mille lieux du mirage scientifique d'un Ferdinand Brunetière lorsqu'il définit une « critique objective », cette exigence de vérité et la lucide désillusion qu'elle entraîne sont partagées, semble-t-il, par Arsène Alexandre. Celui qui se décrira, dans ses souvenirs, en « prisonnier des images⁴¹ », n'a de cesse lui aussi que de mettre à crédit la légitimité de ses propres appréciations émises à la hâte, dans l'urgente immédiateté d'un « présent omniprésent » : « À quoi bon nier ce qu'on ignore et critiquer ce qu'on a [sic] point assez vu ? C'est malheureusement notre tendance, dans les articles que nous écrivons au jour le jour, frappés par l'impression du moment⁴² », constate-t-il en 1890. Plus largement, la récurrence de la formule interrogative « à quoi bon ? », véritable *leitmotiv* chez Alexandre⁴³, est la trace d'une critique fondamentalement autoréflexive, qui s'élabore dans un questionnement permanent sur ses propres capacités discursives. S'il ne partage pas le tropisme autoréflexif de Geffroy et d'Alexandre, Roger Marx ne tire pas moins les mêmes conséquences que ses deux camarades : rejet, non des classifications, mais de l'arbitraire de leur usage et parti pris de l'individualisme : « S'il faut un critérium

39 *Ibid.*, p. V. Geffroy illustre bien l'hypothèse de Hubertus KOHLE et Stefan GERMER qui désignent l'individu comme « le centre et la limite du discours critique » (« Du rôle, de l'organisation et des compétences de la critique d'art par rapport à la théorie de l'art et à l'histoire de l'art », *Arts et sociétés. Essais sur l'art français (1734-1889)*, Satz, Umschlaggestaltung, Herstellung und Verlag, 2009, p. 138).

40 « Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct », déclare Stéphane Mallarmé (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 57). De la même manière, Maurice Barrès écrit : « En attendant que nos maîtres nous aient refait des certitudes, il convient que nous nous en tenions à la seule réalité, au Moi. » (Maurice BARRÈS, *Le culte du Moi. Examen de Trois idéologies*, Paris, Perrin et Cie, 1892, p. 18).

41 Arsène ALEXANDRE, *Quarante années de vie artistique*, manuscrit, 1934, 232 p, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, [LA73954], p. 124.

42 Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui », *Paris*, 7 mai 1890, p. 1-2.

43 Olivier SCHUWER, « "À quoi bon parler peinture ?" : le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre », in Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

de certitude à nos jugements, hors l'individualité, rien n'est apte à le fournir⁴⁴ » déclare Marx en 1893.

La « jeune critique » contre le « réalisme académique »

Pour mieux comprendre l'origine d'un tel doute et la maïeutique de ce contre-discours, nous devons nous replacer dans les débats qui accompagnent, dans la critique d'art, le processus de sortie du naturalisme. C'est parallèlement à la constitution de ce nouveau socle conceptuel que la « jeune critique » déploie, à partir de 1886-1887, un argumentaire individualiste qui n'affecte pas directement les nouveaux termes de « néo-impersonnalisme » ou de « symbolisme », mais plutôt ceux déjà anciens de « naturalisme » et de « réalisme », qu'ils critiquent dans leurs dernières évolutions systémiques et doctrinaires. Ce contexte suscite de nombreuses polémiques, qui se catalysent autour de la personnalité clivante de Louis de Fourcaud (1851-1914). S'il a pu représenter un modèle de critique indépendante et un exemple à suivre pour Marx lorsqu'il publie son Salon de 1884⁴⁵, les données ont changé deux ans plus tard. Le critique du *Gaulois*, dont le nom est étroitement associé à Jules Bastien-Lepage⁴⁶ et à Théodule Ribot⁴⁷, semble alors incarner une inflexion très dogmatique du réalisme. Son hypothèse d'une nature indépassable – « On ne fait ni plus beau ni plus vrai que nature⁴⁸ » – tranche au moment où le symbolisme émergent remplace la subjectivité de l'artiste au cœur de la théorie artistique.

Une première fois le 9 mai⁴⁹, puis le 29 juin 1886, Octave Mirbeau ferraille contre le « critique d'art très éminent, éminentissime » : « vous rédigez des rapports innombrables, et puis vous cataloguez... Ah ! vous cataloguez avec une

44 Roger MARX, Préface à *L'Estampe originale*, Paris, Edition du Journal des Artistes, 1893-1894, reproduite dans *Le Voltaire*, 4-5 avril 1893, p. 2.

45 Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.* à la note 5, p. 75-76.

46 Fourcaud rédige la préface de la rétrospective Bastien-Lepage organisée en mars-avril 1885 à l'École des Beaux-Arts. Il est encore l'auteur d'une monographie : *Les Maîtres modernes. Bastien-Lepage, sa vie, ses œuvres*, Paris, Baschet, 1885.

47 Louis de FOURCAUD, *Les Maîtres modernes. Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres*, Paris, Baschet, 1885.

48 *Ibid.*, cité par Laure SCHNAPPER dans « Fourcaud, Louis (de) », in Claire Barbillon et Philippe Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, site de l'INHA, 2008 <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/fourcaud-louis-de.html> [consulté le 14/12/2018].

49 Octave MIRBEAU, « Le Salon », *La France*, 9 mai 1886, reproduit dans *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, p. 258.

grâce non pareille⁵⁰. » En mai 1887, c'est au tour de Marx de se lancer dans un « essai de réfutation », non de la doctrine, mais du caractère trop prescriptif du système de Fourcaud. Il stigmatise « l'apparent libéralisme de son système » qui aurait « pour effet de diminuer le libre arbitre » et rappelle « qu'au-dessus de la vie et de la vérité, imposées comme loi et comme limites à l'art, qu'au-dessus de toute doctrine et de tout programme, il y a l'indépendance de l'artiste⁵¹. » Quelques années plus tard, Marx confirme ses positions dans une lettre à Auguste Erhard : « votre légitime désir d'exactitude m'a fait relire – avec quel profit ! – le Salon de Fourcaud et qu'il m'est apparu bien plus qu'en 1887 – d'une absurdité, d'une petitesse d'esprit flagrantes⁵². » L'exemple paradigmatique du « réalisme académique⁵³ » de Fourcaud lui permet de ressentir le danger des doctrines et des classifications. Le critique confère à son diagnostic une portée très générale, qui sera source d'ambiguïté au moment d'analyser son adhésion à un autre système, le symbolisme d'Aurier. En 1890, il sous-entend un sentiment global d'épuisement des ismes, quand il décrit ses contemporains « désabusés sur la valeur des théories qui affectent de tracer sa voie au génie, désintéressés des questions de sujets, de méthodes et d'écoles⁵⁴. »

C'est donc la vision déformante des discours partisans, et plus particulièrement du « réalisme académique » de Fourcaud, qui est ici rejetée par Mirbeau et par Marx. Avec Geffroy, ils réfutent une acception particulière de la mission du critique qui doit ici s'entendre, comme chez Brunetière lorsqu'il énonce son célèbre triptyque (« juger, classer, expliquer⁵⁵ »), au sens de hiérarchiser. Ainsi que le suggère Julie Ramos⁵⁶, une hiérarchie des ismes semble s'être substituée à l'ancienne « hiérarchie des genres », à mesure que l'isme (ici le naturalisme et le réalisme) devient une nouvelle « École ». Le canon unique et collectif est remplacé par un ensemble de canons arbitraires, subjectifs et dogmatiques. Puisant dans ses premières lectures, Marx s'en remet alors au point de vue de

50 Octave MIRBEAU, « La Nature et l'Art », *Gil Blas*, 29 juin 1886, p. 1.

51 Roger MARX, « Le salon de 1887 », *L'Indépendant littéraire*, 15 mai 1887, p. 209-211.

52 L.A. de Roger MARX à Auguste ERHARD. s.l.n.d. BINHA, fonds R. Marx, carton 1, transcrite par Catherine Méneux dans *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.* à la note 5, p. 1086.

53 *Ibid.*

54 Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *op. cit.* à la note 32, p. 1.

55 Ferdinand BRUNETIÈRE, « L'objet et les méthodes de la critique », in « Critique. III. Littérature », *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Henri Lamirault, 1891, vol. 13, p. 427. Voir l'analyse de Robert J. BERG, *La querelle des critiques en France à la fin du XIX^e siècle*, P. Lang, 1990, p. 57.

56 Julie RAMOS, « Une hiérarchie des genres contestée et réévaluée », in Bertrand TILLIER (dir.), *Le XIX^e siècle, op. cit.* à la note 4, p. 471.

Jules Claretie⁵⁷, de Théodore Duret⁵⁸ ou bien encore de Mirbeau qui déclare dès 1877 : « Je ne juge point une œuvre d'après la cocarde qu'elle porte, et il m'est fort indifférent qu'un compositeur soit rossinien ou wagnériste pourvu qu'il me charme ou m'émeuve⁵⁹. » Ce credo devient le lieu commun d'une autre critique, indépendante, qui ne se reconnaît dans aucune doctrine particulière et revendique son droit d'apprécier toutes les productions artistiques sans hiérarchie et en dehors des systèmes esthétiques. Marcel Fouquier (1866-1961) déclare, le 1^{er} mai 1887 : « Il y a tant de formes et de nuances de la Beauté qu'il serait fâcheux vraiment de fermer les yeux à une seule, au nom d'une esthétique⁶⁰. » Marx s'empare, le 10 mai, de ces idées flottantes pour les aiguïser et les réaffirmer avec une acuité inédite :

« Voici que se manifestent avec une indéniable autorité les avantages de la doctrine individualiste : la largeur de vues qu'elle commande nous permet de louer avec une même chaleur les réalités des observateurs naturellement attachés à la terre, les rêves des idéalistes et les imaginations des poètes⁶¹. »

Non sans ambiguïté, le critique emploie le terme de « doctrine », à l'intention d'une anti-doctrine qui se caractérise au contraire par son éclectisme et son libéralisme esthétique. Cette apparente contradiction trahit la volonté de « faire date⁶² », chez un auteur qui met en scène sa propre irruption dans l'histoire de la critique et dans l'histoire de l'art. Par la force des mots, Marx entend définir un nouvel espace à l'intérieur du champ critique, d'abord en stigmatisant l'adversaire – Fourcaud (son « idiot-utile⁶³ ») – puis en s'appropriant un nouvel isme :

57 « Ainsi que l'a dit Jules Claretie, l'éclectisme, qui, en morale, serait un assez vilain défaut, est, en art, une vertu » (Roger MARX, « L'exposition Delacroix », *Le Voltaire*, 7 mars 1885, p. 1-2).

58 Catherine Méneux observe que « Pour Marx, Duret est "un des critiques les plus clairvoyants et les plus fins de ce temps, un des plus profonds aussi" » (Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.* à la note 5, p. 77.) De fait, sa vision est celle adoptée par Marx : « Les connaisseurs sont généralement sans parti pris sur le style des artistes et des écoles. Ils sont fort éclectiques. » (Théodore DURET, *Critique d'avant-garde* (1885), Paris, ENSBA, 1998, p. 72).

59 Octave MIRBEAU, « Chronique de Paris », *L'Ordre*, 17 janvier 1877, cité par Pierre Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 133.

60 Marcel FOUQUIER, « Le Salon de 1887. I. M. Puvis de Chavannes », *Le XIX^e siècle*, 1^{er} mai 1887, p. 1.

61 Roger MARX, « Les Salons de 1890. Au palais de l'Industrie », *Le Progrès artistique*, 10 mai 1890, p. 2.

62 Pierre BOURDIEU, « Faire date », *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 259-263.

63 Cet « ennemi fictif nécessaire à la construction de sa propre identité » (Pierre WAT, « Procession des ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », *op. cit.* à la note 4, p. 43).

l'individualisme, qu'il préfère au mot « indépendant ». Le critique assure lui-même la promotion de sa *pseudo-doctrine* qui trouve un écho certain chez des auteurs, nés autour de 1860, qui sortent du naturalisme et se dégagent de l'autorité de Zola selon l'exemple de Huysmans⁶⁴, mais se gardent d'adhérer pleinement au « symbolisme ».

C'est notamment le cas d'Arsène Alexandre, en qui Marx salue justement un critique « ardent à défendre l'individualisme⁶⁵ ». Au moment même où le critique du *Paris* acte de l'apparition du mot « cloisonisme (sic) », il publie un article programmatique intitulé « La jeune critique », dans lequel il « accueille [...] avec empressement une formule qui permet de rendre justice aux manifestations les plus opposées, sans se mentir à soi-même », tout en remerciant « Roger Marx de [lui] avoir indiqué cette voie⁶⁶ ». Notons que Geffroy, s'il ne se place pas directement dans le sillage de la « doctrine individualiste » de Marx, arbore la même posture. Celui que Jules Huret désigne à la fois comme « le critique officiel, reconnu et très dévoué de l'École naturaliste » et « le critique d'art très distingué des mouvements d'avant-garde⁶⁷ », prévient, à la manière de ses deux camarades : « je ne suis pas un sectaire, [...]. J'admets les individus différents, les inattendus, les personnels, et je prends du plaisir aux choses les plus contraires, qui m'émeuvent⁶⁸. »

Une « doctrine individualiste » entre *républicanisme* et *an-archisme critique*

La sortie du naturalisme qui marque les polémiques avec Fourcaud en 1887 doit donc ouvrir – c'est la force introductive de cette « doctrine individualiste » – une nouvelle ère de progrès, de liberté et d'éclectisme. Notons l'arrière-plan idéologique d'un discours qui, chez Marx, reste indéfectiblement lié à son engagement républicain. Son procès de l'« académisme réaliste » est porté par une rhétorique émancipatoire, inscrite dans une perspective collective

64 En 1893, Marx place son positionnement libéral sous l'autorité symbolique de Joris-Karl Huysmans, qui aurait posé comme règle première de « se garder de tout exclusivisme d'école » (Roger MARX, « J.-K. Huysmans », *L'Artiste*, octobre 1893, p. 241-245, repris dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1914, p. 49-55.) Rappelons toutefois que Huysmans s'oppose à toute forme d'éclectisme : « Non, la vérité, c'est qu'on ne peut comprendre l'art et l'aimer vraiment si l'on est un éclectique, un dilettante. » (Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon de 1885 », *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 1, samedi 16 mai 1885, p. 2).

65 Roger MARX, préface à Arsène Alexandre, *Histoire de l'Art décoratif du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Laurens, 1891.

66 Arsène ALEXANDRE, « La jeune critique », *op. cit.* à la note 6, p. 2.

67 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, à la note 33, p. 236.

68 *Ibid.*, p. 240.

et téléologique. À la manière des fondateurs de la Troisième République, le critique devient le complice de cette évasion symbolique de l'artiste / citoyen : « n'en déplaise aux théoriciens, le temps des formules est passé, et la critique aura parachevé l'œuvre libératrice du siècle, en soustrayant définitivement le penseur à la tutelle de toute influence, en reconnaissant l'originalité individuelle comme seule règle de jugement⁶⁹. »

Le libéralisme esthétique de la critique indépendante peut toutefois revêtir une tonalité nettement plus libertaire, notamment sous la plume de Geffroy et d'Alexandre entre 1890 et 1891. Le critique de *La Justice* annonce, dans sa réponse à Jules Huret : « Je suis pour l'anarchie⁷⁰ ». Le rejet des dogmes conduit ici à une forme toute intellectuelle d'*anarchisme*, qu'il convient évidemment de distinguer du mouvement politique et surtout de ses ramifications terroristes. Geffroy se réfère essentiellement à l'étymologie grecque du mot, qui signifie littéralement l'absence [an] de hiérarchie ou de pouvoir [arkhê]. Pour ce fervent républicain, proche de Georges Clemenceau et du Parti radical, il s'agit d'abord de marquer son refus strict des doctrines et des hiérarchies esthétiques au sein du champ artistique et littéraire. Il ne s'agit donc en aucun cas de confondre Geffroy avec un mouvement qu'il condamne dans le champ politique. Mais force est de constater les nombreuses et troublantes affinités qui rattachent alors son discours sur l'art au pôle le plus anarchisant du paysage artistique en 1890 : « Non, à vrai dire, il n'y a pas d'École, il n'y a que des individus⁷¹ », déclare par exemple le critique, en des termes quasi-identiques à ceux qui seront employés quelques mois plus tard par le peintre anarchiste Louis Anquetin⁷² : « Pas de théories, pas d'écoles. Il n'y a que des tempéraments⁷³. »

Nous pourrions en dire de même d'Arsène Alexandre qui, entre 1890 et 1892, rejette systématiquement les « écoles » (« Un mot bête et une chose non avenue⁷⁴ ») et les « classifications » : « Nous nous atrophierons des classifications [...] Excellentes dans l'industrie, cette méthode, appliquée aux arts et à la littérature, conduit tout droit à l'inintelligence⁷⁵. » À l'instar d'Octave Mirbeau, le

69 Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *op. cit.* à la note 32, p. 1.

70 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 238.

71 *Ibid.*, p. 237.

72 Louis ANQUETIN collabore aux différents journaux anarchistes fondés par Zo d'Axa (1864-1930), notamment *L'En-dehors* en 1892-1893 et *La Feuille* en 1897. Il expose un portrait de l'écrivain anarchiste à la *Troisième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes* chez Le Barc de Boutteville à partir de novembre 1892.

73 Jacques DAURELLE, « Chez les Jeunes Peintres. Louis Anquetin », *op. cit.* à la note 30, p. 2.

74 Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui. Flaubert embêté par Jules Case », *Paris*, 3 octobre 1891, p. 2.

75 Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui. Règlement ? Parfaitement ! », *Paris*, 16 octobre 1892, p. 2.

critique ne cache pas ses affinités avec un anarchisme qui le fascine plus encore que Geffroy. Dans *Quarante années de vie artistique*, Alexandre se souvient par exemple de cette anecdote à propos d'Arthur Ranc, le rédacteur en chef du *Paris* où il publie alors : « “Vous avez des idées insanes” me disait aussi Arthur Ranc, l'ancien déporté à Nouméa devenu l'un des chefs de l'opportunisme, lorsque j'enfourchais des tirades enthousiastes sur l'anarchie, qui alors battait son plein dans la gent littéraire⁷⁶ ». Le magma théorique anarchiste a ainsi pu constituer – à côté de la culture républicaine et du nationalisme ouvert de Marx – un autre pôle d'influence affectant la critique de Geffroy et surtout d'Alexandre⁷⁷.

Cette tendance *anarchisante* se solde par une autre « propagande par le fait » dont les principales victimes sont désormais les mots susceptibles de freiner le libre essor de la personnalité de l'artiste : en avril 1891, Alexandre consacre un article à Anquetin (à cette occasion, le peintre réalisera son portrait), dans lequel il n'est plus fait mention ni du « cloisonisme », ni de l'« impressionnisme » ou du « symbolisme ». Plus tard il enjoindra, nous l'avons vu, Maurice Denis à ne pas se laisser prendre au piège réducteur des étiquettes. Littéralement, il s'agit de détricoter les canevas théoriques et conceptuels de la critique dogmatique, de « déclasser » l'artiste, de le libérer de la « pièce » dans laquelle la littérature artistique (donc lui-même) aurait tenté de l'enfermer. Notons que ce discours se prolonge avec plus de vigueur encore dans la presse anarchiste, d'André Veidaux qui milite contre « L'Ecolâtrie⁷⁸ » et pour « L'Art individualiste⁷⁹ » dans *L'Art Social*, à Camille Mauclair qui revendique « l'intérêt que nous portons à l'anarchie », avoue sa détestation du mot « École », confie son désir de « s'évader des catégories décadentes, symbolistes, néo-parnassiennes ou autre » et enfin son « espoir d'un individualisme définitif des artistes⁸⁰ ». En 1894, il offre une expression paroxystique de ce terrorisme critique lorsqu'il déclare son intention de « hâter [...] l'heure où nous n'aurons plus que des peintres, des sculpteurs et des poètes individuels – sans plus d'ismes⁸¹... »

76 Arsène ALEXANDRE, *Quarante années de vie artistique*, op. cit. à la note 41, p. 38.

77 Celle-ci ne manque pas d'ailleurs de séduire un écrivain converti à l'anarchisme comme Adolphe Retté : « J'aime beaucoup ce livre et beaucoup aussi les articles de M. Alexandre. Lui et M. Geffroy sont les seuls critiques d'art actuels à qui l'on puisse se référer. » (« Chronique des livres », *La Plume*, 1^{er} mars 1895, p. 117).

78 André VEIDAUX, « L'Ecolâtrie » *L'Art social*, août 1892, p. 204-206.

79 André VEIDAUX, « L'Art individualiste », *L'Art social*, mars 1892, p. 100-101.

80 Camille MAUCLAIR, « Lettre sur l'individualisme », *Essais d'Art Libre*, décembre 1892, p. 243 et 245.

81 Camille MAUCLAIR, « Chronique d'art », *Le Courrier Mondain*, 15 février 1894, p. 5.

Les paradoxes de la posture individualiste

Nous devons ici relever la centralité d'un substantif, l'*individualisme*, que Pierre Wat décrit à juste titre comme « le maître mot de la critique ». Cet « autre isme mais conçu pour annihiler tous les autres⁸² », permet non seulement de redéfinir un positionnement libéral ou libertaire à l'intérieur du champ artistique et littéraire, mais il s'apparente parfois au fin mot de l'histoire, à l'isme ultime et définitif qui marquerait moins la volonté de *faire histoire*, que l'ambition non moins grande de la *clôre* en refermant la parenthèse des « écoles » dans une apothéose individualiste. À la veille d'adhérer au « symbolisme » d'Aurier, Marx peut encore annoncer, dans son Salon de 1890 : « L'art et la critique [...] tendent chaque jour davantage vers cet idéal d'absolue liberté : l'individualisme⁸³. »

Temporairement, le débat semble opposer les partisans d'un ordre esthétique, qui hiérarchisent en classant par les ismes, aux adeptes de l'autonomie individuelle, qui revendiquent leur individualisme, du très libéral Roger Marx au plus libertaire Arsène Alexandre. Mais par-delà les apparences trompeuses de ce discours, les forces en présence ne peuvent se réduire à un schéma si frontal, opposant les ismes et l'individualisme, ceux qui classent et qui déclassent, les pro et les anti-catégories. La conviction de ce plaidoyer en faveur de l'individualisme ne doit pas faire oublier les enjeux plus prosaïques d'une critique indépendante elle aussi traversée d'*a priori*, de partis-pris et de préférences esthétiques. Dans les faits, aucun des auteurs étudiés n'échappe aux logiques partisans qui déterminent l'emploi des ismes. À partir de novembre 1892 et tout au long de la dernière décennie du XIX^e siècle, Geffroy recourra à la catégorie « symboliste » pour lui opposer un « impressionnisme » dont il se fait le champion. En sens inverse, Roger Marx, s'il critique violemment la méthode de Fourcaud, s'engage en faveur d'un symbolisme (celui d'Aurier et des « déformateurs ») qui, pourtant, n'est pas moins « partial » ou « doctrinaire », ainsi que l'a montré Françoise Lucbert⁸⁴. Il est ici tentant d'opposer au Marx « symboliste » le Marx « individualiste » qui, quelques années plus tôt, critique la doctrine naturaliste. Cet inévitable paradoxe nous oblige à nuancer la portée et l'efficacité d'un procès des classifications et d'un éclectisme sans doute plus performatif qu'effectif.

Cette « doctrine individualiste » pourrait encore s'interpréter à la manière d'un plaidoyer indirect en faveur du symbolisme. Rappelons que l'usage des ismes, et notamment du symbolisme, ne s'oppose pas systématiquement aux valeurs

82 Pierre WAT, « Procession des ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », *op. cit.* à la note 4, p. 45.

83 Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *op. cit.* à la note 32, p. 1.

84 Françoise LUCBERT, « Un propos partial et subjectif », *Entre le voir et le dire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 189.

d'originalité, d'individualité et de liberté portées par la critique indépendante. Bien au contraire, ces termes captent et absorbent dès l'origine, avec le romantisme⁸⁵ et le réalisme⁸⁶, l'arrière-plan idéologique qui détermine le discours de Geffroy, Alexandre et Marx. Ce dernier semble d'ailleurs en être conscient, lorsqu'il tire les enseignements de la longue chaîne de « luttes » portées par les ismes⁸⁷ tout au long du XIX^e siècle : « Elles s'accordent à démontrer le danger des principes préconisant une source d'inspiration exclusive ; elles avertissent que toute doctrine est vaine qui prétend tracer aux inventeurs un champ limité et fixer des règles au génie⁸⁸. » Par contraste avec le dogmatisme du dernier Zola ou le « réalisme académique » de Fourcaud (que Marx perçoit comme des « décadences de systèmes⁸⁹ »), nous pouvons citer Paul Alexis, « l'ombre de Zola » qui non seulement encourage la jeunesse symboliste⁹⁰, mais déclare en 1891 : « Le naturalisme est le contraire d'une école. Il est la fin de toutes les écoles, mais l'affranchissement des individualités, l'épanouissement des natures originales et sincères⁹¹. » Si le symbolisme érige bien la « partialité » en valeur suprême, plusieurs de ses représentants opposent aux usages les plus étroits du terme une lecture « subjectiviste », qui leur permet justement d'inscrire le symbolisme dans cette même tradition libérale. C'est le cas de Remy de Gourmont qui déclare en 1893 : « Le symbolisme, qui, lavé des outrageantes significances que lui donnèrent d'infirmités courtvoyants, se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie⁹² », tout en enterrant la polarité de l'impressionnisme et du symbolisme, déjà nuancée par Albert Aurier dans son second article plus libéral et inclusif d'avril 1892.

Reste à déterminer si le symbolisme de Marx correspond plutôt à celui d'Aurier ou de Gourmont, s'il exprime un parti-pris esthétique (ne faisant pas

85 « Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature » (Victor HUGO, préface d'*Hernani* (1830), Paris, Hetzel, 1889, p. 2).

86 En 1855, Fernand Desnoyers oppose à l'individu collectif de l'École (associée aux Beaux-Arts et à l'Académie) un « réalisme » dont « les seuls principes sont l'indépendance, la sincérité, l'individualisme ! » (« Du réalisme », *L'Artiste*, 9 décembre 1855) ; « Ce terrible mot de Réalisme est le contraire du mot école. Dire école réaliste est un non-sens : réalisme signifie expression franche et complète des individualités » (Edmond DURANTY, « Réalisme », *Réalisme*, 15 novembre 1856, p. 1).

87 Roger MARX, Préface à *L'Estampe originale*, *op. cit.* à la note 44, p. 2.

88 *Ibid.*, p. 2.

89 Roger MARX, « L'exposition des symbolistes », *op. cit.* à la note 21, p. 2.

90 Alexis est notamment le dédicataire du premier roman de Paul Adam intitulé *Soi* (1886), voir Paul SMITH, « Paul Adam, *Soi* et les « Peintres impressionnistes » : la genèse d'un discours moderniste », *Revue de l'Art*, n° 82, 1988, p. 39-50.

91 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 195.

92 Remy de GOURMONT, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893, p. 23.

de doute) ou s'il s'inscrit dans la suite logique de son postulat initial. D'après Catherine Méneux, « le Roger Marx de la deuxième moitié de la décennie aurait pu écrire ces mots de Remy de Gourmont pour définir le symbolisme: « c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art »⁹³. » Le promoteur de la « doctrine individualiste » a donc bien pu, sans se dédire, s'opposer au naturalisme puis adhérer au symbolisme. Symétriquement, nous voyons Geffroy vivement critiquer l'esprit d'école des symbolistes⁹⁴ – implicitement associés à ce dogmatisme qu'il condamne – tout en affirmant, par contraste, que « l'impressionnisme ne fut pas une doctrine restreinte, valable pour un temps, une formule étroite à classer parmi les curiosités de l'art, mais que ce fut au contraire un chapitre de l'histoire universelle, l'art pris où il était et mené plus loin, la vie continuée⁹⁵. »

Ce dernier usage, particulièrement libéral et anti-dogmatique, peut tendre à reléguer au second plan toute « signifiante » et toute spécificité stylistique pour fondre les ismes dans un vague modernisme qui génère une grande porosité entre les concepts. Or, nous l'avons vu, cet écueil est contourné par la « jeune critique » : son individualisme de plus en plus tempéré, qu'il s'oppose ou s'adosse à l'isme, n'oblitére pas les distinctions utiles entre catégories qui lui permettent de tenir debout son architecture critique et d'exprimer ses préférences tout au long des années 1890.

Les « étiquettes » : de la « vanité » à la vacuité des ismes ?

Il en va différemment des artistes qui investissent les ismes à des fins essentiellement stratégiques. Un peintre comme Paul Gauguin apparaît particulièrement représentatif de cet effondrement du sens au profit de la pose : il pose tout d'abord en « impressionniste » avant d'arborer, pour les mêmes raisons, la bannière « symboliste ». Chez lui, point de catégorie mais une simple étiquette : l'isme est une pure posture sociale qui n'a que peu à voir avec la volonté de définir les spécificités de son œuvre, en dépit des tentatives d'Aurier⁹⁶. Ici se révèle un autre usage de ces mots, qui s'apparentent également à des outils d'auto-promotion

⁹³ Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, *op. cit.* à la note 5, p. 170.

⁹⁴ Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Impressionnistes et Symbolistes », *op. cit.* à la note 22, p. 1.

⁹⁵ Gustave GEFFROY, *La Vie artistique. Troisième série*, *op. cit.* à la note 35, p. 51.

⁹⁶ Olivier SCHUWER, « Impressionnisme et “cymbalisme” en 1891 : Gauguin et la “vanité” des “-ismes” », *Le XIX^e siècle à travers les «-ismes»*, colloque organisé par Pierre Wat, Paris, INHA, 30 novembre et 1^{er} décembre 2017 ; voir également Béatrice JOYEUX-PRUNEL, « “Les bons vents viennent de l'étranger”. L'internationalisation de l'œuvre et de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52-2, juillet 2005, p. 113-147.

et de conquête sociale. C'est ce qui traverse la réflexion de Geffroy qui, en 1894, prend conscience de la « vanité des désignations de groupes » :

« Muni d'une telle opinion, basée sur l'expérience continue des siècles, on voit, telle qu'elle est, la *vanité* des désignations de groupes, sous-groupes, écoles particulières [...] Ces réunions, ces programmes, ces batailles, cela, certes, est nécessaire à la vie, mais il importe de reconnaître que c'est *tactique sociale*, et non expression d'un dogme esthétique⁹⁷. »

Comme l'écrit Jane Austen, la « vanité » se rapporte moins à « l'opinion que nous avons de nous-même » qu'à « celle que nous voulons que les autres en aient⁹⁸ ». Il y a bien, derrière les termes de naturalisme, d'impressionnisme, de symbolisme (et même d'individualisme), une dimension « marketing⁹⁹ » qui justifie leur revendication, indépendamment de la question théorique. Geffroy évoque les « brandissements de drapeaux », d'autres encore font allusion au bruit des ismes, de l'*impressionnisme* entendu comme une « étiquette sonore » et un « mot baroque¹⁰⁰ » au *symbolisme* habilement détourné en « cymbalisme¹⁰¹ » par Verlaine. En dehors de la méritocratie académique, de l'ancien régime des médailles et des récompenses, les étiquettes s'imposent ainsi comme un nouvel outil indispensable pour « trouver une fortune¹⁰² ». Leur sonorité dissonante permet à l'artiste de faire irruption dans l'époque et dans le temps, ce que résume Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'Art* : « Les mots, noms d'écoles ou de groupes, noms propres, n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister, c'est différer¹⁰³. »

Ce point de vue est partagé par Marx ou Alexandre, qui perçoivent eux aussi la « vanité des classifications¹⁰⁴ » ou bien encore la « vanité des théories¹⁰⁵ », dans un procès étendu à tous ces mots qui ressemblent, de près ou de loin, à de la réclame. Dans son compte rendu du Salon des Indépendants de 1888,

97 Gustave GEFFROY, *La Vie artistique. Troisième série*, op. cit., à la note 35, p. VI.

98 Jane AUSTIN, *Orgueil et préjugés*, Paris, J. J. Paschoud, Libraire, 1822, p. 40.

99 Robert JENSEN, *Marketing modernism in Fin-de-Siècle Europe*, op. cit. à la note 1, p. 140.

100 Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde Illustré*, 14 mai 1887, p. 310.

101 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit. à la note 33, p. 68.

102 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien. L'Exposition des impressionnistes », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1, in Ruth BERSON, *The New painting. Impressionism, 1874-1886* : documentation, San Francisco, Fine art museum of San Francisco, 1996, p. 140.

103 Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. à la note 62, p. 262.

104 Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », op. cit. à la note 32, p. 1.

105 Arsène ALEXANDRE, *Histoire populaire de la peinture. École française*, Paris, Laurens, 1893, p. 375.

Alexandre peut ainsi réagir : « Indépendants ! Je n'aime déjà point cette étiquette. Être indépendant sans le dire, cela vaut mieux¹⁰⁶. » Ce rejet systématique de toute tentative d'autoglorification le conduira à prendre violemment à partie le titre de l'exposition de « L'Art Nouveau » chez Bing en 1895 : « Il n'y a pas d'art nouveau, il y a de l'art ou il n'y en a pas¹⁰⁷ ». Si l'on pousse le raisonnement à l'absurde, l'affrontement des écoles, des ismes et des doctrines, autour de 1890, pourrait n'être qu'une surface polémique sans fondement, une pure mascarade sociale du champ artistique : « Croyez-vous que, dans cinquante ans seulement, il subsistera quelque chose des étiquettes autour desquelles on se bat à l'heure qu'il est¹⁰⁸ ! », s'exclame Mirbeau. De fait, le sentiment de la « vanité » des classifications engendre un certain relativisme. Alexandre souligne la vacuité de la partition classique / romantique : « D'ailleurs, à quoi bon un classement rigoureux, une chronologie minutieuse [...] ? Stérile cette lutte le fut comme la plupart des luttes théoriques¹⁰⁹ ». Geffroy également, se garde du piège des mots qui créent de faux clivages et masquent les véritables affinités entre individus : « nous sommes presque toujours victimes des mots, et les mots ont séparé en camps adverses des êtres que réunissaient en réalité les sentiments humains. Les querelles d'écoles ont leur utilité, mais leur vanité apparaît tôt ou tard devant l'impartialité ou l'indifférence, parfois aussi l'ignorance des résumés historiques¹¹⁰. »

Du bon usage des ismes

Pour conclure, rappelons que ces auteurs, s'ils interrogent l'aptitude du critique à s'emparer de son présent et militent pour un dépassement des écoles au nom de l'individualité de l'artiste, ne s'opposent pas *a priori* à l'approche taxinomique de l'historien ou du conservateur qui entreprendrait de classer les œuvres du passé. Leur point de vue consiste plutôt à dissocier, dans l'usage des ismes, les domaines de compétences respectifs du critique et de l'historien : s'ils rechignent à s'en servir pour soi-même *faire histoire*, ils acceptent de recourir aux ismes pour écrire l'histoire, sur un mode rétrospectif. Dans son hommage à Paul Mantz, Geffroy semble même définir le passé de l'historien par contraste avec le présent inintelligible du critique :

106 Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Une exposition peu convenable – L'École de la lentille », *op. cit.* à la note 16, p. 2.

107 Arsène ALEXANDRE, « L'« Art nouveau » », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

108 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 211.

109 Arsène ALEXANDRE, *Histoire populaire de la peinture. École française*, *op. cit.* à la note 105, p. 403.

110 Gustave GEFFROY, « Notre époque - Roger Marx », *La Dépêche*, 31 décembre 1913.

« Il était évidemment plus à son aise lorsqu'il parlait du passé, qu'il se trouvait en présence des musées classés, catalogués, étudiés, éclairés en tous leurs recoins par l'érudition, régentés par l'opinion. Là, il goûtait tout le charme de la peinture, il se sentait rassuré¹¹¹. »

L'historien est un critique qui jouit du recul du temps. Autour de 1894, c'est Geffroy lui-même qui se réfugie dans ce passé rassurant et intelligible, à mesure que l'impressionnisme lui apparaît comme une « phase » ou un « moment¹¹² » historique. Pour le présent, il peut se déclarer pour « l'anarchie » dans l'art ; au passé il s'insurge contre « l'absence de classement, de groupement, au Louvre » qui serait « une pure honte, le signe certain d'une inertie séculaire¹¹³ ». Pour le présent, il critique vivement toute forme de dogmatisme mais au passé, il entreprend d'écrire une histoire de l'impressionnisme « dont le point de départ et le point d'arrivée [lui] semblent, dès maintenant, suffisamment indiqués¹¹⁴ ». Alexandre reconnaît également la nécessité d'en user en tant qu'outil mnémotechnique : « Si je me sers encore du mot « impressionniste », c'est simplement à titre de date et pour donner en quelque sorte l'âge de l'exposant¹¹⁵. » Lui aussi est en quête de « travaux sur l'art, de plus longue haleine que des articles au jour le jour¹¹⁶ ». Il recherche le recul du temps¹¹⁷ et, dans son *Histoire populaire de la peinture*, finit par intituler plusieurs de ses chapitres : « L'École de David » ou « Les réalistes : Courbet ». C'est aussi dire que le procès des ismes, tel qu'il sera instruit par la critique indépendante, n'est pas le procès intégral de toute forme de classifications appliquées à l'art ; il se conjugue avec l'esprit scientifique ou pédagogique d'auteurs polygraphes, qui oscillent entre présent et passé, critique et histoire de l'art.

111 Gustave GEFROY, « Notre temps. Paul Mantz », *La Justice*, 2 février 1895, p. 1.

112 Gustave GEFROY, « L'impressionnisme », *Revue encyclopédique*, 15 décembre 1893, p. 1220.

113 Gustave GEFROY, « Notre temps. Un projet d'exposition », *La Justice*, 16 février 1895, p. 1.

114 Gustave GEFROY, *La Vie artistique. Troisième série, op. cit.* à la note 35, p. XIII.

115 Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Exposition A. Sisley. Impressionnisme hier et aujourd'hui. », *Paris*, 10 décembre 1892, p. 1-2.

116 Arsène ALEXANDRE, *Quarante années de vie artistique, op. cit.* à la note 40, p. 28.

117 « Il est un peu tôt encore, mais nous avons conscience qu'on ne trouvera pas un moindre charme et un moins consolant enseignement, plus tard, à retracer la vie et l'œuvre de peintres qui constituèrent une autre école de Fontainebleau encore » (Arsène ALEXANDRE, Préface, *Exposition A. Renoir*, Paris, Galerie Durand-Ruel, mai 1892, p. 8).

LE RÉALISME AU PRISME DU COMMUNISME LES ÉCRITS SUR LA PEINTURE DE GEORGE BESSON ET LOUIS ARAGON DANS *COMMUNE ET LES LETTRES FRANÇAISES* (1936-1954)

GWENN RIOU

En juillet 1936, Louis Aragon (1897-1982) publie *La Querelle du réalisme*, un recueil des discours prononcés quelques mois plus tôt lors des débats sur le réalisme en peinture organisés par la Maison de la Culture. Lors de ces débats, l'ancien surréaliste annonce l'émergence d'un « *nouveau* réalisme dans la peinture » qui « cessera [...] d'être un réalisme dominé par la nature, un naturalisme, pour être un réalisme, expression consciente des réalités sociales, et partie intégrante du combat qui modifiera ces réalités. En un mot, il sera un réalisme socialiste, ou la peinture cessera d'être, cessera d'être dans sa dignité¹. » Un mois plus tard, George Besson (1882-1971), critique d'art dans la revue mensuelle *Commune*, rend compte de l'exposition des peintres qui ont participé à la « Querelle du réalisme² ». S'il loue la volonté des jeunes artistes à exiger l'intégration de la « vie sociale » dans l'art, il souligne également « l'intelligence » d'Edmond Küss (1902-1970) qui s'« exprime en peintre et non en littéraire ou en militant bien intentionné³ ». Alors même qu'à partir de 1936 les deux écrivains se côtoient dans *Commune* et qu'il y a chez eux la volonté de voir apparaître une peinture de contenu, leur approche du réalisme est différente. Si Aragon en appelle à une méthode de création définie par le Parti communiste – le réalisme socialiste –, Besson, quant à lui, revendique une peinture non militante mais assurément réaliste.

1 « Intervention au premier débat », in Louis ARAGON *et alii* (éd.), *La Querelle du réalisme*, Serge Fauchereau (préf.), Paris, Cercles d'Art, coll. « Diagonales », 1987 (1^{ère} éd. Paris, Éditions sociales internationales, coll. « Commune », 1936), p. 96.

2 L'exposition, intitulée « Le réalisme et la peinture », se tient du 3 au 10 juillet 1936 à la Galerie Billiet-Worms.

3 George BESSON, « La Querelle du réalisme (Galerie Billiet-Worms) », *Commune*, n° 36, août 1936, p. 1542. Outre Edmond Küss, les « jeunes artistes » évoqués par George Besson sont : Jean Amblard (1911-1989), Reginald Schoedelin (1908-1988), Édouard Pignon (1905-1993), Boris Taslitzky (1911-2005), Haly et Jalm.

Membre du Parti communiste depuis 1927, Aragon intègre en 1932 la nouvelle Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AÉAR). La littérature et l'art sont, pour les membres de l'Association, « un puissant moyen de propagande et d'éducation révolutionnaire des masses. » Leur but est de « servir la classe ouvrière [et de] combattre pour la Révolution socialiste⁴ ». En juillet 1933, afin de diffuser cet art et cette littérature, l'Association publie le premier numéro de son organe de diffusion, *Commune*. Son premier comité directeur est composé d'Henri Barbusse (1873-1935), André Gide (1869-1951), Romain Rolland (1866-1944) et Paul Vaillant-Couturier (1892-1937). Aragon et Paul Nizan (1905-1940) constituent le secrétariat de rédaction. Le nom d'Aragon restera associé à cette revue jusqu'à l'arrêt de sa publication en 1939⁵. Pendant près de six ans, il n'a cessé de prôner le rassemblement des écrivains et artistes de gauche autour du réalisme socialiste.

Besson est, quant à lui, proche de différentes personnalités aux parcours professionnels, intellectuels et politiques divers. Il fréquente ainsi le directeur de *L'Humanité*, Marcel Cachin (1869-1958), l'écrivain et historien de l'art Élie Faure (1873-1937), des artistes, impliqués ou non dans la vie politique, comme Paul Signac (1863-1935), Francis Jourdain (1876-1958), Albert Marquet (1875-1947) ou encore Henri Matisse (1869-1954). Il adhère à la SFIO en 1912 et intègre l'AÉAR en 1935, alors qu'elle change de nom pour devenir la Maison de la Culture, association dont Aragon est le secrétaire général. La même année, Besson commence à collaborer à *L'Humanité*. Jusqu'en juillet 1939, il donne près de 90 articles au quotidien du Parti communiste français auquel il vient d'adhérer. En mars 1936, répondant à l'invitation d'Aragon, Besson commence à écrire dans *Commune*, collaboration qu'il poursuivra jusqu'en juillet 1939⁶. Parallèlement à cela, il collabore de 1937 à 1939 puis de 1946 à 1953 au quotidien *Ce soir* fondé et dirigé par Aragon et Jean-Richard Bloch (1884-1947).

La Seconde Guerre mondiale éloigne géographiquement les deux hommes. Après sa démobilisation le 1^{er} août 1940, Aragon s'installe à Nice où il reste jusqu'à l'invasion italienne en novembre 1942 ; de cette date jusqu'à la Libération, il

4 N. s. [Paul VAILLANT-COUTURIER], « Le manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires », *L'Humanité*, 22 mars 1932, p. 4.

5 En janvier 1937 il intègre le comité directeur, puis, en décembre 1937, est nommé directeur de la revue avec Romain Rolland.

6 Voir Chantal DUVERGET, « George Besson, critique d'art et collectionneur », in *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 12, dossier « Aragon/George Besson », 2009, p. 231-236. Dans son article, « Besson – Aragon, une amitié politique et artistique (1935-1969) », *ibid.*, p. 239-250, Chantal Duverget examine la relation qu'entretiennent les deux hommes sur une période semblable à la nôtre. Toutefois, si ce texte comporte des indications essentielles à notre étude, celle-ci s'attarde davantage sur les conceptions esthétiques des deux écrivains.

vit clandestinement à Lyon puis à Saint-Donat-sur-l'Herbasse, dans la Drôme. Besson, quant à lui, passe la guerre dans sa ville natale du Jura, Saint-Claude. Cependant, la correspondance entre les deux écrivains, dont la première lettre conservée date de 1940⁷, atteste d'une certaine complicité entre eux. Celle-ci repose non seulement sur leur engagement politique mais aussi sur leur amour de l'art, notamment de la peinture. Ce n'est donc pas un hasard si en 1947 Besson devient critique d'art aux *Lettres françaises*, hebdomadaire créé clandestinement par l'entremise d'Aragon sous l'Occupation et qu'il dirige à partir de 1953⁸. C'est également dans ces pages qu'Aragon mène sa bataille pour le réalisme socialiste français (appelé par ses acteurs « Nouveau réalisme français »), et ce jusqu'en 1954 où au Congrès d'Ivry (juin 1954), il remet en question le principe de « l'art de Parti ». Pour l'écrivain, si le Parti communiste peut tenter de définir une tendance esthétique, c'est à l'artiste que revient le choix d'adopter ou non cette tendance. Il s'agit alors de redonner une certaine autonomie au créateur que le « Nouveau réalisme français » a mis à mal⁹.

1954 constitue alors une date symbolique qui marque la fin de cette étude. Celle-ci consiste à s'attarder sur les écrits d'Aragon et de Besson qui paraissent à partir de 1936 dans les principaux organes de diffusion de la politique artistique et culturelle du Parti communiste français afin de saisir leurs enjeux. Pour mener à bien ce travail, il faudra se pencher sur ce qu'est le réalisme chez ces deux auteurs, sur ce qui les motive à le défendre et sur la manière dont se traduit cette défense. Ainsi, la question de la production artistique dans les sphères du Parti communiste pourra être abordée autrement que par le seul prisme, quelque peu réducteur, du « réalisme socialiste ».

7 Lettre de Louis Aragon à George Besson, Carcassonne, 20 décembre 1940. Bibliothèque municipale de Besançon, fonds George Besson, correspondance de George Besson, cote MS. Z.639.53. La correspondance entre Louis Aragon et George Besson conservée à la bibliothèque municipale de Besançon comporte huit lettres écrites entre 1940 et 1969, cependant tout laisse à penser que l'ensemble de la correspondance que les deux hommes ont échangée n'a pas été conservée. Le fonds Aragon-Triolet du CNRS conservé à la Bibliothèque nationale de France comporte des lettres de George Besson adressées à Louis Aragon, mais encore une fois, cette correspondance semble lacunaire.

8 Si Louis Aragon ne devient le directeur de l'hebdomadaire qu'en février 1953 il y écrit régulièrement depuis sa création. Sur l'histoire des *Lettres françaises*, voir notamment Pierre Daix, *Les Lettres Françaises. Jalons pour l'histoire d'un journal : 1941-1972*, Paris, Tallandier, 2004, 250 p. et Verena Andermatt Conley, *Littérature, politique et communisme. Lire les « Lettres françaises », 1942-1972*, New York, Peter Lang, coll. « Francophone Culture & Literatures », 2005, 190 p.

9 Voir Louis ARAGON, « L'art de parti en France », *La Nouvelle Critique*, hors-série « Interventions au XIII^e Congrès du Parti Communiste Français, Ivry, 3-7 juin 1954 », 1954, p. 8-29.

La construction du réel

Définir ce qu'est le réalisme chez Aragon, comme chez Besson, relève de la gageure. Il est néanmoins possible d'essayer d'en révéler les principales caractéristiques. En ce qui concerne Aragon, sa conception du réalisme, telle qu'il l'expose en 1936, trouve ses racines dans la « Deuxième conférence internationale des écrivains révolutionnaires », qui se tient à Kharkov en 1930 sous l'égide de l'Internationale communiste (IC). Invité par le Bureau international de la littérature révolutionnaire (organisation rattachée à l'IC), Aragon assiste à cet événement, considéré comme l'une des « premières grandes manifestations culturelles de l'ère stalinienne¹⁰ ». Il y est question non seulement de la création de la future AÉAR mais aussi de l'élaboration d'une méthode de création. Les participants au Congrès s'accordent en effet pour dire que « seule la méthode du matérialisme dialectique fera de la littérature prolétarienne un instrument puissant de transformation révolutionnaire du monde¹¹. »

En 1932, dans son « manifeste », l'AÉAR reprend ce qui a été annoncé deux ans plus tôt à Kharkov et appelle les artistes et les écrivains à utiliser le matérialisme dialectique comme méthode de création, car c'est décidément le « seul [...] qui met à découvert les rouages qui actionnent le monde [et qui] donne à l'écrivain et à l'artiste l'explication de la réalité et les moyens de la transformer¹². » Selon Karl Marx (1818-1883) et Friedrich Engels (1820-1895), le matérialisme est une conception du monde qui repose sur l'interaction entre la nature – c'est-à-dire tout ce qui est extérieur et indépendant de l'action humaine – et l'esprit humain (la pensée). De cette façon, pour Engels, le « monde ne doit pas être considéré comme un complexe de choses achevées, mais comme un complexe de processus¹³ » qui amène à un développement d'ordre progressif. L'artiste utilisant le matérialisme dialectique comme méthode de création, a donc la possibilité, grâce au rapport qu'il entretient avec le monde, de le représenter, et ainsi de participer à son processus de développement progressiste qu'est, en l'occurrence, la Révolution.

Deux ans plus tard, en 1934, Andreï Jdanov (1896-1948) prend pour appui ce procédé dialectique pour définir et imposer officiellement le réalisme socialiste

10 Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985, p. 364.

11 Le Secrétariat de l'UIÉR, « Les résultats de la 2^e conférence internationale », *Littérature de la révolution mondiale*, numéro spécial « Deuxième Conférence Internationale des Écrivains Révolutionnaires », 1931, p. 5.

12 N. s. [Paul VAILLANT-COUTURIER], *op. cit.* à la note 4.

13 Friedrich ENGELS, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Paris, Éditions sociales, coll. « Les Éléments du Communisme », 1945 (1^{ère} éd. Stuttgart, Nachdr, 1888), p. 31.

comme méthode de création artistique en URSS¹⁴. Il est alors demandé aux artistes de

« connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la « réalité » objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme¹⁵. »

Partisan et promoteur en France de cette méthode de création, Aragon s'insurge, lors des débats de 1936, contre Fernand Léger (1881-1951) et son « réalisme nouveau » qui n'est pas, selon l'écrivain, un art de combat mais un art de soumission à la classe dominante. Le souhait de Léger d'intégrer à ses œuvres des objets de la vie quotidienne ne correspond pas à l'attente sociale d'Aragon. Pour ce dernier l'incorporation de ces objets amène à la confusion puisqu'ils ne sont pas le sujet de l'œuvre mais des éléments de composition. Cette sublimation de l'objet, industriel et/ou commercial, revient à sublimer l'ordre social contre lequel il se bat. C'est pourquoi Aragon écrit à l'attention de Léger : « Esclave, vous peignez vos chaînes¹⁶. » Le réalisme socialiste doit alors s'envisager comme la représentation iconique du réel d'un point de vue de classe, c'est-à-dire que la réalité doit être appréhendée telle qu'elle est éprouvée par la classe ouvrière. À ce moment-là le réalisme aragonien relève essentiellement du matérialisme marxiste puisqu'il considère que la réalité ne se situe pas dans la représentation d'un objet mais dans celle de l'activité humaine concrète, d'un *processus*¹⁷. Aragon devient donc le chantre d'une théorie esthétique qui relève d'une construction purement idéologique. Ses écrits dans *Commune* s'en ressentent, car s'il prend pour point de départ à son raisonnement des expositions, des débats ou des enquêtes, ceux-ci sont traités d'une façon assez large pour que l'écrivain puisse déployer son argumentation. Lors de l'exposition des peintres de la Maison de la Culture, Aragon ne s'attarde

14 Cette officialisation a lieu lors du Premier Congrès des écrivains soviétique en août 1934. Déjà en 1932, Staline choisit le terme « méthode de création du réalisme socialiste » pour parler de la littérature officielle soviétique plutôt que l'expression « méthode de création du matérialisme dialectique » défendue par l'Association russe des écrivains prolétariens (RAPP).

15 Andreï JDANOV, « Discours au Premier Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934 », *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Éditions Norman Béthune, 1970 (1^{ère} éd. Paris, Éditions de la Nouvelle critique, 1950), p. 5.

16 Louis ARAGON, « Le réalisme à l'ordre du jour », *Commune*, n° 37, septembre 1936, p. 30.

17 À ce propos voir Friedrich ENGELS, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, *op. cit.*, à la note 13, p. 45.

pas longuement sur les œuvres exposées mais sur les thèmes traités. Il relève ainsi les peintres qui s'inscrivent dans une actualité sociale et politique comme Jean Lurçat (1892-1966) qui représente les combattants de la « Commune des Asturies¹⁸ » ou comme Jacinto Salvado (1892-1983) qui s'attarde lui aussi sur l'actualité espagnole. Quant à Frans Masereel (1889-1972) et Maximilien Luce (1858-1941), c'est leur attachement à retranscrire les conditions de travail des dockers et des journaliers qui plaît au critique de *Commune*. Et plus largement, c'est l'humanisme d'Edouard Goerg (1893-1969), de Nathan Altman (1889-1970) et de Max Lingner (1888-1959), qui est souligné.

Les questions de la place du sujet dans l'œuvre et du traitement du réel sont au centre du texte d'Aragon mais pas seulement. Ce qui intéresse également l'auteur c'est « la part que prend le peintre, de sa participation à la réalité, à lui, peintre, mais homme social, lié aux apparences non point par de changeantes lueurs, mais par des rapports de classe, et la dure loi de la vie¹⁹ ». Ces rapports de classe, (Nicolas ?) Gloutchenko (1902-1977), Marceau Boucher (dates inconnues), Émile Lafaye (dates inconnues) en rendent compte dans leurs travaux, de même que Jean-Louis Garcin (dates inconnues), Marcelo Pogolotti (1902-1988), Ernest Engel-Rozier (1885-1965) et Boris Taslitzky (1911-2005). Les œuvres de ce dernier sont louées pour l'effort d'imagination dont fait part le jeune peintre pour représenter le « héros de Belleville », Henri Vuillemin (**fig. 1**), assassiné par la police en marge des manifestations de février 1934, mais aussi pour son modernisme et la « réalité de l'esprit » qui anime sa toile *Dans le métro* (**fig. 2**). Cet article ressemble alors à une démonstration de force où Aragon cherche à afficher une unité qui n'est pas purement esthétique mais tendancielle, celle de la défense de la réalité²⁰.

La démarche de Besson est quant à elle différente. Ses textes qui paraissent dans *Commune* se concentrent essentiellement sur l'actualité artistique (expositions dans des musées, salons ou galeries, publications d'ouvrages d'art) et sur des monographies²¹. Les œuvres d'art, de même que la personnalité des

18 En 1934, éclate dans les Asturies une insurrection révolutionnaire. Le 5 octobre 1934, la République socialiste asturienne est proclamée à Oviedo. Elle est réprimée dans le sang (plus de 3000 morts) par l'armée et notamment par les troupes coloniales marocaines commandées par le général Francisco Franco.

19 Louis ARAGON, « La peinture au tournant (Maison de la Culture) », *Commune*, n° 22, juin 1935, p. 1186.

20 Relevons, pour exemple, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 985-991; « La peinture au tournant (Maison de la Culture) », *op. cit.*; « Le réalisme à l'ordre du jour », *op. cit.* à la note 17; « La victoire du réel », *Commune*, n° 60, août 1938, p. 1409-1414, etc.

21 Ainsi est publié « La peinture au Salon des Indépendants », *Commune*, n° 31, mars 1936, p. 899-901; « Troisième exposition (Maison de la Culture) », *Commune*, n° 33, mai 1936; « Correspondance

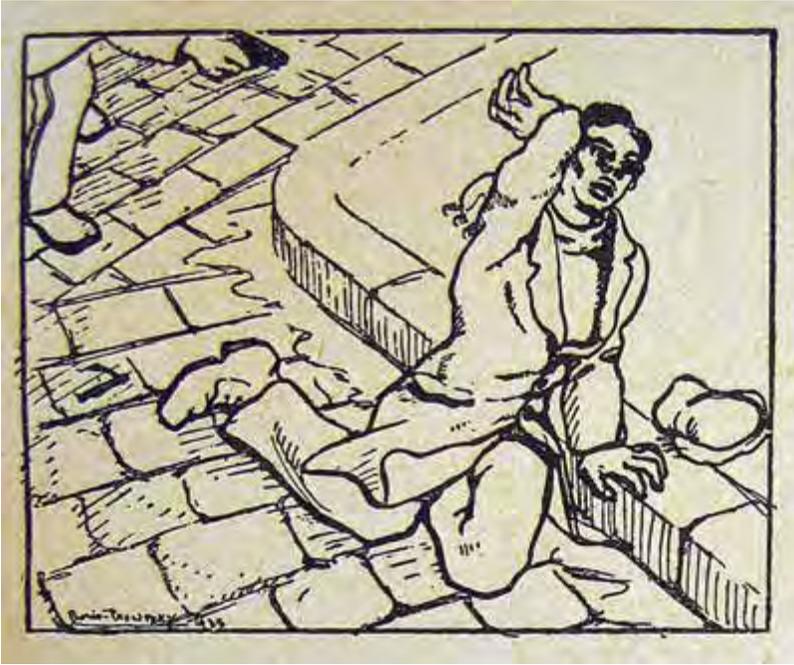


Fig. 1. Boris Taslitzky, *Étude pour le tableau: A Vuillemin*, reproduit dans Louis Aragon, « La peinture au tournant (Maison de la Culture) », *Commune*, n°22, juin 1935, p. 1183

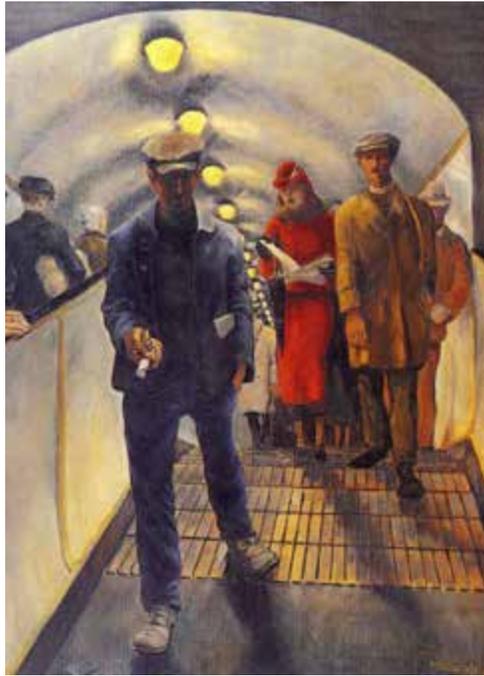


Fig. 2. Boris Taslitzky, *L'escalier mécanique du métro le soir*, 1935, huile sur toile, 129,5 × 96,8 cm, Moscou, musée des beaux-arts Pouchkine

artistes, sont longuement étudiées dans ses articles. En apparence, il n'y a pas de volonté de théorisation dans les écrits de Besson mais comme le rappelle Jean-Pierre Leduc-Adine, « la critique d'art est axiologique, s'y instaurent toujours des systèmes de valeurs, esthétiques certes, mais aussi idéologiques, logiques, moraux²² ». Le critique défend alors une peinture figurative, dont la plus grande qualité dépend essentiellement de la part « d'humanité » qui s'en dégage. Aussi loue-t-il les gravures de Masereel desquelles s'exprime « l'humanité²³ » ; Kees van Dongen (1877-1968) qui ramène « l'humanité des hommes et des femmes du monde à une espèce volatile, jacassante, empanachée et vide, dont il tire de resplendissantes natures mortes²⁴ » ; ou encore le travail d'André Masson (1896-1987) qui est « d'un vrai peintre et d'un homme²⁵ ». La conception anthropocentriste de Besson ne doit cependant pas être prise comme une émanation du « retour au sujet » en peinture, puisqu'il considère ce mot d'ordre comme un « appât académique²⁶ ». Le critique préfère défendre « un lyrisme nouveau, constructif, qui fut souvent celui des maîtres : Signorelli, Uccello, Poussin, Seurat, Cézanne, un art réaliste et humain²⁷ ».

Pour Besson, la valeur artistique d'une œuvre réside autant dans son expressivité que dans sa signification. Il souhaite voir apparaître dans la peinture non seulement le « tempérament » de l'artiste à travers la facture de l'œuvre mais également une projection du monde capable de toucher le plus grand nombre, une forme de réalisme universel. Ainsi, lorsqu'il rend compte des tableaux de Masson réalisés en Espagne, il félicite le peintre d'être sorti de la tour d'ivoire dans laquelle se cantonnent certains artistes qui errent sur des « terres desséchées des pures spéculations et des expériences en vase clos de l'art pour l'art²⁸ ». Masson est alors « l'homme de la réalité la plus directe » et celle-ci n'est pas une réalité « textuelle²⁹ » mais vécue. Cette « réalité » doit alors se comprendre comme l'ensemble des caractéristiques qui déterminent la personnalité de l'artiste et, parmi ces caractéristiques, l'engagement. Les toiles de Masson « ne dissimulent pas ses intentions de propagande. Il décrit avec le

.....
de Paul Cézanne, publiée par John Rewald », *Commune*, n° 59, juillet 1938, p. 1383-1384 ; « Paul Signac », *Commune*, n° 32, avril 1936, p. 1029-1030, etc.

22 Jean-Pierre LEDUC-ADINE, « Des règles d'un genre: la critique d'art », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 93.

23 George BESSON, « Frans Masereel », *Commune*, n° 34, juin 1936, p. 1282.

24 George BESSON, « Van Dongen », *Commune*, n° 40, décembre 1936, p. 505.

25 George BESSON, « André Masson », *Commune*, n° 41, janvier 1937, p. 522.

26 George BESSON, « Le Salon d'Automne », *L'Humanité*, 17 novembre 1935, p. 4.

27 George BESSON, « Édouard Pignon », *L'Humanité*, 18 mars 1939, p. 8.

28 George BESSON, « André Masson », *Commune*, n° 41, janvier 1937, p. 621.

29 *Ibid.*, p. 622.

dessein d'être intelligible à tous. Son réquisitoire est d'une violence bienfaisante et son émotion communicative est en raison directe de la personnalité de ses dons, car l'efficacité – Goya, Delacroix, Daumier, Courbet – est toujours fonction du talent³⁰. »

Il y a alors chez Besson une conception totalisante de la peinture réaliste qui relève autant du choix du sujet que de son traitement. Cette conception diffère de fait de celle d'Aragon qui, jusque dans les années 1950, considère l'art d'un point de vue processuel : l'œuvre n'est pas une fin en soi mais un moyen, un élément, qui participe à un mouvement plus général, en l'occurrence politique. Se pose alors la question de l'autonomie du champ artistique et plus précisément de sa subordination au politique. Cette subordination est refusée par Besson qui pense qu'il ne suffit pas à l'œuvre d'être militante pour être de qualité. À ce propos, il regrette que certains artistes aient été invités à exposer à la Maison de la Culture pour leurs seules sympathies politiques et écrit qu'« en art, les amis de nos amis ne sont pas toujours des amis ». Dans le même sens, il interroge : « Verrons-nous un jour, après Signac et Courbet, M. Henri Martin, de l'Institut, exposer, parce qu'il a des amitiés à gauche et introduisit autrefois dans ses compositions des ouvriers manuels et la silhouette de Jean Jaurès³¹ ? »

Ainsi, la peinture que défend Besson n'est pas un réalisme dit de « classe », comme celui d'Aragon, puisqu'il transcende les sujets et les factures plastiques. Bien sûr, les prises de positions politiques de Besson orientent ses choix artistiques qui sont finalement en accord avec les préférences esthétiques du Parti communiste français³². De plus, la capacité du critique à mettre au centre de ses écrits la dimension humaine rencontre un écho auprès des communistes qui n'ont de cesse de placer l'Homme au cœur de leurs actions et de leur projet social, revendiqué comme progressiste. C'est d'ailleurs cette notion de progrès que l'on retrouve dans les écrits sur l'art d'Aragon, comme de Besson.

Un art progressiste...

Si à la fin des années 1920 et au début des années 1930, le mot révolution est employé fréquemment dans les publications communistes, à partir de 1934-1936,

30 *Ibid.*

31 George Besson, « Troisième exposition (Maison de la Culture) », *op. cit.* à la note 21, p.1144.

32 S'il n'est pas possible jusqu'en 1947 de parler de ligne esthétique du Parti communiste français, cependant les écrits de Louis Aragon et de Léon Moussinac notamment nous renseignent sur les préférences du Parti en matière artistique.

le terme de progrès s'impose à ses côtés de manière récurrente, notamment dans le domaine artistique³³.

Les émeutes du 6 février 1934, perçues comme une tentative de coup d'état fasciste, poussent les partis de gauche à former un « front unique contre le fascisme » qui donnera naissance, deux ans plus tard, au Front populaire. Dans les arts, la menace fasciste fait également réagir. Dans un esprit d'ouverture et d'union, l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires se dissout en mars 1935 pour devenir la plus consensuelle « Maison de la Culture ». En juin, s'ouvre à Paris le Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture organisé par différentes associations antifascistes et soutenu par l'Internationale communiste. La montée du fascisme et les conséquences que cela peut avoir dans le domaine artistique et culturel fait également réagir les dirigeants du Parti communiste. Ainsi, en 1936, lors du Congrès National du Parti communiste français, Maurice Thorez (1900-1964), secrétaire général du Parti, met en garde contre « la décadence des lettres et des arts³⁴ » qui est à imputer à la présence de fascistes en France, « contempteurs du progrès humain³⁵ » comme les appelle Jacques Duclos (1896-1975). Quelques mois plus tard, en septembre 1936, *Commune* change de sous-titre, elle n'est plus la « revue de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires » mais la « revue littéraire française pour la défense de la culture ». Pour Aragon ce changement n'est pas seulement d'ordre rhétorique, il explique : « Quand nous lançions, il y a seize mois, le cri de *Défense de la Culture*, combien ont voulu entendre cela comme une formule. La culture... elle est frappée dans les hommes qui la font autant que dans les œuvres qui la traduisent. C'est un vrai sang humain, chaud et rouge, qui coule de ces fronts de la pensée, de ces gorges faites pour le chant³⁶. » Dans ce contexte de violence extrême, le réalisme apparaît comme une arme apte à défendre la culture. L'auteur du *Paysan de Paris* écrit à ce propos :

33 Cette évolution lexicale est liée à l'histoire du Parti communiste français qui, après être passé par la période dite de « bolchévisation » à la fin des années 1920, s'ouvre peu à peu. La montée des extrêmes droites en Europe et notamment en France (émeutes fascistes de 1934), puis la victoire du Front populaire lui font adopter un discours plus ouvert et conciliant.

34 Maurice THOREZ, « L'union de la nation française », rapport présenté au VIII^e Congrès National du Parti Communiste (SFIC), Villeurbanne, 22-25 janvier 1936, in Jacques DUCLOS (préf.), *VIII^e Congrès National du Parti communiste Français*, Paris, Éditions du Comité de propagande, 1936, p. 98.

35 Jacques DUCLOS, *Les droits de l'intelligence. Conférence faite devant des écrivains, savants, artistes, médecins, avocats, ingénieurs et professeurs réunis par la Maison de la Culture, le 1^{er} juin 1938, au centre Marcellin-Berthelot*, Paris, Éditions sociales internationales, 1938, p. 20.

36 Louis ARAGON, « Pour la défense de la culture », *Commune*, n^o 40, décembre 1936, p. 418.

« Que la lutte pour le réalisme, la discussion commencée dans notre pays par Diderot, apparaissent à nos terroristes, amis des brûleurs de livres d'Allemagne, de Grèce et d'Espagne, comme un appel aux Pompiers [sic], n'est pas qu'une mauvaise plaisanterie. C'est le ton même de l'inculture fasciste, de la crasse ignorance de nos réactionnaires, enragés de voir se ranger aux côtés du Front populaire, les meilleurs artistes contemporains. C'est aussi, que se démasque, l'ennemi acharné du réalisme, le fasciste qui a tout à perdre à une représentation réelle du monde, où les fantasmagories n'ont place que de fantasmagories³⁷. »

Outre sa lutte contre le fascisme, le réalisme socialiste, marqué du sceau du matérialisme, entend être le reflet du développement des rapports sociaux. Il doit alors représenter l'aspiration communiste de « progrès social et de transformation du monde³⁸ ». Ainsi, pour Aragon, le réalisme est avant tout une « attitude d'esprit » de l'artiste dont les œuvres « s'inscrivent dans le cadre d'une conception de l'art qui correspond à une conception particulière du monde³⁹. » L'œuvre doit être le miroir du réel ainsi qu'une projection du futur.

Quant à Besson, il semble que pour lui la valeur subversive d'une œuvre est indépendante de son sujet et réside essentiellement dans sa facture. Son opposition à toutes les formes d'institutions et d'académismes, doit alors se comprendre comme une lutte pour l'émancipation de l'artiste. Pour lui, l'académisme équivaut à une « habileté artisanale selon les canons de l'École⁴⁰ ». L'École des Beaux-Arts se résume alors à n'apprendre « que des tours de main aux élèves peu doués » et « étouffe la fraîcheur et les dons des êtres exceptionnels⁴¹ ». Pire que cela, elle contribue à faire croire que le « tableau [est] la réplique de la nature ». Ce qui, pour Besson, revient à confondre « l'art et la photographie, la création et l'inventaire de la nature⁴² ». Dans le même sens, il s'oppose aux différents carcans artistiques et félicite des jeunes peintres de ne pas croire à « la nécessité de collaborer à un *ordre nouveau* en peinture. L'ordre... vous savez... cette entrée en religion, ou ce stage dans la gendarmerie, de si nombreux artistes en apprentissage et ce renoncement aux extravagances de l'amour dès

37 Louis ARAGON, « Le réalisme à l'ordre du jour », *op. cit.* à la note 16, p. 22-23.

38 Maurice THOREZ, « Le Marxisme et la Culture », in Jean Fréville (prés.), Karl Marx, Friedrich Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954 (1^{ère} éd., Paris, Éditions sociales internationales, 1936), p. 9-10.

39 Louis ARAGON, « Réalisme socialiste et réalisme français », discours prononcé à la Comédie des Champs-Élysées le 5 octobre 1937. Reproduit dans *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 291.

40 George BESSON, « La peinture au Salon des Indépendants », *Commune*, n° 31, mars 1936, p. 899.

41 George BESSON, « Édouard Pignon », *op. cit.* à la note 27, p. 8.

42 *Ibid.*

l'âge de vingt-ans⁴³. » Pour Besson, l'artiste doit s'affranchir de ces cages institutionnelles afin que son génie puisse s'épanouir. Alors là seulement, le peintre opérera une révolution non seulement visuelle mais également sociale, puisque la perception du monde s'en trouvera changée. Afin d'appuyer son propos, Besson cite Signac qu'il qualifie de « peintre et de révolutionnaire » :

« Pas de sujet révolutionnaire. [...] La peinture doit l'emporter sur le sujet, le titre. La peinture peut être révolutionnaire par elle-même. Tous les maîtres le furent. La révolution, c'est renverser les barrières qu'on veut mettre à l'esprit humain. Les maîtres ont toujours renversé les barrières. Refus de suivre. Volonté de créer. La peinture n'est pas l'affiche de propagande [...] Une pomme de Cézanne, un soleil de Van Gogh, sont plus révolutionnaires qu'une *Prise de la Bastille* par un débutant. *La Chapelle des Anges* est plus révolutionnaire qu'une barricade, à moins qu'elle ne soit d'Eugène Delacroix⁴⁴. »

Besson n'a alors de cesse, toute sa carrière, d'écrire sur des artistes tels Delacroix (1798-1863), Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Courbet (1819-1877), Honoré Daumier (1808-1879), Auguste Renoir (1841-1919), Georges Seurat (1859-1891), Pierre Bonnard (1867-1947), Signac, Matisse, etc. C'est-à-dire des peintres qui, selon lui, « devaient renouveler la technique de la peinture et intégrer la vie moderne dans leur art⁴⁵ ». Et lorsqu'il est question de traiter des peintres contemporains, les « maîtres » ne sont jamais loin. Ainsi, le critique semble favoriser une peinture qui incarne pour lui un progressisme visuel et social. Cette pensée trouve son paroxysme dans les années 1940-1950 lorsque la lutte contre l'abstraction bat son plein.

Dans les années 1930 la politique artistique du Parti concerne essentiellement la littérature – les autres domaines de création sont chargés d'en traduire les modalités de réalisation dans leurs propres langages. À partir de 1947, le PCF souhaite régir l'ensemble des domaines de la vie intellectuelle, de la génétique à la littérature en passant par la physique et la peinture. Cette politique d'ingérence culturelle et scientifique s'inspire du modèle soviétique qui souhaite « substituer à la direction de la bourgeoisie, l'hégémonie, historiquement nécessaire et inéluctable du prolétariat⁴⁶ ». Ainsi en juin 1947, lors du XI^e Congrès National du PCF, Laurent Casanova (1906-1972), membre du Bureau Politique, annonce tout

43 George BESSON, « Théodore Fried, Edmond Küss, Mérangel, Édouard Pignon, Taslitzky », *Carton de l'exposition*, Paris, Galerie Billiet/Pierre Vorms, 12-25 mars 1937, n.p.

44 Paul SIGNAC cité par George BESSON, « Première exposition de Montreuil », *Commune*, n° 32, avril 1936, p. 1031.

45 George BESSON, « Degas (Musée de l'Orangerie) », *Commune*, n° 43, p. 881.

46 Jeannine VERDÈS-LEROUX, « L'art de parti », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.28, juin 1979, p. 35.

d'abord que le Parti communiste « ne peut adopter une attitude indifférente à l'égard de l'esthétique ». Il en appelle ensuite à un art qui soit le reflet de l'action du Parti et qui repose sur trois données élémentaires :

- « - D'abord, la volonté d'aider à la prise de conscience du peuple et le désir de l'aider à atteindre les buts qu'il se propose. C'est-à-dire l'effort pratique avec le peuple.
- Ensuite, l'honnêteté dans la recherche des valeurs culturelles, propres à notre temps et à notre pays. C'est-à-dire la démarche objective de pensée.
- Enfin, l'esprit de responsabilité personnelle devant le peuple⁴⁷. »

Ces indications relativement vagues sont le socle sur lequel va s'ériger au fil des mois un « art de parti ». Son élaboration s'inscrit alors pleinement dans la politique du PCF inspirée par la doctrine Jdanov qui conçoit le monde en deux camps distincts : le camp impérialiste et le camp anti-impérialiste. Dans le domaine artistique, le camp impérialiste (dirigé par les États-Unis et aidé par la bourgeoisie) a, selon le Parti, pour avatar l'art abstrait. Pour Aragon, celui-ci est d'une « parfaite insignifiance », un art du « non-dire » qui s'oppose, de fait, à l'art figuratif qui est une forme de langage permettant de rendre intelligible le « monde ». Renier le langage, comme la figuration, reviendrait donc à renier le monde. Aussi écrit-il que dans chacun des dessins d'André Fougeron (1913-1998) se joue « le destin de l'art figuratif, et riez si je vous dis sérieusement que se joue aussi le destin du monde⁴⁸. » Si la préface d'Aragon aux *Dessins d'André Fougeron* est un prétexte pour déployer une rhétorique contre l'abstraction, le fait que l'artiste soit français et que sur lui repose le « destin du monde » permet à l'auteur de donner à la France un rôle principal dans la sauvegarde de l'art, voire du monde. L'heure est en effet aux prémices de l'hégémonie américaine, tant sur le plan politique qu'artistique, il s'agit donc de préserver l'influence française dans le domaine de la création⁴⁹.

Cette vision de l'art abstrait est partagée par Besson qui le considère comme un « conformisme international de désintégration plastique utilisé par des

47 Laurent CASANOVA, *Le Communisme, la pensée et l'art*, discours prononcé au XI^e Congrès national du Parti Communiste Français, Strasbourg, 25-28 juin 1947, Paris, Éditions du Parti Communiste Français, 1947, p. 13.

48 Louis ARAGON, « Préface », in Louis ARAGON, André FOUGERON, *Dessins de Fougeron*, Paris, Les 13 épis, 1947 reproduit dans Jean RISTAT (dir.), Jacques LEENHARDT (préf.), Louis ARAGON, *Écrits sur l'art moderne*, Paris Flammarion, 2011, p. 137.

49 Voir Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1988, 342 p. et Pierre DAIX, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. Le XX^e siècle*, Paris, O. Jacob, p. 271-281.

puceaux de la peinture pour se faire la main⁵⁰ ». Ce « conformisme international » vient donc mettre à mal un art qui plonge ses racines dans les réalités d'un pays, la France. De plus, il n'est pas du fait de peintres – qui, en tant que « puceaux », en sont encore à apprendre le « métier » – mais d'un « consortium de marchands de tapis⁵¹ » américains et anglais. Il s'agit donc de s'opposer à un art dont la valeur est essentiellement marchande et qui délaisse le métier d'artiste.

Les deux auteurs reviennent régulièrement sur la notion de « métier ». L'auteur d'*Aurélien* loue chez Francis Gruber (1912-1948) la « qualité du dessin », le « sens de la matière », « la réussite constante dans la composition », « l'équilibre et la domination du grand style⁵² ». Besson, quant à lui, pense que l'on ne s'improvise pas peintre, il faut « être d'abord un bon ouvrier⁵³ ». Il vante le « sens très savant de la couleur et de l'équilibre des masses » de Taslitzky ; « les qualités de mouvement et d'observation » de Küss, ou encore « la belle matière d'une peinture robuste⁵⁴ » de Renée Unik (dates inconnues). Le métier permet alors de rendre pleinement intelligible le discours du peintre. Chez André Lhote (1885-1962), ses « modes d'expression » ne sont pas un « but », selon Besson – qui s'oppose ainsi au principe de « l'art pour l'art » –, mais « un moyen de célébrer l'humain⁵⁵ ». Pour Aragon, le dessin, par exemple, doit, à l'instar de l'écriture, être maîtrisé pour exprimer au mieux une pensée⁵⁶. Besson est plus précis quand il écrit que « seul a droit au sujet et à plus forte raison, au sujet qui engage sa responsabilité de messenger d'un nouvel ordre social celui qui en possède les moyens techniques d'abord⁵⁷ ». On comprend alors que la maîtrise du « métier » doit permettre une compréhension optimale de l'œuvre par le spectateur. Le critique continue :

« [...] si l'artiste las de toute facilité et en particulier de la facilité non figurative doit faire le pas qui le rapproche d'un public avec lequel il est en instance de divorce, le public auquel il fut demandé d'autres efforts pour apprendre à lire, à

50 George BESSON, « André Lhote, peintre français », *Les Lettres françaises*, n° 196, 19 février 1948, p. 4.

51 *Ibid.*

52 Louis ARAGON, « La dernière œuvre de Francis Gruber », *Les Lettres françaises*, n° 237, 9 décembre 1948, p. 8.

53 George BESSON, « Troisième exposition (Maison de la culture) », *op. cit.* à la note 21, p. 1145.

54 *Ibid.*

55 George BESSON, « André Lhote, peintre français », *op. cit.* à la note 50.

56 Voir Louis ARAGON, « Préface », *Dessins de Fougeron*, *op. cit.* à la note 48.

57 George BESSON, « Continuité de l'art roumain », *Les Lettres françaises*, n° 397, 17 janvier 1952, p. 8.

compter, à parfaire son éducation politique, est tenu, lui, de faire plusieurs pas pour arriver à sentir l'œuvre d'art⁵⁸. »

Le « destin du monde » qu'évoque Aragon pourrait alors être le communisme et l'œuvre figurative un moyen pour y accéder. Encore faut-il que l'œuvre soit accessible à tous, au « peuple ». Cette relation qu'entretient l'art avec le spectateur, de même que la conception du contenu d'une œuvre comme étant éminemment politique est formulée par Casanova :

« L'esthétique est l'expression d'un rapport qui va du contenu à la forme. Si l'artiste n'a rien à dire ou à faire – et il en est qui érigent ce néant en doctrine – pourquoi reprocher au peuple de ne pas s'attarder sur ces preuves par l'absurde de la malfeasance d'un système social qui en arrive à suggérer le dérèglement de la pensée et la perversion de la sensibilité populaire, comme moyens de renouvellement dans l'art et la pensée⁵⁹. »

... ou conservateur ?

Alors que Besson et Aragon militent pour un art qui se veut, si ce n'est révolutionnaire du moins progressiste, les réalismes qu'ils défendent ont pour point commun de vouloir s'inscrire dans la tradition nationale. Chez les deux écrivains, cette défense de l'héritage national, qui traverse l'ensemble de leur production, prend, au fil du temps, différentes formes qui sont autant d'éléments de compréhension de leurs conceptions esthétiques et idéologiques.

Déjà, en 1937, Aragon entend défendre le réalisme socialiste en l'ancrant dans la tradition artistique française. Il écrit : « [...] J'ai appelé *Réalisme socialiste et réalisme français* cet exposé, non pour opposer ces réalismes l'un à l'autre, mais dans l'intention de montrer qu'en France on ne parviendra au premier que par la voie du second⁶⁰. » Il envisage alors le réalisme comme « la victoire à laquelle, à travers les siècles, nos écrivains et nos artistes ont donné le meilleur d'eux-mêmes, c'est le parachèvement de la pensée progressive de la France⁶¹ ». Le début de cette bataille pour la pensée progressive se situerait alors au xv^e siècle, le siècle de Jean Fouquet (1420-1478/1481) et du Maître des Moulins (actif entre 1475 et 1505) pendant lequel « l'art réaliste a connu en France une floraison extraordinaire d'où part toute la peinture française⁶² ». Puis, en

58 *Ibid.*

59 Laurent CASANOVA, *Le Communisme, la pensée et l'art*, *op. cit.* à la note 47, p. 12.

60 Louis ARAGON, « Réalisme socialiste et réalisme français », *op. cit.* à la note 39, p. 291.

61 *Ibid.*, p. 303.

62 *Ibid.*, p. 294.

passant par Philippe de Champaigne (1602-1674), les frères Le Nain⁶³, Jacques Callot (1592-1635) et Jean-Siméon Chardin (1699-1779), il célèbre la peinture qui a su résister à « l'art étranger », cet art italien « importé » en France pour être au service de l'aristocratie et qui « faillit être mortel à la peinture française⁶⁴ » car il vint interrompre les découvertes d'un art réaliste. Un tel discours peut se voir comme une transcription, dans le domaine plastique, de la politique du PCF qui cherche à partir de 1935-1936 à s'imposer comme le défenseur de l'histoire nationale et de la pensée progressive française en opposition avec les « barbares » fascistes. Le 6 août 1936, Thorez annonce que pour combattre le fascisme, le Front populaire doit être « un Front français, un Front du peuple de France, héritier et continuateur de la grande Révolution contre le front des agents de l'étranger⁶⁵. » Cette défense de l'héritage national doit permettre au Parti communiste de couper l'herbe sous les pieds des fascistes en ce qui concerne la question nationale, de ne plus être considéré comme des « agents de Moscou » et surtout de rassembler autour de lui les Français au moment où le spectre de la guerre plane sur l'Europe. Pour parfaire ce rassemblement, le PCF veut s'imposer comme le parti de la paix, car il se considère comme le parti de l'Homme, à l'opposé des fascistes qui incarnent la guerre et l'« anti-humanisme⁶⁶ ».

Dans « réalisme socialiste et réalisme français », Aragon propose également de reconsidérer les genres traditionnels en peinture et notamment le portrait, car celui-ci est « essentiellement réaliste, et [il] ne saurait s'accommoder de passablement de théories modernes qui condamnent le réalisme⁶⁷. » Cet attachement aux genres se retrouve dans les années 1950 lorsqu'il prend la défense du paysage⁶⁸. Il loue ainsi la peinture soviétique et sa tradition de paysagiste. Pour Aragon, le paysage est en URSS l'expression du « patriotisme, de l'amour pour un paysage auquel on a tant sacrifié de soi et des siens⁶⁹ », il est ce qui symbolise le « caractère national ». Toutefois, si la peinture soviétique est un exemple de peinture patriotique et édifiante, Aragon se défend de vouloir impor-

63 Antoine (1588-1648), Louis (1593-1648) et Mathieu (1607-1677).

64 *Ibid.*, p. 295.

65 Maurice THOREZ cité par Marc LAZAR, Stéphane COURTOIS, *Histoire du Parti communiste français*, Paris, PUF, 1995, p. 152.

66 Expression empruntée à Jean CASSOU, « Discours au Congrès des écrivains pour la défense de la culture », cité par Wolfgang Klein, *Commune, revue pour la défense de la culture. 1933-1939*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, coll. « Esthétique et politique », 1988, p. 58.

67 Louis ARAGON, « Réalisme socialiste et réalisme français », *op. cit.* à la note 39, p. 294.

68 À ce propos, voir Julie Morisson, « Le discours critique d'Aragon sur l'art dans les années cinquante », *Recherches croisées Aragon-Triolet*, n° 13, 2011, p. 141-164.

69 Louis ARAGON, « Réflexions sur l'art soviétique (V). Le paysage, la patrie, la tradition », *Les Lettres françaises*, n° 402, 21 février 1952, p. 10.

ter en France cet art. Il va même, en URSS, soutenir l'art français et notamment Pablo Picasso (1881-1973) et Matisse, vilipendé dans la presse car jugée néfaste pour l'art soviétique. Il entend alors privilégier la création artistique française plutôt que de suivre les diktats soviétiques en matière d'art. Lors d'un entretien avec Constantin Simonov (1915-1979), secrétaire général adjoint au Présidium de l'Union des Écrivains soviétiques, Aragon affirme :

« Je suis un communiste, un patriote français, je ne peux pas être dans aucun domaine de l'art une marionnette, un Quisling de l'art français. [...] Je pense que la France et l'Union Soviétique ont un intérêt commun. Il y a un front commun où nous pouvons travailler ensemble mais n'attendez jamais de moi que je sacrifie l'art français aux intérêts d'un groupe d'écrivains ou de peintres soviétiques⁷⁰. »

Aussi, en 1953, à l'occasion d'un article sur les paysages de Bernard Buffet (1928-1999), Aragon s'attache à démontrer l'importance de ce genre en France. Pour le poète, le paysage renvoie aux passions françaises pour l'art et « cette ardeur, selon Aragon, nous vient, plus que toute autre chose, de l'amour pour notre pays⁷¹ ». Besson, qui sait la publication imminente de cet article écrit à Aragon :

« Je n'aime pas la peinture de M. Buffet et j'ai le plus grand mépris pour cet apprenti de 24 ans qui, depuis cinq ans, s'est fabriqué une manière pour satisfaire aux demandes d'un groupe franco-américain de collectionneurs et de marchands, et s'est prêté au coup de bourse le mieux monté du xx^e siècle. [...] Il me semble que ces paysages prouvent seulement [que] M. Buffet n'a pas et n'aura probablement jamais un œil de peintre. [...] Il se peut que, pour attirer l'attention de nos lecteurs sur ce jeune maître, tu aies des raisons extra-picturales, politiques peut-être. Dans ce cas, je m'excuse de donner mon avis à plus compétent que moi⁷². »

Il est certain que la dimension politique prévaut dans cet article. Sa dimension patriotique, voire nationaliste, intervient à un moment où, comme le souligne Aragon, « on cherche à ériger en vertu les abandons de la souveraineté nationale, et que ce n'est plus par une simple vue d'esprit qu'on peut craindre notre patrie entraînée sur ce chemin, où le paysage français risque l'anéantissement⁷³ ».

70 Louis ARAGON, in Louis ARAGON, Elsa TRIOLET et Constantin SIMONOV, « La controverse, Moscou 1947 », *Les annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 5, 2003, p. 28.

71 Louis ARAGON, « Le paysage a 4 siècles... et Bernard Buffet 24 ans », *Les Lettres françaises*, n° 453, 19-25 février 1953, p. 1.

72 Lettre de George Besson à Louis Aragon, Paris, 16 février 1953. Bibliothèque municipale de Besançon, fonds George Besson, correspondance de George Besson, cote Ms.Z. 639.121.

73 Louis ARAGON, « Le paysage a 4 siècles... et Bernard Buffet 24 ans », *op. cit.* à la note 71.

Dans le contexte de la guerre froide, ce texte vise explicitement la présence de l'armée étasunienne en France, perçue comme une force d'occupation dont les effectifs ne cessent d'augmenter depuis 1951⁷⁴. L'auteur continue de cette façon à défendre l'art français, et par extension, la France, contre les forces étrangères de la même façon qu'il le fait en 1937 mais aussi en 1943 lorsqu'en pleine occupation allemande, il publie « Matisse-en-France » en guise de préface à un recueil de dessins de Matisse⁷⁵. Dans son texte, Aragon décrit la France comme un carrefour des civilisations qui fait la richesse du pays. Il s'oppose ainsi aux discours xénophobes des collaborateurs et des nazis qui tiennent en horreur le « style international ». Il écrit :

« Avec cela, l'inoubliable est que Matisse est Français. Un Français du Nord, de ceux-là qui savent unir tout ce qui fait la diversité de la France. Homme du Cambrésis, peintre français, citoyen du monde. Thème à dépelotonner. [...] La grande voie des invasions. Les gens de par là-bas, au cours des siècles, en ont vu passer de toutes les couleurs. Ils ont appris à en prendre et à en laisser⁷⁶. »

Cependant, la mise en avant de la France comme terre d'accueil ne fait pas oublier à Aragon que le pays est occupé, les attaques contre les Allemands sont alors récurrentes :

« D'où vient à Matisse cet œil bleu ? J'aime à penser que c'est l'œil celte, et que Matisse ressemble à ses ancêtres les plus lointains, aux Nerviens qui tenaient le pays caméracensien, et en interdisaient l'entrée à deux sortes de gens : les marchands et les Germains⁷⁷. »

74 La présence des forces armées américaines et notamment de l'aviation en France est également le sujet du tableau d'André Fougeron, *Les paysans français défendent leur terre* (1953). Rappelons qu'en 1951, quatre mois à peine après leur installation, l'aviation américaine compte 6000 hommes sur le territoire français. Ils sont 15000 un an plus tard. En 1966, l'ensemble des forces américaines stationnées en France représente un effectif de 25000 hommes. À ce propos, voir Patrick FACON, « Les bases américaines en France (1945-1958). Entre les nécessités de la sécurité et les impératifs de la souveraineté nationale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 29, 1992, p. 27-32.

75 Louis ARAGON, « Matisse-en-France », in Louis Aragon, Henri Matisse, *Henri Matisse. Dessins, thèmes et variations*, Paris, M. Fabiani, 1943, 40 p. À la même période, Louis Aragon publie « Matisse en France », *Confluences*, n° 18, mars 1943, p. 257-268 et, sous son pseudonyme de Blaise d'AMBRIEUX, « Matisse ou la grandeur », *Poésie* 42, n° 7, décembre 1941-janvier 1942, p. 28-32. Ces publications sont le résultat des visites que rend le poète au peintre pendant les premières années de la guerre. Ces rencontres sont rendues possibles grâce à l'action de George Besson qui joue un rôle d'entremetteur entre les deux hommes. Voir la lettre de Louis Aragon à Georges Besson du 20 décembre 1940, *op. cit.* à la note 8.

76 Louis ARAGON, « Matisse-en-France », *op. cit.* à la note 75, p. 29-30.

77 *Ibid.*, p. 30.

Surtout, Aragon, met l'accent sur la notion de liberté qui caractérise Matisse, lui qui, en tant que « *fauve* », s'émancipa de « l'École ». Le peintre est alors « une bonne image de la liberté. Je veux dire de cette liberté française qui n'est pareille à aucune autre⁷⁸. »

De cette façon, la défense de l'art français par Aragon en 1950 répond certes à une situation particulière (la présence de l'armée américaine sur le territoire national) mais elle doit également se voir comme la continuité d'un discours initié dès 1937 et nourri par l'expérience de la guerre et de la Résistance.

Cet attachement à l'Histoire de France renvoie les deux critiques à Courbet. Le peintre constitue en effet la référence des deux hommes en matière de réalisme français. Besson, qui voit dans le « déboulonneur » des « fausses gloires du Second Empire » le continuateur du génie français et le précurseur de l'art moderne, l'élève au rang de « premier délégué de la France⁷⁹ » à la Biennale de Venise de 1954. De son côté, Aragon utilise la figure de Courbet pour légitimer le « Nouveau réalisme français ». Il va même jusqu'à opérer un rapprochement entre le scandale provoqué par la présentation au Salon de 1851 d'un *Enterrement à Ornans* (fig. 3) et le décrochage par la police de sept toiles des « nouveaux réalistes » au Salon d'Automne de 1951 au motif d'atteinte au moral de l'armée et de la nation (parmi ces sept toiles décrochées citons celle de Julien Sorel (pseudonyme de Tasslitzky), *Henri Martin* (fig. 4) ; de Tasslitzky, *Riposte (Port-de-Bouc, 1949)* (fig. 5) et de Gérard Singer (1929-2007), *Le 10 février 1950 à Nice* (fig. 6). De fait, le futur directeur des *Lettres françaises* voit dans Courbet l'« une des sources⁸⁰ » du « Nouveau réalisme français ».

Cette opposition à l'art abstrait, ce recours à la tradition, à un patriotisme qui tend vers le nationalisme, et au métier afin de justifier la création d'un art qui se veut progressiste, voire avant-gardiste⁸¹, peuvent paraître paradoxaux. Ce paradoxe relève chez Aragon et dans une moindre mesure chez Besson, d'une conception de l'art éminemment idéologique et politique. Cela peut s'expliquer par le fait que pour le Parti communiste, il ne peut y avoir de divorce entre l'art et le « peuple ». Pour ce faire, il est nécessaire que le critique (un « ingénieur des

78 *Ibid.*

79 George BESSON, « Courbet, premier délégué de la France », *Les Lettres françaises*, n° 522, 24 juin-1^{er} juillet 1954, p. 10

80 Louis ARAGON, « Courbet Grandeur (I) », *Les Lettres françaises*, n° 389, 22 novembre 1951, p. 8-9.

81 Se définissant comme un parti politique avant-gardiste, le Parti communiste juge que son émanation artistique est également avant-gardiste. Laurent Casanova écrit à ce propos : « Il y a un art d'avant-garde, comme il y a une politique d'avant-garde. Et les deux se tiennent parce qu'ils partent tous deux d'une base de principe qui s'accorde avec les nécessités du développement historique. » (*Le Communisme, la pensée et l'art, op. cit.* à la note 47)



Fig. 3. Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1841-1850, huile sur toile, 315×668 cm, Paris, musée d'Orsay



Fig. 4. Julien Sorel (Boris Taslitzky), *Henri Martin*, 1951, huile sur toile, 117×73 cm, Varsovie, Musée national de Varsovie



Fig. 5. Boris Taslitzky, *Riposte (Port-de-Bouc 1949)*, 1951, huile sur toile, 210 × 310 cm, Londres, Tate Modern



Fig. 6. Gérard Singer, *Le 10 février 1950 à Nice*, 1951, huile sur toile, 350 × 440 cm, Szczecin, Musée national de Szczecin

âmes⁸²») embrasse les préoccupations du « peuple » puis que, par une certaine forme de pédagogie, il tente de l'amener sur le terrain de la connaissance afin que le « mariage soit harmonieux, grâce à une sorte de rationalité d'un enseignement culturel et idéologique approprié⁸³».

Conclusion

Depuis le Front populaire jusqu'à la guerre froide, Aragon et Besson n'ont cessé de défendre un art dont les qualités intrinsèques ne relèvent pas essentiellement de la sphère politique mais qui pourtant participent à sa formation. En effet, si la définition du réalisme n'est pas la même pour les deux écrivains, leur rapport au progrès, à la tradition et aux valeurs humanistes font que leurs textes sont, d'une certaine façon, complémentaires, et participent à l'élaboration du discours sur l'art du Parti. D'un côté, les textes d'Aragon, proches des volontés officielles du PCF, participent à la définition de la ligne esthétique du Parti qui elle-même contribue à sa politique d'éducation des masses. De l'autre, le langage utilisé par Besson, le format de ses textes (beaucoup plus courts que ceux d'Aragon), les sujets traités ainsi que sa relative autonomie esthétique vis-à-vis du Parti lui permettent de toucher un lectorat plus large et peut-être moins au fait des sujets spécifiquement politiques.

La mort de Staline inaugure une relative période de dégel qui se traduit dans les pages des *Lettres françaises* par un changement d'attitude de l'hebdomadaire vis-à-vis du « Nouveau réalisme ». Ainsi, lorsque le chef de file du mouvement, Fougeron, expose en 1953 sa peinture *Civilisation atlantique* (fig. 7), Aragon ne peut s'empêcher d'écrire : « halte-là [...] Fougeron ». L'article du directeur des *Lettres françaises* est alors autant une attaque sévère d'un tableau « consternant », qui s'apparente à une « allégorie abstraite », qu'un examen critique du « Nouveau réalisme » qui doit être « une œuvre d'art et non [...] un mauvais discours de démagogue⁸⁴. » Cet axiome est de nouveau formulé par le poète en juin 1954 lors du Congrès national du PCF au cours duquel la politique artistique du Parti est fortement remise en question. De nombreuses raisons sont à

82 Andreï Jdanov, « Discours au Premier Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934 », *op. cit.* à la note 15.

83 Denis Milhau, « Présupposés théoriques et contradictions du nouveau réalisme socialiste en France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », in Louis Roux (éd.), *Art et idéologies. L'art en Occident, 1945-1949*, actes du troisième colloque d'histoire de l'art contemporain, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, novembre 1976, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1978, p. 106.

84 Louis Aragon, « Toutes les couleurs de l'Automne », *Les Lettres françaises*, n° 490, 12-19 novembre 1953, p. 1, 7-8.

l'origine de la remise en cause de l'ingérence du Parti dans la vie artistique⁸⁵. Soulignons seulement le fait que le Parti communiste en tant qu'organisation de masse porte en lui un projet universaliste alors que la création artistique, de même que sa perception, sont des pratiques fondées sur des expériences essentiellement personnelles. Conscient de cet échec, Aragon en appelle alors aux artistes, leur demandant de prendre leurs responsabilités et désengage, de fait, le Parti du rôle qui lui incombait d'établir une ligne esthétique unique et exemplaire. Il conclut son intervention au Congrès en 1954 en citant l'extrait d'un de ses poèmes :

« Entre tous les Partis il est seul de sa sorte
 Qui s'assigne pour but tout remettre à l'endroit
 En posséder la carte à personne n'apporte
 Que des devoirs et non des droits⁸⁶ ».



Fig. 7. André Fougeron, *Civilisation Atlantique*, 1953, 380 × 559 cm, Londres, Tate Modern

- 85** À propos de l'« échec » de la politique culturelle et artistique du Parti communiste, voir Jeannine VERDÈS-LEROUX, « Un art de parti », *op. cit.* à la note 46; Jeannine VERDÈS-LEROUX, *Au service du Parti. Le Parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Fayard; Éditions de Minuit, 1983, 585 p. et Dominique BERTHET, *Le PCF, la culture et l'art (1947-1954)*, Paris, la Table ronde, 1990, 277 p.
- 86** Louis ARAGON, extrait des *Yeux de la mémoire*, reproduit dans « L'art de parti en France », *op. cit.* à la note 9, p. 27.

**GÉNÉTIQUE
ET INTERDISCURSIVITÉ**

L'EXPÉRIENCE CONTRE LA THÉORIE : SITUATION DE JACQUES-ÉMILE BLANCHE CRITIQUE D'ART

LAURENT CAZES

Par son activité de peintre et la diversité de ses écrits, nombreux et inégaux, Jacques-Émile Blanche occupe une place singulière dans le champ de la critique d'art de l'entre-deux-guerres. Blanche critique d'art est avant tout attaché à la tradition réaliste de la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce jeune contemporain d'Edouard Manet, d'Edgar Degas et d'Henri Fantin-Latour durant les années 1880, conçoit très tôt – et jusqu'à la fin de son existence – son rôle comme celui d'un témoin, dépositaire de la mémoire du monde de sa jeunesse, qu'il voit brutalement disparaître avec la Première Guerre mondiale. Depuis Jean-Auguste-Dominique Ingres et Eugène Delacroix jusqu'à Manet et Degas, Blanche formule dans ses écrits une histoire idéale de la peinture moderne, dont il oppose les valeurs aux bouleversements de l'avant-garde. Réactionnaire assumé, mais se réclamant d'une « culture très moderne¹ », il conserve toutefois une grande curiosité pour l'actualité artistique et littéraire. Blanche s'engage pleinement en faveur des premiers Ballets russes, découvre André Gide et Jean Cocteau à leurs débuts, et affirme même des sympathies pour le mouvement Dada. Cependant la nature de ses écrits artistiques demeure attachée à la tradition des chroniqueurs du XIX^e siècle et s'oppose à toute forme de théorie esthétique. Blanche critique d'art est inséparable du peintre portraitiste de Marcel Proust, Maurice Barrès ou Gide : porté par un puissant instinct de conservation et jouissant d'une position sociale privilégiée, il se contente d'observer et d'enregistrer la vie culturelle et intellectuelle de son temps. Cet indéfectible parti pris en faveur des apparences et de la tradition de l'imitation en peinture s'est affirmé, non sans polémique, au moment même où la critique d'art devenait un genre autonome. Largement décrédibilisés par ses contemporains, les textes de Blanche éclairent ainsi de façon significative les transformations profondes que connurent la pratique et les formes de la critique d'art à l'âge des avant-gardes. Ils constituent également, par le foisonnement

1 Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Gide, 5 août 1902, in *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche 1892-1939*, établie, présentée et annoté par Georges-Paul Collet, Paris, Gallimard, *Cahiers André Gide*, n° 8, 1970, lettre n° 55, p. 130.

de leurs renseignements, une source remarquablement riche pour l'histoire des arts depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930.

Un écrivain pluriel

Romancier, mémorialiste, chroniqueur, préfacier, critique d'art, historien... : Jacques-Émile Blanche a produit un ensemble de textes qui frappe par leur nombre et leur diversité. Entre 1883 et 1939, l'auteur a publié une trentaine d'ouvrages et plus de quatre cents articles sur des sujets extrêmement variés. Le peu de rééditions, l'existence de plusieurs inédits et l'absence de bibliographie exhaustive² ont longtemps occulté l'ampleur de ce travail d'écriture qui, en raison de son caractère prolix et dilettante, résiste à la définition d'une œuvre cohérente.

Les premiers articles de presse de Jacques-Émile Blanche paraissent dès le début des années 1880. « Le Modernisme de Frans Hals³ », publié dans la revue *L'Art moderne* en 1883, puis, l'année suivante, un article consacré à la rétrospective Manet à l'École des Beaux-Arts⁴, indiquent l'attachement du jeune artiste à la tradition réaliste. Suivront de nombreuses autres contributions dans des revues artistiques ou littéraires – *L'Ermitage*, *Mercure de France*, *La Revue de Paris*... – ainsi que dans de grands quotidiens comme *Le Figaro* et *Le Gaulois*. Ces articles concernent l'actualité artistique au sens large : revues de Salons et d'expositions, critiques littéraires, théâtrales et musicales. Ils sont de plus en plus nombreux après la guerre : Blanche tient notamment deux chroniques artistiques à partir de 1919, « La semaine artistique » dans *Comœdia*, et « Les arts et la vie » dans *La Revue de Paris*. Avec le temps l'auteur se fait aussi plus polémique, face à une actualité artistique dans laquelle il ne se retrouve plus ; il s'installe progressivement dans le rôle de réactionnaire un peu snob qui l'a beaucoup desservi, tant vis-à-vis de ses contemporains qu'aux yeux de la postérité.

2 Le précieux travail de recensement réalisé par Stéphanie Prenant pour le programme de recherche *Bibliographies des critiques d'art francophones* permet désormais d'accéder à une bibliographie complète des écrits de Blanche. Voir Laurent CAZES, Marie-Odile FONTAINE Stéphanie PRENANT, Jane ROBERTS, « Bibliographie de Jacques-Émile Blanche », éditée par Stéphanie Prenant, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en février 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/jacques-emile-blanche>

3 n. s. [Jacques-Émile BLANCHE], « Le Modernisme de Frans Hals », *L'Artiste*, 23 septembre 1883, p. 301-303.

4 Jacques-Émile BLANCHE, « Exposition de l'œuvre d'Édouard Manet à l'École des beaux-arts », *L'Art moderne*, 20 janvier 1884, p. 19-21.

Blanche s'est efforcé d'organiser la dispersion de ses centaines d'articles à travers trois recueils réunissant ceux qui lui semblaient les plus significatifs : *Propos de peintre I, de David à Degas*⁵, publié en 1919 ; *Propos de peintre II, Dates*⁶, en 1921 ; et *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*⁷, en 1928. Il faut ajouter à ces trois recueils une monographie consacrée à Manet⁸, l'un de ses livres les mieux accueillis, et *Les Arts plastiques*⁹, ambitieux ouvrage sur l'histoire de l'art depuis le début de la Troisième République, publié en 1931 avec une préface de Maurice Denis.

Au-delà des écrits artistiques, Blanche s'est aussi et surtout consacré à la rédaction de « mémoires ». Cette vocation apparaît au moment de la Grande Guerre, période durant laquelle l'auteur, réformé, livre une sorte de chronique du conflit vue du côté des non-combattants depuis sa résidence normande. Publiés dans *La Revue de Paris* entre mars 1915 et juin 1917, puis en volumes¹⁰, ces textes ont pour origine des lettres de Blanche envoyées à sa femme. Progressivement, l'auteur y intercale des pages de son journal, des lettres de ses amis, puis également des fragments de fictions, amorces de romans ou de nouvelles. Blanche a aussi retranscrit ses souvenirs à travers des évocations de lieux : son enfance dans *Passy*¹¹, paru en 1928 ; et surtout, dans *Dieppe*¹², paru en 1927, l'extraordinaire atmosphère artistique et mondaine dans laquelle se croisaient, au tournant du siècle, autour de la villa familiale du Bas Fort-Blanc, Auguste Renoir, Degas, Paul-César Helleu, ou encore Robert de Montesquiou,

5 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre I, De David à Degas*, préface de Marcel Proust, Paris, Émile-Paul Frères, 1919.

6 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre II, Dates*, précédé d'une « Réponse à la préface de M. Marcel Proust », Paris, Émile-Paul Frères, 1921.

7 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*, dédié à Max Jacob, Paris, Émile-Paul frères, 1928.

8 Jacques-Émile BLANCHE, *Manet*, Paris, F. Rieder et Cie, coll. « Maîtres de l'art moderne », 1924 (trad. angl. Londres, New York, 1925).

9 Jacques-Émile BLANCHE., *Les Arts plastiques*, préface de Maurice Denis, Paris, éd. de France, coll. « La Troisième République de 1870 à nos jours », 1931.

10 Jacques-Émile BLANCHE, *Cahiers d'un artiste I*, juin-novembre 1914, dédié à André Gide, Paris, NRF, 1915 ; *Cahiers d'un artiste II*, novembre 1914-juin 1915, dédié à Maurice Barrès, Paris, Émile-Paul Frères, 1916 ; *Cahiers d'un artiste III*, août-novembre 1915, dédié à René Boylesve, Paris, Émile-Paul Frères, 1917 ; *Cahiers d'un artiste IV*, novembre 1915-août 1916, dédié à Hilda Trevelyan, Paris, Émile-Paul Frères, 1917 ; *Cahiers d'un artiste V*, août-décembre 1916, dédié à Catherine Lemoine, Paris, Émile-Paul Frères, 1919 ; *Cahiers d'un artiste VI*, décembre 1916-juin 1917, Paris, Émile-Paul frères, 1919.

11 Jacques-Émile BLANCHE, *Passy*, à la mémoire de René Boylesve, Paris, Pierre Laffite, coll. « Visages de Paris », 1928.

12 Jacques-Émile BLANCHE, *Dieppe*, dédié à Walter Sickert, Paris, Émile-Paul Frères, coll. « Portraits de France », 1927 ; rééd. Luneray, Bertout, 1992.

ainsi que les anglo-saxons James Whistler, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde... Il s'agit d'un des ouvrages de Blanche les plus attachants, l'un des rares, avec *Mes modèles*¹³, à avoir été réédité. Publié en 1928, *Mes modèles : Souvenirs littéraires* rassemble des études sur des écrivains dont Blanche a peint le portrait, mais aussi qu'il a connu, parfois de façon intime, et admiré : Maurice Barrès, Thomas Hardy, Marcel Proust, Henry James, André Gide et George Moore. Dans le prolongement de son travail de portraitiste, l'auteur y mêle avec talent descriptions physiques et analyses psychologiques, anecdotes sur l'homme et réflexions sur l'œuvre. C'est dans ce jeu de miroir entre observateur mondain et peintre portraitiste qu'il se révèle réellement brillant¹⁴. Les riches souvenirs de Blanche apparaissent dans beaucoup d'autres articles et ouvrages, parfois de façon recyclée ; le plus ambitieux d'entre eux, *La pêche aux souvenirs*¹⁵, commencé en 1940, devait retracer tout le parcours du peintre-écrivain, mais s'arrête en 1914 et ne fut publié qu'après sa mort. Un important *Journal*¹⁶ resté inédit couvre la période 1928-1941.

Il faut également souligner l'importance de la correspondance de Jacques-Émile Blanche, non seulement par son nombre, mais aussi en raison du prestige des correspondants : celles avec André Gide, François Mauriac, Maurice Denis et Jean Cocteau ont fait successivement l'objet de publications récentes¹⁷. Blanche a déclaré que « la correspondance fut la grande affaire de [s]a vie » et considérait « l'art épistolaire » comme « le genre littéraire le plus important¹⁸ ».

13 Jacques-Émile BLANCHE, *Mes Modèles. Souvenirs littéraires*, Paris, Stock, 1928 ; rééd. Paris, Stock, 1984.

14 Sur les rapports entre les portraits « écrits » et les portraits « peints » de Jacques-Émile Blanche, voir les très belles études de François BERGOT, « Retour à Jacques-Émile Blanche, de la palette à l'écritoire, un témoin de son temps », in *Précis analytiques de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, séance du 27 avril 1985, Fécamp, L. Durand & Fils, 1988, p. 215-236 ; « Les amitiés littéraires de Jacques-Émile Blanche », in *Précis analytiques de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, séance du 24 juin 1998, IB Impression S.A., Luneray, 2000, p. 49-80.

15 Jacques-Émile BLANCHE, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949.

16 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 48000-4827.

17 *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche, 1892-1939*, établie, présentée et annoté par Georges-Paul Collet, Paris, Gallimard, *Cahiers André Gide*, n° 8, 1970. *François Mauriac-Jacques-Émile Blanche. Correspondance 1916-1942*, établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Paris, Grasset, 1976. *Correspondance Jacques-Émile Blanche-Maurice Denis (1901-1939)*, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Genève, Droz, 1989. *Jean Cocteau-Jacques-Émile Blanche. Correspondance*, édition établie et présentée par Maryse Renault-Garneau, Paris, La Table Ronde, 1993.

18 Réponse de Blanche à une enquête des *Nouvelles littéraires* de 1938 sur l'art épistolaire (cité par Georges-Paul COLLET, « introduction », in *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche 1892-1939*, *op. cit.* à la note 1, p. 17).

Or cette dimension apparaît dans toute son écriture, très « bavarde » et remplie de digressions ; d'après le témoignage de Gide, il se contentait souvent du premier jet :

« Nous avons passé hier de longues heures à lire et à rapetasser son manuscrit¹⁹ dont ce matin j'ai réécrit complètement trois pages, sans presque rien changer, du reste, que l'ordre des mots et des phrases, qui s'éparpillaient au hasard. Les extraordinaires défaillances de son style m'éclairaient sur celles de sa peinture : il n'étreint jamais son objet ; ses qualités sont toutes d'*impatience* ; il se contente facilement. Dès qu'en la recopiant il a porté quatre retouches à une page, il croit qu'il l'a "beaucoup travaillée" et comme il peint encore plus facilement qu'il n'écrit, il s'étonne de ne pas avancer plus vite²⁰. »

Cet attachement à « l'art épistolaire » s'explique aussi par l'importance qu'accordait Blanche à son rôle social et à son travail de portraitiste, qu'il concevait comme le fruit d'un long processus de dialogue entre le peintre et son modèle. Plusieurs de ses textes prennent d'ailleurs la forme de conversations entre des personnages réels ou fictifs²¹.

Reste Blanche *romancier*, qui est de loin le moins convaincant. Le peintre-écrivain est l'auteur d'une dizaine de romans, publiés à partir du début des années 1920, et il faut bien reconnaître leur platitude. Comme le souligne cruellement André Gide dans son *Journal*, Blanche « n'a pas d'imagination²² » ; observateur de génie, il lui manqua toujours les qualités d'un véritable créateur. On peut toutefois souligner l'intérêt documentaire d'*Aymeris*, roman autobiographique commencé peu avant la guerre et qui l'occupa pendant près de quinze ans, dans lequel Blanche retrace la première moitié de son existence de peintre²³.

19 Il s'agit de la première version d'*Aymeris*, roman autobiographique de Blanche, voir à la note 23.

20 André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1941, 27 juillet 1914, p. 445.

21 Voir par exemple un article fantaisiste de 1919 dans lequel l'auteur fait dialoguer David, Poussin, Cézanne, Fantin-Latour, Degas et Napoléon autour d'un récent article d'André Lhote : Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie. Aux Champs-Élyséens. – Les Maîtres », *La Revue de Paris*, t. VI, 1^{er} novembre 1919, p. 188-203.

22 « Jacques-Émile Blanche est un être à qui *rien ne manque*. Il n'a pas d'imagination. » (André GIDE, *Journal 1889-1939*, *op. cit.* à la note 20, 5 novembre 1916, p. 583).

23 Jacques-Émile BLANCHE, *L'Enfance de Georges Aymeris*, Paris, Mercure de France, 1919 ; *Aymeris*, édition originale illustrée de compositions de l'auteur, Paris, éd. de la Sirène, 1922 ; *Aymeris*, édition définitive, préface d'André Maurois, Paris, Plon, 1930.

Un passéiste dans l'avant-garde

Cet aperçu permet de souligner à quel point les écrits artistiques de Jacques-Émile Blanche sont dominés par le souvenir ; il est difficile de les séparer de son travail de mémorialiste. Profondément nostalgique, l'auteur n'eut de cesse d'opposer aux bouleversements des avant-gardes les valeurs d'un art du XIX^e siècle idéalisé ; il est ainsi significatif que sa vocation d'écrivain se soit pleinement révélée dans la rupture de la Première Guerre mondiale.

Si Blanche s'intéressait à l'actualité, la majorité de ses écrits artistiques, en particulier ceux réunis dans les *Propos de peintre*, sont des monographies d'artistes d'avant-guerre, publiées après leur décès : Fantin-Latour, Whistler, Manet, Jean-Louis-Forain, Frederick Watts, John Singer Sargent, Helleu... Et lorsqu'il définit sa position en tant qu'artiste dans une lettre adressée à André Gide en 1902, Blanche énonce clairement des opinions esthétiques qui n'évolueront pas significativement au cours des quarante années suivantes : ce sont celles d'un peintre bourgeois de « culture moderne », attaché avant tout aux valeurs du « métier » et de la tradition.

« Tant qu'on ne comprendra pas que je suis un simple peintre, sans autre idéal que la recherche d'un *métier* que j'aurai mis des ans à trouver : un homme d'une autre époque, un bourgeois attaché au passé, traditionnel, épris de classicisme, mais de culture très moderne – on ne dira que des bêtises²⁴. »

Depuis Ingres et Delacroix jusqu'à l'impressionnisme, Blanche développe ainsi dans ses textes la vision d'une sorte d'âge d'or de la peinture française, dont la progression se serait maintenue dans un équilibre parfait, indépassable, entre respect de la tradition et capacité d'invention. Fantin-Latour apparaît comme « un peintre de la grande lignée hollandaise et flamande²⁵ » dont les toiles « sont bien d'un petit-fils de Chardin » et expriment « la logique, la belle clarté de la langue du XVIII^e siècle²⁶ » ; Degas parvient à voir « l'homme de la vie contemporaine avec l'œil d'un moderne et d'un italien du XV^e siècle ». « Il est très rare, ajoute Blanche, qu'un homme de l'éducation de cet aristocrate réunisse à une culture aussi classique, un tel sens du moderne²⁷. » Avec encore plus de génie à ses yeux, Manet incarne l'aboutissement de cette grande réinvention française de la tradition picturale :

24 Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Gide, 5 août 1902, in *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche 1892-1939*, *op. cit.* à la note 1, lettre n° 55, p. 130.

25 Jacques-Émile BLANCHE, *Les Arts plastiques*, *op. cit.* à la note 9, p. 137.

26 Jacques-Émile BLANCHE, « Fantin-Latour » [1906], in *Propos de peintre I, De David à Degas*, *op. cit.* à la note 5, p. 48.

27 Jacques-Émile BLANCHE, « Notes sur la peinture moderne (À propos de la collection Rouart) » [1913], *ibid.*, p. 287 ; 292.

« Il n'y a pas deux tableaux dans toute son œuvre, qui n'aient été inspirés par un autre tableau, ancien ou moderne. Manet prenait résolument la composition d'une toile de maître, la traduisait, la recréait [...]. On croyait qu'il "donnait des idées" dont les plus habiles "tireraient parti". Au contraire, il "prit les idées" des impressionnistes, tout en restant, inconsciemment, peintre de musées. Il fut, avec Courbet, le dernier peintre de la tradition. Au lieu d'être un *précurseur*, il fut un *aboutissant*²⁸. »

Enfin la figure quasi divinisée de Corot, « peut-être [...] le plus grand peintre français, et aussi grand que les plus grands italiens ou flamands²⁹ », domine cette histoire *classique* de la peinture française moderne.

Parallèlement à cette critique positive, qui témoigne d'une compréhension précise et richement informée de la modernité de la seconde moitié du XIX^e siècle, bien que celle-ci soit formulée comme le récit de l'extinction d'une « race », Blanche développe une critique des avant-gardes du XX^e siècle beaucoup plus dispersée et polémique. Dès la période impressionniste, mouvement dont il minimise la valeur dans *Les Arts plastiques*, l'auteur perçoit le début d'une dérive de l'art contemporain par rapport à une saine tradition :

« À sa naissance (1874), ce néologisme nous exaltait : trouvaille, disait-on, de Monet lui-même. Que désignait-il ? Un ravissant "nettoyage" de la boîte de couleur ; une gamme de tons légers, délicieux, le mauve, le bleu ; des esquisses autorisant maintes licences pour les débutants³⁰. »

Puis avec l'œuvre de Paul Cézanne, décrite comme un véritable naufrage artistique dans un article de 1914, la peinture française se fourvoie un peu plus encore dans le désordre :

« Cézanne sent que la peinture à l'huile est un art moribond et il se débat, dégoûté, au milieu de la production moderne ; mécontent de son ouvrage ; pleurant sur son impuissance, mais fier de ce qu'il veut et ne peut réaliser. [...] Un initiateur ? Jusqu'ici, un troubleur de consciences, un fauteur de désordre malgré lui. [...] Peu de peintres se sont, autant que lui, embrouillés dans les "plans". Vous ne me citez guère de visages ou de corps, dans l'ensemble de son œuvre, qui ne signe l'aveu d'un échec³¹. »

28 Jacques-Émile BLANCHE, « Quelques notes sur Manet » [1912], *ibid.*, p. 139 ; 149.

29 Jacques-Émile BLANCHE, *Les Arts plastiques*, *op. cit.* à la note 9, p. 18.

30 *Ibid.*, p. 42.

31 Jacques-Émile BLANCHE, « Sur les routes de Provence. De Cézanne à Renoir » [1914], in *Propos de peintre I, De David à Degas*, *op. cit.* à la note 5, p. 222 ; 227 ; 229.

Ainsi la « jeune peinture » s'inspirerait des mauvais exemples ; les « cézanni-sants », certes, mais aussi plus largement tous ceux qui ont délaissé la tradition de l'imitation et du rapport à la nature. Blanche fustige en particulier l'influence de Gustave Moreau. À travers son enseignement à l'École des Beaux-Arts, le maître d'Henri Matisse aurait particulièrement encouragé ces mauvaises tendances :

« C'est chez lui, croirait-on, dans son atmosphère, qu'à l'amour de la nature, aux sentiments simples qui inspirèrent Corot, et les impressionnistes, se substitua la spéculation esthétique comme condition de l'œuvre picturale conçue en vase clos³². »

Mais pour Blanche, le véritable point de rupture se situe dans l'œuvre de Paul Gauguin, qui marque définitivement la disparition de la tradition réaliste pour engager la peinture contemporaine dans la voie du décoratif : « À partir de Gauguin, le monde extérieur n'a plus de beauté que si le peintre le recrée³³ ». Son commentaire de la copie d'*Olympia* par Gauguin fait ainsi écho au célèbre terme de « décrépitude³⁴ » employé par Baudelaire à propos de l'œuvre originale dans sa lettre à Manet :

« Bien plus que Cézanne, le Saint-Esprit c'est Gauguin, dont l'influence a peu à peu transformé la peinture européenne, ou plus exactement son aspect linéaire et décoratif. Il a presque créé une esthétique. [...] La copie de *Olympia*, par Gauguin que possédait Degas, m'a toujours paru établir, avec une extraordinaire puissance historique, le point où la peinture moderne cessait de prolonger la tradition française du *tableau*³⁵. »

Jacques-Émile Blanche reste pourtant un homme de « culture moderne », manifestant toujours un vif intérêt pour les nouveautés artistiques et qui sait, par expérience, la difficulté de les imposer au public. Élève de Gervex à ses débuts, il avait préféré se diriger vers Manet, à une époque où l'artiste n'était pas encore tout à fait pris au sérieux. Blanche situait l'origine de sa vocation de peintre dans sa fréquentation de l'atelier de la rue de Saint-Pétersbourg où, un jour d'octobre 1881, le maître lui avait fait peindre une brioche³⁶. Puis au cours des années 1890, il connaît une courte mais authentique expérience symboliste.

32 Jacques-Émile BLANCHE, *Les Arts plastiques*, op. cit. à la note 9, p. 135.

33 *Ibid.*, p. 239.

34 Lettre de Charles Baudelaire à Edouard Manet, 11 mai 1865, in *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1973, t. II, p. 497.

35 Jacques-Émile BLANCHE, « Paul Gauguin et Charles Morice initiateurs » [1920], in *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*, op. cit. à la note 7, p. 15-16.

36 Jacques-Émile BLANCHE, « Quelques notes sur Manet » [1912], in *Propos de peintres I, De David à Degas*, op. cit. à la note 5, p. 143.

Actif au sein de la *Revue Wagnérienne* et de *La Revue Indépendante*, Blanche fait au moins une fois le voyage à Bayreuth, en juillet 1892³⁷, et fréquente également des acteurs du mouvement décadent anglais, la bande du *Savoy* et du *Yellow Book* qu'il rencontre à Dieppe³⁸.

La découverte des Ballets russes, au début du siècle, fut un véritable choc esthétique. Blanche soutient et défend la troupe dès son arrivée à Paris ; les danseurs se retrouvent dans son atelier d'Auteuil, où le peintre réalise une série de portraits dont les tons « fauves » renvoient aux flamboyants costumes de Léon Bakst³⁹. Cet engagement, tant mondain qu'artistique, lui valut le surnom de « parrain des Ballets russes » par Serge de Diaghilev⁴⁰. Au moment des scandales de *L'Après-midi d'un faune* en 1912 et de *Jeux* en 1913, Diaghilev sollicita à nouveau Blanche, qui livra dans *La Revue de Paris* un article élogieux sur les deux créations, mais surtout sur *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, « ouvrage le plus réussi, invention la plus “menée au but” que nous ayons eu à applaudir depuis... Wagner⁴¹? ... ». Au même moment, Blanche découvrait aussi Jean Cocteau, alors tout à fait inconnu, et l'aidait à s'imposer sur la scène parisienne.

Il assiste ainsi au ballet *Parade*, en 1917, puis aux répétitions du *Bœuf sur le toit* en 1920. Conscient de l'importance d'Éric Satie pour la jeune génération, Blanche conçoit alors un projet de triptyque à sa gloire, dont un seul panneau fut réalisé, *Le Groupe des six*, dans lequel il rassemble ces jeunes compositeurs revendiquant l'influence commune de Satie, ainsi que des affinités avec l'œuvre de Cocteau⁴². Enfin, de façon plus étonnante, Blanche s'intéresse également au mouvement Dada, dont il « applaudit » le manifeste dans un article de 1920 : « c'est en protestation des vieilles formules de l'académisme autant que de l'anti-académisme, qu'au milieu d'une foule qui ne voit plus, n'entend plus, j'applaudis au “Rien ! Rien ! Rien !” du manifeste Dada⁴³ ». Blanche trouvait

37 Georges-Paul COLLET, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006, p. 48.

38 Jacques-Émile BLANCHE, « Aubrey Beardsley » [1907], in *Propos de peintres I, De David à Degas*, *op. cit.* à la note 5, p. 111-131.

39 Les deux exemples les plus connus sont *Nijinsky devant les flots, dans le costume siamois des « Orientales »* (vers 1910, collection particulière) et *Ida Rubinstein dans le rôle de Zobéïde (ballet Shéhérazade)* (1911, Paris, Bibliothèque nationale de France, Musée-bibliothèque de l'Opéra). La plupart des autres œuvres de cette série ont disparu, lors de leur retour d'une exposition à New-York, dans le naufrage du *Lustania*, navire torpillé en 1915.

40 Jacques-Émile BLANCHE, *La Pêche aux souvenirs*, *op. cit.* à la note 15, p. 423.

41 Jacques-Émile BLANCHE, « Un bilan artistique de la grande saison de Paris, les artistes et le public » [1913], in *Propos de peintre II, Dates*, *op. cit.* à la note 6, p. 174.

42 Ce portrait de groupe rassemble George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre.

43 Jacques-Émile BLANCHE, « Dada » [1920], in *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*, *op. cit.* à la note 7, p. 199-200.

surtout-là une nouvelle occasion d'exprimer son rejet de la peinture d'avant-garde. Cette singulière prise de position attire pourtant André Breton, qui rencontre le peintre peu après et l'invite à présider le « Salon révolutionnaire » qu'il tente de créer en 1922⁴⁴. Blanche refusa poliment, s'estimant à juste titre trop « disqualifié » pour participer à une telle entreprise :

« mon nom, parmi ceux que vous citez, n'est-il pas à la vérité trop universellement (je veux dire en toute matière et non pas en tous lieux) disqualifié, qu'il ne vous desserve, je veux dire qu'il ne donne aux plus simples esprits la clef de l'entreprise où vous vous appliquez⁴⁵ ? »

L'expérience artistique contre la théorie esthétique

Parallèlement à ces prises de position souvent déconcertantes vis-à-vis de la scène artistique contemporaine, Blanche a manifesté pour l'actualité littéraire une vive curiosité dont les intuitions apparaissent aujourd'hui plus justes. Dans ce domaine, on ne peut que reconnaître sa grande capacité à repérer de nouveaux talents, et il est important de ne pas séparer de ses écrits artistiques cet intérêt pour la création littéraire. Il semble en effet qu'au tournant du siècle, l'artiste, de plus en plus décontenancé par l'évolution de la peinture, se soit plus volontiers tourné vers une actualité littéraire qui correspondait davantage à sa sensibilité, parce qu'il n'y percevait pas le même aspect de rupture avec la tradition. Aussi Blanche regrette-t-il, au début des années 1920, de ne pas pouvoir trouver, parmi les peintres contemporains, l'équivalent « d'un Paul Claudel, d'un André Gide, d'un Paul Valéry » :

« L'autorité d'un Paul Claudel, d'un André Gide, d'un Paul Valéry, “versificateur”, nous n'en avons point l'équivalent dans notre corporation. [...] Pourtant quel exemple que celui de M. André Gide ! Nous ne saurions nommer un artiste qui en peinture ou en musique, ait su, comme Monsieur André Gide, homme de lettres, discipliner sa sensibilité, sa curiosité inassouvie, errante, aventureuse, s'élever vers l'universalité, en restant inquiet des plus récentes, des plus transitoires modernités⁴⁶ ».

44 Philippe DAGEN, « Blanche entre Guerre et dadaïsme », in *Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942*, (cat. exp. Rouen, musée des Beaux-Arts, 1997-1998), Paris, RMN, 1997, p. 20-26.

45 Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Breton, 1922, cité par Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, op. cit. à la note 37, p. 221.

46 Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, t. IV, 1^{er} août 1919, p. 631.

Ami de jeunesse de Barrès et de Proust, avec lequel il entretint une relation conflictuelle, mais dont il fut l'un des premiers à reconnaître l'importance⁴⁷, Blanche avait rencontré André Gide dès le début des années 1890 et avait contribué de façon significative, comme plus tard pour Jean Cocteau, au lancement de sa carrière. De Valéry à François Mauriac, de Charles du Bos à Paul Morand, les nombreuses amitiés littéraires de Jacques-Émile Blanche indiquent un goût très sûr, mais qui, aux yeux de ses contemporains, accentuait en même temps le trouble de sa véritable situation dans le champ de la critique d'art. François Fosca dénonça par exemple « des tentatives plus ou moins furtives pour demeurer à la page et obtenir l'admiration des milieux avancés⁴⁸ ».

Car si les opinions artistiques de Blanche éclairent de façon très nette la rupture qui s'opère entre l'art du XIX^e et l'art du XX^e siècle⁴⁹, sa pratique même de la critique d'art témoigne également des transformations profondes que connaît ce genre littéraire au cours de la même période. Aussi dénonce-t-il, à travers sa critique des avant-gardes, l'autonomisation d'une critique d'art de plus en plus professionnalisée, qu'il juge séparée de l'expérience du peintre, et par conséquent ignorante des valeurs qui lui semblent essentielles, la connaissance du « métier » et le rattachement à la tradition. Là encore, Blanche situe le point de rupture avec l'œuvre de Gauguin, à partir de laquelle le critique Charles Morice aurait définitivement corrompu le discours sur l'art :

« Charles Morice aura eu toute une descendance d'universitaires critiques d'art, de bolchevicks très doux, d'internationalistes intoxiqués par la peinture dont ils écrivent, comme d'une maîtresse qu'ils n'auraient jamais vue en plein jour. De Morice nous est venue la langue spéciale au critique d'art "d'avant-garde"⁵⁰. »

Les relents réactionnaires sont ici d'ordre esthétique, mais également social et politique. Lors de la visite d'une exposition De Chirico organisée au théâtre du Vieux-Colombier en 1919, Blanche remarque la présence d'ouvrages philosophiques posés sur un bureau et ironise : « ce fut pour le visiteur un plaisir,

47 Jacques-Émile BLANCHE, « Du Côté de chez Swann », *L'Echo de Paris*, 15 avril 1914, p. 1. L'auteur remercie Blanche pour cet article, reçu avant publication, dans une lettre du 29 janvier 1914 : Marcel PROUST, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. XIII, p. 84.

48 François FOSCA, *La peinture en France depuis trente ans*, Paris, Milieu du monde, p. 120 (cité par Bruno Foucart, « Blanche, critique d'art. Corot et Manet contre Picasso et Matisse », in *Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942, op. cit.* à la note 44, p. 16).

49 Bruno FOUART, « Blanche, critique d'art. Corot et Manet contre Picasso et Matisse », in *Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942, op. cit.* à la note 44, p. 16-18.

50 Jacques-Émile BLANCHE, « Paul Gauguin et Charles Morice initiateurs » [1920], in *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre, op. cit.* à la note 7, p. 18-19.

en revenant, comme nous, de la campagne, que de constater ce résultat de l'armistice : les marchands lisent Hegel et Kant⁵¹ ! ».

Blanche oppose donc aux nouveaux « théoriciens » de l'avant-garde son expérience et ses simples « propos de peintre », quitte à se faire de nombreux ennemis. Lorsqu'en 1920 André Salmon évoque « le cas de M. Jacques-Émile Blanche », c'est pour lui reprocher son inconstance, sa mondanité, son injustice envers ses contemporains, et surtout le fait qu'il lui manque l'essentiel : « une méthode⁵² ». Même son ami Marcel Proust, dans la préface au premier volume des *Propos de peintre* – texte qu'il avait accepté de rédiger par amitié, mais qu'il eut de grandes difficultés à terminer⁵³ –, ne peut se retenir d'émettre quelques réserves quant aux capacités de l'auteur en tant que critique d'art. Proust estime que Blanche pèche « par excès de traditionalisme français » lorsqu'il proteste contre les théories de Maurice Denis. Il lui reproche également, comme à Sainte-Beuve, de réduire le génie des artistes qu'il évoque à une simple description de « l'homme périssable » dans la réalité de sa vie quotidienne :

« Le défaut de Jacques Blanche critique, comme de Sainte-Beuve, c'est de refaire l'inverse du trajet qu'accomplit l'artiste pour se réaliser, c'est d'expliquer le Fantin ou le Manet véritables, celui que l'on ne trouve que dans leur œuvre, à l'aide de l'homme périssable, pareil à ses contemporains, pétri de défauts, auquel une âme originale était enchaînée, et contre lequel elle protestait, dont elle essayait de se séparer, de se délivrer par le travail⁵⁴. »

Blanche, ulcéré, lui répondit deux ans plus tard, par l'intermédiaire de l'« avant-propos » du deuxième volume des *Propos de peintre*. Refusant le qualificatif de « critique d'art », il y affirme que ses travaux écrits ne sont que le prolongement naturel de son travail de portraitiste :

« Mais, cher Marcel, je ne crois pas à la critique d'art, et serais peu à même de définir ce que cela est – aujourd'hui du moins ! Je ne suis qu'un portraitiste qui raconte ce qu'il voit, de son mieux, et avec cette franchise que les parents de ses modèles réprouvent dans sa peinture, jusqu'à la lui laisser pour compte, trop souvent, comme "cruelle". Mes articles, mes études ne sont, à la façon de

51 Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, t. II, 1^{er} avril 1919, p. 635.

52 André SALMON, « Le cas de M. Jacques-Émile Blanche », *L'Europe nouvelle*, 8 août 1920.

53 Sur l'histoire de cette préface et les relations entre Marcel Proust et Jacques-Émile Blanche, voir Laurent CAZES, « L'artiste et son décor, dialogue entre Marcel Proust et Jacques-Émile Blanche », in Boris Roman Gibhardt et Julie Ramos (dir.), *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire* [Actes du colloque, INHA-Centre allemand d'histoire de l'art, 9-11 février 2012], Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2013, p. 171-187.

54 Marcel PROUST, « Préface » de *Propos de peintre I. De David à Degas*, op. cit. à la note 5, p. XVII

mes portraits peints, que les paragraphes ou les pages d'une petite histoire de mon temps⁵⁵. »

La comparaison de Blanche avec Sainte-Beuve semble pertinente en ce qu'elle souligne l'importance du rôle de l'expérience dans ses écrits artistiques. Fantin, Manet, Whistler... , Jacques-Émile Blanche parle avant tout de ceux qu'il a connus, et estime que la valeur de ses écrits repose essentiellement dans la réalité de cette expérience. Il est en ce sens l'héritier des chroniqueurs du XIX^e siècle tels les frères Goncourt ou Jules Claretie. Une telle pratique, exercée en plein âge des avant-gardes, peut sembler vaine ou dérisoire, mais elle n'est pas dénuée d'intérêt, précisément en raison de la richesse d'expérience de l'auteur, observateur privilégié des milieux artistiques de l'entre-deux-guerres. Son intérêt repose aussi dans la qualité d'observation de Blanche, capable d'enregistrer le moindre détail des apparences.

Ses textes retracent ainsi l'accent et les gestes de Manet, le décor dans lequel il vivait ; ils décrivent l'habillement et la coiffure de Whistler, ou encore les mains noueuses de Renoir travaillant à sa toile. Au-delà d'une dimension conservatrice, le regard plus dispersé que porte Blanche sur le XX^e siècle a le mérite de toucher des domaines aussi divers que la littérature, les arts de la scène, la musique ou la décoration, dans une tentative de synthèse qui refuse de séparer, comme l'indique le titre de sa chronique dans *La Revue de Paris*, « les Arts et la vie ». Il aborde ainsi le cubisme, non par la théorie, mais par les arts de la scène, l'architecture et la décoration ; Blanche aurait également souhaité mettre au jour les liens de l'art cubiste avec la littérature et la musique :

« Il y aurait beaucoup à gagner pour les architectes, s'ils s'adressaient à un sculpteur cubiste tel que M. Laurence, pour les motifs ornementaux de leurs façades. Quoi qu'en aient les théoriciens, le cubisme est, surtout, une «*esthétique ornementale*». Les tableaux de cette école «*sont composés comme des tapis, avec des éléments pris à la nature et dissociés*». [...] M. Picasso décorerait une chambre avec un sens rare de la surface à couvrir, de l'harmonie des volumes, des couleurs et du mobilier. [...] Pour prendre une juste vue du *Cubisme*, il faudrait le considérer dans son intégralité, lire des poèmes comme *le Cap de Bonne-Espérance* de Jean Cocteau et *le Transsibérien* de Blaise Cendrars ; voir des pièces, entendre de la musique «*française*» du génial précurseur et vétéran Éric Satie et des jeunes maîtres⁵⁶. »

55 Jacques-Émile BLANCHE, « Réponse à la préface de M. Marcel Proust », in *Propos de peintre II. Dates, op. cit* à la note 6, p. IV

56 Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1919, p. 631-632.

Étudier aujourd'hui les textes de Blanche avec recul et dans leur ensemble, sans distinction de nature ou de sujet, permet de mieux comprendre son ambition et sa situation. Plongé dans l'effervescence de l'après-guerre, le peintre-écrivain s'est trouvé confronté à un retournement des valeurs artistiques et sociales avec lesquelles il s'était construit, y compris celles de la modernité. Le domaine de la critique d'art n'étant pas épargné par ce bouleversement, l'auteur dénonce également la professionnalisation de ce genre littéraire qu'il estime désormais ignorant, parce que coupé de la tradition ; et incapable de rendre compte du paysage culturel dans son ensemble, parce que fragmenté en de multiples chapelles. Face à cette « anarchie générale⁵⁷ », Blanche songe au propos de Degas : « On devrait brûler tous les livres d'art, couper la main des critiques, et ne plus parler d'art pendant cent ans⁵⁸ ». Il se raccroche ainsi à ce qui lui reste : ses souvenirs du siècle précédent, sa connaissance d'un métier, une position sociale avantageuse qui continue d'attirer artistes et écrivains et enfin et surtout, sa singulière capacité à observer le monde qui l'entoure.

Dans un article publié à la mort du portraitiste John Singer Sargent, Jacques-Émile Blanche affirme que pour bien apprécier l'œuvre de ce « grand Américain », il faut se placer d'un « point de vue extra-pictural » et la juger « comme une volonté de conservation sociale mise au service de l'art du portrait⁵⁹ ». Cette formule peut aussi définir le travail de Blanche portraitiste, comme celui de Blanche critique d'art. À rebours des nouvelles théories esthétiques, et dominé par un puissant instinct de conservation, le peintre-écrivain s'est efforcé de conserver, dans ses textes et ses tableaux, les nombreuses traces matérielles des manifestations artistiques dont il a été témoin au cours de son existence. Au-delà de sa dimension superficielle, le résultat de cette entreprise qui ne dépasse jamais le seuil des apparences reste encore largement inexploré et demeure fascinant par sa singularité et la richesse de son information.

57 Jacques-Émile BLANCHE, « Spéculation et critique » [1926], in *Propos de peintre III, De Gauguin à la Revue nègre*, op. cit. à la note 7, p. 95

58 *Ibid.*, cité p. 109

59 Jacques-Émile BLANCHE, « Un grand Américain, John Sargent » [1926], in *Propos de peintre III, De Gauguin à la Revue nègre*, op. cit. à la note 7, p. 77.

ARAGON ET LES *LETTRES FRANÇAISES*, POUR UNE NUMÉRISATION CRITIQUE

JULIE MORISSON

Après avoir entretenu des liens étroits avec la presse (*L'Humanité*, *Ce Soir*, *Commune*), Louis Aragon collabore aux *Lettres Françaises* avant d'en prendre la tête au début de l'année 1953 et jusqu'en 1972. Ce travail journalistique et critique permet à Aragon d'étendre ses lieux de publication¹ et donne à son activité d'écrivain un relief inédit. Le journal apparaît comme un atelier d'expérimentation ; il s'impose comme un espace de réflexion et de maturation de la création et de la pensée esthétique qui conduit naturellement le chercheur s'intéressant aux écrits critiques ou aux derniers romans à se plonger dans ses colonnes. Le projet de numérisation des *Lettres Françaises* est donc motivé par une nécessité scientifique propre à la dynamique aragonienne.

Ce projet est né il y a plus de vingt ans d'une volonté commune à plusieurs chercheurs issus du groupe de recherche du CNRS² de numériser l'intégralité de l'hebdomadaire. Le premier écueil, aujourd'hui résolu, fut celui du scanage des micro-films disponibles, dont la lecture restait contingentée par les lieux et les contraintes techniques ou optiques des machines destinées au visionnage de ce type de support. Mais la définition de l'image obtenue n'étant pas satisfaisante, il fallut envisager de numériser directement les originaux, ce qui posa très vite des problèmes de droit aux bibliothèques contactées détentrices de tout ou partie des fonds. Ni l'autorisation signée de Jean Ristat, exécuteur testamentaire, ni celle du Parti communiste (en partie propriétaire du titre) ne suffirent cependant à rassurer les responsables de la conservation des périodiques. En province comme à Paris, la richesse iconographique des *Lettres françaises* semblait (et demeure) un obstacle sérieux à la numérisation publique. Le site Persée, contacté par Luc Vigier proposa de numériser sans les images (ce qui est le cas de nombreuses revues hébergées par ce site,

- 1** *Les Lettres Françaises* proposent des écrits d'Aragon inédits et des textes qui seront « retouchés » avant d'être édités en volume. Son travail au sein de la revue s'inscrit au cœur de son activité romanesque et poétique, et dessine des arborescences entre les divers espaces d'écriture : le journal se présente comme un lieu d'émergence de la pensée autant qu'un espace de réécriture, retravaillant entre autres des motifs romanesques.
- 2** Groupe de recherche 111, dirigé par Michel Appel-Muller. Premier groupe de recherche sur Aragon et Elsa Triolet au CNRS.

avec des variantes portant sur la faible définition des images) mais cela aurait considérablement dénaturé le principe même de l'écriture de ce journal. C'est assez récemment qu'avec l'aide de Richard Walter, chargé d'un projet d'édition numérique pour les manuscrits au sein de l'ITEM (plateforme E-Man), Luc Vigier a pu expérimenter une approche numérique du traitement de l'archive sur quelques numéros. Mais c'est en 2017 seulement que la bibliothèque de Dijon, en contact scientifique avec E-Man depuis un an, a numérisé, à la seule destination des chercheurs (l'accès est sécurisé et réservé), la totalité de ce corpus. C'est, en soi, un événement considérable.

La quantité est faramineuse et le projet dantesque car il ne s'agit pas seulement d'archiver mais de produire des analyses critiques. La numérisation sauvegarde un matériau fragile tout en apportant aux chercheurs un confort de travail et une accessibilité que ne permet malheureusement pas la consultation en bibliothèque. Pour le moment, la plateforme E-Man demeure « privée » afin d'éviter d'éventuels problèmes de droits et, si les collections sont encore lacunaires, cette démarche a néanmoins le mérite de lancer un défi immense : rendre accessible un pan de la mémoire française. Dans cet esprit de sauvegarde, nous envisageons notamment un travail d'Ocrisation pour permettre la reconnaissance des caractères optiques afin de restaurer certaines pages abîmées par le temps.

La plateforme met à notre disposition un certain nombre d'outils qui facilitent le travail de recherche. L'entrée dans le journal par des tables d'index, le classement par collections, la matérialisation de relevés sémantiques, sémiotiques ou stylistiques ne sont qu'un aperçu des possibilités qui s'offrent au chercheur. La plasticité de la plateforme permet de rapprocher articles et numéros en créant des liens hypertextes, notamment autour de mots-clefs ou de motifs prégnants, alors même que l'affichage numérique autorise la consultation sur un même plan visuel de plusieurs pages. Grâce au travail des ingénieurs la plateforme n'est pas figée mais a la capacité d'évoluer et de se conformer aux demandes des utilisateurs. Elle s'envisage donc comme un espace d'interactivité : les problématiques de recherche progressent au fil de l'étude des *Lettres Françaises* alors même que leur mise en scène se modifie au rythme des nécessités scientifiques.

À ce jour, le projet de numérisation est conduit par un petit groupe de chercheurs qui provient du milieu littéraire et plus spécifiquement de la « sphère aragonienne »³. Les travaux menés le sont donc dans une dynamique littéraire plus ou moins centrée sur les textes d'Aragon. Nous analysons les articles de

3 Notons toutefois le projet conduit par le PCF d'une campagne de numérisation de la revue.

l'écrivain, interrogeons son influence sur l'ensemble du journal et tentons de mettre au jour les jeux de résonances internes à sa création. Il serait intéressant qu'à terme cette plateforme s'élargisse à d'autres chercheurs : historiens, historiens de l'art, spécialistes du cinéma, etc. Il faut espérer qu'au-delà des clivages politiques et des conflits d'intérêt, ce projet participera à l'émergence d'une nouvelle lecture des *Lettres Françaises*, amenant les chercheurs de différentes disciplines à travailler de concert.

Le travail sur la plateforme est d'autant plus captivant que la numérisation met en image l'article, respectant le lien d'interdépendance entre le texte et la page. L'affichage digital permet de contrôler et de modifier l'agencement visuel afin de mettre en relief les effets de tissage qui existent entre articles, auteurs et numéros. En renouvelant le rapport à l'image, l'affichage numérique engendre une mutation des codes de lecture en adéquation avec la vocation de la revue : la page devient image par le jeu de la mise à l'écran. Le musée imaginaire qu'incarne *Les Lettres Françaises* prend une dimension concrète qui permet d'interroger la page de journal comme plan esthétique. Ces nouvelles modalités de lecture nécessitent une étude puisqu'Aragon s'amuse de cet espace-journal : la mise en scène des articles, les illustrations ainsi que la ligne éditoriale d'un numéro deviennent des matrices d'images et de récit pour Aragon.

Les Lettres Françaises apparaissent comme une source d'inspiration et d'influence dont il faut reconsidérer l'importance ; c'est pourquoi le groupe de recherche de l'Item-CNRS privilégie une approche génétique. Nos travaux s'organisent selon un plan binaire : une perspective endogénétique s'intéresse aux dialogues et aux échos entre articles, pages et numéros afin de comprendre comment le journal s'auto engendre alors qu'une perspective exogénétique appréhende la revue comme un maillon essentiel de la création aragonienne. Dans cette seconde perspective, *Les Lettres Françaises* se manifeste comme un avant-texte qui guide et détermine l'écriture poétique et romanesque tout en étant déterminée par elle, suivant des jeux d'anticipation et de rétrospection. Si de nombreux chercheurs⁴ se sont déjà intéressés à ces phénomènes, la numérisation propose une prise de vue stéréoscopique qui favorise l'observation des effets de résurgence et des réseaux de correspondances qui existent entre le journal, le roman et la poésie.

En feuilletant *Les Lettres Françaises*, le lecteur est happé par l'immensité de la page, la profusion d'images et l'imbrication des textes, des titres et des illustrations. Face à cet ensemble foisonnant et labyrinthique, il est indispensable

4 Voir Luc VIGIER, « *Les Lettres Françaises* : de la résistance à l'œuvre-monde », <https://eman.hypotheses.org/author/lucvugier>.

de procéder par étape. Privilégiant le pragmatisme de la démarche, nous entrons dans le journal par les seuls articles d'Aragon. Pourtant, en parcourant la revue s'impose au chercheur l'idée que ces derniers ne peuvent être désolidarisés de leur support éditorial : chaque article semble prendre place et résonner au sein d'un ensemble plus vaste dont l'étude éclaire les textes d'Aragon. Plus encore, à prendre en compte l'ensemble du journal, on réalise que l'écrivain n'est pas un simple éditorialiste mais qu'il imprime sa marque aux *Lettres Françaises*. Comme Aragon aime à le rappeler, il est celui qui voit. « Avenir, jeunesse, modernité, espoir » scandent ses textes et donnent le ton de sa critique : « rien n'est plus affreux que la cécité des aînés. Il faut savoir saluer ses cadets⁵ ». Certains paragraphes, étranges de beauté et de lucidité, sonnent comme des paraboles et donnent aux mots une tonalité christique. Dans « Il faut saluer ses cadets », Aragon cite Charles Dobzynski : « la mer, la mer aussi nous la transformerons » ; cette phrase fait écho au dessin de Jean Eiffel, en haut à gauche. « Genèse 252, la création des océans » donne à voir un personnage âgé entouré de jeunes gens crachant de l'eau par la bouche comme des fontaines. Dans le numéro suivant, l'article « Voyage sentimental dans la littérature soviétique⁶ » évoque la construction de l'Union Soviétique, présentant cette phase comme un commencement qui prend sous la plume d'Aragon des accents bibliques : « Je compris que le vrai chaos, c'est le chaos mesquin. Ici, c'était celui de la Genèse⁷ ». Comme on le voit dans ce court exemple, les articles d'Aragon sont une constellation de reflets, de mots martelés et d'images lentement dessinées numéro après numéro, année après année. Dans cet espace réflexif, de quête politique, culturelle et esthétique, on sent à la fois l'homme pensant et l'écrivain vibrant, profitant des colonnes des *Lettres Françaises* pour rendre hommage, pour parler d'art mais également pour parler de lui : le journal foisonne de parenthèses biographiques et de considérations métacritiques aux confins du réel et de l'imaginaire. La numérisation permet dès lors d'entrer « physiquement » dans la veine de la critique aragonienne afin de mieux cerner le visage de son auteur et de pénétrer au cœur de sa création.

5 Louis ARAGON, « Savoir saluer ses cadets », *Les Lettres Françaises*, n° 488, 29 octobre-5 novembre 1953.

6 Louis ARAGON, « Voyage sentimental dans la littérature soviétique », *Les Lettres Françaises*, n° 489, 5-12 novembre 1953.

7 Une décennie plus tard, dans « Romain Rolland en Sorbonne », Aragon file toujours la même métaphore, citant désormais Rolland : « La nature crée le minimum du réel. À nous de compléter l'œuvre de la Création. – « Dieu a créé l'homme dit-on ». Mais l'homme le lui rend bien ! Il est loin d'avoir fini de créer Dieu ! ».

Aragon critique, un portrait au fil de la plume

L'axe de réflexion proposé par ce colloque nous offre l'occasion de disséquer l'identité critique de l'écrivain. Cet angle d'approche paraît aller de soi si l'on se rapporte à la quantité d'articles produits ; il l'est moins en entendant Aragon en contester le titre. Au cœur de cette ambiguïté entre écrits et statut, le chercheur progresse sur une crête abrupte d'où il observe la parole d'Aragon, n'ayant pas toujours le mot juste pour la qualifier. Alors que les articles des *Lettres Françaises* prennent des accents multiples, en adéquation avec les nombreux visages d'Aragon à la fois poète, romancier, essayiste, chroniqueur, historien d'art, etc., l'ancrage politique du journal renouvelle les enjeux du discours esthétique. Afin de dépasser ces apories, il faut envisager la critique aragonienne comme un métissage, un « genre » indomptable qui joue avec les codes. Le discours critique traverse les espaces littéraires et investit le champ politique en formant un tout organique qui pourrait dès lors s'apparenter à un recueil constitué de séries : la critique littéraire, la critique picturale, les hommages, les essais esthético-politiques, les articles sur la littérature soviétique, etc. Il faut donc envisager la critique d'art au sens large comme une discipline englobant tous les écrits touchant à l'esthétique tels que la critique littéraire ou la critique artistique.

S'il semble utile d'opérer des classements pour naviguer dans *Les Lettres Françaises*, nous devons garder en mémoire le refus d'Aragon de catégoriser les discours et les regards. Imprégnée de cette dynamique du décroisement, la critique d'art aragonienne apparaît comme un carrefour d'entrelacements et de pluralités répondant à la définition qu'en donne Jacques Rancière : la critique est un « nœud nouveau des signes et des formes⁸ ». Dans les articles d'Aragon les mots-clés mettent en valeur des motifs prégnants qui scandent ses articles et aident à s'orienter dans cette masse déconcertante au premier abord. Le simple usage d'un de ces termes réveille un réseau d'écrits antérieurs et ultérieurs, esquissant des ramifications entre les textes et les années. S'enrichissant au fil du temps, ces mots-clés se forment une mémoire, un substrat théorique et sensible qui les apparente à des signes au sens matissien du terme⁹. Ces « mots-signes » balisent le discours critique par-delà les espaces de parole et les « périodes » et deviennent encore plus stimulants lorsqu'ils portent sur la notion même de critique d'art. Les articles d'Aragon sont émaillés de remarques métacritiques qu'il est intéressant de répertorier afin de questionner son rapport à la critique, sa démarche et le ton de ses écrits. Pour guider notre recherche, nous porterons notre regard sur l'emploi du mot « critique » dans *Les Lettres Françaises* en le

8 Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 91.

9 Pour la notion de signe, voir Henri Matisse, *roman*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998 (1^{re} édition Gallimard NRF, 1971).

faisant entrer en résonance avec d'autres textes, essais et romans. Ce relevé sémantique devra dans un second temps – et à l'aide d'une carte heuristique – nous aider à visualiser la manière dont la création s'élabore chez Aragon. Dans une perspective exogénétique, il s'agit d'observer avec quelle force les articles des *Lettres Françaises* prennent place au cœur du processus créatif.

Face au conservatisme des institutions et au conformisme esthétique, Aragon fait valoir son avant-gardisme et se réfère invariablement à cette corporation qu'il interpelle à l'aide d'expressions de type : « ladite critique¹⁰ », la discréditant de fait. Dans *Aragon l'inclassable*¹¹ Valère Staraselski rappelle l'aversion de l'écrivain pour la critique professionnelle ressentie comme une entrave à l'épanouissement créateur. Aragon se plaît à écorner son image et ses travaux, unissant jugement esthétique et conviction politique. Ainsi, dénoncer ce noyau dur constitue un leitmotiv critique, alternant douce raillerie, ironie et sarcasme.

Au fil des textes, Aragon dresse un portrait de la critique d'art¹² ; il en détaille les méthodes et les principes, et s'en prend le plus souvent à son enfermement dans des théories schématiques :

« Il me semble que **la critique**¹³ n'a pas regardé avec le sérieux désirable, l'aventure de ce roman récrit. [...] Cela tient sans doute qu'à de rares exceptions près ceux qui font **métier de commenter** ce qui s'écrit sont enfermés dans des conceptions une fois pour toutes établies de la littérature, et particulièrement de la littérature romanesque. [...] Et qu'ils tiennent l'imagination et l'histoire pour des domaines absolument séparés¹⁴. »

Selon Aragon, la critique serait prisonnière de ses propres codes normatifs ; elle ne chercherait pas à édifier un commentaire inédit à partir de l'œuvre mais à l'accorder à des concepts préétablis par trop réducteurs : « **La critique littéraire**, de laquelle je ne me suis jamais vraiment préoccupé de toute ma chienne d'existence d'écrivain [...]. J'ai l'habitude. À chaque livre, **les critiques**

10 Louis ARAGON, *Aragon parle avec D. Arban*, Paris, Seghers, 1968, p. 153.

11 Valère STARASELSKI, *Aragon l'inclassable : essai littéraire. Lire Aragon à partir de « La Mise à mort » et de « Théâtre/roman »*, Paris, L'Harmattan, 1997.

12 Par critique d'art, nous entendons à la fois la critique littéraire et la critique artistique.

13 La signalétique graphique (mots en gras ou soulignés) veut mettre en exergue les termes « critique » et « critique d'art » ou les mots sur lesquels nous insistons d'une citation à l'autre afin de matérialiser efficacement les échos sémantiques entre les textes et les années.

14 Louis ARAGON, *Aragon parle avec D. Arban*, op. cit. à la note 10, p. 153.

m'ont écrasé sous les louanges pour mes livres antérieurs et les regrets dont ils les entortillent¹⁵. »

Que ce soit dans des « avant-textes », postfaces, essais ou articles, Aragon ne perd jamais l'occasion d'évoquer les distorsions qu'opèrent les commentateurs afin d'ordonner l'art selon leurs critères. En plaçant ces écrits côte à côte, il est étonnant de voir à quel point ils se font écho et s'enrichissent. Cette remarque des *Œuvres Romanesques Croisées* semble en effet trouver une explication dans *Les Lettres Françaises* :

« On en est, dans ce siècle-ci, très vite parvenu, somme toute, à saisir l'inutilité de **la critique d'art**. À quelles contorsions est-elle réduite pour suivre, ou sembler suivre, l'éclosion des écoles, à tenter au moins d'en imaginer, pauvre mère poule qui ne se rend pas compte qu'elle a fauté avec un canard, et à la rigueur, un canard, ça peut se comprendre... mais voyez-vous, on a plus le temps de ranger ce qui se fait... on se perd à classer, il n'y a pas assez de boîtes pour y domestiquer ce surgissement perpétuels de problèmes, ce continu engendrement, on ne sait, d'enfants anormaux, ou d'alchimistes, cette multiplication des génies [...]. Qu'est-ce que je disais¹⁶ ? »

L'écrivain rejette la critique d'art traditionnelle pour mieux y opposer sa démarche, affirmant en 1968 : « Essayant de les classer, y renonçant¹⁷ ». Les paroles d'Aragon rayonnent et forment des arborescences : « entortillent » répond à « contorsions » quand le terme « classer » apparaît dans plusieurs articles. En 1969, il s'explique : « Ce qu'on me demande, c'est de classer, ficher, ranger. Or, précisément, ceux dont je parle ou j'ai parlé, je n'ai jamais eu pour eux d'attention que parce qu'ils dérangent, déclassaient, bousculaient le pot de fleur¹⁸. »

Aragon décrit avec ironie le métier de critique et explique en quoi il n'en est pas un ; il réitère en 1971 : « Leur métier, et il n'y en a point de sot, est de classer les choses, le mien de les déclasser, bousculer, déplacer : je n'y faillirai pas¹⁹ ».

15 Louis ARAGON, « La fin du Monde réel », postface des *Communistes*, [1967], *Œuvres Romanesques Croisées*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, tome 26, p. 300.

16 Louis ARAGON, « Peindre ou dépeindre », texte écrit en 1974, publié pour la première fois dans *Le Yaouanc album*, C. Martinez, La Pierre d'angle, 1979, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2011, p. 583.

17 Louis ARAGON, « Trente toiles de Marc Chagall », préface du catalogue de l'exposition « Marc Chagall – Recent painting, 1966-1968 », Pierre Matisse Gallery, novembre-décembre 1968, New-York, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 516.

18 Louis ARAGON, « Un art de l'actualité : Jiri Kolar », *Les Lettres Françaises*, n°1282, 7 mai 1969, p. 25-26/29 repris dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 540.

19 Louis ARAGON, « Reconstituer le crime », *Les Lettres Françaises* n°1367, 6 janvier 1971, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 549.

Grâce à la multiplication de cette objection, l'écrivain délimite les contours de son propre discours. Il définit son activité en creux, affirmant ce qu'elle n'est pas pour expliquer ce en quoi elle consiste : « Je ne suis pas **un critique d'art** et je ne parlerai pas de **ce métier** auquel il ne manque pas un bouton de guêtre, dira-t-on, mais bah ! C'est ce qu'on dit de *La Semaine sainte*²⁰ ». La critique aragonienne est envahie de cette prétéition qui devient une signature grâce à laquelle l'écrivain impose son commentaire : « Je ne parlerai pas **des critiques**. Qu'ils se déshonorent tout seuls²¹ ! ». Pour renforcer l'ineptie des méthodes critiques et accentuer la finitude de leur regard, Aragon invoque l'inventivité et la spontanéité du créateur. Il oppose le bouillonnement créatif, l'insaisissable et l'effervescence de la création au lent travail d'archivage et de classement qu'effectue la critique, illustrée par l'image du canard ou de la fourmi dans *Henri Matisse, roman* :

« Et sur le chemin tracé par le piétinement de ses semblables, auquel elle est mystérieusement contrainte, la fourmi se permet ce détour, inséré dans sa marche, traçant obscurément, ici et là, les courbes intérieures de ses pensées non partagées, par quoi s'ouvrent et se ferment leurs parenthèses, sans se préoccuper du jugement des fourmis chargées, au nom d'autorités contestables, du **rôle de critiques**, singulière invention en toute chose étrangère à l'homme²². »

La dépréciation du monde critique ne se borne pas aux articles des *Lettres Françaises* et imprègne essais et romans, instaurant un dialogue entre les espaces d'écriture. Dans *La Mise à mort*, l'interview télévisée d'Antoine est l'occasion de railler le commentateur imperméable aux complexités du réalisme. Dans *Anicet ou le panorama, roman*, le critique explique les enjeux de son métier, présente ses outils de travail et évoque sa mission pressentie comme une haute autorité au service de la paix :

« Enfin, la mission du **critique d'art** est de rechercher les artistes qui par leurs théories et leurs œuvres pourraient troubler la paix publique et les dénoncer à la vindicte des gens de bien et de goût. Dès que l'ordre est menacé, il doit le rétablir en rendant la fraude et l'anarchie manifestes. Il ne recule pas devant le

20 Louis ARAGON, « Léger parmi nous », *Les Lettres Françaises*, n° 766, 26 mars 1959, p. 1/14, repris dans *Écrits sur l'art moderne, op. cit.* à la note 16, p. 384.

21 Louis ARAGON, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les Lettres Françaises*, n° 1096, 9 septembre 1965, p. 1/8, repris dans *Écrits sur l'art moderne, op. cit.* à la note 16, p. 478.

22 Louis ARAGON, « L'homme fait parenthèse », [1968], in *Henri Matisse, roman, op. cit.* à la note 9, p. 608.

scandale, mais ne le provoque que pour le condamner. C'est somme toute une sorte de détective, de policier de l'art²³. »

Cette veine critique qui exploite un regard cinglant et une langue véhémement prend racine dans les années vingt et gouverne le parcours d'Aragon. Dans *Les Lettres Françaises*, il condamne les institutions du monde de l'art notamment parce qu'étant au service des organes d'État, elles incarnent l'ordre public. Si dans les années soixante il n'est plus question de mise à mort de l'art mais de son hégémonie, la révolte contre les institutions académiques et le rejet de la critique professionnelle ne s'apaisent pas.

« **Les critiques d'art**, à chaque époque, ont sur ces choses des idées arrêtées, qui sont bien comiques quand on les relit après quelques temps. L'art quant à lui, est par définition en mouvement, et on dirait qu'il se donne un malin plaisir à contredire ce qui est « arrêté ». D'autant que son mouvement tient à des choses dont **la critique d'art** proclame qu'elle n'a rien à connaître... [...]. Les mêmes mots qui traduisaient le sentiment de progrès dans **la critique d'art** servent aujourd'hui à défendre un certain conservatisme²⁴. »

On lisait déjà cette idée d'avant-gardisme périmé en 1947 : « en un mot sous les espèces de la nouveauté, coucou ! L'académisme revient déguisé en avant-garde. À quand le prix de Rome du néant²⁵ ? ». Imprégnées de matérialisme historique, ces paroles opposent l'avant-garde et le mouvement au conservatisme et à la fixité. La critique est teintée de théorie politique car Aragon ne conçoit pas l'art en dehors de la sphère sociale. Pour l'écrivain, les critiques ont « une conception dogmatique des « Belles Lettres », coupées de la vie sociale ou, si vous voulez, de la politique, par conséquent de l'histoire²⁶ ». Le discours esthétique côtoie ainsi naturellement des considérations sociales : « Comment voulez-vous que les collectionneurs achètent ces denrées périssables ? [...] La notion de périssable, elle est dans l'art qui se fait, Messieurs, comme une réponse à votre manière de n'envisager l'art que comme une marchandise²⁷. » Aragon regroupe sous la même bannière diverses institutions : Gouvernement et Académie des Beaux-arts, et plusieurs types de critique : « universitaire, mondaine ou de groupe ».

23 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, Paris, Gallimard, coll. N.R.F., [1921], Bibliothèque de la Pléiade, volume I, p. 65.

24 Louis ARAGON, « Le paysage a quatre siècles et Bernard Buffet, vingt-quatre ans », *Les Lettres Françaises*, n° 453-454, 19 février 1953, repris dans *Écrits sur l'art moderne, op. cit.* à la note 16, p. 265.

25 Louis Aragon, « Dessin de Fougeron », préface aux *Dessins de Fougeron*, Paris, Les 13 épis, [1947], repris dans *Écrits sur l'art moderne, op. cit.* à la note 16, p. 132.

26 Louis ARAGON, *Aragon parle avec D. Arban, op. cit.* à la note 10, p. 153.

27 Louis ARAGON, « Un art de l'actualité : Jiri Kolar », *op. cit.* à la note 18, p. 543.

Il leur oppose liberté de jugement et indépendance de l'esprit : « **La critique**, cette institution à travers les siècles si remarquablement égale à soi-même, triomphe, parle du peu de goût de l'auteur, baille, affirme qu'il faudrait couper tout ce qui est inutile, et tout est d'ailleurs inutile... chaque fois que nous avons eu, cette année, une œuvre au-dessus de leur taille, les arbitres du goût²⁸ n'y ont pas manqué²⁹. »

Lorsqu'Aragon s'en prend à ces « organes du goût », on sent à la fois l'accent politique du communiste insoumis et le cœur de l'écrivain qui s'insurge contre la censure. En 1951 dans « Au salon d'automne, peindre a cessé d'être un jeu », Aragon fustige la censure gouvernementale et l'usage de la force policière pour décrocher sept toiles de l'exposition. C'est alors l'ensemble du journal qui proteste, derrière Aragon, Georges Sadoul et Jean Cocteau. Aragon interpelle le ministère des Beaux-Arts qui se pose en représentant de la loi et de la sauvegarde du sentiment national, il prend à partie ministre et préfet, estimant que l'État se prend pour « un arbitre » : « le sous-ministre des Beaux-Arts, arbitre en l'occurrence du « sentiment national »³⁰ ». La véhémence s'exprime toutefois avec humour : « le sous-ministre, imaginez-vous, sait lire³¹ ».

« L'homme chargé de veiller aux arts dans le ministère avait été incapable de ressentir tout seul ce qu'on prétend qui aurait scandalisé les simples visiteurs du Salon, et qu'enfin, incapable de lire la peinture sans aide, il avait, entre midi et 5 heures, trouvé quelqu'un qui, pour la lui faire comprendre, lui avait, comme on dit, fait un dessin³². »

Pour Aragon, les critiques émanent de sphères académiques qui se développent sous l'égide des institutions ; elles veillent à l'ordre moral et véhiculent un art suranné. Aragon oppose à leur art « bien-pensant » et leur « bon goût » ses attractions personnelles ; il fonde le choix des artistes et des œuvres sur le plaisir qu'ils lui ont procuré, ne cherchant selon lui, nullement à imposer son goût. Mais cette affirmation n'est qu'une formule rhétorique grâce à laquelle il tente de se dédouaner du statut de critique. L'ensemble de ses écrits est gouverné

28 « Les arbitres du goût » (1954) répond à « la vindicte des gens de bien et de goût » (1921). La même expression apparaît à trente ans d'intervalle, renforçant la théorie d'une permanence des idées chez Aragon. De Dada au réalisme socialiste, de l'anarchie au communisme, réapparaît toujours cette même colère politique venant imprimer sa marque au discours esthétique.

29 Louis ARAGON, *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 102.

30 Louis ARAGON, « Au salon d'automne, peindre a cessé d'être un jeu », *Les Lettres Françaises*, n° 388, 15 novembre 1951, p. 1/8-9, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, op. cit. à la note 16, p. 148.

31 *Ibid.*, p. 149.

32 *Ibid.*, p. 148-149.

par la volonté d'atteindre l'universalité, non pour imposer des codes mais pour revendiquer l'humanité dans le jugement esthétique.

« Comment considérer la constitution dogmatique des valeurs, leur hiérarchisation dans l'histoire littéraire, autrement que comme une pure et simple vue de l'esprit d'un moment donné ? Une vue universitaire, ce qui n'est pas très différent d'une vue mondaine. Une vue de groupe. Les snobismes sont divers. Le mien est de n'aimer que ce que j'aime. Il ne s'agit d'ailleurs que de cela³³... »

Le discours critique ne saurait être dicté par des institutions ou des corporations mais par une lecture personnelle qu'Aragon affirme avec l'usage de la rhétorique amoureuse. Cette volonté critique de suivre ses affinités et ses amours semble par ailleurs faire office de contrebande. Aragon élaborerait-il son discours sur cette intuition émotive pour contourner les oppositions et les attentes de certains camarades ? La critique d'art aragonienne est dominée par ce regard subjectif, comme le laissent percevoir les termes qu'il choisit. Aragon use ainsi souvent du verbe « plaire » : « Il arrive qu'il me plaise à moi³⁴ », « mais qu'y puis-je si *vous* ne prenez pas plaisir à ce qui me plaît ?³⁵ », « j'en serai venu, par les chemins qui me plaisent³⁶ », ou encore le syntagme : « il me plaît de penser³⁷ », répété à plusieurs reprises dans « Trente toiles de Marc Chagall ». La rencontre entre l'œuvre et le spectateur devient une forme d'engagement amoureux, un moment unique d'égotisme dans lequel se reflète pourtant l'universalité. Aragon guiderait ainsi le lecteur vers des choix personnels, lui enjoignant la primauté de son regard : « c'est à toi d'ouvrir la porte ou aurais-tu, par hasard, perdu ton trousseau de clefs³⁸ ? ». L'écrivain cultive une grande proximité avec le lecteur qu'il guide vers les émotions esthétiques. Il adapte son discours à son lectorat mais ne cède jamais à la simplification ; il forge un « savoir-lire » de l'art qu'il oppose aux devins de foire qui prophétisent : « L'avenir... il se lit peut-être dans les lignes de la main, non pas dans celle d'un dessin. C'est pourtant d'une façon

33 Louis ARAGON, « La fin du Monde réel », postface des *Communistes*, *Œuvres Romanesques Croisées*, 42 volumes, Robert Laffont, 1964-1974, avec préfaces et postfaces des auteurs et illustrations choisies par eux, tome 26, p. 296.

34 Louis ARAGON, « D'UN PARNASSE À BÂTONS ROMPUS », *Les Lettres Françaises*, n° 922, 12 avril 1962, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 413.

35 *Ibid.*

36 Louis ARAGON, « Réflexions sur l'art soviétique. Il y a des sculpteurs à Moscou », *Les Lettres Françaises*, n° 399, 31 janvier 1952, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 161

37 Louis ARAGON, « Trente toiles de Marc Chagall », *op. cit.* à la note 17, p. 519 et 520.

38 Louis ARAGON, « Le Yaouanc », préface de l'exposition « Le Yaouanc », Palais des Arts et de la Culture, 2 février-19 mars 1973, Brest, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 580.

constante à quoi prétendent **les critiques d'art**³⁹ ». Il souhaite « faciliter à [s]es lecteurs la compréhension de la diversité des choses de l'art⁴⁰ ». Sa critique s'attache à la démocratisation de l'art afin de le rendre intelligible à un public néophyte car pour Aragon, « notre jugement critique est bien souvent le simple reflet de notre incapacité à comprendre l'œuvre d'art à interpréter⁴¹ ». Apparaît toujours sous la plume d'Aragon cet antagonisme entre une théorie esthétique figée et une œuvre d'art en mouvement, que l'observateur ou le commentateur doit s'efforcer de capter dans toute la puissance de sa singularité. La critique aragonienne est ainsi toujours sensible, guidée par les sentiments et l'impératif d'une matérialité concrète.

Une partie des essais critiques d'Aragon porte donc sur son propre geste qu'il définit par rejet sans en définir les pourtours. L'écrivain ne livre pas à proprement parler de texte théorique mais parsème ses écrits de commentaires et de considérations conceptualisantes. Sa démarche critique doit dès lors être reconstituée par le chercheur en croisant les textes et les paroles. Au gré des écrits et avec parcimonie, Aragon dissémine quelques remarques sur sa démarche et sa vocation mais il affirme d'autant plus qu'il ne parvient pas à dire. Il se désole souvent de la pauvreté de ses outils d'expression et du désordre de ses idées. Le commentaire esthétique est ainsi régulièrement interrompu par un aveu d'échec⁴². Aragon ne s'assigne pas à ériger une critique d'art fondée sur des théories esthétiques mais tente d'imposer son regard : son métier d'écrivain ferait de lui un référent légitime pour ce qui est « des choses de l'art ». Artisan des mots et témoin direct de son époque, Aragon récuse les ordres de valeurs traditionnellement admis par la critique. Le regard n'est plus « en dehors », lissé par le recul historique mais « en dedans », opaque et entier. Subjective et impliquée, sa parole bouscule autant les conventions de son temps que les préjugés des lecteurs d'aujourd'hui.

39 Louis ARAGON, « Dessin de Fougeron », *op. cit.* à la note 25, p. 135.

40 Louis ARAGON, « Du nouveau dans l'art soviétique ? », *Les Lettres Françaises*, n° 679, 11 juillet 1957, *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.* à la note 16, p. 366.

41 Louis ARAGON, « De quelques tableaux français au Musée Pouchkine, à Moscou », *Les Lettres Françaises*, n° 499, 14 janvier 1954, p. 1/10.

42 Voir la carte heuristique et le colloque sur E-Man, Plateforme d'édition de manuscrits et d'archives numériques, <https://eman.hypotheses.org/430> [consulté le 11/02/2018].

LA CARTE HEURISTIQUE COMME MATÉRIALISATION DU PROCESSUS CRÉATIF

« La fourmi se permet ce détour, inséré dans sa marche, traçant obscurément, ici et là, les courbes intérieures de ses pensées non partagées, par quoi s'ouvrent et se ferment leurs parenthèses [...] ¹ »

La carte heuristique permet de présenter sur un même plan visuel les différentes remarques d'Aragon évoquées dans notre étude. Etiqueter ainsi les motifs inhérents au terme « critique » permet de matérialiser l'insaisissable maturation de la pensée et de l'imaginaire. Le schéma permet de rendre compte des imbrications qui déterminent le processus créatif et de voir qu'il ne se dessine ni de manière linéaire ni en périodes, comme on aime souvent à présenter la création aragonienne. Les mots et les idées semblent s'auto engendrer sans distinction d'espace générique et de phase temporelle. Comme le montre cette carte simplifiée, les articles des *Lettres Françaises* ne font pas figure de textes marginaux mais semblent jouer un rôle prépondérant dans le processus d'écriture, influençant et résultant des autres écrits. La création aragonienne émerge d'arborescences complexes qui se dessinent en étoile et de manière anachronique.

L'organisation des briques dans le sens des aiguilles d'une montre symbolise la chronologie alors que le système de couleur permet de visualiser la permanence de motifs qui se croisent, se répondent et s'inter influencent des années vingt aux années soixante-dix, dans les romans, les essais critiques et les articles des *Lettres Françaises*. Les couleurs facilitent la compréhension des mouvements de la pensée chez Aragon. Les flèches noires à double tête symbolisent le rapport de dépendance entre écrits et statut : Aragon modifie son rapport à l'art et à la critique au fil de ses écrits en même temps que ses articles influencent l'écrivain et refondent son identité. On note également que les années 50 et 60 sont des années de prolixité critique : pris dans son temps, Aragon ne se borne pas à des commentaires esthétiques mais interroge son rapport à l'art et les liens entre société et création.

1 L. Aragon, « L'homme fait parenthèse », [1968], *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 608.

Abréviations :

LFF : abréviation de *Les Lettres Françaises*

HMR : abréviation de *Henri Matisse, roman*

APR : abréviation de *Anicet ou le panorama, roman*

ORC : abréviation de *Œuvres Romanesques Croisées*

Légende des couleurs :

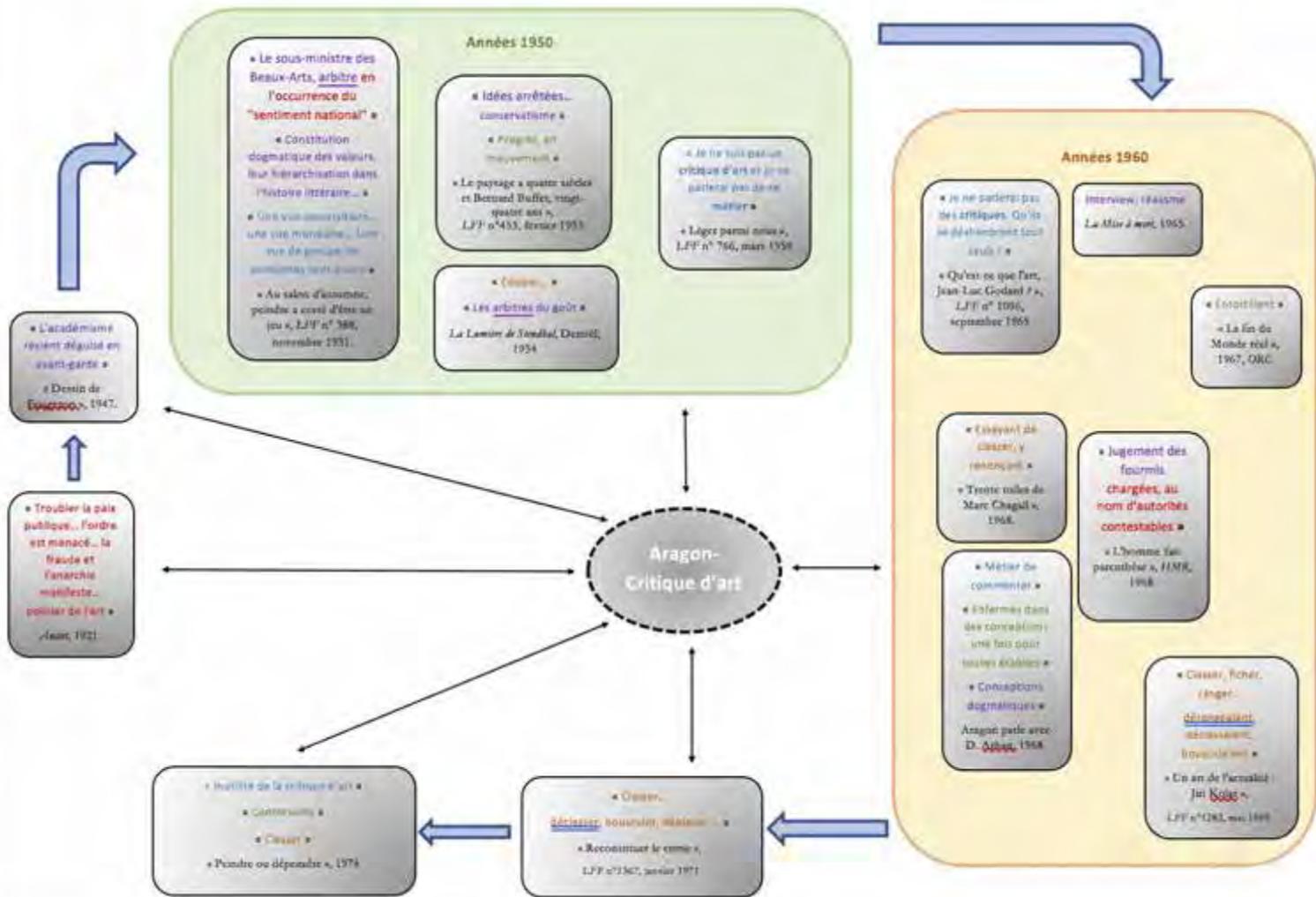
Bleu : le statut d'Aragon, son rejet de la critique d'art

Orange : reprise du terme « classer »

Vert : les contorsions et la démarche de la critique d'art

Rouge : remarques politiques

Violet : la critique d'art comme arbitre du goût



L'ENGAGEMENT MODERNISTE DE GUILLAUME JANNEAU

ROSSELLA FROISSART

Guillaume Janneau (1887-1981) est connu aujourd'hui pour avoir été l'actif administrateur du Mobilier national (à partir de 1926), puis des Gobelins (1937-1944) et des Manufactures nationales¹. C'est sur son apport en tant que critique et historien de l'art que je voudrais revenir. Ces deux facettes – celles de l'administrateur et celle de l'homme de revues – ne doivent pas être séparées : l'activité de Janneau en faveur du renouveau de la tapisserie ne peut être comprise que dans la droite ligne de ses très nombreuses interventions sur le terrain plus vaste du décor moderne. C'est là qu'il manifeste sa capacité à penser le cubisme en termes d'innovation des formes des objets et des décors de la vie quotidienne. Or si le constat de la perméabilité entre avant-garde picturale et production de biens d'usage est banal dans l'entre-deux-guerres, l'efficacité de cette option critique a été rarement soulignée. Se pencher sur l'engagement de Janneau dans le champ multiple des arts permet de mieux appréhender la complexité du mouvement moderne, dont il a été, d'ailleurs, le témoin privilégié et le premier historien.

L'héritage rationaliste

Par sa formation rationaliste au sein du corps des Inspecteurs des Monuments historiques et de la toute jeune École du Louvre, et par sa fréquentation de l'avant-garde parisienne des années précédant la Guerre, Janneau fait partie d'une génération ouverte au discours moderniste mais aussi fortement ancrée dans les valeurs de la Troisième République radicale – celle d'un Roger Marx², pour prendre un exemple désormais bien connu.

- 1 Sur Guillaume Janneau administrateur des Manufactures nationales, voir Jean-Pierre SAMOYVAULT (dir.), *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XX^e siècle, De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau 1908-1944*, cat. exp., Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 1999, p.17-26.
- 2 Voir Catherine MENEUX, « Bibliographie sur Roger Marx », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017. URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/roger-marx>

Pour caractériser la démarche de Janneau, je dirais qu'elle est marquée par la volonté constante d'inscrire à l'intérieur de l'édifice administratif républicain l'innovation artistique telle qu'elle se manifeste dans certains cercles avant-gardistes. C'est, comme l'a bien défini Catherine Méneux, le propre de tout « fonctionnaire paradoxal » qui, de Roger Marx à Georges Huisman, soutient que « à une époque où l'État accroît sans cesse ses attributions et étend son influence sur des domaines nouveaux, nul ne songe plus à vouloir couper les ponts entre l'État et les Artistes³ ».

Lorsque Janneau débute sa carrière d'Inspecteur des monuments historiques et de critique⁴, l'utopie sociale de l'Art nouveau semble révolue. Dans les années 1910, les arts décoratifs catalysent de fortes aspirations nationalistes et des nostalgies corporatistes, exaspérées par l'approche de la guerre. Les théories et parfois les imprécations d'historiens comme Louis Courajod ou Marius Vachon ont essaimé et on peut voir réunis sur un même front conservateur un critique comme Charles Morice, aux côtés d'artistes tels Jean Baffier ou Auguste Rodin, Maurice Denis ou les frères Paul et André Vera. Cette modernité décorative et conservatrice fondée sur des doctrines hostiles à la démocratie républicaine et à son égalitarisme de principe, accueille en son sein certaines mouvances régionalistes et conflue en partie dans les rangs de l'Action française de Charles Maurras. C'est à cette modernité d'inspiration sociale profondément conservatrice que Janneau s'oppose : avant la guerre par son *Enquête sur l'apprentissage*⁵ qui réfute, dans les faits, toute velléité néo-corporative ; après la guerre, en critiquant les visées élitistes d'un art décoratif voué au raffinement et en décrétant l'inéluctabilité de la mécanisation.

Dans les années vingt se situe la période la plus féconde de l'activité critique de Janneau, qui se dépouille de son approche généraliste et salonnrière pour se tourner vers une réflexion rigoureuse et globale sur le décor intérieur. Le « vaisseau spatial » devient la donnée essentielle de l'aménagement moderne et le mur est compris comme « cloison » ; son décor – papier peint, tenture ou tapisserie – est compris par Janneau comme le moyen de créer une relation nouvelle de l'architecture et des arts plastiques. C'est ici que Janneau jette les bases de son engagement en faveur d'une modernisation de la tapisserie.

- 3 Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'Etat », *Europe*, n° 174, 15 juin 1937, p. 145-172, cit. p. 149.
- 4 Janneau est nommé Inspecteur des Monuments historiques en 1907 et collabore au *Temps* à partir de juin 1911.
- 5 Guillaume JANNEAU, « Art et curiosité. L'apprentissage et les métiers d'art. Notre enquête », *Le Temps*, 28-31 août, 1-14 septembre 1913 ; rééd. en volume : *L'apprentissage dans les métiers d'art. Une enquête*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1914.

Janneau trouve une tribune importante dans le *Bulletin de la vie artistique* (1919-1926), revue financée par la galerie Bernheim-Jeune et qu'il codirige avec Félix Fénéon. Dans les pages du *Bulletin*, il s'interroge sur l'héritage impressionniste et postimpressionniste en y cherchant un modèle pictural décoratif qui dépasserait la fonction propre au « tableau de chevalet ». C'est dans le *Bulletin* que paraissent les matériaux bruts – les enquêtes – qui confluent plus tard dans ses ouvrages principaux, publiés en 1925, 1928 et 1929 : *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*⁶, *Technique du décor intérieur moderne*⁷ et *L'art cubiste. Théories et réalisations*⁸, l'une des premières tentatives, selon Christopher Green, de synthèse historique du mouvement pris dans son ensemble⁹.

Par ces trois publications, Janneau se place d'emblée sur le terrain ambitieux de l'histoire du mouvement moderne. D'autres comme lui tentent l'entreprise, sans l'égaliser : Gabriel Mourey, Émile Sedeyn, Pierre Olmer, Gaston Quénioux ou Léon Moussinac, auxquels l'Exposition internationale de 1925 donne l'occasion d'établir des bilans, alimentent une industrie éditoriale foisonnante. Au-delà de la qualité de ces synthèses, il est certain que c'est dans ces années que le statut du discours critique sur les arts décoratifs évolue, passant d'une accumulation disparate de données techniques ou anecdotiques, à un système de connaissances intégrées dans un cadre socio-intellectuel complexe.

Les avancées en matière d'arts décoratifs étaient pour Janneau à chercher du côté des « constructeurs », architectes et artistes décorateurs s'inscrivant dans le sillage de Viollet-le-Duc et dont les préoccupations étaient loin de la mouvance symboliste. Pour ce courant de l'Art nouveau, que Janneau étudie dans *Technique du décor intérieur moderne* (1928), la structuration des meubles et de l'espace, l'articulation des volumes, le dessin clair du squelette, le schéma géométrique apparent sont le point de départ d'une recherche moderne. Selon Janneau, la grande originalité de l'Art nouveau était d'avoir découvert l'importance du « vaisseau » architectural auquel le meuble doit se soumettre. Dans cette optique, c'est le « style châtié » (notion reprise à André Gide et Maurice Denis) d'un

6 Guillaume JANNEAU, *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*, Paris, Bernheim Jeune, 1925.

7 Guillaume JANNEAU, *Technique du décor intérieur moderne*, Paris, Ed. Albert Morancé, s.d., [1928].

8 Guillaume JANNEAU, *L'art cubiste. Théories et réalisations*, Paris, Charles Moreau, 1929.

9 Selon Green, la synthèse de Janneau est précédée seulement par celle de Daniel. H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920 (Christopher GREEN, « Les définitions du cubisme », in *Les années cubistes*, collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Paris et Lille, Editions du Centre Pompidou – Musée d'Art moderne de Lille Métropole, 1999, p. 19).

Charles Plumet qui est préféré à l'individualisme d'un Hector Guimard. Le mur était alors compris comme une « cloison » qui devait servir à compartimenter l'espace et son décor – papier peint, tenture ou tapisserie –, comme un moyen de créer une relation nouvelle de l'architecture et des arts visuels.

Nous savons ce que recouvre le mot « construction » dans les arts immédiatement après 1900 : dans le domaine de la peinture, la lecture classique de Paul Cézanne prévaut et dans la sculpture, Aristide Maillol marque le retour à la plénitude plastique. Dans les arts du décor, Maurice Dufèvre est l'un de ceux qui expriment le plus clairement cette mutation en revendiquant en 1913 – dans trois longs articles sur le siège qui sonnent comme un manifeste – le statut de l'« architecte », prenant ses distances à l'égard des « ensembliers coloristes¹⁰ ». « Dans le domaine de la décoration », affirme Janneau, « ce rationalisme règne absolument¹¹ ». Dans l'architecture, Charles Plumet, Victor Horta, Auguste Perret ou André Ventre sont placés dans la lignée de ceux qui établissent un « programme » sans se préoccuper de créer un « style ». Janneau souligne que les décorateurs Paul Follot, Maurice Dufèvre, Léon Jallot, Clément Mère, Mathieu Gallerey, Louis Süe, André Mare et Henri Rapin effectuent le passage de « l'Art nouveau » à « l'art moderne » (dit « Art déco » aujourd'hui) sans heurts, continuant à composer des meubles comme des « orchestrations » et, en même temps, en « praticiens ». « Aujourd'hui, comme il y a trente ans, on est rationalistes¹² », affirme Janneau dans son introduction à l'ouvrage *Technique du décor intérieur moderne* (1928) intitulée « Perspectives cavalières ». De même que dans *L'Art décoratif moderne*, Janneau manifeste l'ambition de retracer une histoire de la modernité en plaçant à sa source l'Art nouveau et plus précisément le rationalisme viollet-le-ducien : proposition originale à une époque où l'Art nouveau était voué aux gémonies et lu plutôt comme la résurgence d'une étrangeté baroque que le surréalisme récupérera facilement.

L'apport du cubisme

Selon Janneau, le cubisme doit être replacé au cœur de la réflexion rationaliste, la continuité entre ces deux propositions théoriques – la pensée architecturale de Viollet-le-Duc et la démarche constructive du cubisme – n'ayant rien de surprenant. L'argumentation développée par *L'Art cubiste* vise à faire

10 Maurice Dufèvre, « À propos de meubles. Le Siège », *Art et Décoration*, 2^e semestre 1913, p. 21-32 ; p. 81-92 ; p. 121-32.

11 Guillaume Janneau, « 50 ans d'art décoratif », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 4 septembre 1920 (numéro spécial consacré aux 50 ans de République 1870-1920), p. 31.

12 Guillaume Janneau, *Techniques du décor intérieur moderne*, op. cit. à la note 7, [1928], p. 11.

des artistes de ce courant qui se sont adonnés à des expérimentations audacieuses – Picasso, Georges Braque et Juan Gris – le modèle d'une recherche plastique dans l'environnement architectural, dans un jeu rigoureux de vases communicants. Car Janneau croit que le même « esprit moderne » imprègne la spatialité cubiste et la vision mécaniste de certains architectes, Pierre Chareau en premier lieu¹³. Comme ses homologues peintres, l'architecte agence des formes simples – lignes, plans, volumes et la lumière – et les assemble selon un mécanisme « logique » qui génère son propre espace. Dans ses intérieurs comme dans son mobilier ou dans ses dispositifs d'éclairage, Chareau passait d'une structure statique à une spatialité dynamique que Janneau associait à l'esthétique cinématographique¹⁴.

Pour être dans la droite ligne des premiers chercheurs, il fallait prendre en compte la lumière et sa vibration sur les surfaces, la précision intelligente de la géométrie, la diversité des matériaux et leur mise en œuvre. Et c'était grâce au cubisme que l'art de 1925 aurait trouvé une réalisation plastique conforme non seulement à la précision et à l'efficacité du monde actuel dominé par la machine mais aussi apte à en restituer la poésie.

Cette convergence ne s'opère pas par une adoption superficielle de l'écriture géométrique des formes, qui peut relever autant du « rationalisme intégral¹⁵ » le plus « pauvre » (c'est le cas, pour Janneau, des créations d'un Le Corbusier) que d'un « classicisme traditionaliste », comme celui porté par les frères Vera. Ces deux courants pêchent par leur formalisme, par leur « idéalisme crédule¹⁶ » qui serait aux antipodes du rationalisme. À l'esprit de conciliation sous-tendu par le « logement sur mesure » de Charles Plumet – l'un des architectes de croyance viollet-le-ducienne s'étant affirmé avec l'Art nouveau –, Janneau oppose systématiquement la rigidité sectaire qui préside à la conception corbuséenne de « la machine à habiter ». L'architecte théoricien est accusé de « logicisme exaspéré, [d'] emportement, [de] messianisme de l'abstraction¹⁷ » et son esthétique est rejetée dans le même camp que « l'effet pittoresque » de « l'opposition de formes arrêtées » d'un Mallet-Stevens, aux volumes tranchants proches de l'expressionnisme « à la Gordon Craig ».

13 Guillaume JANNEAU, « Les matériaux du meuble », in *Encyclopédie française*, vol. XVI « Arts et Littératures dans la société contemporaine », sous la dir. de Pierre Abraham, Première partie: *L'ouvrier, ses matériaux, ses techniques*, Section A: *Les arts de l'espace*, 1935, p. 9-12.

14 Guillaume JANNEAU, « Le Mouvement moderne. Première exposition d'art décoratif contemporain », *La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe*, avril 1923, p. 202-206.

15 Guillaume Janneau, *L'Art cubiste*, op. cit. à la note 8, 1929, p. 103.

16 Guillaume JANNEAU, *Technique du décor intérieur moderne*, op. cit. à la note 7, [1928], p. 162.

17 Guillaume JANNEAU, *L'Art cubiste*, op. cit. à la note 8, 1929, p. 104.

Selon Janneau, « on est cubiste d'esprit et non de manière ». Ainsi dans *L'Art cubiste*, où il est pourtant beaucoup question de convergences entre peinture cubiste et décor, la Maison cubiste présentée au Salon d'Automne en 1912 par le groupe formé autour d'André Mare, n'est pas nommée. Sa façade présentait en effet toutes les caractéristiques de ce cubisme « expressionniste » fait de « tracés anguleux » qui n'était qu'un malentendu. Quant à l'intérieur, il avait été conçu, selon Gustave Kahn, dans le respect « des influences classiques, provinciales et rurales » auxquelles s'ajoutaient les « échos des habitudes d'ancienne France¹⁸ ». Rien de plus logique donc qu'il ne figurât pas parmi les références de Janneau.

La grille esthétique élaborée par celui-ci permet une lecture globale du mouvement moderne, de son essor dans les années 1890 à son aboutissement à la fin des années 1920. Plutôt que de penser en termes de « rupture stylistique », cette approche met l'accent sur l'apport de l'Art nouveau aux recherches en vue de la rationalisation de l'espace du quotidien et de son décor, en fait « un essor magnifique [...] que, plus tard, les historiens de l'art tiendront pour une sorte de Renaissance¹⁹ ». Pour Janneau, le cubisme n'était qu'une forme de ce rationalisme auquel il avait été formé dans les années 1900, mais poussé jusqu'à ses conséquences ultimes, faisant de la forme extérieure de l'objet ou de l'édifice la projection de sa réalité interne dans sa vérité « objective », établie non pas a priori mais après analyse.

Janneau perçoit un enchaînement cohérent même dans les erreurs. Ainsi il lit le purisme extrémiste de Le Corbusier comme l'héritier de la stylisation géométrique à outrance pratiquée par Eugène Grasset, auteur d'une *Méthode de composition ornementale* (1905) fondée sur un système jugé abstrait et desséchant. Méfiant envers tout formalisme, et emboîtant le pas à Perret, le critique renvoie dos à dos ceux qui croient innover en se pliant à des poncifs décoratifs opposés mais finalement équivalents : « car l'utilisation des formes anguleuses peut procéder du même principe que celle des formes courbes. Pour être un constructeur il ne suffit pas de percevoir avec sensibilité la beauté géométrique : ce n'est là qu'un moyen décoratif analogue aux autres²⁰ ».

18 Gustave Kahn, « La réalisation d'un ensemble d'architecture et de décoration », *L'Art décoratif*, n° 188, février 1913, p. 92.

19 Guillaume Janneau, *Technique du décor intérieur moderne*, op. cit. à la note 7, [1928], p. 50.

20 Guillaume Janneau, « Le cadre de l'exposition. Les bâtiments », in Guillaume Janneau, Luc Benoist, *L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, 1925, intr. par Paul Vitry, Paris, Publication des Beaux-Arts, 1925, p. 25. Perret, dont Janneau est un admirateur, ne dit pas autre chose dans Marie Dormoy, « Interview d'Auguste Perret sur l'exposition internationale des arts décoratifs », *L'Amour de l'art*, mai 1925, p. 174.

La tapisserie, décor moderne

Si le *Bulletin* est sa tribune principale dans les années 1920, Janneau étend ses collaborations à un grand nombre de périodiques : *Le Temps*, *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, *La Renaissance des Arts français et des Industries de luxe*, *Art et Décoration*, *L'Exportateur français*, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, *Revue des Beaux-Arts de France*. Mais c'est dans la modeste revue financée par les frères Bernheim que ses interventions prennent une tonalité plus décidément militante, rejoignant les engagements institutionnels. Les fonctions assumées à la tête du Mobilier national puis des Manufactures, établissements directement impliqués dans la production artistique, accentuent cette implication dans l'arène critique.

L'ouvrage le plus emblématique en ce sens est l'histoire de la tapisserie que Janneau publie en collaboration avec d'autres spécialistes en 1942²¹. Les deux chapitres très denses dont il est l'auteur, l'un sur la technique de la tapisserie et l'autre sur sa « Renaissance », systématisent les prises de position formulées dans les années 1920 dans les éditoriaux du *Bulletin* et par le biais des enquêtes lancées dans ses pages : sous le couvert d'une histoire la plus objective possible, ils sont en réalité une sorte de manifeste dans lesquels il est facile de décrypter les batailles qu'il a menées, les arguments qu'il a fourbis et les aspirations qui animent désormais son action à la tête des Gobelins. Dans l'itinéraire intellectuel de Janneau, le passage des arts décoratifs à la tapisserie se fait sans solutions de continuité, puisque, à partir de la moitié des années vingt et surtout dans les années trente, cet art devient l'un des enjeux majeurs de la bataille pour le « moderne ».

Lorsque, en 1926, Janneau devient administrateur du Mobilier national, le défi est double. Il faut d'une part rétablir la place des Manufactures dans un système, celui de l'État libéral, qui avait décrété leur inactualité au point de vue économique et qui prétendait, en leur accordant l'autonomie financière, s'en décharger, mettant ainsi en péril jusqu'à leur existence. D'autre part la tapisserie doit aussi retrouver sa place dans le décor intérieur, d'où son coût excessif et son répertoire formel dépassé l'avaient évincée.

Les querelles autour de l'autonomie civile et financière des Manufactures reflètent l'ambiguïté dont celles-ci souffrent du fait de leurs origines régaliennes. Il est significatif qu'au début de 1937, après avoir mis un terme à une expérience forcément vouée à l'échec, un décret établit le regroupement des Gobelins et de Beauvais (Sèvres s'y ajoutera en 1940) sous la houlette du Mobilier national – et de Janneau – réalisant ainsi un rêve tout à la fois néo-colbertiste et

21 Guillaume JANNEAU, Pierre VERLET, G. YVER, Roger-Armand WEIGERT, G. FONTAINE, Juliette NICLAUSSE, *La Tapisserie*, Paris, Editions du chêne, 1942.

technocratique et qui rejoint celui caressé par le Front populaire d'un grand art mural et social²².

En 1939, l'envoi à Aubusson par Janneau d'artistes tout juste sortis des débats passionnés de la Maison de la rue d'Anjou²³ et affiliés au Mouvement de l'art mural, dit bien cette conjonction d'objectifs sociaux mais aussi esthétiques qui se réalise grâce à l'union chaudement plaidée par Georges Huisman de l'art contemporain et de l'État. Mais c'est dès le début des années vingt que Janneau élabore une esthétique de la tapisserie à nouveau intégrée dans le décor intérieur, inspirée des cloisons mobiles du Moyen Âge – idée que Le Corbusier, avec son sens de la formule, saura synthétiser bien des années plus tard (à la fin de 1948), dans le terme célèbre de « muralnomad²⁴ ». C'est même dans les années autour de 1900 que certains artistes se réapproprient ce métier, dans l'espoir tout à la fois de retrouver une manualité et une naïveté primitive perdues.

Dès son enquête de 1925 sur le « logis de demain », Janneau théorise la nécessité de supprimer les divisions intérieures, ce qui permettrait de rendre aux tentures – et a fortiori à la tapisserie – leurs anciennes fonctions. Il s'appuie pour cela sur les réponses fournies par les artistes qu'il interroge dans sa grande enquête sur la modernisation du décor effectuée pour le *Bulletin*²⁵ à propos de la possibilité d'un renouveau :

« La tapisserie neuve a-t-elle donc encore sa place au foyer moderne ? Comment en douter ? Précisément parce que l'architecture intérieure du logis sera de plus en plus rationaliste, hygiéniste, commode et nue, et aussi parce qu'étant positiviste, elle sera impersonnelle, l'habitant sentira le besoin d'un décor franchement

22 Le rattachement de Beauvais au Mobilier national s'effectue par décret du 1^{er} janvier 1934, celui des Gobelins par décret du 1^{er} janvier 1937, et de Sèvres par décret du 29 octobre 1940 (jusqu'au 1^{er} janvier 1943). L'autonomie financière prend fin en 1934. Pour l'appréciation du colbertisme dans les années trente, voir Prosper BOISSONNADE, *Colbert. Le Triomphe de l'Etatisme. La Fondation de la Suprématie Industrielle de la France. La Dictature du Travail (1661-1683)*, Paris, Librairie des Sciences politiques et sociales Marcel Rivière, 1932.

23 En 1936 un colloque réunit à la Maison de la culture de la rue d'Anjou de nombreux artistes qui débattent, sous la houlette de Louis Aragon, autour de la nature de l'art, de ses fonctions et de sa place dans une société égalitaire. L'art mural et les arts du décor font l'objet de discussions intenses. Voir Serge Fauchereau (éd.), *La querelle du réalisme*, Paris, Editions Cercle d'art, coll. Diagonales, 1987 (1^{re} éd. : Paris, Editions sociales internationales, 1936).

24 Pour la naissance du terme « muralnomad », voir Jean Petit, « Le Corbusier et Baudoin au travail », in *Le Corbusier, Œuvre tissé*, Paris, Philippe Sers, 1987, p. 20-28.

25 Guillaume JANNEAU, « Quel sera le logis de demain ? », *Bulletin de la Vie artistique*, de février 1924 à septembre 1925.

coloré, conforme à son goût individuel, précieux et cependant durable. Il sera vite las du bibelot de mode et du décor mural fixe²⁶. »

Selon Henri Sauvage, Francis Jourdain, André Groult, Pierre Chareau, André Ventre, Paul Huillard, Auguste Perret ou Le Corbusier, la maison future se compose de « tuyaux, de canalisations, de fils, d'appareils élévatoires, adducteurs, évacuateurs, ventilateurs, stérilisateurs... » (Sauvage) ce qui fait des parois des enveloppes légères : elles sont plus clôture que support²⁷. Libérés de leurs murs, les intérieurs seront modifiables et l'habitant pourra arranger le décor et la distribution selon son goût personnel. Ces « cloisonnements mobiles » pourront alors être fournis par la manufacture de Beauvais, destinée à renaître²⁸. Ce nouvel espace retrouverait alors l'ampleur et la liberté des « salles » du Moyen Âge et de la grande époque classique, rejetant toute spécialisation : au lieu de se remplir, l'intérieur se démeuble (Francis Jourdain). La tapisserie résoudrait les problèmes posés par les nouveaux matériaux : froideur et sonorité du béton armé, anonymat et déshumanisation de la construction – « L'intérieur des murs est aussi nu que celui des bâtiments moyenâgeux », constate un partisan du renouveau²⁹. Le décor fixe doit être abandonné, et le rôle de l'œuvre d'art traditionnelle – tableau, statue ou objet – ne peut qu'être très limité dans la société démocratique. Dans un intérieur désormais nu, c'est le décor de fond qui prend toute son importance. Frantz Jourdain rêve d'une « tapisserie démocratique » – tenture d'étoffe ou papier ; en matière de décor de l'intérieur, la perception « distraite » est unanimement préférée à l'attention. Plus tard Fernand Léger évoquera une « peinture d'ameublement³⁰ ».

Les finalités de cette tapisserie résolument « domestique » et moderne se colorent, on le voit, d'intentions paradoxalement sociales. Les Gobelins et Beauvais cristallisent en effet tout ce que la réflexion sur les arts décoratifs, sur la communauté idéale des artistes-artisans, sur la politique de commande de la Troisième République – qu'elle fût assimilée au mécénat, à la protection éclairée d'un État libéral, ou que l'on plaidât pour un nouveau colbertisme. Véritable « entreprise d'État », les manufactures génèrent un imaginaire d'art

26 Guillaume JANNEAU, « Actualités. La leçon d'une exposition », *Revue de l'Art ancien et moderne*, novembre 1937, p. 375.

27 Guillaume JANNEAU, *L'Art décoratif moderne... op. cit.* à la note 6, 1925, p. 17.

28 Guillaume JANNEAU, « Vers la renaissance de Beauvais », *Bulletin de la Vie artistique*, 1^{er} juillet 1923, p. 271-273.

29 Jean BABONNEIX, *La crise d'une vieille industrie : Le tapis et la tapisserie d'Aubusson*, Thèse pour le doctorat, présentée et soutenue le 25 mai 1935, Paris, Librairie Technique et économique, 1935, p. 230.

30 Fernand LÉGER, « La couleur et l'espace », in *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p. 89-90.

pour tous et par tous, et ceci malgré le coût réel de la fabrication. Des ateliers modèles rêvés par le Comte de Laborde à l'art mural que Louis Chéronnet³¹ ou Léger appellent de leurs vœux en 1937, cet imaginaire fait que la tapisserie est remise, pendant l'entre-deux-guerres, sur les rails de l'histoire de l'art. Janneau participe pleinement de ce mouvement, et ce dès les enquêtes menées pour le *Bulletin*³². Dans son engagement critique comme dans son action à la tête des Gobelins et de Beauvais, nous trouvons, paradoxalement réunis, aspiration sociale puisée aux sources de l'Art nouveau, esthétique d'un décor mural renouvelé, et rêve colbertiste technocrate.

31 Voir Eléonore CHALLINE, « Bibliographie de Louis Chéronnet (1899-1950) », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/louis-cheronnet>

32 Voir par exemple Guillaume JANNEAU, « Pour rénover la tapisserie. Notre enquête », *Bulletin de la Vie artistique*, du 15 décembre 1922 au 15 mai 1923.

LA PHOTOGÉNIE, UNE PENSÉE MAGIQUE ?

ELÉONORE CHALLINE ET CHRISTOPHE GAUTHIER

À l'ouverture d'un livre célèbre, Edgar Morin interrogeait les « mots bulles » (« merveilleux, « irréel », « magie ») que l'on emploie lorsque l'on cherche à exprimer « le désir impuissant d'exprimer l'inexprimable ».

« [Ce] sont les mots de passe de l'indicible. [...] Nous devons les traiter en suspects dans leur entêtement à ressasser leur néant. Mais en même temps, cet entêtement est le signe d'une sorte de flair aveugle, comme chez ces animaux qui grattent le sol toujours au même endroit, ou aboient lorsque la lune se lève¹. »

La photogénie fait partie de ces mots ; elle est même le point de départ du *Cinéma ou l'homme imaginaire*². Guidés par le flair de nos chiens, nous allons donc nous efforcer de creuser le sol, et nous tâcherons par conséquent, en historiens, de déterminer les usages et les fonctions de l'un de ces « mots bulles », en cinéma comme en photographie, afin de vérifier si – comme le pense Edgar Morin – ils « éclatent et s'évaporent dès qu'on tente de les manipuler » ou si l'histoire de leurs usages n'en contribue pas à cerner des contours qui pour être variables, sont peut-être plus précis qu'il n'y paraît.

Si la photogénie est souvent considérée comme une notion floue, résistant à l'analyse³, elle n'en possède pas moins une histoire partagée entre la photographie et la cinématographie qu'il est possible d'ébaucher ici, au gré de ses occurrences disséminées dans les textes, revues, ouvrages et autres dictionnaires. En photographie, le terme appartient à la première floraison terminologique qui accompagne la naissance du médium dans les années 1830 : héliographie, daguerréotype et dessin photogénique. Forgé par l'un des inventeurs de la photographie, le britannique William Henry Fox Talbot, le terme « photogenic »

1 Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minit, 1956, p. 24.

2 Le second chapitre du *Cinéma ou l'homme imaginaire*, intitulé « Le charme de l'image », est pour partie consacré à l'identification de la fascination des images que l'on nomme très tôt photogénie.

3 Louise MERZAU, « De la photogénie », *Les Cahiers de médiologie*, n°15, 2003/1, p. 199-206.

repose sur la combinaison de deux mots grecs : de *phós*, *phôtos*, la lumière et de *gennaô*, j'engendre. « Engendré par la lumière » ou « que la lumière engendre », l'adjectif ainsi créé fait écho à la « magie naturelle » (l'expression est aussi de Talbot) dont la nouvelle image serait le signe⁴.

Par le biais des dialogues, des correspondances et des rivalités franco-britanniques, le terme apparaît en français sans toutefois jamais véritablement s'imposer. Malgré cette faiblesse initiale, le substantif « photogénie » ne cesse de se retrouver ici et là tout au long du XIX^e siècle, puis au XX^e siècle. Entre technique et poésie, le mot recouvre très vite un double sens : une capacité, le caractère photosensible qui dépend des lois de la lumière et de la chimie, et d'autre part, une qualité, « ce qui vient bien par la photographie » selon la formulation du Littré. C'est ici, dans ce vague « bien », que se niche le mystère de la photogénie, si on l'entend comme une sorte de supplément ou de « majoration⁵ » des objets et des êtres révélée par l'image mécanique. Riche de cette ambiguïté, la photogénie devient-elle pour autant un élément du vocabulaire critique en photographie ? La question mérite d'être posée.

Dans le cas du cinéma, la photogénie est une notion opératoire servant à analyser ce qui est désigné très tôt comme un nouveau langage, au même titre que le rythme par exemple, et qui – c'est assez remarquable pour être signalé – ne provient ni de l'analyse littéraire ni de la critique artistique, à la différence des notions « d'école », de « style » ou de « genre », très usitées dès les années 1910.

« Le cinématographe s'élançait dans le monde et devient touriste. Il se métamorphose en féerie. Toutefois, les premières réflexions sur l'essence du cinéma, quelque vingt ans plus tard, commencent par la prise de conscience de l'initiale fascination et lui donnent un nom, celui de photogénie⁶. »

Dans son essai d'anthropologie du cinéma publié en 1956, Edgar Morin identifie la photogénie comme ce qui qualifie l'émerveillement initial, celui du train surgissant en gare, de « l'initiale fascination » que suscite non la vie, mais l'image (en mouvement) de la vie. La photogénie apparaît donc, une vingtaine d'années après la naissance du spectacle cinématographique, comme la première tentative de définition de ce que serait « l'ontologie du cinéma » (pour reprendre en la détournant quelque peu une expression bazinienne). En tentant

4 Dans la *Naissance de l'idée de photographie*, François Brunet a d'ailleurs noté à propos des choix de vocabulaire de Talbot son goût pittoresque et romantique ainsi que le poids de l'imaginaire de la puissance naturelle par rapport à un vocabulaire français plus mécanophile. Voir François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 134-136.

5 « C'est d'ailleurs cette majoration qui définit très exactement la photogénie », écrit Roland BARTHES dans « Photogénie électorale », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 151.

6 Edgar MORIN, *op. cit.* à la note 1, p. 23.

d'énumérer les fonctions de la photogénie, sur une période longue qui croise photographie (« génie de la photo ? ») et cinéma (« photo du génie ? »), nous tâcherons d'en déterminer les ruptures et les solutions de continuité. Mais la diversité dont la photogénie serait le siège ne dissimule-t-elle point une sorte d'incertitude foncière de la notion ? C'est ici qu'intervient la magie. La photogénie ne serait-elle pas une pensée magique, non parce qu'elle caractériserait la magie blanche qu'est le cinéma, mais parce qu'au sens anthropologique du terme elle permet d'identifier êtres et objets qui sont au cœur de la représentation photo- ou cinématographique, ou plus exactement parce qu'elle désigne ce qui résistait jusqu'alors, la représentation photo-sensible des choses comme des êtres vivants ?

« La photogénie est à l'ordre du jour⁷ ». Origines du terme au XIX^e siècle en photographie

Les effets terminologiques d'une querelle d'inventeurs

C'est dans les comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences de l'année 1839 qu'on peut déceler pour la première fois en français le terme de photogénie. Élément frappant, ce mot n'est pas prononcé au moment de la divulgation publique du daguerréotype en janvier 1839, mais quelques semaines plus tard, après la lecture des lettres de William Henry Fox Talbot (considéré comme l'un des pères de la photographie sur papier) qui veut faire valoir l'antériorité de son procédé.

Lors de la séance du 7 janvier 1839, le député et scientifique François Arago présente les réalisations les plus abouties de Daguerre devant ce parterre de scientifiques. Il décrit alors les daguerréotypes comme « des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, une finesse incroyable⁸ ». Il parle encore des « copies de M. Daguerre », de ses « dessins » ou « tableaux ».

La nouvelle de cette invention se répand à travers l'Europe, jusqu'aux oreilles de William Henry Fox Talbot, qui clame la primeur de ses recherches devant la Royal Society de Londres. Son intervention s'intitule « *Some Account of the Art of Photogenic Drawing [nous soulignons], or the Process by which Natural Objects*

7 Cette phrase apparaît dans un texte de Charles CHEVALIER, *Mélanges photographiques : complément des nouvelles instructions sur l'usage du daguerréotype par Charles Chevalier*, Paris, chez l'auteur, 1844, p. 108.

8 « Physique appliquée. – Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences / publiés... par MM. les secrétaires perpétuels*, Paris, Bachelier / Gauthier-Villars, janvier 1839 (séance du 7 janvier 1839), p. 4.

*may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil*⁹ ». Le terme « photogenic » est ainsi lancé outre-Manche. Côté français, l'académicien Jean-Baptiste Biot demande au savant britannique des explications sur son procédé : comment obtient-il ce *sensitive paper* dont il est question dans sa communication ? S'il ne le dévoile qu'à demi dans sa réponse, Talbot fait usage à plusieurs reprises et en français des expressions « dessins photogéniques », « tableaux photogéniques » ou « papier photogénique »¹⁰. Sous sa plume, le dessin photogénique est une expression imagée, lumineuse pourrait-on dire, qui subsume une technique précise d'obtention des images photographiques : un procédé qui fonctionne par contact entre une feuille de papier sensibilisée (grâce à l'action conjointe du sel et du nitrate d'argent) et un objet qu'on vient placer à sa surface et exposer à la lumière du soleil. Le savant prend l'exemple de ses réalisations avec de la dentelle ou des végétaux, « la lumière pénétrant à travers les feuilles, en dessine chaque nervure », confie ce dernier (**fig. 1**). Par cette expression de « dessin photogénique », Talbot décrit beaucoup moins ce procédé qu'il ne révèle la lumière comme instance de cette « magie naturelle » capable de dessiner la nature sur le papier.

Si dans sa nature ce procédé n'a que peu à voir avec le daguerréotype, quelques jours plus tard, on trouve l'expression « tableaux photogéniques » appliquée aux daguerréotypes de Daguerre¹¹, ou encore de « moyens photogéniques¹² » pour désigner les méthodes de Niépce, Daguerre et Talbot. Quant au substantif « photogénie », il figure bien dans la table des matières des *Comptes Rendus de l'Académie des sciences* dès 1839, où il fait l'objet d'un renvoi « Voyez aux mots *Chambre obscure, Papier sensible*¹³ ». Notons au passage qu'il n'entre pas au dictionnaire avant les années 1870¹⁴.

9 W.H. Fox TALBOT, « Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil », *The Athenaeum. Journal of foreign Literature, Science and the fine Arts*, February 9, 1839, n° 589, p. 114-117. Nous soulignons. [*Quelques notes sur l'Art du Dessin Photogénique, ou le Procédé par lequel les objets naturels peuvent se tracer eux-mêmes sans l'aide du Pinceau de l'Artiste*]

10 Lettre de W.H.F. Talbot du 20 et 21 février 1839 reproduite dans « Communication de deux lettres de M. Talbot à M. Biot, contenant l'exposition de son procédé pour faire le *sensitive paper* », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences / publiés... par MM. les secrétaires perpétuels*, Paris, Bachelier / Gauthier-Villars, janvier 1839, p. 304.

11 J.-B. BIOT, « Sur de nouveaux procédés pour étudier la radiation solaire, tant directe que diffuse » (séance du 25 février 1839), *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, Paris, Bachelier – Gauthier-Villars, tome 8 (janv-juin 1839), p. 259.

12 Voir « Table des matières », in *Ibid.*, p. 1046.

13 *Ibid.*, p. 1047.

14 Voir « photogénie », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique... T. 16 Suppl. / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1877, p. 1149.



Fig. 1. William Henry Fox Talbot, [Dessin photogénique: feuille de vigne], 1839, 1 photographie négative sur papier, 18,7 × 23 cm, coll. BnF, Paris.

En s'appuyant sur ces sources et en remontant la chaîne « photogénique », on peut formuler l'hypothèse que l'adjectif est introduit en langue française à partir de février 1839 par transfert depuis l'anglais, Talbot écrivant à Biot qui se met à son tour à employer ce terme quelques jours plus tard. Dès lors, la photogénie et le « photogénique » commencent leur emploi dans la langue française et le vocabulaire photographique. Pourquoi ? Car, encore plus que le « daguerréotype » baptisé d'après le nom de son inventeur, le terme forgé sur une racine grecque fait sens en français (on le retrouve aussi en Allemand dans *photogenisches Papier*¹⁵), il identifie la lumière comme cause première de l'image et dit la fascination que suscitent ces images « non faites de main d'homme ».

Un terme dans ses variantes et ses usages

En ces temps de révélations photographiques où de nombreux mots se font concurrence, le flou s'installe rapidement et la confusion règne. « Il serait temps aussi », plaiderait le président de la Société héliographique, le peintre Jules Ziegler, « de s'entendre sur une foule d'autres désignations [...] comme *photochromie*,

15 Voir Alexander TOLHAUSEN, *Dictionnaire technologique français-anglais-allemand (...)*, Paris, chez les auteurs, 1854-1855, p. 258

héliochromie, chromotypie, photographique, photogénique, photogénie, etc., adoptées jusqu'ici sans qu'on se soit rendu compte suffisamment de leur emploi¹⁶. » Si à l'origine le terme « photogénique » est lancé par Talbot pour souligner l'action immédiate de la lumière sur le papier, il en vient très vite à désigner par métonymie toute la photographie sur papier. L'adjectif donne d'abord lieu à un certain nombre de variantes : « photogéné¹⁷ » ou « photogène », qu'on retrouvera aussi en physiologie en un sens actif pour parler de la phosphorescence de certains organismes vivants comme les méduses, ou comme substantif pour désigner plusieurs inventions ou accessoires liés à la pratique de la photographie¹⁸.

Quant à la photogénie, elle est employée au moins en trois sens : pour désigner l'ensemble des procédés de photographie sur papier, tel l'article de Jules Pelletan sur « les abus de la photogénie et du daguerréotype¹⁹ » qui accusait les images photographiques de dissiper les académiciens ; comme synonyme de photographie²⁰ ; ou enfin, en un sens plus précis, pour dire la sensibilité à la lumière, et notamment à propos des papiers photosensibles. Ainsi en 1856 dans son *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif, et sur toile...*, le photographe Adolphe Legros définissait la caractéristique photogénique de manière assez fine : « La plaque, jusqu'à présent, n'est pas photogénique, c'est-à-dire qu'elle n'est pas apte à recevoir l'impression des objets à l'influence desquelles elle est soumise²¹ ». En ce sens, l'adjectif photogénique désignait avant tout des effets chimiques : le caractère photosensible (du papier ou de la plaque), c'est-à-dire ce qui rendait le support « impressionnable à la lumière ».

16 « Société Héliographique, séance du 30 mai 1851 », *La Lumière*, 1^{re} année, n°19, 15 juin 1851, p. 73

17 « Pour obtenir ce qu'on pourrait appeler papier photogéné ordinaire (...) », in « Lettres de M. Talbot », *La France littéraire*, Paris, Charles Malo éditeur, 1839, p. 429.

18 En 1853, Gaudin, calculateur au Bureau des longitudes, donnait à son liquide sensible prêt à être versé sur la plaque de verre, le nom de « photogène » [Voir *La Lumière*, 20 août 1853 et Alphonse DAVANNE, *La photographie, traité théorique et pratique*, Paris Gauthier-Villars, 1886, p. 34]. Dans les années 1890 le « Petit photogène » est le nom d'une lampe à magnésium.

19 Voir Jules PELLETAN, « Science. – Industrie », *La Presse*, 4^e année (pas de numéro), 18 avril 1840, np [3^e page]

20 Voir par exemple : N. s., « Photogénie », *Journal des connaissances médicales pratiques*, 6^e livraison, mars 1842, p. 176. Ce sens perdure encore dans les années 1860. Par exemple, un certain A. Teissonnière donnait à son invention « pour décalquer, sur papier, des images, ou tout autre spécimen, par voie photographique » le nom de Photogénie. Voir « La photogénie », *L'art industriel*, 8^e année, mars-avril 1864, p. 14.

21 Adolphe LEGROS, *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif, et sur toile... : traité complet du coloris... suivi d'un abrégé à l'usage des personnes qui désirent apprendre seules l'un ou l'autre de ces procédés / par M. Legros...*, Paris, 1856, p. 209 et 215.

Tandis que les deux premiers sens de photogénie tendent à s'effacer au seuil des années 1850 au profit du terme de « photographie », le troisième et dernier sens, plus spécifique, s'enracine. Appartenant désormais au vocabulaire technique de la photographie, l'adjectif entre au dictionnaire dans le dernier tiers du XIX^e siècle. De « photogénique », le Littré comme le Larousse donnent une double définition :

« Physiq. Qui a rapport aux effets chimiques de la lumière sur certains corps ; qui a la propriété de produire ces effets : *Rayons PHOTOGENIQUES*. [...] »

° Qui impressionne bien la plaque photographique : *Le bleu est très-PHOTOGÉNIQUE*²². »

Le Littré entérine lui aussi ce deuxième sens du mot : « Qui vient bien par la photographie. Une robe blanche n'est pas photogénique²³. » Du Littré au Larousse, seule la couleur varie, du blanc non-photogénique au bleu photogénique. L'adjectif s'érige en qualité. Mais d'où vient cette dimension appréciative et quelque peu imprécise contenue dans ces expressions « qui vient bien » ou « qui impressionne bien » ?

Les mystères de la photogénie ?

Œil humain et œil de la caméra

Certains photographes, voulant légitimer leur art, se plaisent à entretenir le flou sur la photogénie, qui reposerait avant tout sur des intuitions. Nadar résumait les choses ainsi :

« La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée. [...] Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : – c'est le sentiment de la lumière, – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, – c'est l'application de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire²⁴. »

D'autres, au contraire, cherchent une explication scientifique à ces différences de rendu photographique d'un objet à un autre.

Pourquoi le bleu serait-il plus photogénique que le blanc ? Talbot l'explique dès 1844 dans son ouvrage intitulé *The Pencil of Nature*. Dans le commentaire

²² « Photogénique », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique... T. 12 P-POURP / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel (Paris), 1866-1877, p. 887.

²³ *Dictionnaire de la langue française... Tome 3 / par É. Littré,...*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874, t. 3, p. 1101.

²⁴ *Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire*, [signé Nadar], Paris, imp. de Vve Dondey-Dupré, 1856, p. 15.

qui accompagne la planche VIII (**fig. 2**), ce pionnier de la photographie, véritable polymathe (également physicien et mathématicien), écrit à propos du spectre solaire que son extrémité violette produit le principal effet, et que « ce qui est vraiment remarquable », c'est qu'un « effet similaire est produit par des *rayons invisibles* qui se trouvent au-delà du violet, et au-delà des limites du spectre ». L'existence de ces rayons invisibles est seulement révélée par cette opération qui consiste à réfracter la lumière solaire à travers un prisme et à la projeter sur un écran. Talbot conclut ce passage ainsi : « Car, pour user d'une métaphore que nous avons déjà employée, l'œil de la caméra verra pleinement là où l'œil humain ne percevrait que de l'obscurité²⁵ ». Dès 1848, Edmond Becquerel s'ingéniait à photographier le spectre lumineux au daguerréotype – à une époque où spectre solaire et lois de la sensibilité à la lumière intéressaient chimistes et physiciens. La caméra agit comme un prisme, nous dit Talbot. C'est donc dans la différence entre ce que peut percevoir l'œil humain (l'œil nu) et ce que peut percevoir l'œil de la caméra que se loge la photogénie, que certains – et ils sont nombreux – se plaisent à appeler magie ou pouvoir. En ce sens, la photogénie encore plus qu'une majoration (disant la qualité supérieure des objets photographiés sur ces mêmes objets perçus dans la réalité) est une surprise née de cette différence perceptive entre l'homme et la machine.

À la fin du xix^e siècle, le directeur du service photographique de la Pitié Salpêtrière, Albert Londe, dans son manuel sur la photographie instantanée destinée aux amateurs, ne dira pas autre chose que Talbot cinquante ans plus tôt :

« Nous n'aurons garde de nous fier uniquement à nos yeux : il ne faudra pas vouloir toujours juger du pouvoir chimique de la lumière d'après son action lumineuse sur la rétine. Le pouvoir lumineux et le pouvoir chimique du soleil ne suivent pas une marche parallèle. [...] Ainsi certains couchers de soleil, éclatants de lumière, sont absolument *antiphotogéniques*²⁶. » [nous soulignons]

25 When a ray of solar light is refracted by a prism and thrown upon a screen, it forms there the very beautiful coloured band known by the name of the solar spectrum. Experimenters have found that if this spectrum is thrown upon a sheet of sensitive paper, the violet end of it produces the principal effect: and, what is truly remarkable, a similar effect is produced by certain *invisible rays* which lie beyond the violet, and beyond the limits of the spectrum, and whose existence is only revealed to us by this action which they exert. [...] For, to use a metaphor we have already employed, the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness. (William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, planche VIII, "A Scene in a Library", n.p.)

26 Albert LONDE, *La photographie instantanée : théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 2^e édition, 1890, p. 17.



Fig. 2. William Henry Fox Talbot, Planche VIII – A Scene in the Library, avant 22 mars 1844, papier salé, 13,3×18 cm (image), coll. MET, New York, Gilman collection.

À l'heure où l'image fixe tente de saisir les objets en mouvement, l'explication de la photogénie est, pour Londe, scientifique et rationnelle. Pas de mystère photogénique mais des longueurs d'onde, de la sensibilité des plaques et la dextérité (ou non) des opérateurs. À partir de là, la nébuleuse photogénie s'éclaircit-elle ?

Émergence et usages du terme au cinéma. Fonctions du terme chez Delluc et Epstein

Définir l'essence du film

C'est au tournant des années 1910 et 1920 que cette profession encore en devenir qu'est la critique cinématographique s'approprie la notion de photogénie. Celle-ci est en effet absente de la presse spécialisée au début du ^{xx}e siècle dont les référents majeurs restent le théâtre ou la littérature, qu'il s'agisse de les imiter au mieux ou de s'en émanciper²⁷. La guerre favorise la découverte de films

27 Voir à ce sujet Christophe Gauthier, « l'Introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, 2008/1, n° 26, p. 51-72.

nouveaux, le plus souvent américains, qui révolutionnent l'appréhension du cinéma et conduisent certains de ses observateurs les plus attentifs – que l'on ne tardera pas à appeler cinéphiles – à chercher de meilleurs termes pour désigner ce qui caractérise l'essence du cinéma. C'est la peinture qui apparaît en premier lieu comme un possible référent se substituant au paradigme mortifère du théâtre, comme en témoigne un texte-manifeste de Louis Delluc qui prophétise les surprises encore à venir du cinéma : « Il ne s'agit plus de photographier des acteurs ou des toiles peintes. Il s'agit de créer, ô noir et blanc ! Et déjà devant ceci ou cela, nous pensons à Renoir, à Vuillard, à Cézanne, à moins que nous ne pensions à Breughel, à Quentin Metsuys [sic], à Hans Memling, en attendant le créateur devant qui nous ne pourrions penser à personne qu'à lui-même²⁸. »

Mais le même Delluc, rédacteur en chef de la revue *Le Film*, collaborateur régulier à *Comœdia* ainsi qu'à plusieurs quotidiens, avant de passer à la réalisation, est bien celui qui diffuse et vulgarise pour le cinéma la notion de photogénie. Au moment où il fait paraître son petit volume justement intitulé *Photogénie* (fig. 3), il en assure la promotion dans la revue dirigée par son éditeur lui-même, Maurice de Brunhoff²⁹ :

« Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante ; c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer, à développer, à mesurer leurs tonalités. C'est une entreprise – ou un art, si j'ose m'exprimer ainsi – aussi complexe que la composition musicale³⁰. »

La définition dellucienne du terme a le mérite d'en rassembler les fonctions : artification du cinéma dont la lumière semble l'une des caractéristiques essentielles, artification qui passe par une forme de « majoration » (entendue ici comme une plus-value) de ce que permet l'œil humain. C'est ici, d'autre part, que transparait l'héritage de l'usage photographique. Comme chez Talbot, c'est en effet la caméra qui permet cette nuance singulière de la lumière, dont on constatera d'emblée qu'elle ne s'arrête pas aux portraits, mais aussi aux objets (« les êtres et les choses »).

La définition exacte du terme n'en a pas moins soulevé de nombreux questionnements, de l'aveu même de Jean Epstein qui a pourtant le plus contribué à en établir les limites : « La philosophie du cinéma est toute à faire, explique-t-il.

28 L. DELLUC, « Le Cinéma existe », *Comœdia illustré*, 5 novembre 1919, p. 52.

29 Maurice de Brunhoff est le père de Jean de Brunhoff, inventeur de Babar.

30 Id., « Photogénie », *Comoedia illustré*, 1^{er} juillet 1920, p. 557.

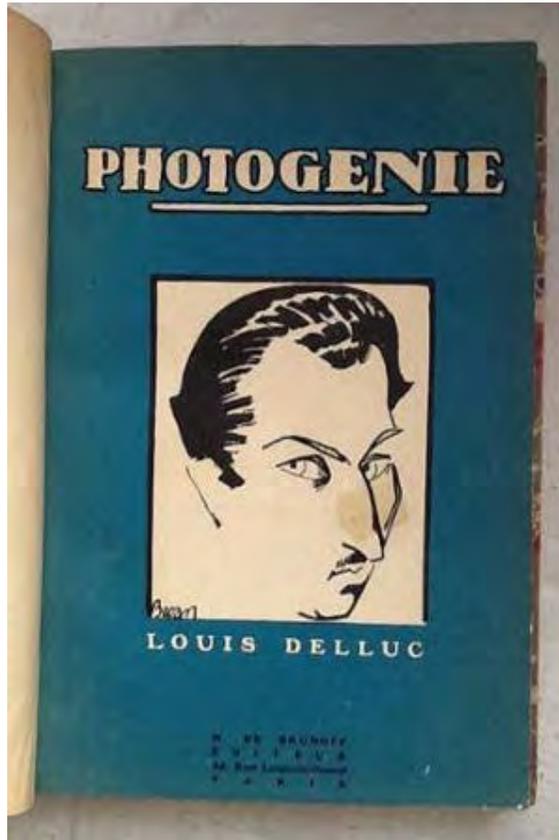


Fig. 3. Couverture de *Photogénie* par Louis Delluc, Paris, M. de Brunhoff, 1920.

L'art ne se doute pas de l'éruption qui menace ses fondements. La photogénie n'est pas qu'un mot à la mode et galvaudé. Ferment nouveau, dividende, diviseur et quotient. On se casse la gueule à la vouloir définir. Visage de la beauté, *c'est un goût des choses*³¹ [nous soulignons]. » Cette dernière phrase établit la chose filmée sous le sceau d'une subjectivité totale où le monde est décrit par le regard d'un seul – le cinéaste – regard rendu possible au demeurant par la médiation de cet œil mécanique qu'est la caméra.

Valeur morale de la photogénie

À l'occasion d'une conférence prononcée au Groupe d'études philosophiques et scientifiques à la Sorbonne le 15 juin 1924, Epstein renforce d'une dimension éthique sa définition de la photogénie : « J'appelle photogénique tout aspect des

³¹ J. EPSTEIN, *Bonjour cinéma*. Paris, 1921, p. 35.

choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique³²». On le voit, le terme n'est pas innocent puisqu'il est ce qui permet au beau d'éclorre dans un film, et ce débat est exemplaire du passage d'une perception du cinéma encore déterminée par son rapport aux autres arts à une conception autonome de l'art cinématographique. Celle-ci repose essentiellement sur le mouvement qui introduit une notion qu'Epstein appelle « quatrième dimension » où le temps et l'espace sont confondus :

« On peut concevoir un système espace-temps où cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant où elle est en outre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions. [...] On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variantes dans l'espace-temps. [...] Le cinéma est une langue animiste ; c'est à dire qu'il prête une apparence de vie à tous les objets qu'il désigne. [...] Un gros plan de revolver, [...] c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le regard du crime, de la faillite, du suicide³³. »

L'allusion au gros plan du revolver est transparente pour tout cinéphile des années 1920 qui se respecte. Il s'agit bien de renvoyer à la séquence matricielle de *Forfaiture* (*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1916) qui marque l'entrée en cinéma de toute une génération de spectateurs pendant la Grande Guerre. Si le film a marqué les esprits, c'est au fond parce que tout y est photogénie, que ce soit le visage de Sessue Hayakawa, l'ordalie dont le personnage de Fanny Ward est la victime et pour finir la manière dont le revolver dont s'empare cette dernière devient à proprement parler « le regard du crime et de la faillite » (fig. 4).

Dans une autre conférence au Club des Amis du Septième art (CASA) le 11 avril 1924 reproduite dans *Cinéa-Ciné pour tous*³⁴, Epstein définit à nouveau « l'élément photogénique » comme la propriété de la chose filmée à apparaître plus belle au cinéma, sous le regard de l'objectif. La « quatrième dimension » y est la « représentation graphique et imagée du temps permise par le seul cinéma entre tous les arts ». Mais le réalisateur de *Cœur fidèle* va plus loin : la photogénie totale est comme hors d'atteinte ; elle représente le point de fuite, l'état de perfection du film auquel le cinéaste ne pourra jamais tout à fait prétendre, car « un film de photogénie pure [...] est irréalisable par principe ».

32 Id., « De quelques conditions de la photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 19, 15 août 1924, p. 6-8 ; texte repris dans *Le Cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Écrivains réunis, 1926, p. 23 et sqq.

33 Id., *ibid.*

34 Id., « l'Élément photogénique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 12, 1er mai 1924, p. 6-7.



Fig. 4. Fanny Ward dans *Forfaiture* (*The Cheat*), Cecil B. DeMille, 1916.

Sur cette impossible perfection repose tout le cinéma-art – que nous nous garderons bien d’assimiler à l’avant-garde – qui toujours y tendra sans jamais y parvenir. C’est par la découverte de son propre absolu que la légitimation du cinéma parvient à un premier aboutissement théorique. Ainsi est entr’ouverte la voie d’un cinéma pur dont *Photogénie mécanique* (Jean Grémillon, 1924) et *Photogénies* (Jean Epstein, 1925) sont la prémonition (ces deux films étant par ailleurs aujourd’hui perdus). C’est d’ailleurs cette toute dernière acception, d’une photogénie entendue à la fois comme une utopie et comme un aboutissement qui fera dire, bien des années plus tard, à Gilles Deleuze que la photogénie ne décrit pas la qualité de la photo, mais « au contraire l’image cinématographique dans sa différence avec la photo. La photogénie, c’est l’image en tant que majorée par le mouvement. Le problème est de définir cette *majorante*³⁵ ». Telle n’est pas, on l’a vu, la conception qui prévaut dans les premiers temps de la dissémination de la notion ; telle n’est pas non plus celle en vigueur dans la presse cinématographique de l’époque.

35 Gilles DELEUZE, *Cinéma. I. L’Image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, p. 65.

D'une édulcoration

Quelle que soit son acception, variable selon les hommes et les époques, la photogénie est à considérer comme l'un des éléments d'une grammaire cinématographique qui se cherche et qui échoue parfois à définir ce qui constitue la spécificité du cinéma. Rappelons-le, les années 1920 sont celles d'un double mouvement, qui vise à légitimer le cinéma comme art d'une part, à en inscrire l'industrie dans les priorités nationales d'autre part. Si la définition d'une syntaxe cinématographique est due à toute une masse de critiques et de cinéphiles, elle se construit au profit d'une industrie qui cherche à en récolter les fruits. Les termes de photogénie, comme celui de rythme³⁶, sont par conséquent des notions avancées par les cinéastes et par les critiques, mais leur succès contribue à en « galvauder » l'usage (pour reprendre l'expression d'Epstein) dans la grande presse, qu'il s'agisse d'en faire un critère distinctif de la qualité des films, ou plus trivialement un élément distinctif de la beauté des actrices.

Outre Louis Delluc et Jean Epstein, Germaine Dulac, Léon Moussinac et d'autres encore se firent les avocats de la photogénie – au moins dans la première moitié des années 1920. La fortune du terme dépassa leurs espérances, au point de se propager dans un registre plus anecdotique qu'esthétique. La photogénie devient alors un critère de beauté féminine. Dès 1921, dans une forme bizarrement substantivée, « la photogénique », au sens de la femme photogénique, fait l'objet d'un tableau physiologique, genre littéraire en vogue à l'époque de Balzac, mais bien suranné au sortir de la Grande Guerre :

« Elle a réussi... Elle était photogénique, et elle ne s'en doutait point... La photogénie est, à cette heure, la seule vraie philosophie humaine, la seule consolation des affligés, - et de ceux qui ne sont même pas affligés... Le bonheur des hommes tient tout entier dans la photogénie. Le Messie, on s'en doute enfin aujourd'hui, était photogénique... »

[...]

Sans le secours de la photogénie, les peuples n'auraient jamais pu endurer cinq années de guerre... Mais il y eut Charlot – et la guerre aurait pu durer cent ans...³⁷ »

Dans leur majorité, les articles développent l'idée que certaines choses ne s'expliqueraient pas, qu'un beau visage dans la réalité pouvait ne pas tellement « bien rendre » au cinéma, et que cela relèverait d'une sorte d'inexplicable mystère, où l'on retrouve donc la « pensée magique » que nous présumons

36 Sur le rythme, voir Laurent GUIDO, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

37 Maurice PRAX, « Physiologies parisiennes. La photogénique », *La Vie parisienne*, 3 décembre 1921, p. 1028.

plus haut. On va même jusqu'à écrire des pièces de théâtre sur la question (*Ma femme est photogénique*, vaudeville en 3 actes d'Auguste Achaume et Armory représenté en août 1923 à la Scala à Paris) et plus tard à organiser un concours de « Miss Photogénie » dans le cadre du Tour de France :

« M. Henri Desgranges, d'accord avec la direction de *Comœdia* et M. Maurice de Waleffe, ont décidé d'instituer un tour dit de photogénie ou de beauté féminine. De splendides chars fleuris promènent à travers la France les belles concurrentes qui ne seront plus élues par un comité restreint mais bien choisies par la photogénie régionale et nationale, les contrôles et les juges à l'arrivée. [...] Ce tour sera ouvert à toutes les demoiselles de tous pays, la photogénie comme l'art n'ayant pas de patrie³⁸. »

Si le projet semble relever du canular³⁹, il n'en dissimule pas moins une vérité, l'édulcoration de la notion, et parallèlement son éclipse du champ de la critique. Il faut dire qu'en 1933, au moment où ces lignes sont écrites, la notion de photogénie n'est plus guère utilisée au cinéma. Celui-ci, devenu sonore puis parlant, fait l'objet de nouveaux critères de détermination de sa qualité, où l'on retrouve la relation au théâtre – prévalence des dialogues oblige à l'heure du parlant –, où l'on invente aussi de nouvelles manières de le définir. C'est ainsi par exemple que dès 1929 les *Silly Symphonies* de Walt Disney sont perçues comme autant de chefs-d'œuvre d'un art en devenir, parce que pour la première fois l'image (animée) et le son y sont parfaitement synchrones, ce qui apparaît comme une performance et un indice de réussite artistique, sans qu'à aucun moment la photographie ne soit convoquée dans ce jugement⁴⁰.

Entre inventaire et doute, la photogénie dans la critique photographique de l'entre-deux-guerres

Dans un article pour la revue *L'instantané*, l'écrivain Émile Roux-Parassac soulignait en 1930 « le vague sens » du mot, qu'il ne renonçait pas pour autant à employer. Renvoyant la photogénie à l'habileté de l'opérateur, à sa science des éclairages et à l'expérience de son œil, il tentait de démystifier les mystères de la

38 Jean BASTIA, « Commedia dell'Arte », *Comœdia*, 9 juillet 1933, p. 3.

39 Maurice de Waleffe fut bien l'instigateur d'un concours de beauté dans les années 1920, mais en l'état actuel de nos recherches, il nous est impossible de dire s'il vit le jour au sein du Tour de France.

40 « On a salué aussi, dans les *Silly Symphonies* l'harmonieuse combinaison des images et de la musique, si intelligente, si heureuse, qu'elle reste encore un modèle inégalé » (Alexandre ARNOUX, « Une réussite : le dessin animé sonore », *Pour vous*, n° 52, 14 novembre 1929).

photogénie, en rappelant son synonyme emprunté au vocabulaire technicien, l'actinisme (terme crée en 1877)⁴¹.

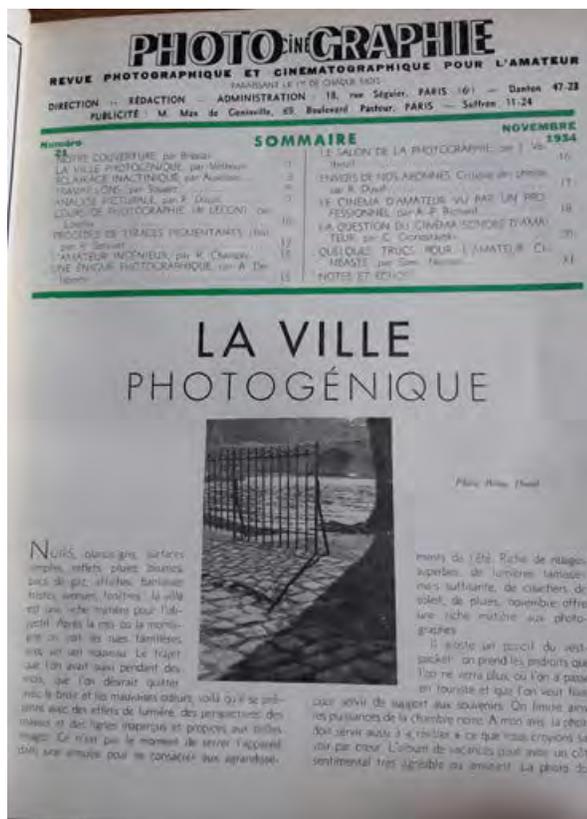


Fig. 5. Première page de l'article de Jean Vétheuil, « La ville photogénique », *Photo-ciné-Graphie*, n°21, novembre 1934, p. 1.

Malgré le flou du terme, le champ photographique s’empare à nouveau de la notion de photogénie, au moment même où elle s’éclipse en critique cinématographique. Au seuil des années trente, la photographie explore sa photogénie, tentant de circonscrire les lieux, objets ou êtres les plus photogéniques. Ainsi dans *Photo-Ciné-Graphie*, le photographe Lucien Lorelle propose des essais de photogénie pour rendre les visages plus photogéniques grâce au maquillage⁴², tandis que dans la même revue, le critique et journaliste Jean Vétheuil produit des articles sur « La ville photogénique⁴³ »

(fig. 5.) ou « Sur les piscines et la photogénie⁴⁴ ». Renouant avec l’histoire du bleu photogénique, Vétheuil n’hésite pas à qualifier la photogénie de part « indéfinissable », révélant « la poésie, le côté presque humain de la chambre noire », et plaisante en imaginant l’objectif photographique comme « une sorte

41 Émile ROUX-PARASSAC, « Des pays et de leur photogénie », *L’instantané: journal mensuel de tout amateur photographe*, 1^{er} sept. 1930, p. 75.

42 Voir Lucien LORELLE, « Photogénie », *Photo-ciné-Graphie*, n° 28, juin 1935, p. 5 et Id., « Essai de photogénie », *Photo-ciné-Graphie*, n° 30, août 1935, p. 7.

43 Jean VÉTHEUIL, « La ville photogénique », *Photo-ciné-graphie*, n° 21, novembre 1934, p. 1-2.

44 Id., « Sur les piscines et la photogénie », *Photo-ciné-Graphie*, n° 30, août 1935, p. 1-3.

de lutin qui se plaît à jouer d'étranges tours»⁴⁵. Chez Brassai aussi, lorsqu'il explique sa technique pour photographier la nuit, le terme refait surface :

« La buée ainsi que le sol mouillé agissent en réflecteurs et diffusent la lumière des lampes en toutes les directions. Il faut donc photographier pareils sujets dans la pluie même, c'est elle qui les rend « photogéniques ». Je n'aurais jamais pu obtenir l'effet lumineux du pavé et du ruisseau si je ne les avais pas photographiés pendant qu'il pleuvait à torrent⁴⁶. » (fig. 6.)



Fig. 6. Brassai, « Technique de la photographie de nuit », *Arts et métiers graphiques*, 15 janvier 1933, p.26, reproduisant une page du Paris de nuit de Brassai (la planche 14).

45 *Ibid.*, p.1.

46 BRASSAI, « Technique de la photographie de nuit. À propos de l'album "Paris de nuit" », *Arts et métiers graphiques*, 15 janvier 1933, p.27.

Cette photogénie photographique est-elle distincte de la photogénie au cinéma ? Si certains textes se contentent de redire pour la photographie ce que le milieu du cinéma avait écrit dans les années vingt, d'autres recherchent ses effets sur la photographie. Le critique d'art Louis Chéronnet peut être considéré comme l'un des initiateurs d'une telle réflexion :

« Le cinéma révéla le mouvement permanent et intérieur de la plus humble image, signala le drame du gros plan, variant ses angles de vues saisis de nouveaux rapports de lignes, grâce au *sunlight* inventa tout un jeu inconnu d'ombres et de lumières et nécessita pour son succès la mise au point de procédés comme la surimpression, le montage, le flou, etc. [...] ⁴⁷ »

À n'en pas douter, le cinéma aurait éduqué l'œil du public et des photographes eux-mêmes. Grâce au film muet, ceux-ci auraient appris à être proprement « photographiques ». On voit bien que, par un effet de vases communicants et de regards croisés, ce que le cinéma avait compris de l'usage de la lumière a rejailli sur la photographie. Dès lors, c'était moins le terme de photogénie lui-même, devenu plus anecdotique, que celui de photographie qui désignait cette opération de transmutation qui avait (enfin) permis au public de comprendre la valeur mécanique de l'image photographique.

Le deuxième effet de cette réflexion sur la photogénie au cinéma et en photographie est sans doute une dissociation. Contrairement aux discours qui dominaient la fin du XIX^e siècle, on ne considère plus photographie et cinéma comme relevant d'une même forme d'expression, l'un étant le versant mouvant et animé de l'autre. Certains cherchent au contraire ce qui distingue la photographie au cinéma de la photographie tout court. Leur similitude, qui repose notamment sur des moyens techniques, n'est que partielle. Pour Jacques Normand, photographie et cinéma se sont nuis mutuellement, car ce qui appartient en propre aux images cinématographiques – et a été parfois oublié – tient dans la notion de « rapport-rythme » : il ne s'agit pas simplement de mouvement mais du rapport entre deux mouvement⁴⁸. L'important aux yeux du critique, c'est que désormais la photographie est devenue un « art semblable aux autres, puisqu'on y lutte⁴⁹ » ; en définitive, elle est devenue moderne, au sens greenbergien du terme.

⁴⁷ Louis CHÉRONNET, « André Vigneau et la photographie », Galerie Le Portique, 99 boulevard Raspail (2 au 15 mai 1930)

⁴⁸ Jacques NORMAND « La photographie en face du cinéma », *Photo-ciné-graphie*, n° 32, octobre 1935, p. 16-17.

⁴⁹ *Ibid.*

On y lutte, et désormais on réclame une vraie critique photographique qui interroge en profondeur des notions employées jusque-là à l'aveuglette. La défiance à l'égard de ce mot « bulle » qu'est la photogénie s'installe. En 1936, dans un article sur la photographie pour la revue de Pierre Betz, *Le Point*, le photographe Emmanuel Sougez balaye sans regret la photogénie :

« Le sujet d'abord. Ne disons pas qu'il doit être « photogénique », le mot n'ayant pratiquement aucune signification sérieuse. Le noir n'est, dit-on, pas photogénique. Le blanc non plus, mais un jeu de dominos (blanc et noir) est parfaitement photogénique ; ce qui conduit à conclure que c'est la violence des contrastes entre les valeurs de ses éléments qui confère à un sujet ce que l'on appelle photogénie. Or, rien n'est plus faux⁵⁰ [...] »



Fig. 7. Emmanuel Sougez, « Photographie », *Le Point*, décembre 1936, p.8.

Sougez s'insurge contre les fausses règles et surtout contre les recommandations toutes faites liées à la photogénie. Non seulement il en propose une critique interne dans son texte, mais il met aussi celle-ci en regard de l'une de ses images, construite à rebours des lois de la photogénie sur un camaïeu de gris et des contrastes entre des tessons blancs et leur ombre portée (fig. 7). Si d'un trait Sougez fait éclater la bulle photogénique – notion de pacotille qu'il laisse aux charlatans et aux séducteurs de jeunes actrices –, le mot qui touche au passage de la vision oculaire à celle de la caméra, bref qui dit un effet de transfiguration, n'en a pas pour

⁵⁰ Emmanuel SOUGEZ, « Photographie », *Le Point. Revue artistique et littéraire*, déc. 1936, p.8.

autant fini sa trajectoire. Intrigant philosophes et sémiologues, la photogénie s'abrite tout contre l'ontologie des images⁵¹.

Que retenir pour conclure de ce parcours à l'intérieur d'une notion dont la fluctuation est constante ? Trois éléments nous semblent devoir être mis en exergue. Le premier tient à la grande plasticité de la notion, dont on a vu qu'elle pouvait être investie d'enjeux différents, tout en circulant de la photographie au cinéma et du cinéma à la photographie, plasticité qui s'accompagne d'emprunts aux usages précédents tout en les reformulant à d'autres fins. Parmi ces usages – c'est le deuxième constat – revient la manière dont est pensée la photogénie, de Henry Fox Talbot à Lucien Lorelle, en passant par Louis Delluc et Jean Epstein : il s'agit de désigner ce que l'œil humain est impuissant à restituer, mais ce que la médiation mécanique de la caméra rend visible. Ce recours à la médiation, à la machine, n'empêche pas un flou certain (sans mauvais jeu de mots) sur le résultat attendu – c'est le troisième élément que l'on peut déduire de ce cheminement : s'agit-il de faire saillir des choses jusqu'alors invisibles pour les yeux, de les rendre belles alors qu'elles ne le sont pas, de définir ce qui fonde le geste photographique ou cinématographique ? Au fond, ce n'est qu'*a minima* que l'on pourrait définir une photogénie qui reste toujours un mot pour dire « l'indicible » de l'opération cinématographique ou photographique. De ce point de vue, Edgar Morin n'avait pas tort. Mais tenter d'exprimer l'indicible, même par un mot qui pourrait sembler creux, n'est-ce pas le commencement de toute critique d'art ?

51 Voir par exemple Edouard PONTREMOLI, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Grenoble, Jérôme Million, 1996.

LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE DES ANNÉES 1920-1930 LUE PAR ANDRÉ BAZIN, OU L'ART D'EN DÉCOUDRE EN RECOUSANT

LAURENT LE FORESTIER

Dans un ouvrage récent¹, je me suis attaché à montrer tout ce que le système discursif mis en place par le critique de cinéma André Bazin devait à sa pratique de ce que l'on pourrait appeler l'interdiscursivité synchronique et ce, bien au-delà de ce qui était déjà connu, à savoir d'une part une forme d'« influence » de quelques grands noms (André Malraux, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Mounier, etc.); d'autre part l'exercice de la polémique, auquel Bazin s'est adonné comme beaucoup d'autres critiques².

Précisons en effet d'emblée que la pratique critique d'André Bazin paraît se prêter assez naturellement à une analyse basée sur l'interdiscursivité, davantage que sur l'intertextualité, notamment si l'on considère que celle-là ouvre un horizon plus large que celle-ci³. Car la notion de discours engage la prise en compte de la situation énonciative jusque, potentiellement, dans sa dimension d'oralité. Or cette dimension est fondamentale dans l'activité critique de Bazin, qui se déploie toujours oralement, en amont ou en aval de sa production écrite : Bazin présente des films dans des ciné-clubs et y teste des analyses qu'il publiera ensuite (le processus inverse – écriture puis présentation – existe aussi) ; et plusieurs témoignages attestent de son souci constant d'essayer ses arguments sur ses collègues et amis, en intégrant leurs objections, si bien que ces écrits sont systématiquement tissés de multiples discours. De surcroît, ses emprunts, reprises et transformations concernent le plus souvent des unités linguistiques supérieures à la phrase, qui relèvent donc pleinement du discours (comme nous le verrons). Il s'agit donc, chez Bazin, d'une pratique ordinaire,

- 1** Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2017.
- 2** Sur ces aspects, déjà traités et bien connus, voir notamment Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Postwar Film Theory and its Afterlife*, Oxford University Press, 2011, ainsi que Jean Ungaro, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- 3** Sur cette question, et notamment une discussion de la notion d'intertextualité, voir Donald M. Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, les Éditions Paratexte, 1995, en particulier les chapitres 1 et 2 : « Texte/Intertextualité » puis « Discours/Interdiscursivité ».

quotidienne, mais aussi ténue et labile. Car s'il ne cesse, dans ses articles, de dialoguer, explicitement ou non, avec les critiques de son temps, il fait en revanche rarement mention des discours dont il se nourrit. Cette interdiscursivité prend d'autant plus d'importance dans son processus d'écriture critique qu'il place lui-même son activité non dans le seul présent de la sortie des films, mais dans l'épaisseur temporelle de leur vie sociale, à une époque où leur exploitation peut durer plusieurs années, notamment grâce aux ciné-clubs. Revenant sur un film plusieurs mois après sa première exploitation (par exemple, huit mois après la sortie de *Citizen Kane*, il discute sa réception critique dans « La technique de *Citizen Kane*⁴ »), Bazin construit ainsi son argumentation en contestant, voire en retournant des positions développées antérieurement par d'autres critiques, mais le plus souvent sans les citer explicitement. Cependant, à cette interdiscursivité synchronique s'ajoute une interdiscursivité diachronique, consistant en un retour sur des discours beaucoup plus anciens, non contemporains de Bazin. Elle est plus souterraine, donc moins visible encore, bien que sans doute tout aussi importante. Très difficile à apprécier – d'autant que cette appréciation dépend de la connaissance que nous avons nous-mêmes des pratiques critiques du passé, de notre capacité à identifier les textes antérieurs cachés sous l'écriture bazinienne –, cette interdiscursivité diachronique peut dans l'absolu se manifester de trois manières : des citations déformées, voire cachées, l'emprunt de notions et la reprise de discours. Ces trois formes ne sont dissociées que par commodité et souci de clarté, car en réalité il ne s'agit pas de catégories étanches : on peut citer en empruntant une notion et en reprenant un discours, emprunter une notion à un discours antérieur, etc.

Bazin citant

Il ne faut pas s'attendre, avec Bazin, à des citations explicites d'autres critiques, du moins à des citations clairement identifiables. Lorsqu'il cite – rarement –, c'est en effet le plus souvent de manière erronée, ou à tout le moins transformée. Ce phénomène peut surprendre quand on sait que Bazin était un lecteur rigoureux, comme l'a montré Dudley Andrew au sujet du rapport du critique à *L'Imaginaire* de Sartre⁵, mais il s'explique sans doute, au moins partiellement, par l'importance accordée à l'oralité dans le processus d'écriture de Bazin : ses articles sont souvent la transformation écrite de discussions orales, lors desquelles les citations peuvent être malmenées, l'important se situant davantage dans l'idée

4 André Bazin, « La technique de *Citizen Kane* », *Les Temps modernes*, n° 17, février 1947, p. 943-949.

5 Dudley Andrew, *What Cinema Is ?*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, en particulier le chapitre « Tracing Bazin's Trace ».

que la citation peut faire surgir, que dans l'exactitude de sa mention. Ainsi en est-il de la citation de Malraux au début de la deuxième partie de « Ontologie de l'image photographique » : « Dans son article de *Verve*, André Malraux écrivait que « le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression-limite dans la peinture baroque »⁶ ». Hervé Joubert-Laurencin a pointé qu'en fait cette citation « s'avère introuvable dans l'*Esquisse [d'une psychologie du cinéma]* ». Il ajoute qu'« elle n'est pas non plus tirée de l'un des trois autres articles sur la « psychologie de l'art » publiés par Malraux en 1937-38 dans la même revue *Verve*⁷ ». Il s'agit donc une citation inventée, apocryphe.

Si les citations de phrases sont rares et erronées chez Bazin, les références aux noms de certains de ses confrères, y compris ceux du passé, sont en revanche très nombreuses et précises, le plus souvent dans le but de rendre hommage à un moment de la critique française, celle de la « fin du muet », dont il évalue la qualité à l'aune de ses propres choix critiques et de ceux effectués par certains de ses contemporains :

« Il a existé en France à la fin du muet une école critique dont les jugements se trouvent, dans l'ensemble, aujourd'hui confirmés par l'histoire. De Louis Delluc à Léon Moussinac, en passant par René Jeanne, Georges Charensol ou Alexandre Arnoux, la critique cinématographique française née dans l'immédiat après-guerre a attribué en son temps l'importance qui convenait aux œuvres de Chaplin, de Griffith, de Stroheim, de René Clair, d'Abel Gance, elle a proclamé l'importance des écoles Allemande, Suédoise et Soviétique. Tout au plus peut-on lui contester quelques jugements excessifs sur des aspects de l'avant-garde française qui n'ont point résisté aux vingt dernières années⁸. »

Cette citation paraît donc dire en creux que l'empreinte laissée dans l'histoire par la critique se mesure à la pertinence de ses jugements, qui ne serait elle-même appréciable que d'un point de vue résolument téléologique. Mais cette perspective assez simple est en fait loin de refléter l'entièreté de l'avis de Bazin sur la question, ce que suggère d'ailleurs la fin de cette citation, ouverte sur un point de discussion vis-à-vis des partis-pris de la critique française de

6 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in Gaston Diehl (dir.), *Les Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945, p. 406.

7 Hervé Joubert-Laurencin, *Le Sommeil paradoxal*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2014, p. 59. « Esquisse d'une psychologie du cinéma » est paru dans le n° 8 de *Verve*, en 1940, « La psychologie de l'art » dans le n° 1 en décembre 1937, « Psychologie des Renaissances » dans le n° 2 en mars 1938 et « De la représentation en Occident et en Extrême-Orient » dans le n° 3 en juin 1938.

8 André Bazin, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *Revue internationale du cinéma*, n° 2, [1er mai] 1949, p. 20.

la fin du muet, en particulier sur la question de l'avant-garde (ce qui n'est pas insignifiant, comme nous le verrons). Il est clair que la qualité de la critique peut s'apprécier tout autant selon Bazin à la pertinence des notions qu'elle mobilise et des discours théoriques qu'elle produit (discours théoriques ou à portée théorique, car tous ne se donnent pas à lire comme « théoriques » mais peuvent être mobilisés à des fins de théorie).

Bazin consacre également un article entier, certes très court, à Louis Delluc, au moment où l'Association française de la critique de cinéma commémore officiellement la mémoire de ce dernier :

« L'Association française de la critique de cinéma a célébré hier matin [...] le 25^e anniversaire de la mort de Louis Delluc. Injustement oublié aujourd'hui, et de ceux-là même qui parfois, à leur insu, lui doivent le plus, Louis Delluc a été en fait le créateur – on pourrait dire l'inventeur – de la critique de cinéma. C'est lui qui sut imposer et justifier, aux temps héroïques où les films n'étaient encore que « du » cinéma, l'idée qu'il s'agissait d'un nouvel art aussi digne de réflexion que ses devanciers. Si nul ne le lui conteste plus aujourd'hui, c'est à Delluc qu'on le doit. Il fut aussi, comme auteur de films, un des premiers à prouver que le cinéma n'était pas voué à la vulgarité du mélodrame. En un mot, comme l'a si joliment dit Carlo Rim, si les frères Lumière ont inventé le cinéma, Louis Delluc l'a découvert. Dans une vie trop courte, dont l'œuvre critique et créatrice s'étend en fait de 1917 à 1922, Louis Delluc s'épuisa à servir la cause du cinéma. Il en mourut à 33 ans⁹. »

Le rapport de Bazin à la critique des années 1920 ne se réduit cependant pas au topos de « Delluc inventeur de la critique », déjà très courant, quoiqu'il en suggère : ce dernier salue aussi parfois le travail d'autres critiques ayant débuté dans les années 1920, par exemple Lucien Wahl et Léon Moussinac : « [...] il faut rendre ici hommage à ceux qui, comme Jean [sic] Wahl ou Léon Moussinac furent entre quelques autres, les pionniers de la critique indépendante. Leur compétence alliée à une vertu exemplaire a fait beaucoup pour nous permettre de trouver aujourd'hui tout naturel qu'un critique ne soit pas acheté¹⁰. »

Ces quelques rapides éléments appellent essentiellement deux commentaires. Tout d'abord, on peut remarquer que l'histoire dessinée par l'usage que fait Bazin de ces références du passé est une histoire surtout institutionnelle. Cette histoire cherche dans les débuts de la critique cinématographique, à travers de grands noms reconnus alors par tous, une sorte de socle commun

⁹ André Bazin, « Louis Delluc Saint Patron de la critique de film », *Le Parisien libéré*, 23 mars 1949, p. 2.

¹⁰ André Bazin, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *op. cit.* à la note 8.

au groupe social des critiques des années 1940, qui se structure alors plus au plan social (création d'une Association de la critique) qu'au plan discursif. Ce n'est par conséquent en aucun cas une histoire intellectuelle, dans laquelle il s'agirait de définir la nature du discours critique propre à tel ou tel critique du passé. On peut donc à bon droit se demander si Bazin a bien lu la critique des années 1920 ou s'il ne fait que reproduire, de surcroît avec des erreurs, les étapes et les noms d'une histoire déjà mythifiée, tout en rendant hommage avec une forme d'obséquiosité à certains critiques encore en activité comme Charensol, Jeanne, Arnoux, voire Moussinac et Wahl.

Avant d'en venir à la question de l'emprunt des notions et celle de la reprise de discours, il faut donc faire un rapide détour par les indices tendant à prouver que Bazin a bien lu la critique française de cinéma des années 1920.

Des lectures précises

En quinze années de carrière, André Bazin a écrit trois longs articles prenant la critique cinématographique pour objet : « Pour une critique cinématographique¹¹ » en 1943, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films¹² » en 1949, et « Réflexions sur la critique¹³ » en 1958, juste avant de mourir. Chacun de ces articles repose sur une triple dimension de programme, d'état des lieux, et de bilan, envisagée à l'échelle du champ entier de la critique. Dès le premier de ces trois articles, Bazin laisse entendre qu'il a lu la presse cinématographique des années 1924-1930 et qu'il ambitionne de se dissocier du positionnement que celle-ci avait adopté. Il estime en effet qu'elle a pour l'essentiel construit son discours à partir de lois établies initialement pour d'autres pratiques artistiques :

« Nous nous trouvons en présence d'un art populaire et d'une critique qui ne l'est pas [...]. Parce que des intellectuels musiciens, peintres, poètes, esthéticiens de toutes sortes se sont intéressés au cinéma, ils ont voulu le soumettre à des lois qui lui étaient étrangères, en faire un art d'initiés comme leur poésie ou leur peinture. On comprendra mieux notre remarque si l'on veut bien parcourir la presse cinématographique de 1924 à 1930¹⁴. »

Cinq ans plus tard, il rend hommage, comme nous l'avons vu, à certains critiques des années 1920, tout en suggérant que la césure de 1930 proposée

11 André Bazin, « Pour une critique cinématographique », *L'Écho des étudiants*, 11 décembre 1943 reproduit dans André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, 10/18, 1975, p. 68-82.

12 André BAZIN, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *op. cit.* à la note 8.

13 André Bazin, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, n° 32, décembre 1958, p. 91-96.

14 André Bazin, « Pour une critique cinématographique », *op. cit.* à la note 11, p. 72.

dans son texte de 1943 n'avait pas été effectuée au hasard : la période 1928-1930, avec les débuts du parlant, aurait contraint à une transformation du discours critique, dont les fameuses lois n'auraient plus été pertinentes, ou plus simplement opératoires. À l'homogénéité discursive aurait succédé une critique cinématographique française atomisée, finalement réduite à quelques individus :

« [...] l'école critique française, à quelques exceptions près, a perdu entre les années 28 et 30 le système de valeurs qu'elle avait solidement élaboré. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la France a eu quelques bons critiques de cinéma, intelligents perspicaces, sincères, on ne saurait dire qu'elle a eu « une » vraie critique¹⁵. »

Enfin, le dernier texte s'avère plus précis encore en révélant la nature exacte des lectures effectuées par Bazin (en l'occurrence *Cinéa-ciné pour tous*, ce qui éclaire le choix de la date de 1924, proposée dans le texte de 1943, puisque cette revue lance son premier numéro à la fin de l'année 1923, le 15 novembre), ainsi qu'un intérêt pour les idées développées alors, en dépit de leur formulation : « [...] je dois dire pour avoir lu attentivement la collection complète de la meilleure publication de cinéma de l'époque, à savoir *Cinéa-Ciné*, que si la valeur de la réflexion s'y révèle toujours estimable et intéressante, la platitude de la rédaction ne serait plus admise aujourd'hui¹⁶. » Cet accent mis sur les réflexions énoncées dans cette revue nous amène donc logiquement à la deuxième forme d'interdiscursivité diachronique, après la citation de noms : l'emprunt de notions.

Bazin empruntant des notions

Une lecture attentive de *Cinéa-Ciné pour tous*¹⁷, telle qu'a pu l'être celle de Bazin, ne peut que constater l'importance, dans les colonnes de cette revue, des débats relatifs à l'avant-garde – aspect que Bazin n'a sans doute pas manqué de noter. Or c'est une notion dont Bazin s'est lui-même saisi avec force, en en modifiant l'acception, notamment dans un article qu'il considérait sans doute comme suffisamment important pour le publier trois fois : « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », qu'il écrit pour *Combat* en 1949¹⁸ afin de promouvoir le Festival du film maudit de Biarritz (dont il est l'un des organisateurs au sein d'Objectif 49),

15 André Bazin, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *op. cit.* à la note 8, p. 20.

16 André Bazin, « Réflexions sur la critique », *op. cit.* à la note 13, p. 93.

17 Sur cette revue, voir le mémoire de Master d'Emmanuelle Champomier, *La perception du cinéma des années 1920 à travers la presse spécialisée française. Étude des revues Le Cinéopse, Mon Ciné et Cinéa-Ciné pour tous*, Université Paris X - Nanterre, 2010.

18 André Bazin, « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », *Combat*, n° 1565, 16 juillet 1949.

se retrouve en effet, sous un titre nouveau (« L'avant-garde nouvelle ») dans la plaquette de présentation de ce festival, avant de paraître un plus tard sous ce second titre dans les *Cahiers du cinéma*¹⁹.

La lecture de *Cinéa-ciné pour tous* a pu contribuer à ce que Bazin se sente libre de s'approprier cette notion d'avant-garde, car les pages de la revue, entre 1924 et 1930, montrent justement que sa définition était un enjeu de débats et de polémiques, et que la nature même de l'avant-garde variait alors grandement d'un commentateur à un autre : un critique comme Pierre Porte l'illustre parfaitement puisque, au gré de ses articles pour *Cinéa-ciné pour tous*, il a pu associer la notion d'avant-garde soit à un cinéma non-narratif, soit à des moments du cinéma narratif visant à « rendre matériellement visible les divers sentiments²⁰ », tandis que sa promotion de l'avant-garde est alors vivement contestée par d'autres auteurs publiant dans *Cinéa-ciné pour tous* comme Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, notamment quant aux modèles artistiques que cette conception engage (musique ? peinture ? théâtre ?) et quant à la forme de cinéma qu'elle induit²¹.

Il ne saurait être question d'analyser en profondeur les modalités de l'appropriation par Bazin de la notion d'avant-garde à partir de l'usage qui en était fait dans les années 1920 : traiter de l'interdiscursivité diachronique à ce sujet nécessiterait en effet d'étudier les linéaments complexes de la transformation du sens accordé à cette notion, qui se dessinent par exemple dès les années 1930, dans une autre revue que Bazin paraît avoir lue (*Pour Vous*²²), puis dans la presse étrangère puisque l'idée d'Orson Welles comme cinéaste d'avant-garde, défendue plus tard par Bazin, apparaît en fait dans la presse suisse en 1942 (sous

19 André Bazin, « L'avant-garde nouvelle », *Cahiers du cinéma*, n°10, mars 1952, p. 16-17.

20 Pierre Porte, « Inventaire du cinéma. Cinéma intellectuel ou affectif ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 61, 15 mai 1926, p. 9.

21 Une polémique, notamment autour de cette notion d'avant-garde, oppose en effet ouvertement Porte à Fescourt et Bouquet dans les colonnes de *Cinéa-Ciné pour tous*. Elle est relatée en détail par Nouredine Ghali (*L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Éditions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », 1995). Comme le souligne Ghali, le fond de la controverse tient en particulier au statut du sujet et de la narration dans les films d'avant-garde, ce que Fescourt et Bouquet discutent simultanément dans leur ouvrage, *L'Idée et l'écran* (Paris, Imprimerie G. Haberschill et A. Sergent, 1925-1926) : « Mais on a trop souvent vu ces études, totalement étrangères en genre dramatique, s'envelopper dans les péripéties de scénarios qui leur servent de « prétextes ». Le résultat ? On propose au public une anecdote, et le public, conciliant, s'y intéresse. Mais, presque tout de suite, il est déconcerté. Une cassure se produit, parce que l'auteur passe d'un genre à un autre. » (p. 27 du fascicule II – l'ouvrage en compte trois – publié en 1926).

22 Voir par exemple Nino Frank, « Avant-Garde, Snobisme, Club & Cie », *Pour Vous*, 1er décembre 1937, p. 15.

la plume d'Émile Grêt), alors abondamment lue par les cinéphiles français²³. Si Bazin construit explicitement son usage de la notion contre l'acception qu'elle avait dans les années 1920 (par exemple dans « Nous autres chevaliers de l'avant-garde ») – donc très vraisemblablement dans *Cinéa-ciné pour tous*, seule revue de cette époque qu'il affirme avoir lue -, il intervient néanmoins dans un débat lesté d'autres discours, plus récents, qu'il n'ignore sans doute pas totalement (ainsi, par exemple, côtoie-t-il très régulièrement Émile Grêt au sein d'Objectif 49). Enfin, et surtout, il faut noter que Bazin est loin d'être le premier, dans l'après-guerre en France, à tenter de rediscuter la notion d'avant-garde : il est notoire qu'Alexandre Astruc s'y est essayé dès 1945, dans une passe d'armes avec le cinéaste Louis Daquin, présentée comme mettant face-à-face anciens et modernes. Astruc radicalise, peut-être sans le savoir, la position de Fescourt et Bouquet en faveur du film à narration, opposé au film d'avant-garde :

« Presque tous les films qui ont résisté au temps sont d'ailleurs de provenance américaine. Car les Américains dans leur mépris de tout esthétisme, dans leur volonté de considérer le cinéma comme un art, dans leur recherche d'une technique invisible se sont toujours rapprochés du film à histoire : Il n'y a jamais eu d'avant-garde chez eux²⁴. »

Ce rejet de l'avant-garde, telle que certains pouvaient l'envisager dans les années 1920 (primauté des expérimentations visuelles sur la narration) caractérise tout un pan de la cinéphilie et de la jeune critique française d'après-guerre, qui n'aura de cesse, par la suite, que de repolariser cette notion, c'est-à-dire de concevoir une autre forme d'avant-garde, plus positive à ses yeux parce qu'inscrite dans le cinéma industriel (donc narratif), mais peinant à trouver son public – et ce sera donc l'invention de la notion de « films maudits²⁵ » (comme nous l'avons vu au sujet du festival consacré à ces films par Objectif 49). Cette

23 Émile Grêt, « Films d'avant-garde », *Ciné suisse*, n° 135, 11 septembre 1943, p. 2 : « À l'avant-garde, il y eut les courts métrages comiques d'un Max Linder, ou la naissance de l'expression comique à l'écran [...]. [...] Il y en eut d'autres, pas tellement que ça, jusqu'aux plus récents : *Citoyen Kane* d'Orson Welles [...] ».

24 Alexandre Astruc, « Prisonniers du passé », *L'Écran français*, n° 6, 8 août 1945, p. 6. L'article de Louis Daquin qui lui fait face, page 7, est intitulé « Seuls les anges ont des ailes », et cette double page est couronnée par le titre général suivant : « Une nouvelle querelle des anciens et des modernes ? » Chez Fescourt et Bouquet, l'opposition n'est pas si franche : ils rejettent une tendance non-narrative de l'avant-garde, et non l'avant-garde dans son entièreté.

25 Bazin précise néanmoins que « pour l'être plus souvent que d'autres, tous les films d'"Avant-garde" ne sont pas obligatoirement "maudits". Si Renoir et Stroheim n'ont jamais eu l'audience à la mesure de leur génie, Chaplin et Griffith ont connu la plus grande des gloires. » (« À la recherche d'une nouvelle avant-garde », *Almanach du théâtre et du cinéma 1950*, Paris, éditions de Flore : la Gazette des Lettres, 1949).

querelle autour de la notion d'avant-garde se rejoue donc trois ans plus tard, au moment d'Objectif 49 et toujours avec Daquin, mais avec cette fois Bazin (« nous appelons "avant-garde" non plus un petit mouvement esthétique distinct mais tout ce qui, dans le cinéma, se trouve sur le front conquérant de son esthétique et marche réellement en avant²⁶ [...] ») à la place d'Astruc, lequel participe néanmoins au renouvellement de l'acceptation de cette notion avec un article devenu célèbre²⁷.

Un rapport ambigu à la critique des années 1920

Ces deux querelles (Astruc/Daquin puis Bazin/Daquin) se fondent sur un rapport ambigu à la critique des années 1920. Astruc entend rompre avec ce qui lui semble représenter tant les films que les discours des années 1920 (dans une vision un peu réductrice), à savoir la défense de l'avant-garde, vue comme une « suite anodine d'images réalisée en 1925 où viennent se mêler des cubes de verre et des plantes sous-marines ». Une phrase résume bien sa position : « Le temps du cinéma pur n'est plus²⁸ ». Si Daquin paraît partager le rejet du « cinéma pur », il s'inscrit néanmoins résolument dans une tradition critique, qu'il rappellera aussi lors de la polémique avec Bazin en citant ostensiblement Delluc en ouverture et en conclusion de ses « remarques déplacées » : une tradition critique qui défend « des images qui provoquent des sensations, des sensations qui engendrent des sentiments, des sentiments qui font naître des idées... Voilà le cinéma²⁹ ! ». Or avec cette remarque, Daquin s'inscrit moins dans le sillon de Delluc qu'il ne reprend à son compte assez explicitement la position défendue dans *Cinéa-Ciné pour tous*, en 1926, par Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, contre la conception de l'avant-garde et du cinéma pur défendue par le critique Pierre Porte. En effet, Fescourt et Bouquet promouvaient un cinéma narratif, visant à produire, au-delà des sensations auxquels ils réduisaient le

26 André Bazin, « Défense de l'avant-garde », *L'Écran français*, n° 182, 21 décembre 1948, p. 2. Sur la question des usages de la notion d'avant-garde, on se reportera à François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin « Cinéma », 2005, en particulier p. 84 et p. 115-128. Albera parle à juste titre de l'année 1948 comme de « la matrice de ce clivage » entre les significations de la notion. Le clivage se poursuit en 1949, suite aux multiples publications liées à Objectif 49 : Daquin s'en prend à la conception de l'avant-garde défendue par Bazin dans « Remarques déplacées » (*L'Écran français*, n° 193, 8 mars 1949, p. 3) ; Bazin, accompagné de Pierre Kast, lui répond avec « Entretien sur une tour d'ivoire ? » (*L'Écran français*, n° 195, 29 mars 1949, p. 3).

27 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948, n.p.

28 Alexandre Astruc, « Prisonniers du passé », *op. cit.* à la note 24.

29 Louis Daquin, « Seuls les anges ont des ailes », *op. cit.* à la note 24.

cinéma d'avant-garde, des sentiments à partir d'images-idées³⁰. Il y a donc là un paradoxe : si Astruc et Daquin s'opposent quant à l'appréciation du passé, ils partagent néanmoins partiellement le même héritage critique, en rejetant une forme d'élitisme qu'ils associent à une certaine avant-garde et en militant pour un cinéma résolument narratif.

Ce détour paraît nous éloigner de Bazin lecteur de la critique des années 1920, bien qu'en fait il nous y ramène, surtout si l'on tient compte du fait que Bazin, très proche d'Astruc, signe son premier article pour *l'Écran français* exactement à cette époque, dans le n° 8³¹, et qu'il connaît donc très probablement les tenants de ce débat. Car alors que la notion d'avant-garde ne cesse de re-circuler après-guerre, faisant par exemple l'objet en mars 1948 de plusieurs articles d'un numéro (presque) spécial de *la Revue du cinéma* (dans lequel Bazin discute de la « pureté » du cinéma à partir du cas Wyler³²), Bazin l'agrège à celle de « cinéma pur » (justement), bien moins courante après-guerre, et en particulier au sein de la jeune critique puisque cette notion paraît avoir été d'emblée discréditée par Astruc dans son article cité, « Prisonniers du passé ». Cependant cette notion était un enjeu discursif fondamental au sein de *Cinéa-ciné pour tous*, dans les années 1920, puisqu'au-delà des deux articles de Fescourt et Bouquet, au-delà de sa présence dans de très nombreux textes, elle fait l'objet d'au moins trois études de fond, entre 1926 et 1927, signées successivement Pierre Porte, Henri Chomette et Jean Tedesco³³. Il faut ajouter que Porte a également, entre 1924 et 1926, examiné et discuté d'autres notions qui deviendront quelques-uns des points cardinaux du système discursif mis en place par Bazin : le cinéma comme « art populaire », la fausse opposition entre « la forme et le fond » et même l'idée du découpage analytique. Cependant, Bazin, sauf erreur, n'a jamais cité Pierre Porte. Mais il est indéniable qu'il emprunte des notions dont, certes, Porte n'est pas toujours l'inventeur, mais que Bazin a pu lire sous sa plume. Chacun de ces « emprunts » mériterait en lui-même une étude approfondie ; je n'en traiterai cependant qu'un seul, qui s'ancre plus que les autres dans cette « reprise de discours » caractéristique de l'écriture et de la réflexion baziniennes.

30 Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, « Sensations ou sentiments ? (Suite et fin) », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 69, 15 septembre 1926, p. 15-16.

31 André Bazin, « Vie et mort de la surimpression », *L'Écran français*, n° 8, 22 août 1945, p. 12-13 (la suite de l'article paraît dans le n° 9, 29 août 1945, p. 12-13 également).

32 André Bazin, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *La revue du cinéma*, n° 11, mars 1948, p. 53-63. Voir dans ce numéro les articles d'Henri Langlois, « L'Avant-garde d'hier et d'aujourd'hui » et de Léopold Survage, « Le rythme coloré ».

33 Pierre Porte, « Le cinéma pur », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 52, 1er janvier 1926, p. 12-13 ; Henri Chomette, « Cinéma pur, art naissant », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 71, 15 octobre 1926, p. 13-14 ; Jean Tedesco, « Pur cinéma », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 80, 1^{er} mars 1927, p. 9-11.

Découdre la pureté

Comme l'a montré Hervé Joubert-Laurencin dans ses travaux sur Bazin, il faut entendre, dans le cas de Bazin, le terme de « reprise » dans un double sens³⁴. Car il ne s'agit jamais seulement de reprendre des discours, de les répéter, mais toujours de faire tenir ensemble des discours multiples et divers, tout en en colmatant leurs éventuelles brèches. Bazin fait donc de la reprise sur le mode de la couture : il découd les discours des autres, pour mieux coudre les siens. Ce qu'il va s'agir de découdre, dans le cas qui intéresse la présente étude, c'est notamment le tissu discursif conçu par Pierre Porte avec toutes les notions que nous venons d'évoquer, et en particulier celle de « cinéma pur ». La conception du cinéma défendue par Porte repose sur une importance accordée à ce qu'il ne nomme pas encore, en toute logique, « montage³⁵ », à savoir le changement de point de vue, la mise en succession d'images de régimes différents, entre plans dits « subjectifs » (caractérisés par l'usage de flous, de surimpressions, de cadrages singuliers, etc.) et plans dits « objectifs » – c'est-à-dire, respectivement, des plans reproduisant le point de vue d'un personnage, ainsi que ses sensations, et des plans déliés de tout point de vue de personnage. Les plans subjectifs permettent donc, selon Porte, de faire prendre conscience aux spectateurs du ressenti d'un personnage mais aussi de créer une pensée. Celle-ci procède notamment de ce qu'il appelle la « photogénie des états », naissant de la relation qu'une image entretient avec celle qui précède et celle qui la suit. En effet, cette coexistence de deux régimes d'images, au sein des films, doit pouvoir à terme, selon lui, servir à exprimer un sentiment « en l'analysant aussi bien qu'en le synthétisant³⁶ », et ainsi de produire une pensée. Il imagine d'ailleurs que dans un futur proche des penseurs s'exprimeront par le cinéma et non plus par des mots, hypothèse assez proche de celle d'Astruc, qui, dans « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », imagine que « Descartes aurait aujourd'hui écrit *Le Discours de la méthode* sous forme de roman³⁷ ».

34 Voir Hervé Joubert-Laurencin, *Le Sommeil paradoxal*, *op. cit.* à la note 7, en particulier le chapitre « Sur quelques formules qui pourraient résumer la philosophie bazinienne ».

35 Pour des raisons matérielles (le « montage » est en fait une opération disséminée en de multiples phases sises dans plusieurs ateliers, donc peu propice à la création), la notion de montage est encore peu présente dans les écrits théoriques et critiques français du début des années 1920 – on lui préfère celle de « découpage ». À ce sujet, voir Laurent Le Forestier, « Une autre histoire du montage dans le cinéma français des années 1920 : le cas Pathé », in Jacques Malthête et Stéphanie Salmon (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*, Paris, Fondation Jérôme Seydoux – Pathé, 2017.

36 Pierre Porte, « Inventaire du cinéma VIII. Recherche d'une prévision », *Cinéa-Cinéa pour tous*, n° 97, 15 novembre 1927, p. 11.

37 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *op. cit.* à la note 27.

Bazin découd méthodiquement ce tissu discursif. La couture qu'il opère s'effectue à partir d'un autre modèle, ne reprenant ni la défense du cinéma pur par Porte ni celle du cinéma impur (parce que mâtiné de littérature et de théâtre) par Fescourt et Bouquet, en même temps qu'elle les réunit. Là où ces deux camps se disputaient pour qualifier le cinéma, pur ou impur, Bazin fait porter l'interrogation sur la définition même du cinéma, à partir d'une réflexion historique et théorique : il propose de voir le cinéma comme un moyen mécanique de reproduction du réel, définition qui doit engager une esthétique, qualifiée parfois, non sans ambiguïté, de « réaliste ». Dans cette perspective, le « cinéma pur » correspondrait à toute esthétique en accord avec l'idée première d'un enregistrement donnant à voir le réel et lorsque Bazin évoque cette notion en conclusion de son étude sur William Wyler, c'est pour l'associer au constat que, chez ce cinéaste « tout l'effort de la mise en scène tend à se supprimer elle-même³⁸ ». L'esthétique prônée par Bazin ne relève pas de l'articulation entre moments de cinéma narratif et passages de cinéma pur, de l'assemblage entre séquences filmées d'un point de vue extérieur « objectif » et scènes « subjectives », selon le principe de ce découpage analytique prôné par Porte, qui lui paraît dépassé. Cette esthétique envisage au contraire la pureté cinématographique comme un refus du « subjectif » au profit de « l'objectif », et l'on a donc mal compris jusqu'à présent le sens de cette notion chez Bazin faute de l'avoir mise en relation avec l'usage qui en est fait dans les années 1920 – objectif ici ne renvoie pas à « objectivité », il s'oppose à subjectif : il est le *non-subjectif*. Le cinéma doit donner à voir, à suggérer et non mimer par sa forme des sentiments. Il doit cantonner le spectateur à sa position d'observateur.

C'est pourquoi, *in fine*, dans un de ces paradoxes typiquement baziniens, l'impureté n'est plus l'ennemi de la pureté. Repartant de la définition émise dans les années 1920 du cinéma impur, c'est-à-dire un cinéma narratif qui emprunte à la littérature et au théâtre, il y voit possiblement le summum de la pureté cinématographique, soit justement une forme d'avant-garde. Sa critique des *Parents terribles*, exemple à partir duquel il forgera plus tard sa défense du cinéma impur, présente originellement, à l'inverse, semble-t-il, le film de Cocteau comme du « pur cinéma », pour la raison suivante :

« Quel que soit le point de vue que la caméra prend de l'action, il ne cesse d'être celui d'un témoin, c'est-à-dire d'un spectateur. Si l'on veut, les *Parents terribles*

38 André Bazin, « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène », *La Revue du Cinéma*, n° 10, février 1948, p. 39. On peut y voir un écho à une idée qu'il a déjà formulée au sujet du *Ciel est à vous* : « l'art disparaît tout entier dans son objet » (« *Le Ciel est à vous* », *L'Information universitaire*, n° 1182, 26 février 1944, reproduit dans *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, op. cit. à la note 11, p. 85).

sont le contraire de la caméra pseudo-subjective de *Lady in the Lake*. Dans tout film, en effet, le metteur en scène nous traite tantôt comme un spectateur, tantôt comme un des personnages du drame, il nous demande tantôt de regarder, tantôt de participer [...]. Or l'un des caractères essentiels du théâtre n'est-il pas précisément que nous ne saurions y être autre chose que spectateur³⁹ ? »

Les films adaptant du théâtre en respectant le caractère du théâtre, c'est-à-dire le principe d'un point de vue extérieur à l'action, seraient donc du cinéma pur, bien que relevant, selon la doxa des années 1920, de l'impureté. En effet, ces films sont ainsi en accord avec le caractère du cinéma selon Bazin : l'enregistrement passif, mécanique (et dans mécanique il faut entendre la différence avec un regard humain) du réel.

Bazin reprend donc des éléments de la polémique entre Porte et Fescourt/Bouquet mais à des fins d'invention discursive : c'est bien une autre position qu'il s'agit finalement de défendre, mais une position qui ne nous est pleinement intelligible aujourd'hui que si nous interrogeons sa construction, que si nous la réintégrons dans l'interdiscursivité diachronique qui a visiblement contribué à la déterminer.

39 André Bazin, « *Les Parents terribles* : du théâtre transformé par la magie blanche et noire en pur cinéma », *L'Écran français*, n° 180, 7 décembre 1948, n. p.

INTERDISCURSIVITÉ ET CATÉGORIES

DES « SYMBOLISTES » AUX « NABIS » LA GENÈSE D'UN GROUPE ET D'UNE CATÉGORIE SINGULIÈRE

CATHERINE MÉNEUX

En 1899, François Thiébault-Sisson rend compte d'une exposition importante organisée en hommage à Odilon Redon chez Durand-Ruel, qui réunit pour la première fois dans ses prestigieuses galeries des jeunes artistes de l'avant-garde¹. Ce début de consécration appelle au retour en arrière et, à propos de certains d'entre eux – les « symbolistes d'antan » –, Thiébault-Sisson se souvient de la « curiosité soulevée » par leur première exposition dans la galerie du marchand Louis-Léon Le Barc de Boutteville en 1891. Le critique évoque alors tour à tour Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Jozsef Rippl-Ronai, Félix Vallotton, Édouard Vuillard, Charles Filiger et Ker-Xavier Roussel, avant de conclure sur une interprétation de leur démarche artistique ponctuée de paradoxes :

« on voit que les symbolistes d'antan n'étaient symbolistes qu'à demi. Leur *credo* était l'horreur du convenu, un dégoût nettement affirmé des formules toutes faites où se résume, dans les ateliers de l'école, le triple enseignement de la composition, du dessin et de la couleur. Tous voulaient autre chose, et cette autre chose, chacun tâchait d'y atteindre par des moyens aussi personnels que possible, uniquement suggéré par l'instinct². »

Si Thiébault-Sisson qualifie les artistes de « symbolistes », il émet pourtant un doute sur cette appellation et suggère l'existence d'un groupe constitué d'individualités très différenciées qui se seraient unies autour d'un commun refus des « formules toutes faites ». En quelques phrases, il synthétise ainsi des éléments déterminants dans l'histoire de la réception critique des peintres dits « Nabis ». Ces artistes ont débuté leur carrière en montrant leurs œuvres à la galerie Le Barc de Boutteville et au Salon des Indépendants ; qualifiés avec de multiples étiquettes, telles « synthétistes », « néo-traditionnistes », « déformateurs »

1 *Galleries Durand-Ruel. Exposition du 10 au 31 mars 1899*, catalogue préfacé par André Mellerio, Bruxelles, s.d. [1899].

2 THIEBAULT-SISSON, « Choses d'art. Un Salon d'avant-garde », *Le Temps*, 29 mars 1899, p. 2.

ou « idéistes », ils ont toutefois été principalement considérés comme des « symbolistes ». Néanmoins, à l'orée du xx^e siècle, alors que le symbolisme s'est désagrégé sur le plan sémantique, une partie de la critique les identifie comme un groupe spécifique, pourtant dénué de nom et d'une forte cohésion esthétique. Ce groupe fluctuant et mouvant n'est pas perçu comme celui des « Nabis » puisque la critique ignore purement et simplement cet étrange mot issu de l'hébreu. Et il faudra attendre les morts des principaux protagonistes³ de cette aventure pour que cette catégorie leur soit attribuée publiquement à partir des années 1930. Il convient alors de s'interroger sur l'émergence publique de la dénomination « Nabis ». Jusqu'aux années 1930, alors que les histoires de l'art du xix^e siècle se succèdent à un rythme soutenu, Maurice Denis et son groupe sont associés à l'école de Pont-Aven et/ou au symbolisme des années 1890. Cette dernière catégorie s'impose d'autant plus aux historiens que Denis la revendique dans ses propres textes, réunis en volume dans les éditions successives des *Théories* (1912, 1913, 1920)⁴. C'est sur cette configuration spécifique dans l'historiographie de la période contemporaine que je voudrais revenir⁵, en analysant la réception critique de ces artistes dans les années 1890, puis en examinant brièvement leur historisation durant la première moitié du xx^e siècle.

L'approche adoptée s'appuie sur un constat simple : polysémiques, les catégories se sont construites au fil des expositions et cette étude tente d'expliquer le régime expositionnel et médiatique auxquels les jeunes artistes ont été confrontés et sur lequel ils ont tenté d'influer. À cet effet, j'ai constitué de

- 3 Ranson meurt en 1909, Lacombe en 1916, Vallotton en 1925, Rippl-Ronai et Sérusier en 1927, Ibels en 1936, Vuillard en 1940, Maurice Denis en 1943, Roussel en 1944, Bonnard en 1947.
- 4 Maurice DENIS, *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 1^{ère} et 2^e éditions, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912 ; 3^e édition, Paris, Rouart et Watelin, 1913 ; 4^e édition, *Ibid.*, 1920. Pour la bibliographie de Maurice Denis, voir Jean-Paul BOUILLON, Fabienne STAHL, avec le concours de Clémence GABORIAU, « Bibliographie de Maurice Denis », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne le 15 décembre 2016, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/maurice-denis>
- 5 J'adresse mes remerciements à Aurélie Peylhard, Clémence Gaboriau et Zané Purmale qui m'ont autorisé à consulter leurs mémoires : Aurélie PEYLHARD, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, mémoire de DEA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, Eric Darragon (dir.) ; Clémence GABORIAU, *Maurice Denis et les arts décoratifs (1890-1910)*, mémoire de Master 1, Université Paris IV – Sorbonne, 2015, Jérémie Cerman (dir.) ; Zané PURMALE, *Les Nabis : prophètes de l'art moderne. Une étude historiographique*, mémoire de Master 2, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2013, Marion Lagrange et Dominique Jarrassé (dir.). De même, un très grand merci à Jean-Paul Bouillon et à Jean-David Jumeau-Lafond, qui ont accepté de relire une première version de ce texte et dont les conseils et remarques m'ont été précieux, ainsi qu'à Fabienne Stahl et Clémence Gaboriau qui m'ont apporté leur aide lors de ma consultation des Archives du catalogue raisonné Maurice Denis, et enfin à Laurent Houssais qui a attiré mon attention sur certains travaux.

façon rationnelle un corpus de comptes rendus d'exposition listés en annexe. Dans la logique du programme de recherche *Bibliographies de critiques d'art francophones*, l'annexe met ainsi à disposition des chercheurs un corpus inédit, qui atteste de l'hétérogénéité des auteurs ayant exercé la critique d'art et ne renvoie plus seulement aux personnalités les plus connues de la période. À la fois synchronique et diachronique, l'analyse se déploie dans un plan chronologique qui permet de saisir l'évolution constante des positionnements, tant des artistes que des critiques, appréhendés à travers une lecture interdiscursive. Par sa longueur, cette étude a pour objectif de recomposer ce temps de la médiation et de la réception, d'en faire éprouver le déroulement, la durée et la pesanteur. Dense sur le plan documentaire et réunissant des données souvent éparpillées, elle vise à une synthèse qui englobe la stratégie des artistes, la séquence des expositions et leur réception critique. Enfin, placée après l'étude de la réception durant les années 1890, l'analyse du processus d'historisation, qui débute à la décennie suivante, explicite la genèse de la catégorie « Nabis » et permet d'interroger l'articulation entre les discours critiques antérieurs et la fabrique des récits historiques.

« Ismes » : du néo-traditionnisme aux symbolistes

À l'orée des années 1890, rien ne laisse présager à Maurice Denis qu'il sera reconnu quelques décennies plus tard comme l'un des membres d'un groupe dénommé « Nabis ». À l'Académie Julian, il s'est lié avec Bonnard, Ranson, Sérusier et Henri-Gabriel Ibels et, comme en atteste leur correspondance, le petit groupe s'est constitué autour d'idées et de rites communs tel le surnom de « Nabi », qui signifie « prophète ». Les jeunes peintres partagent également des idées communes avec Roussel, à qui le surnom n'est pas appliqué, et son ami Vuillard qu'ils ont rencontré en 1890. Avec Bonnard, ces deux derniers forment un petit cercle, moins marqué par le mysticisme que Sérusier, Ranson, Denis ou leur ami Jan Verkade. Adopté « moitié par plaisanterie, moitié sérieusement⁶ », le surnom de « Nabi » témoigne de l'idéal de ces jeunes peintres qui se voient comme « les prophètes d'une nouvelle école d'art ». Réservé à l'espace privé, ce surnom n'a pas de sens dans le monde de l'art et Denis comprend très jeune qu'il faut un drapeau en « isme⁷ » pour se distinguer dans l'avant-garde

6 Dom Willibrord VERKADE, *Le Tourment de Dieu, Étapes d'un moine peintre*, traduction de Marguerite Faure revue par l'auteur, Paris, Librairie de l'art catholique, 1926, p. 72.

7 Voir Pierre Wat, « Procession des « -ismes » ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », in Bertrand Tillier (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-74.

artistique. À cette époque, les impressionnistes ont le soutien des plus grands marchands, tandis que les néo-impressionnistes tentent de s'imposer à leur suite au Salon des Indépendants et que les tendances naturalistes sont soutenues par les achats de l'État républicain. Or, guidé par Gauguin et Cézanne, Maurice Denis s'est engagé dans une autre voie, fortement anti-naturaliste, qu'il tente de définir dès 1890 dans un texte manifestaire titré « Définition du néo-traditionnisme⁸ » ; ce néologisme s'inscrit dans une chaîne de déclinaisons bien identifiables, puisque le terme semble faire suite à l'impressionnisme et au néo-impressionnisme. Denis n'écrit pas encore au nom d'un groupe et c'est à la première personne du singulier qu'il explique longuement sa conception de l'art.

Ce premier texte programmatique semble atteindre son but puisqu'en 1891, trois critiques – Félix Fénéon⁹, Alphonse Germain et Jules Antoine¹⁰ – y font clairement allusion dans leurs comptes rendus du Salon des Indépendants ; Maurice Denis et ses amis Bonnard et Ibels exposent alors pour la première fois sur la scène artistique¹¹ et le premier d'entre eux est particulièrement remarqué par la critique indépendante, à l'instar de Louis Anquetin, d'Henri de Toulouse-Lautrec, de Jens Ferdinand Willumsen ou d'Émile Bernard. Après les morts successives de Vincent Van Gogh et de Georges Seurat, puis le départ de Paul Gauguin pour Tahiti¹², l'avant-garde se déploie dans de nouvelles directions. Lors du Salon des Indépendants de 1891, bien peu de commentateurs¹³ se

8 Pierre Louis [Maurice DENIS], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 23 et 30 août 1890, p. 540-542 et p. 556-558. Repris dans *Le Ciel et l'Arcadie*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 5-21. Sur ce texte, voir Jean-Paul BOUILLON, « Denis : du bon usage des théories », in *Nabis 1888-1900* (cat. exp. Zurich, Kunsthhaus ; Paris, Grand Palais, 1993-1994), Paris, RMN, 1993, p. 61-74 ; Jean-Paul BOUILLON, « Le théoricien », in *Maurice Denis (1870-1943)* (cat. exp. Paris, Montréal, Rovereto, 2006-2007), Paris, RMN, 2006, p. 33-37 ; Belinda et Richard THOMSON, « Maurice Denis's 'Définition du Néo-traditionnisme' and anti-naturalism (1890) », *The Burlington Magazine*, n° 1309, vol. 154, avril 2012, « Art in nineteenth-century France », p. 260-267 ; Fabienne STAHL, « Maurice Denis, teorico dei Nabis », in *I Nabis, Gauguin e la pittura italiana d'avanguardia* (cat. exp. Rovigo, Palazzo Roverella, 17 septembre 2016 - 14 janvier 2017), Venise, Marsilio, 2016, p. 56-63.

9 La bibliographie de Félix Fénéon est en ligne : Joan U. HALPERIN, « Bibliographie de Félix Fénéon (1861-1944) », éditée par Anne-Sophie Aguilar, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/felixfeneon>.

10 Voir les références de leurs articles en annexe.

11 Voir en annexe les titres des œuvres qu'ils exposent.

12 Vincent Van Gogh est mort le 29 juillet 1890 ; Georges Seurat vient de décéder le 29 mars 1891 ; Gauguin s'embarque à Marseille pour Tahiti début avril 1891.

13 Certains critiques tels Arsène Alexandre ou Roger Marx évoquent plutôt une section ou école impressionniste alors que Charles Saunier et Alfred Ernst mentionnent les « synthétistes » (voir leurs comptes rendus en annexe).

risquent pourtant à étiqueter les œuvres des nouveaux venus, si ce n'est en les distinguant des envois néo-impressionnistes (qui occupent la plus grande part des comptes rendus), et seul Jules Antoine aborde Denis et Anquetin dans un paragraphe consacré aux « néo-traditionnistes ». Quelques mois plus tard, cette dernière catégorie semble néanmoins reconnue puisque, dans une première tentative de classement, un numéro spécial de *La Plume* paru en septembre 1891, identifie trois courants : les « Chromo-luminaristes », les « Néo-traditionnistes » et les « Indépendants »¹⁴.

Ce n'est toutefois pas ce classement qui va s'imposer dans les années suivantes. En mars 1891, Gabriel-Albert Aurier a publié un texte influent titré « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin¹⁵ » dans lequel il développe le concept d'idéisme. Dès le mois de mai 1891, Adolphe Retté s'est approprié cette nouvelle catégorie pour distinguer des « peintres symbolistes ou synthétistes » (Bernard, Bonnard, Willumsen, Maurice Denis) au Salon des Indépendants. À l'automne 1891, Maurice Denis et ses amis se voient alors associés à ce nouveau courant symboliste comme en atteste la réception de leurs œuvres à la Première exposition des Beaux-Arts de Saint-Germain-en-Laye. À l'initiative de Maurice Denis, un petit groupe de jeunes artistes bénéficie d'une salle qui leur est consacrée dans cette exposition¹⁶. Leur ami Georges Roussel publie un article sur « Les Impressionnistes et Symbolistes à l'Exposition de Saint-Germain », tandis que Fénéon titre son compte rendu « Quelques peintres idéistes¹⁷ ». Et, à partir de décembre 1891, ce n'est pas le « néo-traditionnisme » qui réunit l'avant-garde artistique mais une première « Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes » à la galerie Le Barc de Boutteville¹⁸. Ce dernier a ouvert son local à

14 *La Plume*, n° 57, 1^{er} septembre 1891, p. 285-303. Ce numéro débute par deux textes d'Alphonse GERMAIN : « Théorie chromo-luminariste » et « Théorie des Déformateurs ». La rubrique titrée « Chromo-luminaristes » réunit des textes de Jules CHRISTOPHE (« Georges Seurat »), Félix FÉNEON (« Paul Signac »), Jules ANTOINE (« Dubois-Pillet ») et Georges DARIEN (« Maximilien Luce »). La rubrique titrée « Néo-traditionnistes » regroupe des textes de Gabriel-Albert AURIER (« Paul Gauguin »), Emile BERNARD (« Vincent Van Gogh »), Adolphe RETTÉ (« Maurice Denis »). La rubrique titrée « Indépendants » comprend des textes de J.-K. HUYSMANS (« Paul Cézanne »), Georges LECOMTE (« M. Camille Pissarro »), Paternie BERRICHON (« Louis Anquetin »), Léon MAILLARD (« Schuffenecker ») et Alphonse GERMAIN (« Alexandre Séon »).

15 Gabriel-Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercur de France*, mars 1891, p. 155-165. Sur ce texte, voir Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2005, p. 104-110.

16 Voir en annexe les titres des œuvres qu'ils exposent.

17 Voir les références de ces articles en annexe.

18 Voir Dominique LOBSTEIN, « Louis-Léon Le Barc de Boutteville et sa galerie. Polyphonie documentaire », in Pierre Sanchez (dir.), *Les expositions de la Galerie Le Barc de Boutteville*

un groupe important de jeunes artistes qui se distinguent pour leur esthétique libre et originale, loin de l'art des Salons officiels dans lesquels ils ne sont pas admis¹⁹, loin de leur public ignorant et moqueur et des compromis qu'ils impliquent éventuellement. En exposant sous le titre de « Peintres impressionnistes et symbolistes », cette petite communauté affirme non seulement sa volonté d'éclectisme et son attachement à l'héritage impressionniste mais également son adhésion implicite au texte d'Aurier, un texte que le préfacier au catalogue de cette première exposition, Gaston Lesaulx, cite explicitement²⁰; elle s'inscrit également dans le sillage de Gauguin et de ses amis qui ont organisé une Exposition du Groupe impressionniste et synthétiste en 1889 au Café des Arts aménagé par Volpini. Cette communauté tente donc de s'imposer avec des drapeaux en « ismes », forgés par la critique, bien différents de la notion d'indépendance que leurs aînés impressionnistes avaient revendiquée²¹ et que les fondateurs du Salon des Indépendants s'étaient appropriée. L'initiative est ambitieuse puisqu'un catalogue avec préface est édité pour présenter cette première exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, sur le modèle des expositions organisées par de grands marchands comme Durand-Ruel²². En revanche, l'union entre les artistes et Le Barc de Boutteville est informelle puisque ces derniers ne se sont pas constitués en société et ils n'ont pas imité la Société internationale des peintres et des sculpteurs qui réunit depuis 1882 chez Georges Petit un groupe mouvant d'artistes plus ou moins reconnus. Fait inédit, quatorze Expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes (fig. 1) se succéderont jusqu'à la mort de Le Barc de Boutteville en octobre 1897.

Médiatisée dans les « petites revues » et quelques journaux, la première Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes bénéficie d'une réception

(1891-1899) et du Salon des Cent (1894-1903). Répertoire des artistes et de leurs œuvres, Dijon, Echelle de Jacob Editions, 2012, p. 13-61. Ces expositions réunissent des artistes tels que Anquetin, Émile Bernard, Bonnard, Henri-Edmond Cross, Maurice Denis, Charles Dulac, Filiger, Ibels, Maximilien Luce, Hippolyte Petitjean, Ranson, Émile Schuffenecker, Sérusier, Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec ou Adolphe Willette.

- 19** Voir Frédéric DESTREMAU, « Le Salon des refusés organisé par Louis Anquetin au Palais des Arts Libéraux du 29 mai au 30 juin 1891 », in *Anquetin. La Passion d'être Peintre*, Paris, Brame & Lorenceau, 1991, p. 143-147. Les Salons officiels sont ceux de la Société des artistes français et de la Société nationale des beaux-arts.
- 20** Gaston LESAULX, « Impressionnistes & symbolistes », in *Peintres impressionnistes et symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, à partir du 21 décembre 1891), [Paris, 1891], p. 11.
- 21** Voir *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Charles S. Moffett avec le concours de Ruth Berson et Barbara Lee Williams (dir.) (cat. exp. The Fine Arts Museums of San Francisco; Washington, The National Gallery, 1986), Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.
- 22** Voir Sylvie PATRY (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme* (cat. exp. Paris, Musée du Luxembourg, 2014-2015), Paris, RMN, 2014.



Fig. 1. Marc Mouclier, IX^e Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville, lithographie

généralement favorable²³. Si certains critiques s'essayaient à quelques tentatives de classement entre les impressionnistes, les symbolistes ou les idéistes²⁴, ou si d'autres, tel Arsène Alexandre²⁵, émettent des réserves sur les étiquettes en « ismes », les jeunes artistes semblent revendiquer avant tout leur individualisme

23 Voir en annexe les références des comptes rendus et les titres des œuvres exposées par Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Sérusier et Vuillard. Ce dernier n'est quasiment pas mentionné dans les comptes rendus.

24 Voir en annexe les références de l'article paru dans *Le Temps*, de ceux de Jules Christophe, Jean Passe, Octave Uzanne et Charles-Henry Hirsch.

25 « A vrai dire, nous aimons peu les étiquettes de la nature de celle que l'organisateur de cette exposition a cru devoir arborer. Ces dénominations d'écoles en *isme* font beaucoup plus de tort aux artistes qu'elles ne les servent. Les peintres aujourd'hui incontestés qui jadis combattirent rue Laffitte, Renoir, Degas, Monet, Sisley, Pissaro [sic], etc., furent englobés dans cette méprisante appellation d'"impressionnistes" bien que se distinguant par les œuvres les plus divergentes » (Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. Les artistes dits impressionnistes et symbolistes », *Paris*, 22 décembre 1891, p. 2). Voir également : N. s., « Beaux-Arts. Une exposition de jeunes artistes », *L'Eclair*, 23 décembre 1891, p. 3; FREDDIS, « Notes sur l'art », *La Revue socialiste*, avril 1892, p. 457-459; Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. La Deuxième des symbolistes », *Paris*, 23 mai 1892, p. 2.

comme en témoignent leurs réponses à une interview de l'écrivain Jacques Daurelle. Dans la lignée de Jules Huret pour la littérature, ce dernier a trouvé intéressant de se rendre dans les ateliers des « jeunes exposants » dont les personnalités lui apparaissent les plus caractéristiques²⁶. Il a interrogé Anquetin, Toulouse-Lautrec, Émile Bernard, Maurice Denis et Bonnard. Sa première question est directe : « Comment précisez-vous les tendances artistiques de la jeune école de peinture, et sous quelle étiquette les groupez-vous ? ». La volonté d'indépendance est alors presque unanime ; Anquetin a cette réponse lapidaire : « Symbolisme, impressionnisme, ce sont des blagues. Pas de théories, pas d'écoles. Il n'y a que des tempéraments. ». Toulouse-Lautrec et Bonnard sont plus concis encore lorsqu'ils déclarent qu'ils ne sont « d'aucune école ». Émile Bernard évoque son rêve « de créer un style hiératique qui s'élèverait au-dessus de la modernité, au-dessus de l'actualité ». Quant à Maurice Denis, il s'abstient de mentionner toute étiquette pour réaffirmer son credo : « Je pense qu'avant tout une peinture doit orner. Le choix des sujets et des scènes n'est rien. C'est par la surface colorée, par la valeur des tons, par l'harmonie des lignes que je prétends atteindre l'esprit, éveiller l'émotion. ». Néanmoins, Denis ne campe pas longtemps sur cette position et, en février 1892, il publie un bilan de la première exposition chez Le Barc de Boutteville, qui a fait preuve « d'un certain courage, en ouvrant une exposition permanente de tableaux modernes – impressionnistes et symbolistes », et, se réjouissant « de ce succès²⁷ », il s'approprie désormais l'étiquette « symboliste » :

« Pour d'excellentes raisons, les peintres symbolistes s'interdisent l'étude documentaire et la notation impressionniste, qui intéressent précisément les amateurs d'aujourd'hui. Il me semble qu'ils ont tout à gagner à cette abstention, ils évitent d'être faciles, vulgaires, insignifiants. Ils n'ont pas de « morceaux » à vendre. Ils recherchent avant tout les grands résultats esthétiques, et cela avec une netteté et une concision d'architectes. C'est la théorie de la « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées²⁸ ». »

Si Maurice Denis n'associe pas de noms aux « peintres symbolistes » et ne s'exprime donc pas clairement au nom d'un mouvement, il réaffirme surtout sa conception de l'art en des termes clivants à l'égard des impressionnistes (même s'il a pris soin d'évoquer des « géants » comme Camille Pissarro). De fait, comme

.....
Voir Olivier SCHUWER, « L'envers des processus de catégorisation ou l'*auto-critique* de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) », dans le présent volume.

26 Jacques DAURELLE, « Chez les Jeunes Peintres », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1891, p. 2.

27 Pierre Louis [Maurice DENIS], « Pour les jeunes peintres », *Art et critique*, 20 février 1892, p. 94.

28 *Ibid.*

Sérusier l'écrit à Verkade au même moment, on « regarde les Symbolistes avec intérêt et on achète les Impressionnistes. J'ai eu des compliments de Mallarmé, Redon et Puvis et quelques notes dans les journaux. Mais les bourgeois ne voient rien du tout²⁹. ».

Ce ne sont pourtant pas ces étiquettes qui sont majoritairement reprises lors du Salon des Indépendants de 1892, dominé par une rétrospective Seurat. Les jeunes artistes « novateurs », qui exposent dans la salle IV et se distinguent des néo-impressionnistes³⁰, deviennent en effet les proies d'une critique qui classe de façon polysémique³¹. Arsène Alexandre note ainsi l'émergence de « deux tendances opposées », de « deux écoles de demain, destinées à diverger de plus en plus » qu'il tente de dénommer avec les termes de « néo-réalistes » (Anquetin, Toulouse-Lautrec, Gustave Albert, Léon Fauché, Ibels, Charles Guilloux, A. Schlaich) et de « néo-spiritualistes » (Bonnard, Denis, Bernard, Ranson, Georges Rasetti, Louis Roy, Léo Gausson). De façon moins tranchée, Roger Marx³² distingue également Toulouse-Lautrec et Anquetin des peintres « plus soucieux de poésie que d'exacte réalité, qui tendent à l'interprétation décorative » (Denis, Bonnard, Ranson, Ibels, Alphonse-Ernest Iker), tout en remarquant l'attrait de quelques peintres pour les sujets bretons (Bernard, Rasetti, Henri Moret), ainsi que les paysages novateurs et poétiques de Guilloux. Pour Charles Saunier³³, Anquetin, Toulouse-Lautrec, Ibels et Dario de Regoyos « subordonnent la couleur et la ligne au caractère essentiel des types », tandis que seul Maurice Denis permet à la « peinture symbolique ou mystique » de briller et que Bonnard et Guilloux « convergent vers d'analogues préoccupations décoratives ». Edmond Cousturier³⁴ adopte la même tripartition en évoquant les « néo-impressionnistes », les « synthétistes » (Anquetin, Toulouse-Lautrec, Ibels) et les « décorateurs » (Bonnard, Denis). Quant à C. d'Hennebaut, il identifie « trois tendances » : « ceux que le modernisme éveille, tout en conservant encore le respect des traditions », « ceux qui sont épris de naturalisme, les impressionnistes et les luministes » et

29 Lettre de P. Sérusier à J. Verkade, 21 janvier 1892, in Paul Sérusier, *ABC de la peinture, suivi d'une correspondance inédite*, Paris, Floury, 1950, p. 57.

30 Voir en annexe les titres des œuvres exposées par Bonnard, Denis, Ibels et Ranson.

31 Voir les références de leurs comptes rendus en annexe.

32 La bibliographie de Roger Marx est en ligne : Catherine MENEUX, « Bibliographie de Roger Marx », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en février 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/roger-marx>

33 Sur Charles Saunier, voir Fabienne FRAVALO, « SAUNIER, Charles », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale (1789-1920)*, Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), Paris, Site Web de l'INHA, mis en ligne le 18 juillet 2013, URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/saunier-charles.html>

34 Des archives Edmond et Lucie Cousturier sont conservées au Getty Research Institute.

« les symbolistes et les mystiques » (Denis, Bonnard, Bernard, Ranson, Rasetti, Alexandre Perrier). Lors du Salon des Indépendants de 1892, Bonnard, Maurice Denis et Ranson ne sont donc pas clairement désignés comme des « symbolistes » et ils appartiennent à une petite nébuleuse alternativement qualifiée de spiritualiste, mystique, symboliste et de quelques autres dénominations en *iste*³⁵. Certains critiques refusent également ces étiquettes, à l'instar d'Arthur Huc qui renouvelle ses éloges de Denis et Bonnard.

En avril 1892, Aurier donne alors des contours plus fermes à cette nébuleuse : dans un article titré « Les symbolistes³⁶ », il pose un nouveau jalon pour définir un « mouvement » symboliste. En 1891, dans son article fondateur sur « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », il avait tenté de définir un symbolisme pictural, basé sur le seul Gauguin³⁷. Si ce premier texte avait marqué l'ensemble de la critique indépendante³⁸, il avait pourtant été mal reçu par des personnalités influentes, telles Camille Pissarro³⁹, Alphonse Germain et Camille Mauclair ; ces deux derniers, ayant une toute autre conception du symbolisme pictural, avaient en effet élu d'autres artistes pour l'incarner (Alexandre Séon, Albert Besnard)⁴⁰. Dans son article titré « Les Symbolistes », Aurier prend alors en compte certaines objections : il ne s'agit plus de réagir contre l'impressionnisme, mais de combattre les matérialistes et les naturalistes. Dans cette seconde mouture, Aurier intègre le langage et le travail des ateliers, et plus précisément le néo-traditionnisme de Maurice Denis. Prenant ses distances à l'égard de l'idéisme, il recentre son discours sur l'histoire, les éléments plastiques et la notion plus répandue d'idéalisme. Affichant une ambition totalisante, Aurier voit dans les

35 Alexandre Georget évoque les « cloisonnistes », Alfred Ernst les « synthétistes » et « déformistes », Auguste Dallery l'école « évolutionniste », Alphonse Germain les « déformateurs » (voir les références de leurs textes en annexe).

36 Gabriel-Albert AURIER, « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, 1^{er} avril 1892, col.474-486.

37 Gabriel-Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *op. cit.* à la note 15.

38 Constance NAUBERT-RISER, Introduction [Quatrième partie : 1890-1900], in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990 ; nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Hazan, 2010, p. 315.

39 « Tu verras combien ce littérateur raisonne sur une pointe d'aiguille. À l'écouter, à la rigueur il n'est pas nécessaire de dessiner ou peindre pour faire de l'art, les idées suffisent, indiquées par quelques signes » (Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien, 20 avril 1891, in *Correspondance de Camille Pissarro*, éditée par Janine Bailly-Herzberg, tome 3, Paris, Valhermeil, 1988, p. 66).

40 Pour plus de développement, voir James KEARNS, *Symbolist landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The modern humanities research association, 1989, p. 31-52 ; Dario GAMBONI, « Le « symbolisme en peinture » et la littérature », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 13-23 ; Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, *op. cit.* à la note 15.

symbolistes « les fils directs des grands imagiers mythologistes de l'Assyrie, de l'Égypte, de la Grèce de l'époque royale, les descendants des Florentins du XIV^e siècle, des Allemands du XI^e siècle, des Gothiques du moyen-âge, un peu aussi les cousins des Japonais ». Il capte également une partie de l'avant-garde impressionniste pour expliciter la genèse du symbolisme⁴¹. À ses yeux, son « initiateur incontestable » demeure Gauguin ; au nombre des autres « annonciateurs de la bonne parole », il cite principalement Van Gogh et Odilon Redon. À cet art nouveau, Aurier a également trouvé des précurseurs en les personnes de Pierre Puvis de Chavannes, Jean-Jacques Henner, Gustave Moreau, Eugène Carrière et Auguste Rodin. Enfin, dans la dernière partie de son article consacrée aux jeunes artistes « symbolistes », il évoque successivement Sérusier, Émile Bernard, Filiger, Maurice Denis, Roussel, Ranson, Bonnard et Vuillard, puis il achève son texte en mentionnant brièvement Willumsen, Schuffenecker, Guilloux, Séon, Henry de Groux et Albert Trachsel.

Aurier ne défend pas pour autant les seuls symbolistes et il a également écrit des textes admiratifs sur Camille Pissarro, Auguste Renoir et Claude Monet⁴², non sans réserves toutefois. Sans volonté de clivage marquée, il se fait surtout le porte-parole d'une avant-garde qui n'expose pas dans les grands Salons, comme il l'écrit dans sa préface au catalogue de la Deuxième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes :

« Ils sont là, dans ce tréfonds perpétuellement fermentant, qu'ignore le public, mille jeunes hommes ardents, convaincus et désintéressés. Ils ont bouleversé avec des fougues belles d'enfants révolutionnaires, les vieilles formules de l'école, les poncifs de l'Académie, tous les clichés surannés dont vivent les bons élèves. Ils se sont exaltés, les uns, tout à la joie des sensations découvrant les féeries oubliées du soleil, les autres tout à la joie de l'idée pure proclamant les

41 Evoquant les « annonciateurs » du symbolisme, Aurier écrit : « Peut-être même encore, pour être complet et juste, serait-il nécessaire de mentionner également les impressionnistes et les néo-impressionnistes [...] peut-être conviendrait-il de parler de Manet, de Degas, de Cézanne, de Monet, de Sisley, de Pissarro, de Renoir et de leurs essais de synthèse expressive, du malheureux Seurat et de sa science, si stérile en soi, des décompositions de la lumière et des rythmes linéaires, d'Anquetin et de ses tentatives de japonisme, de cloisonnisme [...] » (Gabriel-Albert AURIER, « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, *op. cit.* à la note 36).

42 Voir la bibliographie d'Aurier : Patricia TOWNLEY MATHEWS, Catherine MENEUX, Juliet SIMPSON, « Bibliographie de Gabriel-Albert Aurier (1865-1892) », éditée par Catherine Méneux, in Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/gabriel-albert-aurier>. Sur Aurier, Monet et Renoir, voir Patricia TOWNLEY MATHEWS, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, p. 110-112.

incomparables splendeurs du rêve, tous broyant sur leurs palettes moins de couleur que d'amour⁴³. »

Comme Aurier le suggère, toutes les esthétiques se mêlent harmonieusement dans une même opposition contre les valeurs consacrées.

Oppositions, clivages et fragmentation

Les systèmes critiques ne peuvent pourtant que s'opposer. Dès 1891, Émile Bernard, Bonnard et Maurice Denis se sont vus accusés par Alphonse Germain de n'être que des « déformateurs », qui « s'en tiennent à des impressions embryonnaires », bafouent la perspective et le rendu des reliefs et « préfèrent Cézanne, Gauguin, Van Gogh, tempéraments intensifs, mais déséquilibrés et nullement latins⁴⁴ ». Le texte influent de Germain laisse des traces profondes et cette argumentation est reprise par divers critiques, tel Yvanhoë Rambosson⁴⁵, qui évoque en 1892 ces « quelques peintres déformateurs », plus aptes à s'illustrer dans la décoration que la peinture⁴⁶. Par ailleurs, en mars 1892, l'ouverture du premier Salon de la Rose+Croix, créé par Joséphin Péladan⁴⁷, génère soudainement un malaise face à un symbolisme indéfini⁴⁸, au moment même où Aurier publie son article sur « Les Symbolistes ». Un malaise qui est clairement perceptible dans la longue étude que Georges Lecomte⁴⁹ publie sur « L'art contemporain » dans *La Revue indépendante* à la même époque. Aiguillonné par l'art inédit montré dans les derniers Salons, Lecomte a pour dessein de « préciser » « l'évolution

43 Gabriel-Albert AURIER, « Préface », in *Deuxième Exposition des Peintres impressionnistes & symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, à partir du 21 mai 1892), [Paris, 1892], p. 3-6, repris dans « Deuxième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes », *Mercure de France*, juillet 1892, p. 260-263.

44 Alphonse GERMAIN, « Théorie des déformateurs. Exposé et réfutation », *La Plume*, 1^{er} septembre 1891, p. 289-290.

45 Constance NAUBERT-RISER, « Yvanhoë Rambosson (1872-1943) », in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, op. cit. à la note 38, p. 401-402.

46 Yvanhoë RAMBOSSON, « Critique d'art », *La Plume*, 1^{er} août 1892, p. 352. Voir également Y. R. [RAMBOSSON], « Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes », *La Plume*, 15 décembre 1892, p. 531-532.

47 La bibliographie de J. Péladan est en ligne : Christophe BEAUFILS, « Bibliographie de Joséphin Péladan (1858-1918) », éditée par Fanny Bacot, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017. URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/josephin-peladan>

48 Sur l'opposition aux idées portées par Joséphin Péladan, voir Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 66-67.

49 Constance NAUBERT-RISER, « Georges Lecomte (1867-1958) », in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, op. cit. à la note 38, p. 348-349.

artistique»; la « marque distinctive » de son époque lui semble alors être un « souci de beauté décorative ». Pour en résumer les grandes tendances, il commence naturellement par les impressionnistes, en distinguant particulièrement Cézanne, puis il évoque les néo-impressionnistes, connus depuis 1886. Il en vient ensuite aux « nouveaux peintres », « protagonistes d'un art plus exclusivement mystique, symbolique et décoratif », qu'il qualifie également d'idéistes en citant Aurier. S'il ne condamne pas la « réaction idéaliste », Lecomte exprime toutefois ses craintes à l'égard de leurs déformations et de leur éloignement de la « logique du vrai » : « Ce ne sont plus des simplifications de formes, mais bien des ablations de formes. Or, de telles synthèses, destructives du vrai, de telles interprétations si distantes de la réalité, ne peuvent plus séduire plastiquement, même si elles aboutissent à des ensembles harmoniques. D'ailleurs, le plus souvent, est-ce à la beauté décorative que l'on parvient ? On ne dépasse guère une sorte de déformation pittoresque⁵⁰ ». Lecomte perçoit également leur peinture comme trop « littéraire et philosophique » alors que « l'idée doit être subordonnée à la pure beauté plastique ». Dans son texte, il associe la « réaction idéaliste » aux idées émises par Aurier et Péladan, englobant dans un même ensemble des conceptions de l'art pourtant bien différenciées. Proche de Camille Pissarro, qui voit dans les tendances symbolistes une contre-révolution, Lecomte synthétise ainsi la majeure partie des griefs qui seront proférés contre les symbolistes tout au long des années 1890. Son texte a un impact d'autant plus grand qu'il en reprend certains extraits dans son ouvrage *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, dans lequel il propose une vision élargie de l'impressionnisme, une école étroitement liée à un marchand, prenant sa source dans l'art de Manet et des paysagistes de « l'École de 1830 », et comprenant des artistes aussi différents que Monet, Pissarro, Edgar Degas, Renoir, Cézanne, Alfred Sisley, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Armand Guillaumin, Jean-François Raffaëlli, Eugène Boudin ou Jean-Louis Forain. Lecomte esquisse également un clivage entre l'art impressionniste et « l'Art mystique, symbolique et décoratif exclusivement » dont les représentants « innovent moins qu'ils ne le pensent⁵¹ ».

Dès juin 1892, Maurice Denis se croit obligé de réagir pour distinguer son groupe de « l'art idéaliste » rosicrucien, qui accorde la primauté au sujet : « Nous nous étonnons que des critiques renseignés, comme M. Georges Lecomte, se soient plu à confondre les tendances mystiques et allégoriques, c'est-à-dire la recherche de l'expression par le sujet, et les tendances symbolistes, c'est-à-dire

50 Georges LECOMTE, « L'Art contemporain », *Revue indépendante*, avril 1892, p. 1-29, cit. p. 15.

51 Georges LECOMTE, *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892, p. 261.

la recherche de l'expression par l'œuvre d'art⁵² ». À cette époque, Denis fait face à un double hiatus : non seulement l'article influent d'Aurier sur Gauguin a véhiculé une approche néo-platonicienne, opposée à la pratique des peintres, mais la compréhension du second texte d'Aurier est brouillée par l'irruption de l'art rosiencien, aux antipodes de la conception de l'art du jeune artiste.

Cette réception légèrement clivée suscite toutefois les défenses d'Arsène Alexandre, de Remy de Gourmont et de Raoul Sertat⁵³. Quant à Roger Marx, il se lance dans une campagne de soutien aux jeunes symbolistes durant l'été 1892 en mettant l'accent sur leurs apports à l'art décoratif⁵⁴. Acquis aux idées d'Aurier, ce dernier n'a pourtant pas l'aura du jeune critique du *Mercur de France*. Et lorsqu'Aurier décède le 5 octobre 1892, les « symbolistes » perdent leur principal défenseur et théoricien.

Ils s'imposent pourtant lors de la Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes ; leur affirmation est en effet nette car la majeure partie des disciples de Seurat n'y participent pas⁵⁵ et se regroupent dans une Exposition des Peintres Néo-Impressionnistes⁵⁶. Hippolyte Durand-Tahier, Charles Saunier, Roger Marx et Raoul Sertat⁵⁷ interprètent immédiatement cette initiative comme une partition entre les symbolistes et les néo-impressionnistes, sans toutefois y voir « des rivalités de personnes⁵⁸ ». Une partie de la critique identifie alors

52 Pierre L. Maud [Maurice DENIS], « Notes d'art et d'esthétique. Le Salon du Champ de Mars. L'Exposition de Renoir », *La Revue blanche*, 25 juin 1892, p. 364.

53 Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. La Deuxième des symbolistes », *Paris*, 23 mai 1892, p. 2 ; R. G. [Remy de GOURMONT], « Les premiers salons », *Mercur de France*, mai 1892, p. 60-61 ; Raoul SERTAT, « Beaux-Arts. Expositions à Paris [...] Société des Artistes indépendants », *Revue encyclopédique*, 1^{er} août 1892, col.1101-1104.

54 Roger MARX, « L'art décoratif et les "symbolistes" », *Le Voltaire*, 23 août 1892, p. 1. Marx mentionne les œuvres de Bernard, Bonnard, Denis, Filiger, Guilloux, Ibels, Ranson, Roussel, Schwabe, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard et Willumsen. Il exprime le même type d'idées dans son compte rendu de la Seconde Exposition des Beaux-Arts de Saint-Germain-en-Laye (R. M. [MARX], « Notules d'art », *Le Voltaire*, 1^{er} octobre 1892, p. 2, repris dans « Mouvement des Arts décoratifs », *Revue encyclopédique*, 15 octobre 1892, col.1486-1505) en s'attardant plus longuement sur les envois de Ranson et Denis. Voir en annexe les titres des œuvres exposées par Denis et Ranson.

55 Seuls Hippolyte Petitjean et Lucien Pissarro y participent.

56 *Exposition des Peintres Néo-Impressionnistes*, Paris, Salons de l'Hôtel Brébant, 2 décembre 1892-8 janvier 1893. Participants : Alexandre Charpentier, Henri-Edmond Cross, Léo Gausson, Maximilien Luce, Hippolyte Petitjean, Lucien Pissarro, Paul Signac et Théo Van Rysselberghe ; des œuvres de feu Seurat sont exposées.

57 Roger MARX, « L'exposition des peintres néo-impressionnistes », *Le Rapide*, n° 47, 3 décembre 1892, p. 2 ; H. DURAND-TAHIER, « Critique d'art. Exposition des Néo-impressionnistes », *La Plume*, 15 décembre 1892, p. 531 ; Charles SAUNIER, « Exposition des peintres néo-impressionnistes à Paris », *L'Art moderne*, 25 décembre 1892, p. 412-413.

58 Raoul SERTAT, « Revue artistique. Petits Salons », *Revue encyclopédique*, 1^{er} février 1893, col.73.

d'autant mieux des « symbolistes⁵⁹ » à la galerie Le Barc de Boutteville lors de cette Troisième Exposition que cette étiquette est clairement assumée, tant dans le titre que dans la préface au catalogue par Gaston Lesaulx. De plus, les Nabis ont fait des envois importants⁶⁰ et chaque ensemble individuel renvoie à un univers singulier, tout en étant lié par le même goût pour les lignes serpentes et les couleurs décoratives. Alors qu'il n'avait pas exposé jusqu'ici avec ses amis, Roussel suscite l'attention pour ses notations sensibles des moindres réalités dans seize « Dessins et Pastels ». Quant à Vuillard, il charme ceux qui recherchent des sujets modernes et un ancrage dans la vie quotidienne. Quelques critiques centrent alors leurs comptes rendus sur les seuls « peintres symbolistes » (Roger Marx, Alfred Ernst⁶¹, Charles Saunier, Karl Walstrom) et dressent un premier bilan de leur art novateur. S'appuyant sur une conception dialectique de l'histoire, Roger Marx présente les jeunes symbolistes comme une minorité qui révolutionne l'art, à la suite de leurs aînés impressionnistes, désormais considérés comme des « maîtres » qui ne sont plus à défendre :

« C'est la règle des évolutions d'art de se succéder en se contredisant [...] Ces mouvements de réaction se produisent d'ordinaire à l'instant des décadences de systèmes, lorsqu'un principe, excellent en soi, se trouve détourné de son sens originel et appliqué par mode, de façon générale et formulaire. Ainsi, il a été donné d'assister aux assauts livrés par le naturalisme au romantisme épuisé ; ainsi, le symbole tend à se substituer à une représentation de la réalité, trop souvent passée à l'état de convention aujourd'hui. Non pas que les symbolistes aient renoncé à puiser dans la nature leur inspiration ; mais ce qu'ils ne tolèrent point, c'est la copie dépourvue d'intellectualité d'un sujet pris au hasard, la copie littérale [...] Ils placent leur ambition à faire prédominer le *sentiment d'art* sans ramener à aucun canon établi leur idéal de beauté⁶² [...] »

Dans un second article, il s'emploie à contrer de nouveau les principales réserves émises sur la « peinture symboliste » :

59 « Ces dernières années, de jeunes peintres se groupèrent. D'abord étiquetés néo-traditionnistes, synthétistes, idéistes ou mystiques, ils sont généralement qualifiés aujourd'hui, symbolistes. » (Charles Saunier, « Critique d'art. Peintres symbolistes », *La Revue indépendante*, décembre 1892, p. 394). Saunier évoque successivement Maurice Denis, Sérusier, Emile Bernard, Willumsen, Ranson, Filiger, Jeanne Jacquemin, Guilloux, Bonnard, Anquetin, Vuillard, Ibels et Toulouse-Lautrec.

60 Voir en annexe les titres des œuvres exposées par Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier et Vuillard.

61 Alfred Ernst est avant tout un critique musical qui défend l'œuvre de Wagner en France.

62 Roger MARX, « L'exposition des symbolistes », *Le Rapide*, 17 novembre 1892, p. 2.

« Au résumé, l'erreur serait grande de penser que la peinture symboliste a des intentions purement littéraires [...] sa protestation ne s'indique pas seulement par le choix du sujet, par la conception générale ; elle se formule par la facture, par le témoignage matériel du sens des équivalences des lignes et des couleurs. Toutes les déformations, toutes les atténuations de tons lui semblent permises sous la condition de faire œuvre d'artiste véritable, c'est-à-dire œuvre originale et neuve⁶³. »

Ce type d'argumentation ne suffit pourtant pas à atténuer des oppositions grandissantes. Après avoir favorablement commenté les envois de Denis et de ses amis lors du Salon des Indépendants de 1892, Gustave Geffroy⁶⁴ exprime désormais ses réserves à l'égard de certains participants et il a hiérarchisé son compte rendu⁶⁵. Il débute en effet par quelques néo-impressionnistes (Angrand, Lucien Pissarro), puis il aborde les œuvres de Toulouse-Lautrec (« un observateur très doué et très violent de la basse humanité »), de Schlaich et d'Anquetin (« un incertain »), ainsi que d'Ibels, qui « ne se réclame guère non plus du symbolisme » (fig. 2). Il isole ensuite Bonnard et Vuillard, avant d'aborder les « symbolistes proprement dits » (Gauguin, Guilloux, Sérusier, Jeanne Jacquemin) et Maurice Denis. Certes, Geffroy commente élogieusement les œuvres de Bonnard, de Vuillard et de Maurice Denis mais son compte rendu contient des mises en garde contre une trop grande distanciation avec la réalité, dans la lignée du texte de Lecomte. Et contrairement à Roger Marx, Geffroy ne perçoit pas leur art, fondé sur « la préoccupation de cette synthèse linéaire et de ce tachisme violent », comme « une invention d'aujourd'hui » :

« Qu'importent les noms, puisqu'il s'agit, nous dit-on, d'un corps de doctrine et de l'avènement de la peinture de demain. Hélas ! Il faut craindre qu'il ne s'agisse que de la peinture d'hier et même d'avant-hier, si ces peintres qui se proclament idéistes ne savent pas trouver le contact nécessaire entre leur état d'esprit et la nature. [...] Ce qui est affirmé ici par quelques-uns, ce qui a été affirmé aux diverses expositions des Indépendants et au salon de la Rose+Croix, c'est un art, non d'après la vie, mais d'après l'art⁶⁶. »

63 Roger MARX, « Les symbolistes », *Le Voltaire*, 24 novembre 1892, p. 2.

64 La bibliographie de Geffroy est accessible sur la base du site *Bibliographies de critiques d'art francophones*. Voir également Oriane MARRE, « Le « chroniqueur épris des dessous d'humanité » : le politique dans la critique de Gustave Geffroy » dans le présent volume.

65 Gustave GEFFROY, « Chronique artistique – Chez le Barc de Bouteville. I », *La Justice*, 29 novembre 1892, p. 1.

66 Gustave GEFFROY, « Chronique artistique – Chez le Barc de Bouteville. II », *La Justice*, 30 novembre 1892, p. 1.



Fig. 2. Henri-Gabriel Ibels, *Le Grappin*. Programme pour le 1^{er} spectacle du Théâtre Libre

Admirateur inconditionnel de Monet, Geffroy dénie ainsi à certains des « symbolistes » toute prétention à incarner l'avant-garde et il remet en question la cohérence du mouvement défini par Aurier. Affichant sa préférence pour les sujets de Toulouse-Lautrec ou d'Ibels, il relègue désormais Denis dans les marges d'un symbolisme onirique ou doloriste tel que le représentent Guilloux ou Jeanne Jacquemin⁶⁷. Alfred Ernst exprime plus clairement ce type de partition lorsqu'il fait l'éloge de Roussel et surtout des « notes très vraies » de Vuillard, tandis que Denis lui paraît s'éloigner « trop de la vie⁶⁸ ».

Dans sa longue étude consacrée aux « Peintres symbolistes », Charles Saunier se montre peut-être le plus mordant. Ayant lu la « Définition du néo-traditionnisme » de Denis et les articles d'Aurier, il a décidé d'axer son propos sur les « jeunes peintres qui affectent des tendances d'art mystique ou psychologique⁶⁹ ». Après avoir analysé successivement l'art de Maurice Denis, Sérusier, Bernard, Willumsen, Ranson, Filiger, Jeanne Jacquemin et Guilloux, Saunier isole un

67 A la Troisième Exposition, Jeanne Jacquemin attire particulièrement l'attention avec onze œuvres. Voir Jean-David JUMEAU-LAFOND, « Jeanne Jacquemin, peintre et égérie symboliste », *Revue de l'art*, n° 141, septembre 2003, p. 57-78.

68 Alfred ERNST, « Les Peintres symbolistes. Une sélection d'œuvres », *La Paix*, 20 novembre 1892, p. 1.

69 Charles SAUNIER, « Critique d'art. Peintres symbolistes », *La Revue indépendante*, décembre 1892, p. 397.

second groupe d'artistes (Bonnard, Anquetin, Vuillard, Ibels et Toulouse-Lautrec), également marqués par le japonisme mais dont l'art est plus ornemental et harmonieux. « Chez les deux derniers qui appartiennent à la grande école caractériste, – de Daumier à de Degas –, les préoccupations japonaises ont seulement permis les colorations plus délicates, des lignes plus capricieuses. ». Pour distinguer les œuvres de Toulouse-Lautrec et d'Ibels, Saunier a repris la vieille catégorie de « caractériste » qui avait été inventée sans grand succès par Jean-François Raffaëlli en 1884⁷⁰. A l'instar de Geffroy ou d'Alfred Ernst, il ne perçoit pas d'unité esthétique au sein du groupe de Maurice Denis et de Sérusier, et contrairement à Roger Marx, il n'y voit pas non plus la relève de l'avant-garde. En dépit de ses appréciations relativement positives, Saunier conclue en affirmant que « l'art jeune » « ne saurait vraiment être représenté que par le néo-impressionnisme⁷¹ ». Les jeunes artistes bénéficient toutefois de comptes rendus cléments de la part de Remy de Gourmont, de Karl Walstroom et de Raoul Sertat. De même, Arsène Alexandre rédige des lignes élogieuses sur Denis, Vuillard, Bonnard, Ranson et Ibels, tout en concluant avec une petite réserve sur le caractère inachevé de certaines de leurs œuvres⁷². Certains critiques expriment également toujours leur scepticisme à l'égard d'une « classification par groupes en *iste* » (Beauregard) ou s'abstiennent de tout classement. Ces opinions contrastées sont alors propices à la caricature et *Le Journal* consacre son supplément illustré « à la reproduction des principales œuvres des peintres impressionnistes et symbolistes qui soulèvent en ce moment tant de querelles d'art » (fig. 3).

La déconstruction de la catégorie forgée par Aurier et reprise par les artistes de la galerie Le Barc de Boutteville a vraiment lieu au début de l'année 1893, lors de la Quatrième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes et du Salon des Indépendants, qui se déroulent au même moment⁷³. Tous les artistes de l'avant-garde se retrouvent côte à côte sur les mêmes cimaises et quelques critiques – Geffroy, Marx, Cousturier et un nouveau venu, Thadée

70 Jean-François RAFFAËLLI, « Etude des mouvements de l'Art moderne et du beau caractériste », in *Catalogue illustré des œuvres de Jean-François Raffaëlli, exposées 28bis avenue de l'Opéra suivi d'une Étude des mouvements de l'Art moderne et du beau caractériste*, Paris, 1884.

71 « L'art jeune de notre époque ne saurait vraiment être représenté que par le néo-impressionnisme. [...] Quel que soit donc le talent de MM. Denis, Sérusier [sic] et de leurs amis, leurs tentatives ne sauraient être considérées dans l'évolution artistique que comme des anomalies, attrayantes peut-être, nécessaires non ! » (Charles SAUNIER, « Critique d'art. Peintres symbolistes », *op. cit.* à la note 69, p. 405, 406).

72 Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris », *Paris*, 2 décembre 1892, p. 2.

73 Voir en annexe les comptes rendus de ces expositions et les titres des œuvres exposées au Salon des Indépendants par Bonnard, Denis, Ibels, Ranson et Vallotton.



Fig. 3. Mirliton, « Journal »-Revue. Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes », Le Journal, supplément littéraire, 26 novembre 1892, p. 1)

Natanson – publie alors un seul texte sur les deux expositions. Par ailleurs, la foule des visiteurs ainsi que le nombre important de comptes rendus attestent de l'intérêt pour les nouvelles tendances. Les divergences se creusent alors au sein de la critique indépendante. Arsène Alexandre et Gustave Geffroy distinguent tous deux Maurice Denis mais leurs conclusions sont bien différentes. Pour le premier, le peintre est l'un « des talents les plus attrayants et les plus délicats de la toute jeune école » et son art, issu d'une « continuelle observation émue de la nature », est suggestif de rêves et de méditations⁷⁴. En revanche, pour Geffroy, si Denis « continue à affirmer les promesses de ses débuts » et « que l'on peut attendre de lui un avenir d'œuvres étudiées, réfléchies, des confidences d'une sensibilité particulière », il se montre toujours « préoccupé de tradition, de déformation littéraire et surtout de sentiment catholique. Il est sans doute par nature conformation d'esprit, en arrière et non en avant, daté d'hier et non d'aujourd'hui et de demain⁷⁵ ». Alexandre et Geffroy se rejoignent pourtant sur un point : à leurs yeux, Toulouse-Lautrec, Anquetin et Ibels ne sont pas vraiment des symbolistes. Dans son compte rendu du Salon des Indépendants, Alexandre propose alors un nouveau classement pour dénommer trois tendances : les « décorateurs » (Denis, Bonnard, Ranson), les « réalistes » (Anquetin, Fauché, Toulouse-Lautrec, Ibels) et les « scientifiques » (Signac, Van Rysselberghe, Luce, Gausson, Henri-Edmond Cross)⁷⁶. Remettant également en question la catégorie « Symbolistes », Charles Saunier adopte le même type de lecture ; à ses yeux, les « groupements tranchés de jadis : néo-impressionnistes, symbolistes, tendent à disparaître. Ce qui vaut mieux, des personnalités imposent leur idéal ou leur technique dégagée des préoccupations d'école. De nouveaux venus, révoltés de l'enseignement officiel, envoient des œuvres curieusement ordonnées où sont mises à profit les intransigeances de leurs prédécesseurs⁷⁷ ». Après avoir exprimé sa lassitude à l'égard du systématisme des théories néo-impressionnistes, Saunier affirme sa préférence pour les « vrais modernes, ceux qui ont apporté au rendu de la vie actuelle une note nouvelle et personnelle », qui appartiennent selon lui « au petit groupe "caractériste" » ; parmi eux, il distingue Toulouse-Lautrec – « un maître » – et des artistes comme Ibels et Anquetin. Quant aux « symbolistes de jadis », il ne reste à ses yeux que Maurice Denis « que sert une gracieuse conception de l'art », et il perçoit Bonnard et Ranson par le prisme du « décoratif ». Saunier plaide d'autant plus la cause des « caractéristes »

74 Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui. Maurice Denis », *Paris*, 22 mars 1893, p. 2.

75 Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.

76 Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. L'Exposition des Indépendants », *Paris*, 21 mars 1893, p. 2.

77 Charles SAUNIER, « Critique d'art. Salon des Indépendants », *La Plume*, 15 avril 1893, p. 171-173, cit. p. 171.

qu'il publie en 1893 une élogieuse monographie sur Ibels, un artiste hors pair qui a su s'appuyer sur un « dessin rigoureux⁷⁸ ». Arthur Huc adopte la même interprétation lorsqu'il distingue les « symbolistes » (Denis, Bonnard, Ranson) et les « néo-réalistes » (Toulouse-Lautrec, Anquetin, Ibels)⁷⁹. Signe des temps, Rambosson remarque surtout les envois de Charles Cottet à la Quatrième Exposition de peintres impressionnistes et symbolistes, et au Salon des Indépendants, il mentionne notamment « la baignade hystériquement cocasse⁸⁰ » [Été dit *Le Bain au soir d'été*⁸¹] d'un nouveau venu, Félix Vallotton. Ce dernier s'est affranchi de sa formation traditionnelle par une pratique originale de la gravure en bois, marquée par un contraste radical entre le noir et le blanc et des sujets sociaux. *Le Bain au soir d'été* constitue l'une de ses premières peintures exécutées dans un style proche de celui des Nabis avec qui il se lie progressivement d'amitié. Alors qu'en février 1892, il n'avait pas adhéré à la « manifestation symbolico-impressionniste » de la galerie Le Barc de Boutteville⁸², il expose aux côtés de ses nouveaux amis en 1893 lors de la Quatrième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes.

À l'instar de Rambosson, de Natanson ou de Sertat, certains critiques se refusent à toute catégorisation pour ne privilégier que des individualités, comme le déclare Jules Christophe qui qualifie les exposants du Salon des Indépendants d'« impressionnistes » car « les groupements se ne font pas d'eux-mêmes⁸³ ». De manière similaire, alors qu'il débute dans la critique d'art en 1893, Thadée Natanson se tient loin des théories et se laisse guider par son goût dans une critique essentiellement subjective⁸⁴. Par ailleurs, il apporte un soutien de poids à cette avant-garde naissante en commandant en 1893 des lithographies à Roussel, Vuillard, Denis, Ranson et Bonnard pour *La Revue blanche* dont il est propriétaire avec ses frères.

Quant à Roger Marx, il met plus que jamais l'accent sur l'histoire lorsqu'il débute son compte rendu en inscrivant le Salon des Indépendants dans la

78 Charles SAUNIER, *H.-G. Ibels*, Paris, Edition de « La Plume », 1893, p. 5.

79 Homodei [Arthur Huc], « L'exposition des Indépendants », *La Dépêche* (Toulouse), 23 mars 1893, p. 1.

80 Yanhoé RAMBOSSON, « Le Mois artistique », *Mercure de France*, mai 1893, p. 74-78, cit. p. 77.

81 Félix Vallotton, *Le Bain au soir d'été*, 1892, huile sur toile, 97 × 131 cm. Zürich, Kunsthaus.

82 F. V. [VALLOTTON], « BEAUX-ARTS. Les petits salons », *Gazette de Lausanne*, 8 février 1892, p. 3. La bibliographie de Vallotton est en ligne : Rudolf KOELLA et Katia POLETTI, « Bibliographie de Félix Vallotton », in Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/felix-vallotton>

83 Jules CHRISTOPHE, « Impressionnistes au Salon des "Indépendants" », *Journal des artistes*, 23 avril 1893, p. 133.

84 Constance NAUBERT-RISER, « Thadée Natanson (1868-1951) », in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, op. cit. à la note 38, p. 366-367.

continuité des expositions des impressionnistes. Alors que Camille Pissarro expose chez Durand-Ruel, il s'agit de mettre fin aux querelles et de défendre toute l'avant-garde. Sa stratégie de défense, qui consiste à faire l'éloge de l'éclectisme des expositions et de l'individualité des artistes, ne peut plus s'appuyer sur des critères de jugement centrés uniquement sur l'esthétique et elle mobilise une argumentation sur l'originalité et la diachronie historique. Roger Marx affiche néanmoins sans faux-semblant sa préférence pour le « paysage imaginaire » de Guillaux qu'il oppose à la « transcription littérale, terre à terre, inintellectuelle de la nature » des impressionnistes⁸⁵. S'alignant sur l'interprétation de Geffroy ou de Saunier, il ne considère plus Toulouse-Lautrec et Anquetin comme des symbolistes et il accorde l'essentiel de son compte rendu à ses protégés, Ranson, Vallotton, Denis et Bonnard. En ce sens, il se montre digne héritier d'Aurier et il reprend la ligne défendue par les exposants à la Quatrième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, présentée par Camille Mauclair⁸⁶ dans la préface au catalogue : ce dernier met en effet l'accent sur la fraternité des artistes tout en rendant hommage aux « maîtres d'il y a vingt ans » qui ont renouvelé « la plastique et les lois visuelles⁸⁷ ». Roger Marx affirme les mêmes idées dans sa préface aux Albums de *L'Estampe originale* qu'il a lancée avec André Marty au début de l'année 1893 : il y célèbre la liberté et la fraternité des créateurs et, pour justifier l'éclectisme sélectif de *L'Estampe originale*, il présente la fin du XIX^e siècle comme une ère d'affranchissement face aux dogmes et aux écoles⁸⁸. Les albums de *L'Estampe originale* réunissent ainsi Puvis de Chavannes, Redon, Fantin-Latour, Carrière, Renoir, Whistler, Pissarro, Gauguin, Signac, Besnard et bien d'autres. Mais il faut remarquer que la première livraison comprend des œuvres d'Anquetin, de Bonnard, Denis (**fig. 4**), Ibels, Charles Maurin, Ranson, Roussel, Toulouse-Lautrec, Vallotton (**fig. 5**) et Vuillard. Marx a donc privilégié et isolé un groupe d'artistes qu'il défend plus particulièrement. En juin 1893, dans un article très élogieux, Lucien Muhlfeld suggère également l'idée d'un groupe :

« On parle couramment, en 1893, de Renoir, de Degas, de Camille Pissarro comme d'artistes d'avant-garde. En vérité pour nous ils sont classés, et classés haut, entre les maîtres définitifs. Aujourd'hui, il est même abusif de considérer

85 Roger MARX, « Les Indépendants », *Le Voltaire*, 28 mars 1893, p. 1-2.

86 Sur Mauclair, voir Katia PAPANDREOPOULOU, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : « Une leçon de nationalisme pictural »*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, Eric Darragon (dir.).

87 Camille MAUCLAIR, « Préface », in *Quatrième Exposition des Peintres impressionnistes & symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, à partir de mars 1893), [S. l., 1893], p. 5.

88 Roger MARX, Préface, in *L'Estampe originale*. Première année, Paris, Edition du « Journal des Artistes », 1893, p. 1-3, repris dans « L'Estampe originale », *Le Voltaire*, 4-5 avril 1893, p. 2.

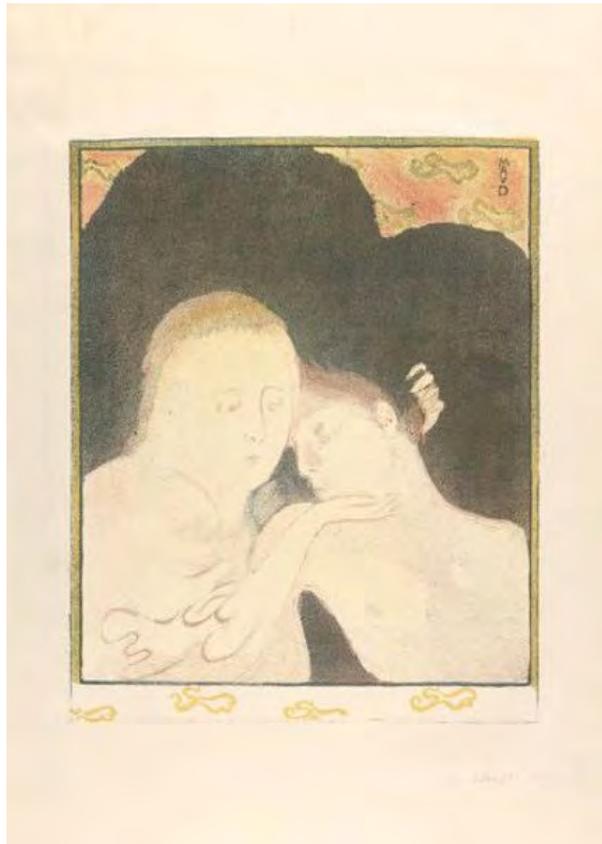


Fig. 4. Maurice Denis, *Madeleine (deux têtes)*, lithographie en couleurs



Fig. 5. Félix Vallotton, *La Manifestation*, gravure sur bois, 1893

les pointillistes comme des novateurs ; ils le furent il y a dix ans. [...] Les coloristes violents du paysage et du nu, les Émile Bernard, les Van Gogh, les de Groux, les Lautrec, les Anquetin, antérieurs aussi à nous, et jugés. Je ne sens de peinture contemporaine à notre jeunesse que chez les artistes appelés symbolistes, du nom des littérateurs qui les encouragèrent. Édouard Vuillard, Maurice Denis, Pierre Bonnard, ceux-là sont bien d'aujourd'hui, et vous ne les trouverez pas aux Salons. Leurs personnalités sont certes accusées et distinctes. Qu'ils me permettent pourtant de les nommer en groupe, puisqu'aussi bien plus que des amitiés les rapprochent⁸⁹. »

Se plaçant sur le terrain de l'histoire, Muhlfeld présente les « symbolistes » comme le nouveau groupe qui succède aux impressionnistes et aux néo-impressionnistes.

En 1893, ce petit groupe jouit d'une vraie reconnaissance, attestée par les lignes élogieuses de quelques critiques influents, les joutes que déclenche l'art de Denis et peut-être renforcée par la collaboration des artistes avec le théâtre d'avant-garde et la visibilité de leurs affiches. Néanmoins la ligne syncrétiste promue par la galerie Le Barc de Boutteville n'a pas convaincu la majeure partie des critiques car ses partisans se sont montrés trop ambigus dans leur volonté de revendiquer à la fois l'héritage impressionniste et l'élaboration d'un art nouveau symboliste. En cautionnant implicitement ou plus consciemment la catégorisation de leurs œuvres avec un « isme », les artistes se sont exposés aux querelles des « littérateurs » et aux rivalités du champ artistique. L'hostilité de certains critiques tels que Geffroy ou Lecomte vise en effet la succession des impressionnistes et elle ne semble pas dénuée d'un fondement commercial puisque ces querelles opposent aussi des marchands et des clans. Les jeunes artistes font également face à un ton polémique plus violent lorsque Charles Merki publie dans le *Mercure de France* un article corrosif contre le symbolisme pictural⁹⁰.

Résistances : faire groupe

À la fin de l'année 1893, les artistes optent alors pour une nouvelle stratégie afin de se distinguer dans l'avant-garde : exposer en groupe sans brandir un

⁸⁹ [Lucien] MUHLFELD, « A propos de peintures », *La Revue blanche*, juin 1893, p. 458-459, cit. p. 458-459.

⁹⁰ Charles MERKI, « Apologie pour la peinture », *Mercure de France*, juin 1893, p. 139-153. Voir Julien SCHUIN, « La relève critique d'Albert Aurier », communication au colloque international « Les revues, laboratoires de la critique (1880-1920) », Le Mans, novembre 2007, en ligne, HAL Id : hal-00987276 <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987276>, soumis le 5 mai 2014, p. 7-8.

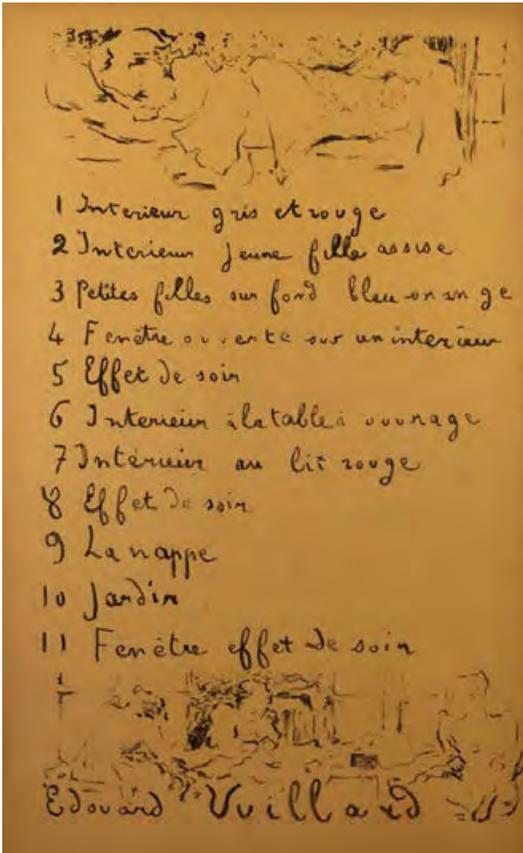


Fig. 6. Edouard Vuillard, Feuille illustrée en lithographie

Vuillard⁹². Le catalogue, constitué de huit feuilles volantes illustrées en lithographie⁹³ (fig. 6), est dépourvu de titre et de préface et il matérialise l'union de neuf artistes individuels. Le groupe affirme ainsi son indépendance à l'égard

drapeau en « isme ». Un groupe se constitue en effet par la forte interdépendance de ses membres, unis par des idées, des pratiques et des rites communs, mais également par la confrontation à des oppositions extérieures. Si les néo-impresionnistes – qui exposent en groupe entre 1892 et 1894⁹¹ – ont pu être un modèle, l'initiative des Nabis diffère toutefois car les artistes ont privilégié l'amitié et ils se sont unis autour d'une esthétique plurielle. Par ailleurs, ils demeurent liés à leur marchand puisque la première exposition du groupe a lieu à la galerie Le Barc de Bouteville du 25 octobre au 5 novembre 1893, peu avant la Cinquième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes; elle réunit Bonnard, Maurice Denis, Ibels, Marc Mouclier, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et

⁹¹ Robert L. HERBERT, *Neo-Impressionism*, (cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim, 1968), New York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1968, p. 240-249.

⁹² Voir en annexe les titres des œuvres exposées.

⁹³ Il y a huit feuilles car Vallotton et Bonnard ont dessiné leurs listes d'œuvres sur la même feuille. L'idée de ce catalogue vient de Roussel qui écrit à Maurice Denis: « Que penseriez-vous d'un catalogue où chacun lithographierait sur une feuille volante illustrée les titres de ses peintures exposées tout à l'heure chez Bouteville, soit pour nous 7, 7 estampes que l'on pourrait vendre pour couvrir les frais? » (lettre de K. X. Roussel à M. Denis, 16 octobre 1893, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, Ms 12392). La correspondance conservée au musée Maurice Denis est en ligne: https://archives.yvelines.fr/arkotheque/consult_fonds/index.php?ref_fonds=32

des littérateurs puisqu'il ne correspond ni exactement au mouvement défini par Aurier, ni aux tentatives de classement des autres critiques, et il intègre Mouclier qui s'est lié d'amitié avec les Nabis à l'Académie Julian et participe depuis 1892 aux Expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes. Tous les artistes ne s'investissent pas avec la même énergie dans l'organisation de l'exposition et, pour exemple, Bonnard, alors en voyage, n'envoie que deux œuvres⁹⁴.

D'une durée de douze jours, l'exposition est faiblement médiatisée et seuls Gustave Geffroy, Arsène Alexandre, Thadée Natanson, Maurice Cremnitz et Léon-Paul Fargue en rendent compte avec des appréciations différenciées. Encore une fois, Geffroy et Alexandre expriment des points de vue particulièrement divergents. Le premier ne varie en effet pas et, en dépit de l'intérêt qu'il porte à ces artistes, il renouvelle ses critiques sur Ranson, Sérusier et Denis qui n'abordent la nature « qu'en surface⁹⁵ », tout en rédigeant des lignes moins critiques sur les « humoristes » (Vallotton et Ibels) et sur Bonnard, « dessinateur de mouvements inattendus, et finement coloriste ». Geffroy distingue tout particulièrement Vuillard qui « accentue la vision qu'il a des choses » et qui « pénètre la vie ». Plus détaché des théories et refusant de les affilier à un « système », Arsène Alexandre met plutôt l'accent sur la jeunesse, la sincérité et l'originalité de ce groupe de peintres qu'il soutient depuis leurs débuts sur la scène artistique. Il centre alors ses éloges sur Ranson, Bonnard, Roussel, Denis et Vuillard en s'attardant particulièrement sur les envois plus nombreux des deux derniers. Alexandre achève sa revue rapide sur Ibels et Vallotton, qui ne se rattachent « pas directement au groupe⁹⁶ ».

Publié tardivement, le compte rendu de Natanson explicite plus largement la démarche et la conception de l'art des artistes. Il justifie d'abord cette première exposition de groupe :

« Voici que s'affirme, pour la plus grande joie de tous ceux qui aiment regarder les tableaux, la mode des petites expositions, où ne prend plus part à la fois qu'un petit nombre d'artistes. Si ce n'est que le plaisir de pouvoir considérer plus à l'aise plus d'œuvres de chacun, disposées par l'auteur plus à son gré ; de voir évités les voisinages dont la menace est si inquiétante, et surtout, pour les promeneurs, le torturant ennui et l'insupportable fatigue éprouvée aux Halles annuelles, comment n'y pas applaudir⁹⁷ ? »

94 Lettre de Bonnard à Vuillard, [avant le 25 octobre 1893], in *Bonnard / Vuillard. Correspondance*. Édition d'Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, 2001, p. 30-31.

95 Gustave GEFFROY, « Chez Le Barc », *Le Journal*, 29 octobre 1893, p. 2.

96 Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. A la salle Le Barc », *Paris*, 31 octobre 1893, p. 2.

97 Thadée NATANSON, « Expositions. Un groupe de peintres. », *La Revue blanche*, 15 novembre 1893, p. 337.

Natanson s'exprime alors sur un groupe qu'il connaît bien puisqu'il renvoie plus ou moins aux artistes sollicités pour réaliser les albums d'estampes originales de *La Revue blanche*⁹⁸. Évitant soigneusement de les affilier au symbolisme, il tente de définir leur esthétique commune en s'inspirant notamment des idées de Maurice Denis, tout en restituant la singularité de chaque artiste. Natanson attire l'attention sur les quatre motifs de papiers peints présentés par Denis⁹⁹ et il affiche désormais une préférence nette pour Vuillard qui se révèle lors de cette exposition. Loin des théories et moins marqué par l'empreinte gauguinienne, ce dernier ose en effet se laisser « librement entraîner par son tempérament ». Afin de distinguer les artistes du courant rosicrucien, Natanson consacre également un long développement à la question du sujet qu'il définit comme « la composition des sensations visuelles du peintre ». De même, Maurice Cremnitz accorde tous ses suffrages à Bonnard et à Vuillard, « deux exquis intimistes » dont les toiles charment comme celles de Chardin et de Watteau, et qui savent fixer un « bonheur très calme et très doux¹⁰⁰ ». À la fin de l'année 1893, Maurice Denis perd donc sa prééminence et certains affichent ostensiblement leur attrait pour les scènes familiales et sensibles de Vuillard et de Bonnard. Cette première exposition de groupe marque ainsi un tournant et elle réjouit Le Barc de Boutteville qui écrit à Maurice Denis le 29 octobre : « Nous avons beaucoup de visiteurs & surtout des visiteurs intéressants. C'est une petite exposition bien réussie¹⁰¹ ».

Le modeste et sommaire local de la galerie est alors réaménagé pour la Cinquième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes qui ouvre le 11 novembre¹⁰². Thiébault-Sisson constate d'ailleurs que « de nombreux

98 Pour les deux albums de *La Revue blanche* (1893-1894), Natanson fait également appel à Toulouse-Lautrec, Redon, Rippl-Ronai, Charles Cottet, sans solliciter Mouclier et Ibels.

99 Voir Jérémie CERMAN, *Le papier peint Art nouveau, création, production, diffusion*, Paris, Mare & Martin, 2012, p. 67-70 ; Clémence GABORIAU, *Maurice Denis et les arts décoratifs (1890-1910)*, *op. cit.* à la note 5.

100 Maurice CREMNITZ, « Beaux-Arts. Exposition de quelques peintres chez Le Barc de Boutteville », *Essais d'art libre*, décembre 1893, p. 231-233, cit. p. 231.

101 Lettre de Le Barc de Boutteville à M. Denis, 29 octobre 1893, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, Ms 13235.

102 Le groupe laisse de la place aux 54 autres artistes qui participent à la Cinquième Exposition. Alors qu'il avait montré onze œuvres à l'exposition de groupe, Vuillard ne présente qu'une seule œuvre (sans titre) à la Cinquième Exposition ; Denis réduit son envoi de onze à huit œuvres ; Ibels de six à trois ; Sérusier de quatre à deux ; Mouclier, Ranson et Roussel montrent le même nombre d'œuvres. Bonnard ne montre que deux œuvres aux deux expositions. Vallotton ne participe pas à la Cinquième Exposition.

impressionnistes et d'assez rares symbolistes exposent¹⁰³ ». Porte-parole des artistes pour la seconde fois, Mauclair a rédigé la préface au catalogue et, balayant « le goût de classifier », il place la jeunesse artistique dans le sillage des grands aînés indépendants, de Delacroix aux impressionnistes¹⁰⁴. Néanmoins, en dépit de son refus à « étiqueter », sa préface met en valeur une partie du groupe qui vient de se réunir chez Le Barc de Boutteville :

« Je sais la joie des belles harmonies du nuances et de lignes, le plaisir d'une touche opulente et heureuse ; mais si j'aime par exemple, entre ceux-ci qu'à l'instant vous apprenez à connaître, le peintre Edouard Vuillard, c'est pour ces dons, et bien plus pour cent qualités humaines [...] Il en est d'autres. Je répéterais sans profit ce que dirent nombre de visiteurs de précédentes expositions en ce lieu, qu'un groupe brûlant de vitalité s'y manifeste, du calme et religieux Maurice Denis au chatoyant Pierre Bonnard, de ce fatidique et luxuriant Paul Ranson à cet étrange et amer Xavier Roussel : souci amusant d'aller des souplesses de M. Giran-Max aux ténacités concentrées de M. Angrand, ou de la robustesse d'Anquetin à la rusticité de Sérusier et j'en oublie¹⁰⁵ ... »

La Cinquième Exposition semble faiblement commentée, si ce n'est par Victor Fournel ou Thiébault-Sisson qui mettent tous deux l'accent sur le colorisme parfois outrancier de maints exposants¹⁰⁶. Quant à Charles Morice, il distingue clairement Bonnard, Denis, Iker, Ranson, Sérusier et Vuillard lorsqu'il rédige un article particulièrement percutant sur la situation de l'avant-garde au début de l'année 1894. Ces derniers lui apparaissent en effet comme des exemples car ils ont trouvé dans les Salonnets le moyen de se faire connaître, comme l'avaient fait les impressionnistes avant eux. Décrivant une « guerre générale de toutes les tendances orientées vers l'avenir », Morice ne mâche pas ses mots lorsqu'il dénonce « la prétention des Impressionnistes à prendre le haut [...] et à monopoliser à leur profit toute audace artistique [...] C'est en leur nom maintenant – et malgré eux, et contre eux – qu'on persécute et qu'on bafoue un

103 THIÉBAULT-SISSON, « Les petits Salons. M. Gauguin et la peinture scientifique. Indépendants, impressionnistes, symbolistes », *Le Temps*, 2 décembre 1893, p. 3.

104 « Mystiques, symbolistes, des mots. Ils sentent, ils expriment, je ne veux savoir que cela. [...] Il y a dans ces peintres des beautés éparses et multiformes, les prières et les ivresses, les ironies et les songes, cela m'agrée, je ne tends point à étiqueter mon plaisir, et j'estime qu'il faut tenir en mépris le goût de classifier. » (Camille MAUCLAIR, « Préface », in *Cinquième Exposition des Peintres impressionnistes & symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, à partir du 11 novembre 1893), Paris, Girard, [1893], p. 5-6).

105 *Ibid.*, p. 5.

106 Voir les références de leurs comptes rendus en annexe.

art aussi indépendant que le leur et qui montera plus haut, l'Art Idéaliste¹⁰⁷ ». Cette phrase glissée dans un long compte rendu ne fait alors qu'annoncer une longue et vive bataille dont la jeunesse n'est pas forcément sortie victorieuse.

Hostilités, dispersion et bataille historiographique

L'un des grands événements de la fin de l'année 1893 n'a en effet pas été l'éphémère exposition de groupe à la galerie Le Barc de Boutteville mais celle des œuvres récentes de Gauguin à la galerie Durand-Ruel. Le retour de Paul Gauguin à Paris en août 1893 a complexifié le positionnement d'artistes qui ont été perçus comme ses disciples. Si ce dernier expose aux côtés des jeunes artistes lors des Cinquième et Sixième Expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes, il s'emploie surtout à se distinguer en préparant son exposition personnelle à la galerie Durand-Ruel qui ouvre le 10 novembre 1893. L'exposition Gauguin correspond alors à un moment de basculement, marqué notamment par la posture plus offensive de Geffroy en faveur de l'impressionnisme et la défection soudaine de Mauclair.

Alors que ce dernier avait soutenu les jeunes artistes de la galerie Le Barc de Boutteville, son ton se durcit soudainement au début de l'année 1894¹⁰⁸. Dans sa préface à la Sixième Exposition, il ne valorise plus le groupe de Denis mais accorde un long paragraphe à Jeanne Jacquemin¹⁰⁹. Affichant sa préférence pour Armand Point ou Georges Rochegrosse dans les colonnes du *Mercure de France* dont il est devenu le critique d'art attiré, Mauclair s'attaque de front au consensus qui a constitué le socle des expositions chez Le Barc de Boutteville ; il explique ainsi pourquoi il pense que Pissarro « manque de génie » et dénonce la médiocrité d'une grande partie des participants à Sixième Exposition en mentionnant une « étude de nu » de Gauguin¹¹⁰. Mauclair n'est néanmoins pas seul à écrire sa déception devant les œuvres exposées et Alfred

107 Charles MORICE, « Salons et Salonnets », *Mercure de France*, janvier 1894, p. 62-70, cit. p. 66. Sur le fonctionnement concurrentiel au sein de l'avant-garde et son internationalisation, voir Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 187-238.

108 Sur la volte-face de Mauclair, voir Laurent HOUSSAIS, « Débats et polémiques au *Mercure de France* 1890-1896 », in Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Institut national d'histoire de l'art, 2008, p. 51-62 ; Julien SCHUH, « La relève critique d'Albert Aurier », *op. cit.* à la note 90 ; Clément DESSY, *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, *op. cit.* à la note 48, p. 59-82.

109 Camille MAUCLAIR, « Préface », in *Sixième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, à partir du 2 mars 1894), Paris, Girard, 1894, p. 3-6.

110 Camille MAUCLAIR, « Choses d'art », *Mercure de France*, avril 1894, p. 377-379.

Jarry tout comme Edmond Pilon rédigent des comptes rendus mitigés sur un rassemblement d'artistes de plus en plus incohérent¹¹¹. Le coup de griffe de Mauclair envers Gauguin déclenche alors une polémique au sein du *Mercur de France* et, en mai 1894, Julien Leclercq rédige un beau plaidoyer en faveur de l'artiste¹¹². Comme l'a écrit Clément Dessy, l'article de Leclercq provoque ensuite un enchaînement de prises de position contradictoires¹¹³. La petite communauté de la galerie Le Barc de Boutteville retire à Mauclair la rédaction de la préface au catalogue de la Septième Exposition, qui est confiée à René Barjean. Au-delà des polémiques, les expositions chez Le Barc de Boutteville lassent désormais une critique qui n'est plus aussi prolixe à commenter les envois des artistes. Edmond Pilon s'en fait l'écho quand il avoue ne pas avoir rencontré de « progrès très sensible¹¹⁴ ». Lors de la Huitième Exposition, c'est Charles Morice, un admirateur inconditionnel de Gauguin, qui rédige la préface du catalogue. Pour réconcilier les « doctrines ennemies », Morice évoque « un commun désir de simplification spirituelle » qui « réunit tous les vrais artistes [...] dans l'adoration de la Nature » et, à ses yeux, « rien n'est hors d'un *symbolisme naturaliste*¹¹⁵ ». L'invention de cet oxymore n'empêche pas Mauclair de continuer à vilipender certains exposants de la galerie Le Barc de Boutteville et la Huitième Exposition lui apparaît « exactement semblable aux sept précédentes » : « C'est toujours la même couleur jolie et bariolée, la même nullité de dessin, la même agaçante allure d'esquisse ». Mauclair consacre un long paragraphe à Denis dans lequel il lui indique comment il aurait dû peindre la *Matinée de Pâques*, concluant : « Une décoration n'est pas un tableau [...] L'envoi de M. Denis ne vaut rien à cause de cela. Si c'est un tableau, tout y manque¹¹⁶ ». René Barjean y fait allusion dans son compte rendu lorsqu'il écrit : « M. Maurice Denis est très attaqué cet hiver. Des littérateurs paraissent décidés à lui apprendre la peinture. Les conseils ne lui manquent pas. Il m'agrée mieux de remercier l'artiste pour les joies sans cesse nouvelles où m'entraînent ses rêves diaphanes rendus avec une tendre éloquence¹¹⁷ ». Dans sa croisade contre les symbolistes, Mauclair est

111 Les références de leurs comptes rendus sont indiquées en annexe.

112 Julien LECLERCQ, « Sur la peinture (De Bruxelles à Paris) », *Mercur de France*, mai 1894, p. 71-77.

113 Clément DESSY, *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture, op. cit.* à la note 48, p. 71-75.

114 Edmond PILON, « Beaux-Arts. 7^e Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes (chez Le Barc de Boutteville) », *La Plume*, 15 août 1894, p. 349.

115 Charles MORICE, « Préface », in *Huitième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, à partir du 8 novembre 1894), Paris, Girard, 1894, p. 3-4.

116 Camille MAUCLAIR, « Choses d'art », *Mercur de France*, décembre 1894, p. 383-386, cit. p. 384.

117 René BARJEAN, « Beaux-Arts. Exposition chez Le Barc de Boutteville », *Essais d'art libre*, août-septembre-octobre 1894, p. 197-201, cit. p. 198. Cet article a été publié en décembre car il porte

soutenu par Adolphe Retté, qui avait pourtant été proche de Maurice Denis et d'Aurier au début des années 1890. Retté vilipende en effet les « peintres naguère étiquetés déformateurs, aujourd'hui symbolistes » : « Ces peintres sont gâtés de littérature, boursoufflés de vanité [...] Je n'ai pas été à Taiti [sic], cependant je crois avoir le droit de dire que les toiles de Gauguin me semblent hideuses ; j'ignore les désirs d'art de MM. Vuillard, Bonnard et les autres ; pourtant leurs essais me paraissent dévoiler la plus incurable impuissance ¹¹⁸ ». En dépit de leur volonté d'indépendance, les artistes se voient donc rattrapés par les débats polémiques et Denis ne réagit pas puisqu'il ne publie aucun texte en 1893 et en 1894, laissant le champ libre à la prose des littérateurs ¹¹⁹.

Pour exister sur la scène artistique, les peintres diversifient leurs lieux d'exposition. En 1894, Arthur Huc, rédacteur en chef de *La Dépêche* de Toulouse leur offre de nouvelles cimaises lorsqu'il organise une exposition de dix-sept jeunes artistes « indépendants ¹²⁰ » dans les locaux toulousains de son journal ¹²¹ ; pour faire sa sélection, Huc, assisté par Théodore Rivière, s'est basé sur les artistes exposant au Salon des Indépendants et sa liste ne comporte aucun peintre néo-impresionniste. Dans ses comptes rendus, il divise une partie des exposants en deux sous-groupes : d'une part, Bonnard, Denis, Ranson, Roussel et Vuillard appartiennent à « cette jeune école qu'on a baptisée du nom d'école symboliste et qui réclamerait plutôt le titre d'école néo-traditionniste » et d'autre part Anquetin, Toulouse-Lautrec, Hermann-Paul, Maurin et Ibels, pour qui le sujet

sur la Huitième Exposition, qui ouvre le 8 novembre, et fait allusion à l'article de Mauclair qui paraît en décembre.

118 Lettre d'Adolphe Retté à Alfred Valette, publiée dans « Echos et communications », *Mercur de France*, décembre 1894, p. 390-391.

119 On peut également citer ces quelques lignes de R. Bouyer sur l'exposition Seguin à la galerie Le Barc de Boutteville : « le loyal Armand Seguin nous apparaît comme un nouvel invité du « petit monde » intransigeant qui divertira le classique avenir, tous les bretons fin de siècle, Gauguin éponyme, et Seruzier [sic], Willumsen, Ibels, Maufra, Bernard, Filliger, etc., j'en passe et des plus déformateurs, qui glorifient aux yeux béats des lettrés ibséliens et autre toute la puérole névrose de la pseudo-candeur décorative, ici réaliste, là mystique. Auprès de ces malades, feu Cézanne et Redon sont des ingristes ! [...] » (Raymond BOUYER, « Les arts », *L'Ermitage*, mars 1895, p. 188).

120 N. s., « Nos expositions », *La Dépêche*, 8 mai 1894, col.1. La liste des participants est indiquée en annexe.

121 *Exposition de la « Dépêche » de Toulouse. Catalogue Illustré de 17 lithographies originales*, Ancourt, 1894. L'exposition est inaugurée le 20 mai 1894. Sur cette exposition, voir Richard THOMSON, « Toulouse-Lautrec, Arthur Huc et le néo-réalisme », in Actes du colloque *Toulouse-Lautrec*, Albi, 1992, p. 117-131 ; Aurélie PEYLHARD, « L'Exposition des Nabis en 1894 à La Dépêche de Toulouse : un essai de décentralisation artistique », in Laurent Houssais et Marion Lagrange (dir.), *Marché(s) de l'art en province 1870-1914, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, n° 8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, p. 55-68.

a plus d'importance et qu'il qualifie de « néo-réalistes » ou de « caractéristes », en reprenant la dénomination utilisée auparavant par Charles Saunier¹²². Ce type de classification est repris par Maurice Sarraut qui salue dans *L'Artiste* une belle initiative « décentralisatrice ». Une décentralisation que Geffroy défend également avec une nette inflexion politique puisqu'il associe les idéaux des artistes indépendants avec ceux des radicaux-socialistes¹²³.

Si certains critiques identifient désormais clairement un groupe¹²⁴, qualifié de « symboliste » ou de « néo-traditionniste », c'est pourtant la dispersion qui domine en 1894. Dans une logique individualiste¹²⁵, Bonnard, Roussel et Ibels se distinguent grâce à des expositions personnelles à la Galerie Thomas, à *La Revue blanche* et au Théâtre d'Application¹²⁶. Certains font également une véritable percée dans les grandes expositions que sont les Salons de La Libre Esthétique¹²⁷ et de la Société nationale des beaux-arts¹²⁸. Écrasés par le poids d'artistes plus âgés et reconnus, les jeunes peintres peinent toutefois à exister. Déjà en 1892, Charles Saunier avait déclaré : « Des précurseurs je ne dirai rien. Des artistes comme Cézanne, Van Gogh et Gauguin ne peuvent être jugés que dans l'ensemble de leurs œuvres et non dans quelques toiles dont se sont inspirés les jeunes peintres symbolistes¹²⁹. ». Deux ans plus tard, Julien Leclercq considère Puvis de Chavannes, Redon, Carrière et Gauguin comme des « maîtres », ajoutant :

122 Homodei [Arthur Huc], « Nos Expositions – L'Art nouveau », *La Dépêche*, 20 mai 1894, p. 1-2 ; « Nos Expositions – Les œuvres », *La Dépêche*, 21 mai 1894, p. 1.

123 Voir Oriane MARRE, « Le « chroniqueur épris des dessous d'humanité » : le politique dans la critique de Gustave Geffroy », dans le présent volume.

124 « M. Roussel est un des plus heureux tempéraments du groupe de jeunes peintres qui comprend MM. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Ranson, Cottet, Vallotton, etc. » (Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris », *Paris*, 6 avril 1894, p. 2).

125 En 1894, Morice écrit : les divisions « iront s'augmentant [...] Qu'ils se séparent, se divisent, se subdivisent et se catégorisent à l'indéfini, tant mieux ! En art, l'individu seul appelle et mérite l'intérêt : que chacun ait son marchand, son expert, sa galerie, - si c'est possible ! » (Charles MORICE, « Salons et Salonnets », *op. cit.* à la note 107, p. 65).

126 Bonnard expose à la Galerie Thomas en janvier 1894, Roussel présente des pastels et dessins dans les bureaux de *La Revue blanche* du 5 au 20 avril 1894 et Ibels au Théâtre d'application du 5 novembre au 15 décembre 1894. Ibels est également présent au Salon des Cent (voir Philipp LEU, « Notes sur Léon Maillard, un critique "Pour l'art" », dans le présent volume.

127 Les artistes participent comme suit aux Salons de la Libre Esthétique : Denis, Ibels et Ranson en 1894 ; Denis, Ranson et Vallotton en 1895 ; Bonnard, Denis et Vuillard en 1896 ; Bonnard en 1897 ; Denis et Ranson en 1898.

128 Les artistes participent comme suit aux Salons de la Société nationale des beaux-arts : Bonnard en 1893 ; Ibels et Ranson en 1894 ; Denis, Ranson et Vallotton en 1895 ; Denis en 1896 ; Denis, Ibels et Ranson en 1897 ; Denis et Ranson en 1898 et 1899.

129 Charles SAUNIER, « Critique d'art. Peintres symbolistes », *La Revue indépendante*, décembre 1892, p. 398.

« Avec Manet et Degas, ils sont, depuis Millet, Corot, Daumier et Delacroix, les phares de l'art contemporain. Avec Rodin en sculpture, la liste est close¹³⁰. ». L'exposition Redon chez Durand-Ruel en mars-avril 1894 puis, un an plus tard, celle de Cézanne chez Vollard confortent également la position de « maîtres » de ces deux derniers et condamnent plus encore les « jeunes » à être placés dans l'ombre de ces « phares ».

De fait, la bataille des idées se place plus que jamais sur le terrain de l'histoire et les débats sont marqués par une opposition croissante entre ceux qui veulent imposer l'impressionnisme comme le dernier mouvement de l'art français, et ceux qui y voient une tendance négative pour l'avenir de la peinture nationale et privilégient un symbolisme aux contours flous¹³¹. Opposé à la prééminence de l'idée et rigoureusement attaché à l'exigence de modernité, Geffroy défend l'impressionnisme auquel il consacre un article en décembre 1893¹³², puis il rédige une histoire de ce mouvement en 1894. À ses yeux, l'impressionnisme est « une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace, et qui veut faire tenir la synthèse de ces choses dans l'apparition d'un moment¹³³. ». Pour Geffroy, cette école fait « table rase » des traditions picturales et elle leur a substitué le « paysage universel¹³⁴ ». Appliquant sa ligne doctrinale, Geffroy refuse d'associer Puvis de Chavannes au symbolisme à partir de 1894¹³⁵; son opinion sur Redon évolue également lorsqu'il considère que les éléments de son art ont « été pris dans les formes naturelles¹³⁶ ». Quant à Octave Mirbeau, il verse dans la polémique militante. En avril 1895, dans « Des lys! des lys! », il met en scène « Kariste », « le peintre des symboles » pour ridiculiser tout le courant idéaliste¹³⁷. Or, le ton tonitruant et caricatural de Mirbeau porte bien au-delà des petits cercles élitistes et il contribue à dévaluer le symbolisme.

130 Julien LECLERCQ, « Sur la peinture (De Bruxelles à Paris) », *Mercure de France*, mai 1894, p. 74.

131 Voir Catherine MENEUX, « Degas classique et moderne », in R. Froissart, L. Houssais, J.-F. Luneau (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco. Lectures croisées*. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 183-197.

132 Gustave GEFFROY, « L'Impressionnisme », *Revue encyclopédique*, 15 décembre 1893, col.1218-1236.

133 Gustave GEFFROY, *La Vie artistique*, Troisième série, Paris, E. Dentu, 1894, p. 8.

134 *Ibid.*, p. 18, 19.

135 Patricia PLAUD-DILHUIT, *Gustave Geffroy critique d'art*, thèse de doctorat, Université Rennes II, 1987, p. 174.

136 *Ibid.*, p. 264.

137 Octave Mirbeau, « Des lys! des lys! », *Le Journal*, 7 avril 1895; « Toujours des lys! », *Le Journal*, 28 avril 1895, repris dans *Combats esthétiques, 1877-1892*. Édition établie, présente et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, vol. 2, p. 81-89.

En février 1896, peu après l'ouverture d'une Exposition des Artistes de l'Âme¹³⁸, il s'attaquera nominativement à Maurice Denis :

« -Tiens, je suis allé, l'autre jour, chez ce brave Tollard. Il y a là des dessins de Maurice Denis, des dessins sans prétention au symbolisme, ni aux courbes, ni aux angles, ni aux parallélogrammes... des dessins, quoi ! qui ne veulent mystifier personne. Eh ! bien, non. Un enfant de huit ans ne serait pas si gauche et en saurait davantage. C'est navrant¹³⁹ ! »

Maurice Denis est irrémédiablement noyé dans un symbolisme dévalorisé et incompris, aux antipodes de l'impressionnisme triomphant sur les cimaises des grandes galeries parisiennes, et l'affirmation de son groupe ne fait qu'attiser une hostilité désormais ostensible.

Prendre la plume : les réactions de Gauguin et de Denis

Prendre la plume est le mode de réaction que choisissent deux peintres lorsqu'ils préfacent deux expositions de la galerie Le Barc de Boutteville. Avant de repartir pour Tahiti, Gauguin préfate l'exposition d'Armand Seguin, le présentant comme « un cérébral » et non pas « un littéraire », qui « exprime non ce qu'il voit mais ce qu'il pense par une originale harmonie de lignes, par un dessin curieusement compris dans l'arabesque¹⁴⁰ ». Peu après, Gauguin répond à une interview d'Eugène Tardieu en affirmant surtout son droit à l'indépendance, loin des étiquettes forgées par les littérateurs et selon une conception relativiste de la beauté :

« Copiez la nature, qu'est-ce que ça veut dire ? [...] Suivre les maîtres ! Mais pourquoi donc les suivre ? Ils ne sont des maîtres que parce qu'ils n'ont suivi personne ! [...]

J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument *réel* au sens vulgaire du mot, n'exprimant directement aucune idée, mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser [...]

138 *Exposition des Artistes de l'âme*, Paris, Théâtre d'Application dit La Bodinière, 22 février-13 mars 1896.

139 Octave MIRBEAU, « Les Artistes de l'Âme », *Le Journal*, 23 février 1896, repris dans *Combats esthétiques*, *op. cit.* à la note 137, p. 133.

140 Paul GAUGUIN, « Préface », in *Exposition d'œuvres nouvelles. Armand Seguin* (cat. exp. Paris, galerie Le Barc de Boutteville, février-mars 1895), Paris, Le Barc de Boutteville, s. d. [1895].

La nature! la vérité! ça n'est pas plus Rembrandt que Raphaël, Botticelli que Bouguereau¹⁴¹. »

À travers ces quelques lignes, Gauguin solde non seulement le vieux malentendu qui avait opposé les peintres à l'idéisme d'Aurier mais il affirme son rejet des critères de jugement dominants axés sur la vérité, le sujet, le rapport à la nature et la hiérarchie maîtres/disciples. Dans son compte rendu de l'exposition d'Armand Séguin, Maurice Denis se désolidarise plus directement des « littérateurs » :

« Ceux qui ont suivi depuis l'origine l'évolution de ces peintres, appelés successivement Cloisonnistes (Dujardin, *Rev. Indep.* 1886), Synthétistes (1889), Néo-traditionnistes (Pierre Louis, *Art et Critique*, 1890), Idéistes (A. Aurier, *Mercur* 1891), Symbolistes et Déformateurs (A. Germain) – Ceux-là trouveront un spécial intérêt à l'exposition de Séguin. Ils auront plaisir à s'y rappeler certains aspects oubliés de l'exposition du Café Volpini, au Champ-de-Mars en 89; ils reverront d'heureuses formules de l'École de Pont-Aven. [...]

Qu'on se renseigne donc à l'Exposition de Séguin sur ce qu'ont voulu réaliser les peintres synthétistes ou symbolistes.

On ne le sait plus. De jeunes littérateurs, des collégiens savants, comme les appelle Gauguin, se sont mêlés de parler peinture. Ils ont brouillé toutes les notions; ils invoquent les lois de la nature et la Norme d'Harmonie. [...] Ils ont contribué à faire verser dans la littérature, dans le trompe-l'œil idéaliste (un genre d'ailleurs vieillot), – le bel effort d'Art de cette École de Pont-Aven, qui aura remué certes autant d'idées, influencé autant d'artistes que, naguère, l'École de Fontainebleau. [...]

C'est qu'on s'est habitué à chercher dans ces peintures des intentions poétiques, des expressions littéraires. Comme il faut déplorer les commentaires de certains critiques! L'art symboliste n'est pas cet art de névrose et de folie qu'on croit généralement¹⁴². [...] »

À l'instar de Gauguin, mais plus fermement, Denis dénonce la propension des « jeunes littérateurs » à la confusion, à des classifications mouvantes et à la diffusion d'interprétations polysémiques sans rapport avec la pratique et la conception esthétique des peintres. Encore une fois, il s'attache également à distinguer son approche de l'art de celles associées au courant rosicrusien. Par

141 Paul GAUGUIN, Interview publiée dans Eugène Tardieu, « La Peinture et les Peintres », *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895, p. 2, repris dans *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 137-140.

142 Maurice DENIS, « Notes d'Art », *La Plume*, 1^{er} mars 1895, p. 118, repris dans *Théories*, 1912, ed. 1920, p. 20-24.

ailleurs, dans un effort nouveau d'historisation, il met particulièrement l'accent sur une nouvelle dénomination qui a émergé en 1893, à l'occasion de l'exposition Gauguin : « l'École de Pont-Aven¹⁴³ ». Aux yeux de Maurice Denis, l'art des peintres symbolistes trouve en effet son origine dans les procédés des artistes qui ont organisé l'exposition au Café des arts de Volpini en 1889. Les symbolistes ne sont pas pour autant leurs simples disciples puisqu'aux « expositions de Le Barc de Boutteville, dès la fin 91, la teinte plate n'apparaissait plus avec cette rigueur, les formes n'étaient plus serties de lignes noires, l'emploi des couleurs pures n'était plus exclusif. ». « Ce qui s'expliquait j'imagine », écrit-il, « par l'abstention à peu près complète de Bernard et de Gauguin ; par l'évolution d'Anquetin vers le modelé ; par l'attitude de quelques nouveaux venus aux recherches plus sentimentales, aux procédés plus raffinés¹⁴⁴. » On peut alors voir en ces « nouveaux venus » Denis et ses amis, et l'accent mis sur « l'école de Pont-Aven » permet à ce dernier de se dissocier légèrement du magistère gauguinien, tout en inscrivant l'histoire de son groupe dans une « école ». Cette mise à distance a été initiée par Gauguin qui, tout en encourageant leur combat, avait manifesté une certaine méfiance à l'égard de Denis¹⁴⁵, peu avant de quitter définitivement la France en août 1895.

Outre cet effort inédit d'historisation, Maurice Denis se livre également à un travail de définition de l'art symboliste en étoffant les principes qu'il avait énoncés dans sa « Définition du néo-traditionnisme » :

« Les peintres dont je parle pensaient, eux, qu'avant d'être une représentation de nature ou de rêve, un tableau était essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. Ils étaient peintres avant tout. Ils

143 N. s. [Maxime MAUFRA], « Gauguin et l'école de Pont-Aven », *Essais d'art libre*, novembre 1893, p. 164-168, repris partiellement dans *le Journal des artistes*, 10 décembre 1893, p. 394. Maufra écrit : « Souvenirs de ce temps où il [Gauguin] groupa autour de lui les enthousiastes E. Bernard, Laval, De Haanen [sic], Sérusier, Willumsen, Jourdan, Maufra, Seguin, Lanoë et tant d'autres qui suivirent sa voie directement ou indirectement. Filiger qu'il couloya resta seul indépendant et ne plia point sous le joug du grand novateur. [...] Le mouvement dure toujours ici, et si la lutte n'est pas si vive, il est resté au pays, une suite qui combat ferme, peut-être trop oublieuse parfois des débuts de ce que je voudrais appeler l'école de Pont-Aven. »

144 Maurice DENIS, « Notes d'Art », *op. cit.* à la note 142, p. 118-119.

145 Voir le commentaire de Jean-Paul Bouillon dans *Le Ciel et l'Arcadie*, *op. cit.* à la note 8, p. 26, note 41. Gauguin avait également écrit en 1894 : « Dans une petite salle j'examine avec intention les envois de Denis car, depuis la mort de Gounod, Denis est tout à fait de mode. Je cherche vainement en lui une personnalité. Sa femme nue n'est pas une sainte, pourquoi un fond de paysage comme chez les primitifs italiens. Un pot-à-eau de chaque côté (peinture du nature-mortier Bernard) (Est-ce de bon goût) ? Quoique cela, avec Ranson et plusieurs jeunes, le groupe d'avant-garde s'affirme. De la même bande, Sérusier est absent. Pourquoi ? » (Paul GAUGUIN, « Exposition de la Libre Esthétique », *Essais d'art libre*, février-avril 1894, p. 30-32).

préféraient l'expression par le décor, la forme, la couleur, la matière employée à l'expression par le sujet. [...] Dès lors ils pratiquaient [...] ce que des analystes ont appelé depuis, la *Déformation subjective* [...] en vue de plus de sincérité; et la *Déformation objective* pour conformer leurs imaginations aux éternelles lois du décor¹⁴⁶. »

Denis retourne ainsi la théorie des déformateurs à son profit pour en faire l'une des pratiques directrices des symbolistes. Un mois plus tard, il prêche de nouveau : dans sa préface à la Neuvième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, dédiée à Arsène Alexandre, il réaffirme les grandes lignes de son esthétique. Dans ce nouveau texte, il ancre plus profondément le parcours des « jeunes » dans l'histoire en revendiquant un rôle de pionniers dans la lutte contre le naturalisme : « Il a fallu aux jeunes Symbolistes l'audace de tout retrouver eux-mêmes pour réagir contre cette éducation, pour se reprendre à la tradition¹⁴⁷ ». Il demande également à ses aînés un peu de reconnaissance lorsqu'il s'interroge : « Ne sait-on pas ce que doivent à l'âpre lutte qu'ils ont soutenue contre l'indifférence et la malveillance des jurys, de la presse et des amateurs, – des hommes de haute volonté comme Puvis de Chavannes, Carrière, Renoir, Degas, Pissarro¹⁴⁸ ? ». Faisant le bilan des quatre années précédentes, Denis confirme son statut de théoricien et de porte-parole de ses amis. Il intervient avec d'autant plus de confiance que son groupe acquiert à cette époque une véritable légitimité sur la scène artistique. Comme il l'écrit, les « jeunes gens », qui ont montré leurs toiles chez Le Barc de Boutteville, sont désormais observés « avec attention », les critiques les traitent comme de « vieux maîtres peintres » et ils sont imités. Les prises de parole de Denis attisent alors les rivalités et Signac écrit dans son Journal : « Tout ce qu'il dit est intelligent, mais son erreur est de croire qu'on avait besoin des symbolistes pour combattre la plate imitation de la nature. [...] Vraiment, il n'y avait pas besoin des misérables déformations des Symbolistes pour combattre la platitude des stupides copieurs des Salons officiels¹⁴⁹ ».

De fait, l'argumentation de Denis est équivoque. S'il se désolidarise des « jeunes littérateurs », il réaffirme sa foi dans le Symbolisme, une dénomination produite par les écrivains ; en ce sens, il continue implicitement à reconnaître une certaine dépendance à l'égard du champ littéraire. Par ailleurs, son groupe n'a

146 Maurice DENIS, « Notes d'Art », *op. cit.* à la note 142, p. 119.

147 Maurice DENIS, « Préface », in *Neuvième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes* (cat. exp. Paris, Le Barc de Boutteville, 27 avril-mai 1895), Paris, Girard, 1895, p. 7.

148 *Ibid.*, p. 4.

149 Paul SIGNAC, Journal, 20 mai 1895, transcrit dans « Extraits du journal inédit de Paul Signac, 1894-1895 », édités par John Rewald, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1949, p. 122.

pas le monopole du label « Symboliste », qui demeure dans un flou taxinomique. Enfin, les origines du Symbolisme apparaissent comme hétérogènes puisque Denis mentionne alternativement « l'École de Pont-Aven », « l'impressionnisme de Paul Gauguin », « l'idéalisme d'Emile Bernard », le « naturalisme de Louis Anquetin », Vincent Van Gogh, « l'initiateur Cézanne » et même « l'influence parallèle » de « recherches scientifiques comme celles de Seurat¹⁵⁰ ». Or, ce syncrétisme ne s'accorde ni avec des schèmes de pensée construits à partir des notions de mouvements, de précurseurs, de chefs de file et de disciples, ni avec la conception de l'art de certains artistes¹⁵¹. En dépit de la contestation de Signac, le système explicatif de Denis trouve néanmoins sa force dans l'opposition réaffirmée au naturalisme mais il apparaît comme fragile lorsqu'il s'agit de penser l'articulation à l'impressionnisme et à Gauguin, plus ou moins rejeté dans l'École de Pont-Aven.

Du symbolisme à « l'art nouveau »

L'histoire apparaît en effet comme un champ de la bataille de plus en plus prépondérant. Alors que les préparatifs de l'Exposition universelle suscitent des débats et invitent à un regard rétrospectif sur le siècle écoulé, l'heure est au bilan et André Mellerio se lance dans une entreprise ardue, celle d'offrir une « vue d'ensemble » du « mouvement idéaliste ». Sa synthèse paraît d'abord dans une série d'articles publiés en 1895 dans la *Nouvelle Revue européenne*¹⁵², puis en volume en 1896¹⁵³. Mellerio dispose alors d'une petite expérience dans la critique d'art puisqu'il a rédigé des articles pour la revue de Durand-Ruel, *L'Art dans les deux mondes*, en 1891 (« Les artistes à l'atelier ») et qu'il a préfacé les catalogues des expositions Ten Cate (1891), Mary Cassatt (1893) et Odilon Redon (1894) qui ont eu lieu chez Durand-Ruel. Lié au marchand des impressionnistes, il semble être une figure idéale pour réconcilier des courants jugés antagonistes par certains. Mellerio ne fait d'ailleurs pas le bilan du symbolisme mais du « mouvement idéaliste en peinture », qui comprend notamment les néo-impressionnistes. Dans son étude, il évoque principalement des artistes qui ont montré leurs œuvres

150 Maurice DENIS, « Notes d'Art », *op. cit.* à la note 142, p. 119.

151 En 1894, Signac avait écrit dans son journal à propos des « déformateurs » : « Ces gaillards-là ont pris tout ce qu'il y a de bien un peu partout et sont arrivés à en faire un monstre épouvantable » (Paul SIGNAC, Journal, 29 septembre 1894, transcrit dans « Extraits du journal inédit de Paul Signac, 1894-1895 », *op. cit.* à la note 149, p. 105).

152 André MELLERIO, « Le mouvement idéaliste en peinture », *Nouvelle Revue européenne*, 1895, p. 53-55 ; p. 101-105 ; p. 153-155. Il n'est pas possible de préciser les mois de parution des articles car la revue est incommunicable à la BnF.

153 André MELLERIO, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896.

aux Expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes et il a exclu avec fermeté les Rose+Croix. Pour tenter de définir ce mouvement, Mellerio se réfère alors à Aurier, qui avait mis l'accent sur « l'idée » et à l'instar de ce dernier, identifie des « précurseurs » (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Redon et Gauguin, ainsi que Cézanne et Vincent Van Gogh). En revanche, signe des temps, il ne définit pas un groupe de « symbolistes » mais quatre « groupes qui composent le mouvement idéaliste » : les « chromo-luminaristes », les « néo-impressionnistes », les « synthétistes » et les « mystiques ». Pour imaginer ces catégories, il s'est en partie inspiré du vieux numéro de *La Plume* paru en septembre 1891 dans lequel un premier classement avait déjà été tenté¹⁵⁴. Affichant ses préférences, il ne consacre que deux pages aux « chromo-luminaristes », qui sont « une fraction du groupe Néo-Impressionniste » (Luce, Angrand, Signac, Lucien Pissarro, Van Rysselberghe), et s'insèrent dans le courant idéaliste par leur quête d'harmonie, « la restitution de la franche pureté des tons et de la valeur d'expression des lignes¹⁵⁵ ». Mellerio classe ensuite Schuffenecker, Toulouse-Lautrec, Ibels, Anquetin, Guillaumin, Maufra et Guilloux dans les « néo-impressionnistes » car ils ont conservé des « liens étroits » avec l'impressionnisme. Brouillant un peu plus les taxinomies, il perçoit Sérusier, Vuillard, Bonnard, Roussel, Ranson et Vallotton comme des « synthétistes » et il associe Denis, Bernard et Filiger aux « mystiques ». Après avoir présenté les artistes de ces quatre groupes, Mellerio mentionne enfin des « artistes qui se rattachent indirectement au mouvement idéaliste » (Forain, Willette, Chéret et Grasset). Dans sa conclusion, il insiste sur les « écueils » susceptibles de nuire au développement du mouvement :

« Le premier, c'est l'incurie trop grande du métier, le sans-gêne vis-à-vis des techniques nécessaires. Certaines lois primordiales de dessin et de couleur, essentielles à l'art plastique, ne peuvent être abolies, sous le prétexte de rendre uniquement l'idée [...] L'autre écueil, en sens contraire, c'est l'abus de la science : soit sous forme de théories dirigeantes, – soit par l'exclusive imitation d'œuvres anciennes tournant au modèle, au lieu de servir d'enseignement. [...] Enfin doit être signalée une propension exagérée à former des groupes, à leur donner des dénominations d'une valeur définissante incomplète et inexacte, certaines même fantaisistes, en dehors des artistes et malgré eux. Il importe de ne point chercher à fabriquer factivement des écoles, ou des catégories¹⁵⁶. »

Si Mellerio achève son étude en affirmant sa foi dans l'avenir des jeunes artistes qui portent ce mouvement idéaliste, il n'apporte pas la clarté escomptée

154 *La Plume*, n° 57, 1^{er} septembre 1891, p. 285-303, décrit à la note 14.

155 André MELLERIO, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, op. cit. à la note 153, p. 31.

156 *Ibid.*, p. 70-71.

et, contrairement à l'impressionnisme, le mouvement idéaliste semble impossible à définir autrement qu'en le fragmentant en de multiples chapelles. De façon très surprenante, Mellerio paraît surtout avoir ignoré les initiatives même des artistes qui ont pourtant revendiqué très clairement les catégories « Peintres Néo-impressionnistes » et « Peintres Symbolistes » dans les années précédentes. Par ailleurs, il semble avoir véhiculé une partie des griefs déjà énoncés par Lecomte et Geffroy envers les symbolistes. En ce sens, Mellerio a fait implicitement la démonstration du manque de cohérence de cet art de jeunes peintres principalement montré à la galerie Le Barc de Boutteville, contrairement à l'impressionnisme promu par la galerie Durand-Ruel. Cette paradoxale démonstration de l'unité de l'avant-garde « idéaliste » peut ainsi apparaître comme l'un des tombeaux de l'idéal qui avait porté les Expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes.

Concurrencé par d'autres structures d'exposition et surtout Ambroise Vollard, Le Barc de Boutteville n'a en effet plus le monopole de l'avant-garde¹⁵⁷ et seul Denis se montre assez régulier dans sa participation aux expositions de la galerie, avec une exception pour la Douzième Exposition qui réunit Denis, Ibels, Ranson et Roussel¹⁵⁸. En participant à des expositions de plus grande ampleur comme les Salons de la Libre Esthétique et ceux de la Société nationale des Beaux-Arts, les jeunes artistes échappent progressivement aux étiquettes qui ont été forgées au début des années 1890 dans le cadre des expositions avant-gardistes. Au nom de la primauté accordée à « l'expression par le décor » et à l'abolition des hiérarchies entre techniques, ils s'orientent vers les arts graphiques¹⁵⁹ et décoratifs, auxquels d'autres critères de jugement sont appliqués. Lors du Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1895, Bonnard, Denis, Ibels, Lautrec, Ranson, Roussel, Sérusier, Vuillard et Vallotton exposent les cartons qu'ils ont imaginés pour des vitraux fabriqués par Tiffany, à la demande de Siegfried Bing, et leur apport à l'art décoratif est pleinement reconnu. Ranson transpose également ses arabesques linéaires et ses aplats colorés dans la texture de tapisseries, s'imposant dans ce domaine au travers de nouvelles créations exposées régulièrement dans les Salons de la Société nationale des beaux-arts. À la même époque, Vuillard peint deux séries de somptueux panneaux décoratifs pour les frères Natanson et Maurice Denis reçoit des

157 Georges MAUNER, *The Nabis, Their History and Their Art, 1888-1896*, New York, Garland Pub., 1978, p. 145.

158 Vuillard et Bonnard n'y participent plus respectivement après la Sixième Exposition et la Huitième Exposition. Seul Roussel participe à la Treizième Exposition et aucun des artistes du groupe ne participe pas à la Quatorzième Exposition qui ouvre le 25 juin 1897.

159 Voir en annexe les sections consacrées à une exposition à la Galerie Laffitte et au Centenaire de la lithographie en 1895.



Fig. 7. Salle à manger de Henry Van de Velde et panneaux décoratif de Paul-Elie Ranson dans la galerie de Bing, 1895, photographie

commandes de décors d'Ernest Chausson ou de Denys Cochin. En outre, les jeunes artistes s'investissent de manière importante dans la préparation du Salon de l'Art nouveau de Bing, inauguré en décembre 1895. Ce dernier a fait appel à de nombreux artistes européens dont Bonnard, Denis¹⁶⁰, Ibels, Ranson (fig. 7), Roussel, Sérusier, Vuillard¹⁶¹ et Vallotton. Défenseur de l'unité de l'art, Bing montre des ensembles décoratifs, de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques, et son dessein est « d'offrir sans exclusion de catégories et sans préférence d'école, un lieu de concentration à toutes les œuvres marquées d'un sentiment nettement personnel¹⁶² ». Alors que la question sociale revient au centre des débats et que certains appellent de leurs vœux un art moins élitare et la fabrication d'objets usuels pour un public élargi¹⁶³, l'entreprise de Bing est particulièrement observée et commentée. Si la critique n'aborde pas l'exposition

160 Denis expose un tableau (*Maternité*) et une frise en sept panneaux pour la décoration d'une chambre à coucher (*Frauenliebe und Leben*); il est également chargé du mobilier de cette chambre (lit, commode, armoire, chaises et fauteuils). Voir Clémence GABORIAU, *Maurice Denis et les arts décoratifs (1890-1910)*, *op. cit.* à la note 5.

161 Vuillard expose les cinq panneaux décoratifs (« L'Album ») qu'il a peint pour Thadée Natanson, ainsi que des assiettes décorées sur des modèles en porcelaine de la firme Haviland & Co.

162 Circulaire reproduite dans : N. s., « Petite Chronique », *L'Art moderne*, 5 janvier 1896, p. 7.

163 Sur ce sujet, voir Oriane MARRE, « Le « chroniqueur épris des dessous d'humanité » : le politique dans la critique de Gustave Geffroy » dans le présent volume; Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (dir.), *L'art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de*

avec les classifications associées à la peinture et semble avoir oublié les querelles antérieures, elle se focalise toutefois dès l'ouverture du Salon sur le syntagme « Art nouveau ». Dans un article particulièrement retentissant, Arsène Alexandre dénonce avec virulence l'utilisation abusive de l'épithète « nouveau » et le caractère international de l'exposition de Bing, qui risque de compromettre la suprématie de l'art français. Quelques critiques, tels Thiébault-Sisson, Roger Marx, Geffroy, Natanson ou Victor Champier, portent toutefois un regard favorable sur cette nouvelle initiative¹⁶⁴. Dans leur appréciation des œuvres réalisées par Ranson, Denis et Vuillard, nulle étiquette n'est alors mentionnée et ce sont d'autres paradigmes qu'ils appliquent dans leurs comptes rendus. Mais l'expérience s'avère peu réussie et, au bout de deux semaines d'exposition, Bing décide de la démanteler pour laisser la place à un intérieur anglais¹⁶⁵.

Dans une logique individualiste, les artistes du groupe évoluent différemment et chacun a sa propre stratégie d'exposition. Maurice Denis s'oriente vers une voie plus personnelle lorsqu'il rédige ses « Notes sur la peinture religieuse¹⁶⁶ » et évoque alternativement au passé et au présent le symbolisme, qui « n'était pas une théorie idéaliste ». Trouvant de nouvelles sources d'inspiration chez les maîtres italiens, Poussin ou Delacroix, Denis chemine désormais seul sur sa voie, guidé par la foi chrétienne¹⁶⁷. Ranson tempère son esprit ésotérique et spirituel pour laisser libre cours à sa capacité imaginative qui stylise la femme et les formes naturelles dans les techniques les plus diverses. En revanche, Sérusier demeure plus fidèle aux admirations de sa jeunesse, trouvant la plupart de ses motifs en Bretagne où il séjourne de plus en plus régulièrement. Entraîné par son ami Verkade, il se captive pour les idées esthétiques enseignées au monastère de Beuron et se heurte à l'incompréhension de Bonnard, Vuillard et Roussel ; en effet, l'idée que l'individualité de l'artiste doit s'effacer derrière l'expression de lois universelles ne rencontre pas l'approbation de ses amis, et Sérusier s'insurge en 1896 contre « la recherche de la personnalité, une invention de journaliste », qui « a divisé toute cette belle force¹⁶⁸ ». Loin des théories et du spirituel, Bonnard, Vuillard, Roussel et Vallotton transcrivent leurs sensations face à la vie citadine et intime, et peignent des suites d'instant suspendus dans des approches différenciées des formes et des couleurs. Quant à Ibels,

.....
textes sources, INHA/PUR (« Sources »), 2014, mise en ligne le 8 juillet 2014, URL : <https://journals.openedition.org/inha/5746>

164 Voir les références de leurs comptes rendus en annexe.

165 Aurélie PEYLHARD, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, op. cit. à la note 5, p. 12.

166 Maurice DENIS, « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art et la Vie*, octobre 1896, p. 644-654.

167 Jean-Paul BOUILLON, *Maurice Denis*, Genève, Skira, 1993.

168 Lettre de P. Sérusier à J. Verkade, 1896, in Georges MAUNER, *The Nabis, Their History and Their Art, 1888-1896*, op. cit. à la note 157, p. 187.



Fig. 8. Pierre Bonnard, *La Petite Blanchisseuse*, lithographie en couleurs

sa collaboration à la presse anarchiste l'oriente vers un autre monde, celui des travailleurs, dans une attitude anti-bourgeoise qu'il partage avec Vallotton ¹⁶⁹.

Les artistes se retrouvent pourtant sur certaines cimaises, comme lors de l'Exposition des Peintres graveurs à la galerie Vollard en 1896 (fig. 8). Leur réussite est toutefois variable comme en attestent leurs expositions personnelles : tandis que Sérusier et Ibels sont accueillis chez Vollard et à la Maison d'Art de Bruxelles, Bonnard a les honneurs d'une exposition personnelle chez Durand-Ruel en janvier 1896. Une exposition qui suscite les propos acerbes de Camille Pissarro : « Encore un symboliste qui fait fiasco ! [...] tous les peintres qui se respectent, Puvis, Degas, Renoir, Monet et ton serviteur, sont unanimes pour trouver hideuse l'exposition qu'il a faite chez Durand. Ce symboliste se

169 Voir Claire DUPIN de BEYSSAT, *Henri-Gabriel Ibels. Un promeneur engagé*, mémoire de Master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, Catherine Méneux (dir.).

nomme Bonnard ! Du reste, c'est un fiasco complet¹⁷⁰ ». Mais le propos rapporté de Pissarro n'est peut-être pas si exact puisque Bonnard, Denis et Renoir se rapprochent à cette époque¹⁷¹ et, signe de l'évolution des esprits, Geffroy consacre un compte rendu admiratif à Bonnard¹⁷².

Individuellement, les jeunes artistes peinent pourtant toujours à s'imposer dans les grands Salons. Ainsi, au dire d'Henry Van de Velde, les « panneautins » de Vuillard et de Bonnard ne suscitent guère l'attention à la Libre esthétique en 1896¹⁷³ et les œuvres de Denis ne sont guère plus remarquées. Face aux quarante toiles d'Eugène Carrière, à Monet, au grand tableau de Signac, *Au Temps d'harmonie* et aux objets d'art, les toiles des Nabis pèsent de peu de poids. Peu après, la Société nationale des beaux-arts refuse des œuvres de Denis et de Vallotton, des refus qui suscitent un paragraphe outré de Roger Marx : « Quelle autorité avaient les juges pour s'opposer à de si nécessaires admissions ? Peut-être s'en trouvait-il parmi eux qui s'étaient plu, cette fois encore, à quelque accommodation de M. Maurice Denis et qui redoutaient d'établir à tous les yeux la preuve de leur plagiat¹⁷⁴ ? »

L'affirmation d'un groupe à l'identité floue

À défaut d'être pleinement reconnus dans un mouvement ou dans les Salons officiels, les artistes optent alors de nouveau pour l'échelle réduite du groupe. Denis et ses amis peuvent en effet compter sur le soutien commercial d'Ambroise Vollard¹⁷⁵ et ce dernier leur offre l'opportunité d'une nouvelle exposition de groupe en avril 1897 ; elle réunit Bonnard, Denis, Ibels, Georges Lacombe, Ranson, Rasetti, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard, et, à la lecture des comptes rendus, il semble que les artistes se soient affichés comme « Les Dix¹⁷⁶ ». Il faut

170 Lettre de C. Pissarro à son fils Lucien, 31 janvier 1896, in *Correspondance de Camille Pissarro*, op. cit. à la note 39, p. 159.

171 Voir Sylvie PATRY, « Renoir et les nabis », in *Renoir au XX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, RMN, 2010, p. 146-154.

172 Gustave GEFFROY, « L'art d'aujourd'hui. Pierre Bonnard », *Le Journal*, 8 janvier 1896, p. 1.

173 Henry VAN DE VELDE, « Les expositions d'art. I – A Bruxelles », *La Revue blanche*, 15 mars 1896, p. 284-287.

174 Roger MARX, « Le Salon du Champ-de-Mars par Roger Marx », *Revue encyclopédique*, 25 avril 1896, p. 277-286. Denis montre toutefois un tableau et Sérusier des cartons pour des vitraux de Tiffany.

175 Voir Gloria GROOM, « De Cézanne aux nabis, un passage de témoin », in *De Cézanne à Picasso. Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, Paris, musée d'Orsay, RMN, 2007, p. 90-109.

176 Le catalogue porte comme titre : *Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard - M. Denis - Ibels - G. Lacombe - Ranson - Rasetti - Roussel - P. Sérusier - Vallotton - Vuillard*. En revanche, la majeure partie des comptes rendus évoque « Les Dix ». Dans le *Moniteur des arts*, Maurice Méry écrit

noter les participations exceptionnelles de Rasetti et de Lacombe¹⁷⁷ alors que ces derniers n'avaient pas fait partie de l'exposition de 1893. Comme l'écrit le chroniqueur de *Paris*, ce « n'est plus le pèle-mêle inégal de Le Barc de Boutteville; c'est la mise sous les yeux du public d'une série d'œuvres soutenues; ce n'est plus la présentation claironnée par des préfaces amies, mais la liberté laissée au visiteur de voir et de juger. ». Et ce qui frappe, c'est le « souci d'être personnel qui meut tous ces peintres. Aucun ne veut imiter l'autre¹⁷⁸ ». Signe du flou taxinomique dans lequel le groupe flotte à cette époque, peu de critiques y voient des « symbolistes »; ainsi, dans le *Journal des artistes*, Léopold Chanel appréhende le groupe par le prisme du décor, reprenant une interprétation dominante au début des années 1890 :

« Si l'on cherchait, du réalisme bruyant de M. Ibels à l'harmonieux idéalisme de M. Maurice Denis, une raison à ce groupe, on ne pourrait la trouver, je crois, en dehors des attirances particulières, que dans l'inquiétude, le désir d'autre chose et aussi le vouloir d'un art surtout décoratif [...] Les bretonneries marquetées de M. Sérusier voisinent avec les intérieurs estompés de M. Vuillard, les veloutées évocations de M. Roussel avec les forains claironnants de M. Ibels. Les calmes lignes de M. Maurice Denis font pendant aux arabesques de M. Bonnard et au-dessus du lit pour des Esseintes, peut-être, qu'a sculpté M. Lacombe se balancent les tapisseries de M. Ranson, évocatrices de vies harmonieuses dans de clairs intérieurs¹⁷⁹ »

Évoquant le fait que ces artistes se laissèrent peut-être « trop emporter par des théories », Thadée Natanson s'efforce de définir l'identité de ce groupe qui n'a pas encore de nom¹⁸⁰. L'inauguration du legs Caillebotte au Musée du Luxembourg est dans tous les esprits et Natanson valorise le paradigme impressionniste pour défendre ses protégés, tout en insistant sur ce qui les distingue de leurs aînés. En revanche, Roger Marx réaffirme son attachement à la catégorie forgée par Aurier lorsqu'il constate que « presque dans son entier, le groupe des

ainsi : « Les Dix. Car ils sont dix qui se sont réunis pour exposer leurs œuvres [...] ». Dans *Le Cri de Paris*, le chroniqueur écrit après le titre « Les Dix », « Ce n'est pas qu'un sobriquet. Au surplus le mot importe moins que la chose. »; André Fontainas évoque en août 1897 « cette exposition des Dix » chez Vollard (voir les références des comptes rendus en annexe).

177 Proche de Sérusier, Lacombe a participé aux Cinquième, Sixième et Onzième Expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes.

178 C. J., « Quelques-uns », *Paris*, 17 avril 1897, p. 2.

179 Léopold CHANEL, « Les Salons [...] Exposition des Dix », *Journal des artistes*, 18 avril 1897, p. 1839.

180 Thadée NATANSON, « Petite Gazette d'Art », *La Revue blanche*, 15 avril 1897, p. 484-487.

Symbolistes a émigré chez Vollard¹⁸¹ » et qu'il s'agit d'un « groupe de peintres qui tiennent dans l'école moderne une place égale à celle qu'occupaient, naguère, les impressionnistes¹⁸² ». Marx ne varie pas de la ligne qu'il a fixée en 1893 :

« Quand on se prend à rapprocher l'impressionnisme du symbolisme, il semble qu'une évolution soit la préparation de l'autre, ou du moins que les impressionnistes *purs*, peintres de plein air, absorbés par l'analyse des phénomènes lumineux, aient éclairci la palette, créé tout un répertoire de gammes vibrantes, sans tirer de notables applications de leurs découvertes, hormis dans le paysage pourtant. Leur art de sensation immédiate, plus matériel qu'intellectuel, visait davantage à l'exactitude du ton qu'à la beauté de la ligne. Les Symbolistes rêvent d'accroître les conquêtes de leurs devanciers ; les exemples du passé, l'étude des anciennes estampes japonaises, leur ont appris à ne pas se désintéresser du dessin ; au goût de la tâche vive et juste ils ajoutent la recherche de l'arabesque significative, caractérisante¹⁸³. »

Marx établit donc toujours une hiérarchie entre les impressionnistes et les symbolistes, qu'il perçoit comme la relève de l'art français, aux côtés de la nouvelle génération des élèves de Gustave Moreau, pour lesquels il mène une campagne appuyée. Le critique demeure toutefois isolé à une époque où le symbolisme est fortement remis en cause tant dans le champ artistique que littéraire.

Admis enfin au rang d'associés à la Société nationale des beaux-arts en 1897, Denis et Ranson continuent à exposer dans les grands Salons. Mais noyés dans les comptes rendus, ils ne bénéficient pas de la même réception critique que dans les expositions avant-gardistes. Par ailleurs, ils peuvent toujours s'appuyer sur Vollard qui organise une nouvelle exposition de groupe en mars-avril 1898. Le positionnement différencié des artistes face à l'affaire Dreyfus, qui prend un nouveau tour en 1898¹⁸⁴, n'altère visiblement pas la cohésion du groupe. Cette fois-ci, Lacombe et Rasetti ne participent pas à l'exposition et celle-ci réunit essentiellement des peintures ; laconique, la feuille qui fait office de catalogue

181 Roger MARX, « Le Mouvement artistique. A la Galerie Vollard - Les arts décoratifs aux deux Salons - Le Musée du soir. L'illustration du roman par la photographie », *Revue encyclopédique*, 17 juillet 1897, p. 570.

182 Roger MARX, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 20-21 avril 1897, p. 2.

183 Roger MARX, « Le Mouvement artistique. A la Galerie Vollard - Les arts décoratifs aux deux Salons - Le Musée du soir. L'illustration du roman par la photographie », *op. cit.* à la note 181.

184 Voir Georges MAUNER, *The Nabis, Their History and Their Art, 1888-1896*, *op. cit.* à la note 157, p. 133-135 ; Jean-Paul BOUILLON, « Politique de Denis », in *Maurice Denis, 1870-1943* (cat. exp. Lyon, Cologne, Liverpool, Amsterdam, 1994-1995), Paris, RMN, 1994, p. 95-105 ; Claire DUPIN de BEYSSAT, *Henri-Gabriel Ibels. Un promeneur engagé*, *op. cit.* à la note 169.



Fig. 9. Feuille présentant l'exposition de groupe à la galerie Vollard en 1898

(fig. 9) énumère seulement les noms des exposants et la critique n'évoque pas un autre titre. Signe d'un flou taxinomique croissant, le chroniqueur du *Journal des artistes* évoque une « petite exposition impressionniste » et voit dans le *Petit Port* d'Ibels le « clou » de l'exposition¹⁸⁵. André Fontainas se borne à évoquer un « groupe de peintres » et à exprimer sa « déception » à l'égard d'une exposition qui semble une redite de celle de 1897¹⁸⁶. Quant à Natanson, il défend encore et toujours le groupe :

« Ces artistes forment un groupe qui pour avoir échappé jusqu'ici à une étiquette, n'en a pas moins sa cohésion. [...] depuis les impressionnistes, c'est la première

185 Eugène HOFFMANN, « Les Petits Salons [...] A la galerie Vollard », *Journal des artistes*, 24 avril 1898, p. 2262.

186 André FONTAINAS, « Choses d'art », *Mercure de France*, mai 1898, p. 598-600. La bibliographie de Fontainas est en ligne: Laurent HOUSSAIS, « Bibliographie d'André Fontainas », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, mis en ligne en février 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/andre-fontainas>

fois que se rencontrent des peintres du même âge, qui tous ont déserté ou évité l'école, qui sont tous doués, quelques-uns prodigieusement, qui ont eu en commun, leurs aversions et leurs admirations, et tenté avec plus ou moins de bonheur de vivifier entre eux un idéal un peu nouveau, élaboré dans leur intimité et que leurs œuvres diverses, commentent et expliquent quand on les rapproche. On arrive aisément à les distinguer avec clarté les uns des autres, mais il ne serait pas étonnant que les passants les confondissent, du moins à quelques-uns, et qu'il fallût attendre que le temps ait permis de les différencier radicalement comme il est arrivé à leurs illustres devanciers¹⁸⁷. »

Il est pourtant difficile de trouver une unité entre, d'une part, les esquisses réalisées en Italie et les « études d'après des maîtres florentins » exposées par Denis et, d'autre part, les suites intimistes et décoratives de Bonnard, Roussel et Vuillard ; il n'est pas non plus aisé de saisir ce qui lie les œuvres sociales d'Ibels ou *Le Bon Marché* de Vallotton aux arabesques de Ranson. Ce manque de cohérence explique l'inflexion de la ligne de Natanson qui insiste désormais sur l'histoire commune de ces artistes qui se sont formés « sans maîtres » et « sans le secours d'un programme », en dépit de « discussions passionnées ». Et quand il évoque leurs sources d'inspiration, il se livre à un discours quelque peu acrobatique pour embrasser l'ensemble de leurs références :

« Si bien que des jeunes hommes avertis d'abord par leur admiration des impressionnistes, d'un Cézanne, d'un Van Gogh, d'un Gauguin ou de l'art japonais, seraient les commentateurs les plus enthousiastes de l'art raffiné d'Ingres, de l'ampleur admirablement générale de Raphaël comme du génie des premiers peintres de fresques d'Italie [...] »¹⁸⁸

Le temps du néo-traditionnisme et du symbolisme est désormais bien oublié et il laisse la place à celui de l'unité de l'avant-garde.

Réconciliation, unité et échec

L'union fait la force : c'est au nom de ce principe que 28 artistes de l'avant-garde se regroupent en 1899 dans une exposition organisée chez Durand-Ruel en hommage à Redon, qui marque la fin des querelles de la décennie¹⁸⁹. Placée

187 Thadée NATANSON, « Petite Gazette d'Art », *La Revue blanche*, 15 avril 1898, p. 614-619, cit. p. 615-616.

188 *Ibid.*, p. 616-617.

189 Sur les raisons et la préparation de l'exposition, voir Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, musée d'Orsay, Editions Nicolas Chaudin, 2009, p. 107.

sous le patronage d'un artiste admiré planant au-dessus des polémiques, elle réunit en effet cinq groupes qui renvoient grosso modo aux anciens symbolistes, aux néo-impressionnistes, à une génération plus jeune, à quelques rescapés des Rose+Croix et à trois sculpteurs¹⁹⁰. Préfacier affilié à la galerie Durand-Ruel et proche de Redon, André Mellerio introduit le catalogue en célébrant cette « manifestation d'ensemble » qui réunit enfin les tendances de l'avant-garde, issues de l'impressionnisme et des recherches de Cézanne, Redon, Gauguin et Van Gogh. Comme l'écrit Julien Leclercq, « cette exposition est un petit événement artistique et un commencement de consécration des artistes qui y participent¹⁹¹ ». Gaston Lesaulx distingue également l'événement : « Ceux qui furent catalogués Impressionnistes et Symbolistes chez Le Barc de Boutteville, en ces heures de combat où il fallait un drapeau, exposent leurs œuvres chez Durand-Ruel, dans des conditions de somptuosité et de clarté dont ils ont été privés jusqu'à présent¹⁹² ». Mais en dépit des soutiens différenciés de Natanson et de Leclercq, les autres critiques (Geffroy, Lesaulx, Thiébault-Sisson, Rambosson, Fontainas) expriment des appréciations mitigées et déçues à l'égard d'artistes qui semblent avoir figé leur art dans des formules¹⁹³ et qui apparaissent comme de vieux « novateurs » qui n'ont pas su imposer leur idiosyncrasie. À leurs yeux, seul Vuillard a su évoluer de façon originale ; ses scènes d'intérieur ravissent en effet ceux qui recherchent un art mariant la délicatesse et la vie moderne. Rambosson est peut-être l'un des plus sévères ; après avoir commenté l'Exposition Monet, Pissarro, Renoir et Sisley qui a lieu chez Durand-Ruel du 10 au 22 avril, il fait ce constat lapidaire : « l'exposition des symbolistes et des néo-impressionnistes paraît démontrer l'impuissance de jeunes gens de valeur égarés par la science ou par la littérature¹⁹⁴ ». En dépit de leurs efforts, les jeunes artistes ne parviennent

190 *Galleries Durand-Ruel, du 10 au 31 mars 1899*, catalogue préfacé par André Mellerio. Le classement des artistes était indiqué dans le catalogue et sur la carte d'invitation comme suit :

Odilon Redon

P. Bonnard, Maurice Denis, H. G. Ibels, Hermann-Paul, F. Ranson, Rippl-Ronai, K.-X. Roussel, P. Sérusier, F. Vallotton, E. Vuillard

Ch. Angrand, H. E. Cross, M. Luce, H. Petitjean, P. Signac, Van Rysselberghe

Albert André, G. d'Espagnat, G. Daniel-Monfreid, H. Roussel-Masure, F. Valtat

Bernard, Ch. Filiger, Ant. de la Rochefoucauld

A. Charpentier, G. Lacombe & G. Minne

191 Julien LECLERCQ, « Petites expositions. Galeries Durand-Ruel », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 mars 1899, p. 94-95.

192 Gaston.-É. LESAULX, « Quelques indépendants (Exposition Durand-Ruel) », *Journal des artistes*, 26 mars 1899, p. 2645-2646.

193 Les références de leurs comptes rendus sont indiquées en annexe.

194 Yvanhoé RAMBOSSON, « La Promenade de Janus, causeries d'art », *La Plume*, 1^{er} juin 1899, p. 382-383.

donc pas à s'imposer face aux imposantes statures de leurs aînés et dans une histoire perçue en termes de mouvements et de chefs de file.

Dès lors, le repli sur le groupe demeure une solution pour se distinguer, en dépit des différences croissantes entre les peintres. Après Vollard, c'est la galerie Bernheim-Jeune qui réunit en 1900 Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard, ainsi que Maillol et Hermann-Paul¹⁹⁵. Mais lorsque Maurice Denis peint son *Hommage à Cézanne*¹⁹⁶, il omet Ibels et Vallotton, peut-être trop engagés aux côtés des dreyfusards. En 1901, le tableau est montré au Salon de la Société nationale des beaux-arts et Arsène Alexandre résume la situation des artistes au tout début du xx^e siècle :

« [...] c'est un spécimen de la nouvelle école, – non pas de la toute dernière venue mais de l'avant-dernière, celle qui a suivi l'impressionnisme proprement dit et son annexe, son corollaire, le néo-impressionnisme. Ces indications sont déjà de l'histoire. Aussitôt après les pointillistes [...] vinrent ceux qu'on désigna du nom d'ailleurs tout à fait inexact pour les uns, incomplet pour les autres, de symbolistes¹⁹⁷. »

Denis et ses amis ne font déjà plus partie de la jeune avant-garde et le tableau suscite des appréciations contrastées¹⁹⁸. Arsène Alexandre prend également acte de l'évolution de l'artiste : s'orientant vers la reconversion des valeurs et de l'esthétique du symbolisme, le peintre n'a pas rendu hommage à Gauguin et à Redon mais à une œuvre de Cézanne, non plus associé à l'impressionnisme mais à un nouveau classicisme¹⁹⁹. Dans cette évolution vers un symbolisme classique, Denis ne chemine pas seul et son *Hommage à Cézanne* suggère celle d'un groupe formé d'artistes poursuivant des voies parallèles (Bonnard, Denis, Sérusier, Ranson, Roussel, Vuillard), accompagnés notamment par un critique (Mellerio) et un marchand (Vollard).

195 Œuvres de Bonnard, Maurice Denis, Ibels, Aristide Maillol, Hermann Paul, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard, exposées chez MM. Bernheim Jeune et fils, du 2 au 22 avril 1900. Sur les expositions des années 1900 puis celles de la galerie Druet, voir Aurélie PEYLHARD, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, op. cit. à la note 5, p. 21-23.

196 Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile, 182 × 243,5 cm. Paris, musée d'Orsay.

197 Arsène ALEXANDRE, « Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Figaro-Salon*, 1901, p. 97-114.

198 Sur l'œuvre et sa réception, voir Katherine Marie Kuenzli, « Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus : Maurice Denis's *Hommage to Cézanne* », *Art History*, novembre 2007, p. 683-711 ; Aurélie Peylhard, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, op. cit. à la note 5, p. 29-32.

199 Jean-Paul BOUILLON, « Le modèle cézannien de Maurice Denis », in *Maurice Denis. Six essais*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006, p. 47-75.

Le groupe n'est néanmoins pas stable comme en atteste une nouvelle exposition organisée chez Bernheim en 1902 qui ne comprend pas Ibels, Ranson et Sérusier²⁰⁰. Vallotton montre cette nouvelle configuration lorsqu'en avril 1903, il présente au Salon de la Société nationale des beaux-arts son « Groupe de portraits » qui réunit Roussel, Cottet, Vuillard, Bonnard et Vallotton²⁰¹, sans Denis, Ibels, Ranson et Sérusier. Le tableau de Vallotton²⁰² est aux antipodes de celui de Maurice Denis : le fond neutre ne renvoie pas au monde de l'art mais unifie ce cercle amical ; Vallotton a remplacé l'échange entre Redon et Sérusier, mis en scène par Denis, par une discussion entre Bonnard et Roussel, et il s'est placé derrière Vuillard, son grand confident. Pour unifier ce « groupe de portraits », il a mis l'accent sur les mains, à l'exemple d'Ingres dans son *Portrait de Monsieur Bertin* (1832). Par ailleurs, la position centrale de Cottet²⁰³ suggère une autre histoire, bien différente de celle des Nabis que Denis commence à raconter dès octobre 1903²⁰⁴. L'année suivante, seuls Bonnard, Maillol, Roussel, Vallotton et Vuillard se réunissent alors chez Bernheim-Jeune²⁰⁵. Le groupe se reconstitue toutefois pour une ultime exposition en 1907, toujours à la galerie Bernheim²⁰⁶, alors que chaque artiste poursuit un chemin personnel et bénéficie des nouvelles possibilités offertes par l'internationalisation et la multiplication des expositions en Europe²⁰⁷.

200 Exposition d'œuvres nouvelles de MM. Bonnard, Maurice Denis, Maillol, K.X. Roussel, Vallotton, Vuillard (Paris, Galeries Bernheim jeune, 15-25 mai 1902), Paris, Galeries Bernheim, 1902.

201 Félix Vallotton, *Groupe de portraits*, 1903, huile sur toile, 145×187 cm. Winterthour, Kunstmuseum. Alexandre juge le tableau « détestable », « triste » et « lourd » (Arsène ALEXANDRE, « Les Salons de 1903. La Société nationale des Beaux-arts », *Le Figaro*, 15 avril 1903, p. 3).

202 Marina DUCREY, Katia POLETTI, *Félix Vallotton, 1865-1925, l'œuvre peint*, Lausanne, Milan, Zurich, Fondation Félix Vallotton, 5 Continents, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2005, vol.2, p. 277-280.

203 Cottet est membre de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, qui n'accueillera pas Bonnard, Vuillard et Denis, en dépit des demandes répétées de Le Sidaner et Henri Martin. Voir Anne-Françoise PONTIUS, *Autour de la « Société Nouvelle » : un réseau artistique et amical à Paris au début du XX^e siècle (1900-1914)*, thèse de doctorat, Université Panthéon I-Sorbonne, sous la dir. de Philippe Dagen, 2006.

204 P.-L. Maud [Maurice DENIS], « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, octobre 1903, p. 160-161.

205 Gilbert GUIBAN, Doris JAKUBEC, *Félix Vallotton. Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1973-1975, vol.2, p. 249.

206 Exposition des œuvres (peinture et sculpture) de MM. Bonnard, Maurice Denis, Hermann-Paul, Lacombe, Aristide Maillol, Ranson, K.-X. Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard (Paris, Bernheim-Jeune, 3-15 juin 1907), Paris, Bernheim-Jeune, 1907.

207 Voir Aurélie PEYLHARD, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, op. cit. à la note 5 ; Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, op. cit. à la note 189.

Historisation : le choix de la catégorie « Nabis » par Maurice Denis

À l'orée du xx^e siècle, la critique ne connaît pas le mot de « Nabis » et personne ne semble avoir eu vent de la « société secrète²⁰⁸ » qui sera évoquée par Maurice Denis en 1942. L'impressionnisme apparaît comme le grand mouvement de la fin du xix^e siècle et les récits historiques valorisent les chefs de file tels que Seurat, Gauguin, Cézanne et Van Gogh. En mai 1903, la mort de Gauguin précipite l'écriture d'un bilan dans lequel Denis tente alors de figurer en révélant l'existence d'une esquisse que Sérusier a peinte sous la dictée du maître en 1888 (*Le Talisman*²⁰⁹). Denis renoue ainsi le lien disjoint avec l'aventure gauguinienne et peu après *l'Hommage à Cézanne*, il donne une sorte de manifeste à un groupe dépourvu de nom et d'histoire. En France, ce type de récit n'est néanmoins pas repris dans les premières histoires de l'art du xix^e siècle qui privilégient les maîtres au détriment de leurs disciples. Divulgué par quelques auteurs proches des artistes, le mot de « Nabis » émerge alors de façon souterraine au gré des textes afin de délimiter les contours du groupe formé par Maurice Denis, Sérusier, Ranson, Bonnard, Vuillard et Roussel²¹⁰. Hésitant, Maurice Denis tarde pourtant à s'approprier ce terme. L'ambivalence de sa posture provient du décalage chronologique et idéologique²¹¹ entre ses idées émises lors de ses débuts symbolistes et le contenu de ses discours historiques élaborés lors de son évolution vers le classicisme et la valorisation de Cézanne ; il s'efforce alors de démontrer à la fois la contribution de son groupe à la genèse du symbolisme et sa thèse d'une « réaction classique » en germe dès 1890, sous

208 Maurice Denis, « Paul Sérusier », in *ABC de la peinture*, 2^e édition, Paris, 1942, p. 42.

209 Pour plus de développements sur cette section, voir les essais de Estelle GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU, Fabienne STAHL, Catherine MÉNEUX, Claire BERNARDI, Estelle BÉGUÉ et Gilles GENTY dans *Le Talisman de Paul Sérusier, une prophétie de la couleur*, Claire Bernardi et Estelle Guille des Buttes-Fresneau (dir.) (cat. exp. Musée de Pont-Aven, 30 juin 2018-6 janvier 2019 ; Paris, musée d'Orsay, 29 janvier-28 avril 2019), Paris, musée d'Orsay, RMN, 2018 ; Claire BARBILLON, « 1888, le *Talisman* de Sérusier : analyse d'une transmission », in *Les ruptures, figures du discours historique*, études rassemblées par Richard Leeman, *Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, Bordeaux, Centre François-Georges Pariset, 2005, p. 53-65 ; Zané PURMALE, *Les Nabis : prophètes de l'art moderne. Une étude historiographique*, op. cit. à la note 5.

210 Adrien MITHOUARD, « Maurice Denis », *Art et Décoration*, juillet 1907, p. 1 ; Pierre HEPP, « Edouard Vuillard », *Le Divan*, avril-mai 1912, p. 126.

211 Shigemi INAGA, « L'histoire saisie par l'artiste : Maurice Denis, historiographe du Symbolisme », in Jean-Pierre Guillerme (dir.), *Des mots et des couleurs*, t. 2, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1986, p. 197-236.

l'impulsion de l'exemple cézannien²¹². En 1913, dans sa préface aux *Théories*²¹³, il évoque toutefois les « dîners des Nabis » fondés par Sérusier et ancre plus fermement l'histoire de son groupe dans l'esthétique gauguinienne. De même lorsque Verkade publie *Le Tourment de Dieu*²¹⁴ en 1926, ce dernier apporte un nouveau témoignage sur les « Nabis ». Malgré l'attribution publique d'un nom à ce groupe mouvant d'artistes et la révélation de l'œuvre fondatrice esquissée par Sérusier, le groupe des « Nabis » demeure pourtant dans un flou taxinomique en étant indifféremment associé au symbolisme et/ou à l'école de Pont-Aven dans les années 1920. Par ailleurs, Denis ne cesse d'hésiter sur le mouvement dans lequel son groupe pourrait s'insérer : en 1934, il confesse son malaise à l'égard du Symbolisme et son regret de n'être pas parvenu à imposer le néo-traditionnisme, qui « s'opposait symétriquement » au néo-impressionnisme²¹⁵. Maurice Denis ne franchit pourtant pas le pas décisif de la catégorie et, dans *La Peinture française au XX^e siècle* (1937), c'est Raymond Escholier qui titre l'une des sections de son chapitre consacré au néo-traditionnisme « Les Nabis et leur groupe²¹⁶ ». Au soir de sa vie, Maurice Denis semble n'avoir cessé d'osciller et, dans un ultime hommage à Sérusier, il déclare en 1942 : « Qu'on place cette évolution, ou cette révolution, sous le patronage de Seurat, de Cézanne ou de Gauguin, du groupe de Pont-Aven ou des Nabis, qu'on l'appelle Néo-impressionnisme, Synthétisme ou Néo-Traditionnisme, il n'est pas douteux qu'il y a eu à cette époque un tournant de l'histoire de l'art, une orientation vers de nouvelles formules²¹⁷ ». Denis bascule définitivement à la veille de sa mort lorsqu'il préface le catalogue de l'exposition *L'École de Pont-Aven et les Nabis 1888-1908* en 1943 ; loin du symbolisme et des théories, il s'est recentré sur l'histoire d'un groupe que les divergences politiques ou esthétiques n'ont pas désuni et cette phrase anodine est peut-être la clé de son basculement : « Aux premiers Nabis se joignirent Pierre Hermant, musicien, Percheron, Lacombe, Séguin, René Piot, Lugné Poe, Roussel, Vuillard ; cela dura deux ou trois ans, mais

212 Maurice Denis, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909, p. 187-202.

213 Maurice DENIS, Préface, in *Théories, 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3^e édition, Paris, Rouart et Watelin, 1913 ; 4^e édition, *Ibid.*, 1920, p. V-VI.

214 Dom Willibrord VERKADE, *Le Tourment de Dieu, Étapes d'un moine peintre*, op. cit. à la note 6.

215 Maurice DENIS, « L'époque du symbolisme », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1934, p. 165-179.

216 Raymond ESCHOLIER, *La Peinture française XX^e siècle*, Paris, Floury, 1937. Zané Purmale mentionne également : Germain BAZIN, « Les Nabis et le groupe Bonnard-Vuillard-Roussel », *L'Amour de l'art*, avril 1933 ; Ambroise VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937. Sur l'historiographie des Nabis au xx^e siècle, voir la pertinente étude de Zané PURMALE, *Les Nabis : prophètes de l'art moderne. Une étude historiographique*, op. cit. à la note 5.

217 Maurice DENIS, « Paul Sérusier, sa vie, son œuvre », in Paul Sérusier, *A B C de la Peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*, Paris, Floury, 1942, p. 37.

entre les survivants, l'amitié dure toujours²¹⁸...». À défaut d'avoir pu imposer le « néo-traditionnisme » et de se reconnaître dans un symbolisme alors peu valorisé par l'historiographie, Maurice Denis a préféré un mot simple et privé, celui de Nabi, lui rappelant les amitiés forgées durant sa jeunesse.

Après la mort de l'artiste en 1943, une poignée d'historiens parachèvent son œuvre en autonomisant le « Groupe des Nabis » et il revient à Agnès Humbert de leur avoir consacré pour la première fois un livre²¹⁹. Comme Ursula Perucchi-Petri l'a analysé dans l'introduction du catalogue de l'exposition de 1993, l'appellation de Nabi se répand ensuite comme une traînée de poudre dans les publications consacrées aux amis de Maurice Denis après la guerre²²⁰. Pourtant, les contours de ce groupe n'ont cessé de fluctuer et certains ont émis des doutes sur cette catégorie. Ainsi, François Fossier débute son ouvrage *La Nébuleuse Nabie et l'art graphique*²²¹ en citant l'opinion de Thadée Natanson en 1951 :

« leur surnom ne se justifiait guère. Mais il connaîtra la fortune de toute expression courte ou épithète dont est trop heureuse de se saisir, pour éviter de réfléchir, l'universelle paresse. Le sobriquet de Nabi n'aurait de sens que dans la mesure où ces peintres devaient, selon Paul Sérusier, répandre et prophétiser le nouvel Evangile de la peinture apporté par Gauguin. D'ici quelques années, on aura du mal à expliquer son rôle [...] touchant Bonnard, Vuillard, Redon et Lautrec ou Vallotton²²². »

Cette « appellation ambiguë, censée caractériser une école, qui précisément ne voulait pas en être une », pour reprendre les mots de François Fossier, pose une indéniable difficulté à l'historien qui tente d'analyser la réception critique des artistes affiliés au symbolisme. En 2003, dans son étude sur la réception des Nabis entre 1891 et 1914, Aurélie Peylhard faisait d'ailleurs ce constat, confessant sa surprise à n'avoir jamais relevé le mot de Nabi dans son vaste corpus de textes²²³.

En conclusion, force est de constater que la catégorie « Nabis » apparaît comme un cas d'école dans l'historiographie : l'ensemble des mouvements avant-gardistes, qu'il s'agisse de l'impressionnisme, du néo-impressionnisme ou du fauvisme, sont aujourd'hui désignés par les néologismes forgés par la critique d'art. Néanmoins, cette singularité trouve peut-être sa source dans le

218 *L'École de Pont-Aven et les Nabis 1888-1908* (cat. exp. Paris, galerie Parvillée, 11 mai-12 juin 1943). Il s'agit du premier ouvrage comportant le mot « Nabis » dans son titre.

219 Agnès HUMBERT, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, Genève, Editions Pierre Cailler, 1954.

220 Ursula Perucchi-Petri, « Introduction », in *Nabis 1888-1900*, op. cit. à la note 8, p. 17-21.

221 François FOSSIER, *La Nébuleuse Nabie et l'art graphique*, Paris, 1993, p. 9.

222 Thadée NATANSON, *Le Bonnard que je propose*, Genève, 1951, p. 57.

223 Aurélie Peylhard, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, op. cit. à la note 5.

fait qu'elle ne désigne pas un mouvement mais un groupe d'artistes. Si cette catégorie n'a pas à être remise en cause et appartient pleinement à l'histoire, elle mériterait toutefois d'être interrogée plus largement. Il serait ainsi intéressant de savoir quelle résonance particulière a pu avoir le mot « Nabi » dans le contexte de l'après-guerre. Pour exemple, il n'est peut-être pas anodin qu'Agnès Humbert, résistante pendant la guerre, ait fait un parallèle appuyé entre la « société secrète » constituée par les « Nabis » et l'idée de « réunions clandestines²²⁴ ». Une partie de la réponse se trouve également dans l'analyse de la structure spécifique qui se met en place dans les années 1890 et dans le rôle déterminant que l'historiographie de l'impressionnisme a joué en tant que paradigme. En effet, la catégorie « Nabis » paraît calquée sur une configuration propre à l'histoire de l'impressionnisme qui a véhiculé l'image en partie mythique d'un groupe d'artistes, unis par une même esthétique, qui seraient entrés en révolte contre les institutions officielles et en seraient sortis victorieux²²⁵. Le moment symboliste n'est toutefois pas similaire puisque, dans les années 1890, l'État n'organisait plus les Salons et les expositions indépendantes étaient beaucoup plus nombreuses ; par ailleurs, les impressionnistes ont clairement fait le choix de ce label lorsqu'ils ont organisé leur troisième exposition en 1877 alors que les artistes de la galerie Le Barc de Boutteville ont volontairement brouillé les catégories forgées par la critique. Synchrétistes, ceux-ci ont été confrontés à un schème de pensée axé sur les notions de mouvements, de précurseurs, de chefs de file et de disciples, dans une société où chaque individu était classé (ou exclu) selon son appartenance à une famille (et la subordination à son chef), sa génération, sa nationalité ou sa race. Écartelé entre le besoin d'appartenance à un « mouvement » et la nécessité d'exister en tant que « groupe », Maurice Denis n'a fait le choix de la catégorie « Nabi » que tardivement, à défaut d'avoir acquis une place équivalente à celle des impressionnistes et après avoir renoncé aux « ismes » de sa jeunesse et des récits historiques. Si la catégorie « Nabis » – anachronique du point de vue de la réception dans les années 1890 – a permis à Maurice Denis d'extraire son groupe de la vaste nébuleuse symboliste, elle a également fait écran à la compréhension du véritable parcours des artistes. Je laisserai alors le dernier mot à Remy de Gourmont qui écrivait en 1896 : « le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentive,

224 Agnès HUMBERT, *Les Nabis et leur époque, 1888-1900*, op. cit. à la note 216, p. 11. Sur A. Humbert, voir Charlotte FOUCHER ZARMANIAN, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'art*, n° 193, 2017-1, p. 63-69.

225 Voir Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89-113.

l'expression de l'individualisme dans l'art²²⁶ ». Dans cette perspective, la catégorie « Nabis » apparaît comme une ultime marque d'indépendance de la part d'artistes qui ont affirmé dès 1891 leur droit à une libre esthétique.

226 Remy de GOURMONT, Préface, in *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 13.

DES « SYMBOLISTES » AUX « NABIS » LA GENÈSE D'UN GROUPE ET D'UNE CATÉGORIE SINGULIÈRE

ANNEXE - CORPUS DE COMPTES RENDUS D'EXPOSITIONS (1891-1900)

Cette étude se fonde sur un corpus de sources qui comprend notamment les comptes rendus des expositions collectives auxquelles ont participé au moins trois des membres du groupe constitué par Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard. Dans cette annexe, nous listons l'ensemble des comptes rendus identifiés pour ces expositions de 1891 à 1900.

Nous n'avons pas inclus Verkade et Rippl-Ronai, qui, en dépit de liens d'amitié avec les autres artistes, n'ont pas participé aux expositions de groupe. Nous n'avons également pas pris en compte Hermann-Paul, Lacombe, Maillol, Mouclier et Georges Rasetti qui participent à certaines expositions de façon plus épisodique.

De 1893 à 1900, les expositions du groupe ont réuni les artistes suivants :

- Exposition sans titre [Bonnard, Denis, Ibels, Mouclier, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard], Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, 25 octobre-5 novembre 1893.
- *Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard - M. Denis - Ibels - G. Lacombe - Ranson - Rasetti - Roussel - P. Sérusier - Vallotton - Vuillard*, Paris, Galerie Vollard, 6-30 avril 1897.
- *Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard, M. Denis, Ibels, Ranson, X. Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard*, Paris, Galerie Vollard, 27 mars-20 avril 1898.
- *Œuvres de Bonnard, Maurice Denis, Ibels, Aristide Maillol, Hermann Paul, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard*, Paris, Bernheim Jeune et fils, 2-22 avril 1900.

Ce corpus a pu être constitué grâce à la chronologie élaborée par Isabelle Cahn en 1993, les mémoires d'Aurélié Peylhard soutenus en 2002 et 2003, l'article de Dominique Lobstein sur Le Barc de Boutteville paru en 2012¹, le site

1 Isabelle CAHN, «Chronologie», in *Nabis 1888-1900* (cat. exp. Zurich, Kunsthhaus; Paris, Grand Palais, 1993-1994), Paris, RMN, 1993, p. 474-499; Aurélié PEYLHARD, *Les Nabis et la presse. 1891-1892*, mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2002, Éric Darragon (dir.); *Les Expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, mémoire de DEA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, Éric Darragon (dir.); Dominique LOBSTEIN, «Louis-Léon Le Barc de Boutteville et sa galerie. Polyphonie documentaire», in Pierre Sanchez (dir.), *Les expositions*

Bibliographies de critiques d'art francophones et la base PRELIA, des outils de recherche tels que Gallica et Retronews, ainsi que grâce à la Documentation du musée d'Orsay et les Archives du catalogue raisonné Maurice Denis.

Le corpus n'est pas exhaustif et correspond aux comptes rendus identifiés². Les articles sont classés par ordre chronologique. Les sous-titres insérés dans le corps des articles figurent sous la référence ; ils se distinguent des compléments d'information sur les textes présentés également en retrait et entre crochets.

Société des artistes indépendants, 7^e Exposition, Paris, Pavillon de la Ville de Paris, 20 mars-27 avril 1891

Catalogue

- 1254 numéros, parmi lesquels des œuvres par Bonnard, Denis et Ibels³.

Comptes rendus identifiés

- Arsène Alexandre, « Le Salon des Indépendants », *Paris*, 20 mars 1891, p. 2.
- Marcel Fouquier, « Le Salon des Indépendants », *Le XIX^e siècle*, 20 mars 1891, p. 2.
- Willy [Félix Fénéon], « Artistes indépendants : sténographie par Willy », *Le Chat noir*, 21 mars 1891, p. 1716.

[Repris dans *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, Droz, 1970, Tome I, p. 181-182]

- Alexandre Georget, « Notes sur l'art. Les Indépendants », *L'Écho de Paris*, 21 mars 1891, p. 2.
- N. s., « Les Artistes indépendants », *La Justice*, 22 mars 1891, p. 2.
- X. [Félix Vallotton], « BEAUX-ARTS. L'exposition des artistes indépendants », *Gazette de Lausanne*, 25 mars 1891, p. 3.

[Repris dans *Félix Vallotton 1865-1925 Critique d'art*. Textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, Milan, 5 Continents, 2012, p. 30-33]

- A. de la Perelle, « Petits Salons. Le Salon des Indépendants », *La Presse*, 25 mars 1891, p. 2.

.....
de la Galerie Le Barc de Boutteville (1891-1899) et du Salon des Cent (1894-1903). Répertoire des artistes et de leurs œuvres, Dijon, Echelle de Jacob Editions, 2012, p. 13-61.

- 2 Nous avons omis l'exposition à la Galerie Kreis de Copenhague (Martsudstillingen, Copenhague, 26 mars 1893) sur laquelle nous n'avons pas d'éléments. Le corpus serait également à étoffer dans le domaine des arts graphiques et pour les Salons de la Société nationale des beaux-arts.
- 3 Bonnard expose cinq tableaux (*L'après-midi au jardin*, *Portrait*, *Le bon chien*, *L'exercice*, *Etude de chat*) et quatre panneaux décoratifs (*Femmes au jardin*) ; Denis, sept tableaux (*Mystère catholique*, 89-90 ; *Vêpres à l'hôpital*, 90 ; *Portrait*, 91 ; *Soir de dimanche*, 90 ; *Motif romanesque*, 90 ; *Souvenir de soir I*, 90 ; *Souvenir de soir II*, 90 ; *Décor*, 91 ; *Eventail*, 90 ; Dessins pour « Sagesse » de Paul Verlaine, 89-90) ; Ibels, quatre œuvres (*Nature morte*, *Soleil couchant*, *Intérieur*, *Croquis*).

- Jehan de Court, « Exposition des Indépendants », *Moniteur des arts*, 27 mars 1891, p. 541-542.
- Alphonse Germain, « A l'exposition des Indépendants. Néo-luminaristes et néo-traditionnistes », *Moniteur des arts*, 27 mars 1891, p. 543-544.
- Georges Lecomte, « Le Salon des Indépendants », *L'Art dans les deux mondes*, 28 mars 1891, p. 225.
- Alfred Ernst, « Les Artistes Indépendants », *Le Siècle*, 28 mars 1891, p. 1-2.
L'Exposition du Pavillon de la ville de Paris – Tendances nouvelles – De l'impressionnisme au synthétisme
- Octave Mirbeau, « Vincent Van Gogh », *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891.
[Repris dans *Combats esthétiques*, 1877-1892. Édition établie, présente et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, vol. 1, p. 440-443]
- Jehan de Court, « Exposition des Indépendants », *Moniteur des arts*, 3 avril 1891, p. 550-551.
- Émile Verhaeren, « Le Salon des Artistes indépendants », *La Nation*, 22 mars 1891.
[Repris dans « Le Salon des Indépendants », *L'Art moderne*, 5 avril 1891, p. 111-112 et dans *Écrits sur l'art (1893-1916)*, édités et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Editions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1997, p. 416-418]
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique – Les indépendants », *La Justice*, 10 avril 1891, p. 1.
[Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1892, p. 306-312]
- Roger Marx, « Les petits Salons. Les indépendants ; à la galerie des artistes modernes », *Le Voltaire*, 23 avril 1891, p. 2.
- Maurevert, « Chronique. Aux "Indépendants" », *La Nation*, 24 avril 1891, p. 2.
- Charles Saunier, « L'Exposition des Indépendants », *Le Rhône*, 28 avril 1891, p. 3.
- William B., « Les Expositions du mois », *La Revue blanche*, avril 1891, p. 16-21.
- Henry Gauthier-Villars, « Le Salon des Indépendants », *La Revue indépendante*, avril 1891, p. 107-113.
- Jules Antoine, « Critique d'art. Pavillon de la Ville de Paris. Exposition des Artistes Indépendants », *La Plume*, 1^{er} mai 1891, p. 156-157.
- Homodei [Arthur Huc], « L'Actualité. La Peinture de l'avenir », *La Dépêche* (Toulouse), 8 mai 1891, p. 1.
- Adolphe Retté, « Septième Exposition des artistes indépendants. Notes cursives », *L'Ermitage*, mai 1891, p. 293-301.
- Julien Leclercq, « Aux Indépendants », *Mercure de France*, mai 1891, p. 298-300.
- Mario Varvara, « Les Indépendants », *Écrits pour l'art*, juin 1891, p. 151-154.
- Alphonse Germain, « Théorie des déformateurs. Exposé et réfutation », *La Plume*, 1^{er} septembre 1891, p. 289-290.
- Adolphe Retté, « Maurice Denis », *La Plume*, 1^{er} septembre 1891, p. 301.

Première Exposition annuelle des Beaux-arts, Saint-Germain-en-Laye, Château national, 1^{er} août-30 septembre 1891

Catalogue

- Titre: *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin et Pastels exposés au Château national de St-Germain-en-Laye le 1^{er} août 1891*, Saint-Germain, G. Krastz, 1891.
- 447 numéros.
- A l'initiative de Maurice Denis, membre de la « Commission d'Organisation » de l'exposition, un groupe de jeunes artistes (Bonnard, Ibels, Mouclier, Ranson, Vuillard, Osbert, Sérusier, Gausson, Cavallo-Peduzzi, Verkade, ainsi que Denis⁴) bénéficie d'une salle qui leur est consacrée dans cette exposition⁵.

Comptes rendus identifiés

- G. C., « Exposition au Château de Saint-Germain », *Le Gaulois*, 2 août 1891, p. 2.
- Jean de Court, « Exposition de St Germain. II », *Moniteur des arts*, 14 août 1891, p. 736-737.
- René Meunier, « Exposition à Saint-Germain-en-Laye », *Le Messager français*, 16 août 1891, p. 9.
- Pierre Martin, « Exposition de Saint-Germain », *Moniteur des arts*, 28 août 1891, p. 751.
- Adolphe Retté, « Maurice Denis », *La Plume*, 1^{er} septembre 1891, p. 301.
- Félix Fénéon, « Quelques peintres idéistes », *Le Chat noir*, 19 septembre 1891, p. 1820, 1822.
[Repris dans *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, Droz, 1970, p. 200-202]
- Georges Roussel, « Les Impressionnistes symbolistes à l'Exposition de Saint-Germain », *La Plume*, 1^{er} octobre 1891, p. 341.

4 « Monsieur, l'exposition de peinture ouverte du 1^{er} août au 30 septembre dans les salles du château de Saint-Germain comprend des œuvres récentes de MM. Bonnard, Ibels, Ranson, Vuillard, Maurice Denis, Osbert, Sérusier, Gausson, Peduzzi, Verkade. Nous vous prions de visiter tout spécialement la salle qui leur est consacrée [...] » (Lettre de M. Denis à S. Mallarmé, 27 juillet 1891, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, MVL 600).

5 Bonnard expose un « Panneau décoratif » et une aquarelle ; Denis, deux œuvres titrées « Portrait » et trois autres tableaux (*Les Jeunes filles à la lampe*, *Motif spirituel*, *Sur le Thème de Soir Trinitaire* d'Ad. Retté : Peinture ornementale), un pastel (*Portrait*) et des gravures sur bois (Emblèmes pour *Sagesse* de Paul Verlaine) ; Ibels, un tableau (*Paysage*), un pastel (*Intérieur*) et deux eaux-fortes (*Nus*, *La Bonne Dame*) ; Ranson, un tableau (*Lustral*) et un pastel (*Jesirah Briah*) ; Sérusier, un tableau (*Le Travail*) ; Vuillard, deux tableaux (*L'Intruse*, *Intérieur*) et deux pastels (*Profil*, *Paysage*).

- Albert Charpentier, « L'Exposition des Beaux-Arts du Musée de Saint-Germain », *La Revue des journaux et des livres*, 29 août-5 septembre 1891.
- [Aurélien] Lugné-Poe, « Les impressionnistes et symbolistes à l'Exposition de Saint-Germain », in *La Parade. Le Sot du tremplin, souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930, p. 213-214⁶.

Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Butteville, à partir du 21 décembre 1891

Catalogue

- Préface par Gaston Lesaulx, titrée « Impressionnistes & symbolistes », p. 3-13.
- 106 numéros ; 35 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Sérusier et Vuillard⁷.

Exposition annoncée notamment dans *Le Radical*, 20 décembre 1891 ; *Le Rappel*, 21 décembre 1891.

Comptes rendus identifiés

- Arsène Alexandre, « L'Art à Paris. Les artistes dits impressionnistes et symbolistes », *Paris*, 22 décembre 1891, p. 2.
- N. s., « Beaux-Arts. Une exposition de jeunes artistes », *L'Eclair*, 23 décembre 1891, p. 3.
- Alexandre Georget, « Notes sur l'art. Exposition Internationale. – Impressionnistes. – MM. Sinet et Antocolsky », *L'Écho de Paris*, 26 décembre 1891, p. 3.
- Firmin Javel, « Expositions », *Gil Blas*, 26 décembre 1891, p. 3.
- N. s., « Au jour le jour [...] L'impressionnisme et le symbole en peinture », *Le Temps*, 26 décembre 1891, p. 3.
- Jean Passe, « Impressionnistes et Symbolistes », *Journal des artistes*, 27 décembre 1891, p. 390.
- Jules Christophe, « Impressionnistes et symbolistes », *L'Endehors*, 27 décembre 1891, p. 2-3.

6 Cet article aurait été publié dans *Art et critique* en 1891 mais cette revue n'a pas paru en 1891 et le texte publié par Lugné-Poe en 1930 apparaît surtout comme une reformulation de l'article de Georges Roussel, paru dans *La Plume*.

7 Bonnard expose un tableau et quatre panneaux décoratifs (*Femmes au jardin*) ; Denis, trois tableaux (*Mystère catholique*, *Souvenir du soir*, *Motif d'effroi*) ; Ibels, deux tableaux (*Paysage*, *Nature morte (Pommes)*) et une eau-forte (*La Bonne Dame*) ; Ranson, un tableau (*Lustral*) ; Sérusier, deux tableaux (*Clair de lune*, *Femmes assises*) ; Vuillard, deux tableaux (*Paysage* et *Sans titre*).

- Jacques Daurelle, « Chez les Jeunes Peintres », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1891, p. 2.
- Charles Saunier, « Critique d'art. Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes », *La Plume*, 15 janvier 1892, p. 52.
- O. U. [Octave Uzanne], « Les Idées du jour et les échos d'art. Nouvelles et informations », *L'Art et l'idée*, n° 1, 20 janvier 1892, p. 70-75.
- N. s., « Les Arts », *L'Ermitage*, janvier 1892, p. 52-53.
- Lucien Muhlfeld, « Calendrier », *La Revue blanche*, janvier 1892, p. 64.
- Camille Mauclair, « Beaux-Arts. Galerie Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier », *La Revue indépendante*, janvier 1892, p. 143-144.
- F. V. [Félix Vallotton], « BEAUX-ARTS. Les petits salons », *Gazette de Lausanne*, 8 février 1892, p. 3.
 [Repris dans *Félix Vallotton 1865-1925 Critique d'art*. Textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, *op. cit.*, p. 59-63]
- Pierre Louis [Maurice Denis], « Pour les jeunes peintres », *Art et critique*, 20 février 1892, p. 94.
- G.-A. A. [Gabriel-Albert Aurier], « Choses d'art », *Mercure de France*, février 1892, p. 185-187.
- Charles-Henry Hirsch, « Notes sur l'impressionnisme et le symbolisme des peintres », *La Revue blanche*, février 1892, p. 103-108
- Homodei [Arthur Huc], « L'Actualité. L'Art nouveau », *La Dépêche* (Toulouse), 2 mars 1892, p. 1-2.
- Y. Rambosson, « Critique d'art. Exposition permanente des peintres impressionnistes et symbolistes, chez De Boutteville, 47 rue Le Peletier », *La Plume*, 1^{er} avril 1892, p. 165.
- G.-A. A. [Gabriel-Albert Aurier], « Choses d'art », *Mercure de France*, avril 1892, p. 371.
- Freddis, « Notes sur l'art », *La Revue socialiste*, avril 1892, p. 457-459.

Société des artistes indépendants, 8^e exposition, Paris, Pavillon de la Ville de Paris, 19 mars-27 avril 1892

Catalogue

- 1232 numéros, parmi lesquels des œuvres par Bonnard, Denis, Ibels et Ranson⁸.

Comptes rendus identifiés

- N. s., « Le Salon des Indépendants », *L'Eclair*, 18 mars 1892, p. 3.
- Y. [Charles Yriarte], « Exposition des Artistes indépendants », *Le Figaro*, 19 mars 1892, p. 2.
- Arsène Alexandre, « Chronique d'aujourd'hui. Indépendants », *Paris*, 19 mars 1892, p. 2.
- A. P., « Les "Artistes indépendants" », *Le Moniteur universel*, 20 mars 1892, p. 315.
- Firmin Javel, « Les Artistes Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1892, p. 3.
- Alexandre Georget, « Notes sur l'art. La collection du Dr Michel. Les Indépendants », *L'Écho de Paris*, 20 mars 1892, p. 2.
- Alfred Ernst, « Les Indépendants », *La Paix*, 21 mars 1892, p. 2.
- N. s., « Beaux-Arts », *Le Siècle*, 21 mars 1892, p. 2.
- N. s., « Petits salons. Les Artistes indépendants », *La Presse*, 21 mars 1892, p. 2.
- Homodei [Arthur Huc], « Les Artistes Indépendants », *La Dépêche* (Toulouse), 22 mars 1892, p. 1.
- Auguste Dalligny, « L'Exposition des Indépendants », *Le Journal des arts*, 22 mars 1892, p. 2.
- Joseph Renaud, « Le Salon des Indépendants », *La Nation*, 23 mars 1892, p. 2.
- Roger Marx, « Les Indépendants », *Le Voltaire*, 25 mars 1892, p. 2.
- C. d'Hennebaut, « Le Salon des Indépendants », *Moniteur des arts*, 25 mars 1892, p. 97-98.
- Olivier Merson, « Chronique des Beaux-Arts », *Le Monde illustré*, 26 mars 1892, p. 203.

Exposition des œuvres de Pelouse à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais – Exposition Pierre Vauthier, galerie Petit, rue Godot-de-Mauroi, 12 – Exposition des Artistes indépendants, pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées) – Salon de la Rose+Croix

8 Bonnard expose sept tableaux (*Portrait, Paysage de soir, Etude de coq, Déjeuner, Caniches, Intérieur, Crépuscule* [La Partie de croquet]); Denis, huit tableaux (*Le mystère de Pâques, Avril, Juillet, Septembre, Octobre, Portrait dans un décor de soir, Les Fiancés, Sur fond de brume*), *Sujet poétique* (quatre panneaux pour la décoration d'une chambre de jeune fille) et *Stella Matutina*, mosaïque de marbre; Ibels, des dessins et eaux-fortes un pastel, un éventail et des cires peintes (n° 622-631); Ranson, sept tableaux (*Lustral, Sybille, Schouchanah, Rochers en Esqual-Herria, La Leçon, Kentron, Le Nabi*) et un éventail (*L'Initiation*).

- Edmond Cousturier, « Société des Artistes Indépendants », *L'Endehors*, 27 mars 1892, p. 1.
- Joseph Renaud, « Le Salon des Indépendants », *La Nation*, 28 mars 1892, p. 2.
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique. Les Indépendants », *La Justice*, 29 mars 1892, p. 1.
 [Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1893, p. 367-374 et dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010, p. 361-363]
- Jules Christophe, « Salon des Artistes Indépendants », *La Plume*, 1^{er} avril 1892, p. 156-158.
 [Repris dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, op. cit.*, p. 346-347]
- Félix Fénéon, « Au pavillon de la Ville de Paris. Société des artistes indépendants », *Le Chat noir*, 2 avril 1892, p. 1932.
 [Repris dans *Œuvres plus que complètes, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, op. cit.*, p. 212-213]
- Auguste Dalligny, « L'Exposition des Indépendants », *Le Journal des arts*, 8 avril 1892, p. 2.
- Albert Charpentier, « Le Salon des Indépendants », *La Revue des journaux et des livres*, 9-16 avril 1892, p. 404.
- N. s. [Octave Uzanne ?], « Les arts et les lettres. Nouvelles et Questions du jour », *L'Art et l'idée*, 20 avril 1892, p. 292-304, cit. p. 302.
- Pierre Louis [Maurice Denis], « Notes sur l'Exposition des Indépendants », *La Revue blanche*, 25 avril 1892, p. 232-234.
- Charles Saunier, « L'art nouveau », *La Revue indépendante*, avril 1892, p. 30-48.
 I. Camille Pissarro – II. Les Indépendants
- Armand Dayot, « La Vie artistique », *Figaro illustré*, avril 1892, p. XIV-XV.
- N. s., « Notes et notules », *Entretiens politiques et littéraires*, avril 1892, p. 187-192, cit. p. 189.
- Kalophile l'Ermite [Alphonse Germain], « Les Arts. Exposition des Indépendants », *L'Ermitage*, avril 1892, p. 243-245.
- R. G. [Remy de Gourmont], « Les premiers Salons », *Mercure de France*, mai 1892, p. 60-63.
 Indépendants. – Rose-Croix. – Exposition de M^{me} Jeanne Jacquemin
- Raoul Sertat, « Beaux-Arts. Expositions à Paris », *Revue encyclopédique*, 1^{er} août 1892, col. 1098-1113, cit. col. 1100-1104.
 Société des Pastellistes Français – Société des Peintres-Graveurs – Société des Artistes indépendants – Salon de la Rose+Croix – Blanc et Noir – Petitjean et M. Rippl Ronai – Raffet – Renoir – Berthe Morisot – Cent chefs d'œuvre (*Deuxième Exposition des*) – Théodule Ribot

Deuxième Exposition des Peintres impressionnistes & symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 21 mai 1892

Catalogue

- G.-Albert Aurier, « Préface », p. 3-6.
 - 141 numéros ; 46 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson et Sérusier.
- Exposition annoncée notamment dans *Gil Blas*, 21 mai 1892.

Comptes rendus identifiés

- Pierre et Paul [Arthur Huc], « Exposition symboliste », *La Dépêche* (Toulouse), 20 mai 1892, p. 1.
- Arsène Alexandre, « L'Art à Paris. La Deuxième des symbolistes », *Paris*, 23 mai 1892, p. 2.
- Francis, « Impressionnistes et symbolistes. Deuxième exposition », *La Vie moderne*, 29 mars 1892, p. 170.
- R. G. [Remy de Gourmont], « Autres et derniers Salons », *Mercure de France*, juin 1892, p. 166-169.
 1. Champs-Élysées. – 2. Champ-de-Mars – 3. Arts Libéraux. – 4. Deuxième Exposition Impressionnistes et Symboliste (Le Barc de Boutteville).
- G.-Albert Aurier, « Deux expositions », *Mercure de France*, juillet 1892, p. 259-263.

Deux Expositions: Berthe Morisot - Deuxième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes

[Reprise de la Préface au catalogue de la Deuxième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes]
- Yvanhoë Rambosson, « Critique d'art. Notes d'Art », *La Plume*, 1^{er} août 1892, p. 351-352.

Deuxième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes
- G.-A. A. [Aurier], « Choses d'art », *Mercure de France*, septembre 1892, p. 92.

II^e Exposition annuelle des Beaux-Arts, Saint-Germain-en-Laye, Château national, 14 août-16 octobre 1892

Catalogue

• 498 numéros, parmi lesquels des œuvres par Bonnard, Denis, Ranson, Sérusier et Vuillard⁹.

Comptes rendus identifiés

- Pierre et Paul [Arthur Huc], « Décentralisation artistique », *La Dépêche* (Toulouse), 15 août 1892, p. 2.
- C. d'Hennebaut, « Exposition de Saint-Germain-en-Laye », *Moniteur des arts*, 19 août 1892, p. 292.
- Pierre du Mont, « L'Exposition de Saint-Germain », *Le Journal des arts*, 2 septembre 1892, p. 2.
- R. M. [Marx], « Notules d'art », *Le Voltaire*, 1^{er} octobre 1892, p. 2.

Troisième Exposition des Peintres impressionnistes & symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 15 novembre 1892

Catalogue

- Gaston Lesaulx, « Préface », p. 3-6.
- 189 numéros ; 55 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier et Vuillard¹⁰.

Exposition annoncée notamment dans *La Justice*, 13 novembre 1892 ; *Le Rappel*, 14 novembre 1892.

9 Denis et Ranson sont les artistes les plus remarquables. Denis expose six tableaux (*La Belle au Crépuscule*, *Allégorie Mystique*, *Soleil d'Avril*, *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond* [*L'Échelle dans le feuillage*], *Portrait de jeune fille dans un décor de soir*, *Nymphes*). Quant à Ranson, il expose deux panneaux décoratifs (*Panneau décoratif. Teintes plates. Harmonies de flavescentes claires*; *Panneau décoratif. Teintes plates. Magdaléenne de verts et de jaune*). Mes remerciements à Clémence Gaboriau qui m'a indiqué les listes des œuvres exposées.

10 Bonnard expose deux panneaux [*Le Peignoir*, *La Femme aux canards*], un éventail, *Printemps*; Denis, six tableaux (*Avril*, *La Dormeuse*, *La Belle au Bois d'Automne*, *Allégorie mystique*, *Le Verger*, *des Anges*); Ibels, des dessins (*Fantaisie*, *Original du premier programme du Théâtre-Libre*, *Entrée en scène de Mévisto*, *Portrait d'Aurier sur son lit de mort*); Ranson, trois tableaux (*Lavandière*, *Sorcière*, *Escalier*) et deux panneaux décoratifs; Roussel, n°« 134 à 149 : 16 Dessins et Pastels »; Sérusier, deux tableaux (*Dévotion à Saint-Herbot*, *En Bretagne*); Vuillard, trois tableaux (*Déjeuner*, *Sous la lampe*, *Femme couchée*), deux tableaux titrés *Ravaudeuses*, un pastel (*Effet de soir*) et une aquarelle (*Figure de femme*).

Comptes rendus identifiés

- Ch. S. [Saunier], « Echos d'Art et de Littérature », *La Plume*, 15 novembre 1892, p. 497.
- Gérard de Beauregard, « Les Expositions artistiques. Chez Le Barc de Boutteville », *La Presse*, 15 novembre 1892, p. 2.
- Joleaud-Barral [Joleaud de Saint-Maurice], « L'Exposition des peintres impressionnistes », *La Justice*, 16 novembre 1892, p. 2.
- N. s., « Échos du Matin », *Le Matin*, 17 novembre 1892, p. 3.
- Roger Marx, « L'art à Paris - L'exposition des symbolistes », *Le Rapide*, 17 novembre 1892, p. 2.
- Firmin Javel, « Impressionnistes et symbolistes », *Gil Blas*, 20 novembre 1892, p. 3.
- Alfred Ernst, « Les Peintres symbolistes. Une sélection d'œuvres », *La Paix*, 20 novembre 1892, p. 1.
- N. s., « Beaux-arts », *Le Siècle*, 21 novembre 1892, p. 2.
- Roger Marx, « Les symbolistes », *Le Voltaire*, 24 novembre 1892, p. 1-2.
- Richard Ranft, « Beaux-Arts », *La Revue mondaine illustrée*, 25 novembre 1892, p. 10.
- Olivier Merson, « Chronique des Beaux-Arts », *Le Monde illustré*, 26 novembre 1892, p. 347.
- Mirliton [Y. Rambosson¹¹ ?], « "Journal"-Revue. Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes », *Le Journal*, supplément littéraire, 26 novembre 1892, p. 1 [nombreuses caricatures dessinées d'œuvres].
- N. s., « Petites clameurs », *L'Endehors*, 27 novembre-4 décembre 1892, p. 3.
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique – Chez le Barc de Boutteville. I », *La Justice*, 29 novembre 1892, p. 1.
[Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1893, p. 378-388]
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique – Chez le Barc de Boutteville. II », *La Justice*, 30 novembre 1892, p. 1.
[Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1893, p. 378-388]
- N. s., « Échos et nouvelles », *Le Nouvel Écho*, 1^{er} décembre 1892, p. 69.
- Arsène Alexandre, « L'Art à Paris », *Paris*, 2 décembre 1892, p. 2.
I. La Troisième des « Symbolistes » – II. La « Vie artistique » [par G. Geffroy]
- N. s., « Les Expositions. Nombreux petits salons », *L'Eclair*, 4 décembre 1892, p. 1.
- N. s., « Beaux-Arts. Expositions particulières », *Le Siècle*, 5 décembre 1892, p. 3.
- Y. R. [Rambosson], « Critique d'art [...] 3^{ème} exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes », *La Plume*, 15 décembre 1892, p. 531-532.

11 Cet article est attribué à Y. Rambosson dans : Brigitte Ranson Bitker, *Paul Ranson, 1861-1961. Japonisme, Symbolisme, Art nouveau. Catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 1999, p. 418.

- R. G. [Remy de Gourmont], « Choses d'art », *Mercur de France*, décembre 1892, p. 373-374.
- Charles Saunier, « Critique d'art. Peintres symbolistes », *La Revue indépendante*, décembre 1892, p. 394-406.
- Edmond Cousturier, « Notes d'Art », *Entretiens politiques et littéraires*, 28 janvier 1893, p. 77-81.
Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes (Le Barc de Bouteville, 47 rue Lepelletier) – Musée Guimet - Salle récemment installée de Peintures, Croquis et Estampes du Japon (2^e étage)
- Raoul Sertat, « Revue artistique. Petits Salons », *Revue encyclopédique*, 1^{er} février 1893, col. 74-76.
- G. de C., « Notes d'Art », *La Grande Dame*, février 1893, p. 116-117.
- Karl Walstroom, « Chronique d'art. III^e Exposition des peintres symbolistes », *L'Académie française*, n° 1, février 1893, p. 16-17.

Quatrième Exposition des peintres impressionnistes & symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Bouteville, à partir du 10 mars 1893¹² (?)

Catalogue

- Camille Mauclair, « Préface », p. 3-8.
- 146 œuvres ; 58 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard.

Exposition annoncée notamment dans *La Justice*, 9 mars 1893 ; *Le Rappel*, 10 mars 1893 ; *Le XIX^e siècle*, 10 mars 1893 ; *Le Temps*, 10 mars 1893.

Comptes rendus identifiés

- Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Maurice Denis », *Paris*, 22 mars 1893, p. 2.
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique. Impressionnistes & Symbolistes », *La Justice*, 22 mars 1893, p. 1.
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique. Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.
- Roger Marx, « Les Indépendants », *Le Voltaire*, 28 mars 1893, p. 1-2.
[La Quatrième Exposition est évoquée en P. S.]

12 L'ouverture de l'exposition est annoncée dans plusieurs journaux pour le 10 mars 1893 mais, comme les premiers comptes rendus débutent une dizaine de jours plus tard, cette date n'est pas certaine.

- Thadée Natanson, « Expositions », *La Revue blanche*, 15 avril 1893, p. 271-276.
IX^e Exposition de la Société des Artistes indépendants – 4^e Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes
- Yvanhoé Rambosson, « Le Mois artistique », *Mercure de France*, avril 1893, p. 367-370.
Quatrième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes – Au Panthéon
- M. C. [Maurice Cremnitz], [Sans titre], *L'Art littéraire*, avril 1893, p. 19.
- Tiphereth, « L'Art », *Le Cœur*, n° 1, avril 1893, p. 6-7.
Les Indépendants – Chez Le Barc de Boutteville – Chez Tanguy – Galerie Durand-Ruel – Galerie Boussod et Valadon
- Raoul Sertat, « Revue artistique », *Revue encyclopédique*, 1^{er} mai 1893, col. 263-268.
[Exposition Meissonier – Camille Pissarro, Sisley – 2^{ème} Salon de la Rose+Croix – Exposition La Gandara – Peintres-Graveurs – Pastellistes – Quatrième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes]
- Edmond Cousturier, « Notes d'Art », *Entretiens politiques et littéraires*, 10 mai 1893, p. 428-430.
Les Indépendants. Quatrième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville. Société des Artistes Indépendants – 9^e Exposition – Pavillon de la Ville de Paris
- Charles Merki, « Apologie pour la peinture », *Mercure de France*, juin 1893, p. 139-153.
- [Lucien] Muhlfeld, « A propos de peintures », *La Revue blanche*, juin 1893, p. 453-460.

Société des Artistes indépendants, 9^e exposition, Paris, Pavillon de la Ville de Paris, 18 mars-27 avril 1893

Catalogue

- 1384 numéros, parmi lesquels des œuvres de Bonnard, Denis, Ibels, Ranson et Vallotton¹³.

13 Bonnard, Denis, Ibels, Ranson et Vallotton participent avec les œuvres suivantes : BONNARD (*Les bas* ; *Paysage* ; *Jeune Mère* ; *Poules*) ; DENIS (*Le Verger des Vierges Sages* ; *Les muses* : panneau décoratif ; *Portrait* ; *Procession pascale* ; *Marche des Fiançailles* ; *Notre-Dame*) ; IBELS (*Silhouette de Mévisto et Camille Stéfani dans l'Amour s'amuse* ; *Le Salut de la Chanteuse* ; *Trois Silhouettes de Janvier*, dans « *Pauline Blanchard* » ; *Silhouette d'Antoine aux répétitions du Théâtre-Libre* ; *Silhouette du Chansonnier Marcel Legay* ; *Un Café*) ; RANSON (*Jaunes et gris*. Panneau décoratif ; *Panneau décoratif* ; *Carton pour une couverture de grimoire* ; *Carton étude pour le Tigre de l'estampe originale*) ; VALLOTTON (*Eté* ; *La Valse* ; *Cadre contenant six gravures originales, Hautes-Alpes* ; *Cadre contenant deux gravures sur bois originales, Les Masques*,

Comptes rendus identifiés

- Gérard de Beauregard, « Les Expositions », *La Presse*, 21 mars 1893, [p. 3].
- Arsène Alexandre, « L'Art à Paris. L'Exposition des Indépendants », *Paris*, 21 mars 1893, p. 2.
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique. Impressionnistes & Symbolistes », *La Justice*, 22 mars 1893, p. 1.
- Homodei [Arthur Huc], « L'exposition des Indépendants », *La Dépêche* (Toulouse), 23 mars 1893, p. 1.
- Mathias Morhardt, « Les artistes vaudois à Paris. M. Félix Vallotton », *Gazette de Lausanne*, 24 mars 1893, p. 2-3.
- Gustave Geffroy, « Chronique artistique. Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.
- Roger Marx, « Les Indépendants », *Le Voltaire*, 28 mars 1893, p. 1-2.
- Charles Yriarte, « Exposition. Les artistes indépendants », *Le Figaro*, 27 mars 1893, p. 1.
- A. de L. [Alfred de Lostalot], « Expositions diverses. Les Indépendants. – La Rose+Croix », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1^{er} avril 1893, p. 98-99.
- Olivier Merson, « Chronique des Beaux-Arts », *Le Monde Illustré*, 1^{er} avril 1893, p. 195.
- Thadée Natanson, « Expositions », *La Revue blanche*, 15 avril 1893, p. 271-276.
IX^e Exposition de la Société des Artistes indépendants – 4^e Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes
- Charles Saunier, « Critique d'art. Salon des Indépendants », *La Plume*, 15 avril 1893, p. 171-173.
- N. s. [Félix Fénéon], « Balade chez les Artisses indépendants », *Le Père peinard*, 9 avril 1893, p. 3-4.
[Repris dans *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, *op. cit.*, p. 222-228]
- N. s. [Félix Fénéon], « Balade chez les Artisses indépendants », *Le Père peinard*, 16 avril 1893, p. 3-4.
[Repris dans *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, *op. cit.*, p. 222-228]
- Jean Robiquet, « Chronique artistique. Exposition des Artistes indépendants », *L'Art et la vie*, n° 12, 20 avril 1893, p. 188-190.
- Jules Christophe, « Impressionnistes au Salon des "Indépendants" », *Journal des artistes*, 23 avril 1893, p. 133.

.....
La Manifestation. Appartient à l'Estampe originale; Cadre contenant deux gravures sur bois originales, Les Nécrophores, Scène au Café.

- Tiphareth, « L'Art », *Le Cœur*, n° 1, avril 1893, p. 6-7.
Les Indépendants – Chez Le Barc ce Boutteville – Chez Tanguy – Galerie Durand-Ruel – Galerie Boussod et Valadon
- Armand Dayot, « La Vie artistique », *Figaro illustré*, avril 1893, p. XIV-XV.
Divine promenade. – Le jardin des yeux. – Au Japon. – Les artistes indépendants. – Un portrait de Pisanello.
- Edmond Cousturier, « Notes d'Art », *Entretiens politiques et littéraires*, 10 mai 1893, p. 428-430.
Les Indépendants. Quatrième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville. Société des Artistes Indépendants – 9^e Exposition – Pavillon de la Ville de Paris
- Yvanhoé Rambosson, « Le Mois artistique », *Mercure de France*, mai 1893, p. 74-78.
Exposition Meissonier - Les Indépendants – Les Peintres-Graveurs
- Pierre d'Autrefois, « Sur l'exposition des Indépendants », *L'Art littéraire*, mai 1893, p. 23-24.
- Charles Merki, « Apologie pour la peinture », *Mercure de France*, juin 1893, p. 139-153.
- [Lucien] Muhlfeld, « A propos de peintures », *La Revue blanche*, juin 1893, p. 453-460.

Association pour l'Art. Seconde Exposition annuelle, Anvers, mai 1893

Catalogue

• Participants : Angrand, Blanche, Bonnard, Carot, Charpentier, Cros, Cross, Denis, Du Bois, Dulac, Finch, Gaspar, Gausson, Guérard, Guilloux, H'Enneïrda, Heymans, Ibels, Jeffrey & Co, Laermans, Luce, Meunier, Morisot, Morren, Lucien Pissarro, Ranson, Ribe-Roy, Signac, Thesmar, Thorn-Prikker, Thys, Toulouse-Lautrec, Van de Velde, Van Rysselberghe, Vuillard. La première livraison de L'Estampe originale et des estampes d'Outamaro étaient également exposées.

Comptes rendus identifiés

- N. s., « L'Association pour l'Art », *L'Art moderne*, 14 mai 1893, p. 153-155.
- Ernest Verlant, « Chronique artistique », *La Jeune Belgique*, juin 1893, p. 243-247, cit. p. 246.
L'exposition Heymans – L'Association pour l'Art – La Société des aquafortistes belges.

Sans titre [Exposition de groupe], Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, 25 octobre-5 novembre 1893

Catalogue

- Le catalogue est constitué d'une suite de 8 feuilles volantes illustrées en lithographie par Maurice Denis, H.-S. Ibels, Marc Mouclier, P. Ranson, K.-X. Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Pierre Bonnard et Edouard Vuillard (BnF, département des Estampes et de la photographie, Rés-Yd2-2528(5)-8)
- Participants : Bonnard, Denis, Ibels, Mouclier, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard¹⁴.

Comptes rendus identifiés

- Gustave Geffroy, « Chez Le Barc », *Le Journal*, 29 octobre 1893, p. 2.
[Repris partiellement dans : « Vuillard, Bonnard, Roussel », in *La Vie artistique*, Paris, Floury, 1900, p. 295-296]
- Arsène Alexandre, « L'Art à Paris. A la salle Le Barc », *Paris*, 31 octobre 1893, p. 2.
- Thadée Natanson, « Expositions. Un groupe de peintres. », *La Revue blanche*, 15 novembre 1893, p. 337-341.
[Repris dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, op. cit.*, p. 367-370]
- Maurice Cremnitz, « Beaux-Arts. Exposition de quelques peintres chez Le Barc de Boutteville », *Essais d'art libre*, décembre 1893, p. 231-233.
- L.-P. Fargue, « Peinture (Chez Le Barc de Boutteville) », *L'Art littéraire*, décembre 1893, p. 49-50¹⁵.

14 Les titres des œuvres exposées sont les suivants : BONNARD (*Tête de femme, La rue d'Eragny*), DENIS (*Sancta Martha, Le martyr, Visitation, Suzanne, L'enfant au fouet, Lutte de Jacob avec l'ange, Légende de chevalerie, Procession sous les arbres, Les deux femmes et l'enfant, Lithographie sur Pelleas et Mélisande, Quatre motifs de papier peint*), IBELS (*Affiche – Estampe de l'Escarmouche; Original du 7^e Programme du Théâtre-Libre; Chanson; Chanson « Le 27 »; 8 Silhouettes du Café-Concert; éventail*), MOUCLIER (*La Cloche, Reprises, Etang, Route de Tusson*), RANSON (*Pastel, Etude pastel, Fusain*), ROUSSEL (*paysage; femmes causant*), SÉRUSIER (*La Marchande de Chiffons, Portrait de Marianne, Le Marché, Petites Filles*), VALLOTTON [*Le bon Marché; Les petites filles (bois); La charge (bois); baigneuses (bois)*], VUILLARD (*Intérieur gris et rouge, Intérieur Jeune fille assise, Petites filles sur fond bleu-orange, Fenêtre ouverte sur un intérieur, Effet de soir, Intérieur à la table à ouvrage, Intérieur au lit rouge, Effet de soir, La nappe, Jardin, Fenêtre effet de soir*).

15 Ce compte rendu, principalement centré sur Bonnard, Denis, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard, semble concerner l'exposition organisée chez Le Barc de Boutteville entre le 25 octobre et le 5 novembre; Fargue ne mentionne toutefois pas Ibels et Mouclier. Par ailleurs, à la fin de son texte, il évoque « la promesse d'apprécier bientôt » des œuvres de Guilloux, Henry Moret, Cottet et Paul Gauguin, ce qui pourrait constituer une allusion à

Cinquième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 11 novembre 1893

Catalogue

- Camille Mauclair, « Préface », p. 3-6.
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier ; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux », déjà présent sur la page de garde de la revue *Essais d'art libre* en août 1892-janvier 1893.
- 195 numéros ; 62 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier et Vuillard.

Exposition annoncée notamment dans *Le Radical*, 11 novembre 1893.

Comptes rendus identifiés

- P. R., « Nouvelles artistiques », *Gil Blas*, 16 novembre 1893, p. 3.
- Victor Fournel, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, 25 novembre 1893, p. 764.
- Thiébault-Sisson, « Les petits Salons. M. Gauguin et la peinture scientifique. Indépendants, impressionnistes, symbolistes », *Le Temps*, 2 décembre 1893, p. 3.
- Charles Morice, « Salons et salonnets », *Mercure de France*, janvier 1894, p. 62-70.
[Repris partiellement dans *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*. G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn... Édition de Marie Gispert, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2003, p. 51-54]

La Libre Esthétique. Première Exposition, Bruxelles, Galeries du musée de l'Etat, 17 février-15 mars 1894

Catalogue

- Participants : 83 exposants dont Denis, Ibels et Ranson, ainsi que des livraisons de L'Estampe originale.

Comptes rendus identifiés

- N. s. (?), « Le Salon de la Libre Esthétique », *L'Etoile belge*, 19 février 1894.
- Champal, « La Libre Esthétique », *La Réforme*, 20 février 1894.
- Gustave Geffroy, « L'art d'aujourd'hui. En Belgique », *Le Journal*, 21 février 1894, p. 1.

.....
la Cinquième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes à laquelle les artistes précités participent.

- Franz Mahutte, « Chronique bruxelloise. Une promenade à la “Libre Esthétique” », *La Flandre libérale*, 23 février 1894.
- M. Van de Wiele, « Chronique de l’art. Le Salon de la Libre Esthétique », *La Liberté*, 23 février 1894.
- S. C., « Le salon de la Libre Esthétique », *Le Patriote*, 25 février 1894.
- Paul Gauguin, « Exposition de la Libre Esthétique », *Essais d’art libre*, février-avril 1894, p. 30-32.
- Camille Mauclair, « Choses d’art », *Mercure de France*, février 1894, p. 189-190, cit. p. 190.
- N. s., « Le Salon de la Libre Esthétique. Quelques peintres », *L’Art moderne*, 4 mars 1894, p. 65-66.
- Camille Lemonnier, « Les Arts de la vie », *Gil Blas*, 5 mars 1894, p. 1.
- Jean Ajalbert, « Aimons les Belges », *Gil Blas*, 6 mars 1894.
- N. s. [Emile Verhaeren], « La Libre Esthétique », *L’Art moderne*, 25 février 1894, p. 57-58.
- N. s. [Emile Verhaeren], « La Libre Esthétique. Quelques peintres », *L’Art moderne*, 4 mars 1894, p. 65-66.
- N. s. [Emile Verhaeren], « Le Salon de la Libre Esthétique. Quelques dessinateurs », *L’Art moderne*, 11 mars 1894, p. 73-75.
- N. s. [Emile Verhaeren], « Le Salon de la Libre Esthétique. L’art appliqué », *L’Art moderne*, 18 mars 1894, p. 84-86.
 [Repris dans *Ecrits sur l’art (1893-1916)*, édités et présentés par Paul Aron, *op. cit.*, p. 584-601]
- N. s. (?), « Le Salon de la “Libre Esthétique” », *Les Beaux-Arts*, 18 mars 1894.
- Ernest Verlant, « Chronique artistique. La première exposition de la “Libre Esthétique” », *La Jeune Belgique*, avril 1894, p. 188-194.
- Julien Leclercq, « Sur la peinture (De Bruxelles à Paris) », *Mercure de France*, mai 1894, p. 71-77.
- Roger Marx, « Beaux-Arts. La Libre Esthétique », *Revue encyclopédique*, *L’Encyclopédie*, 1^{er} novembre 1894, p. 475-478.
- Mentionnons également des articles de Jules Du Jardin dans *La Fédération artistique*, 25 février, 4 mars et 11 mars 1894 ; Georges Lemmen, « Chroniques d’Art. Bruxelles », *Le Réveil*, 1894, p. 178-184 ; Maurice Des Ombiaux, « Exposition de la Libre Esthétique », *La Justice* (Bruxelles), 25 février 1894 ; Hubert Krains, « Le Salon de la “Libre Esthétique” », *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), 18 mars 1894¹⁶.

16 Ces références n’ont pas été vérifiées.

Sixième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 2 mars 1894

Catalogue

- Camille Mauclair, « Préface », p. 3-6.
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux ».
- 162 numéros; 63 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Sérusier et Vuillard. Exposition annoncée notamment dans *Le Temps*, 28 février 1894; *Le Journal*, 1^{er} mars 1894.

Comptes rendus identifiés

- Alfred Jarry, « Minutes d'art. Sixième Exposition chez Le Barc de Boutteville », *Essais d'art libre*, février-avril 1894, p. 40-42.
- E. P. [Edmond Pilon], « Beaux-Arts. Peintres impressionnistes et symbolistes (6^e Exposition chez le Barc de Boutteville) », *La Plume*, 15 mars 1894, p. 116-117.
- Camille Mauclair, « Choses d'art », *Mercur de France*, avril 1894, p. 377-379.

Exposition de La Dépêche, Toulouse, à partir du 20 mai 1894

Catalogue

- Participants : Louis Anquetin, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Eugène Grasset, Henri-Gabriel Ibels, Achille Laugé, Maxime Maufra, Charles Maurin, Hermann-Paul, Henri Rachou, Richard Ranft, Paul Ranson, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton, Edouard Vuillard.

Comptes rendus identifiés

- N. s., « Nos expositions », *La Dépêche*, 8 mai 1894, p. 1.
- Homodei [Arthur Huc], « Nos Expositions. L'Art nouveau », *La Dépêche*, 20 mai 1894, p. 1.
- Homodei [Arthur Huc], « Nos Expositions. Les Œuvres », *La Dépêche*, 21 mai 1894, p. 1.
- Gustave Geffroy, « Notre temps. De Tokyo à Toulouse », *La Justice*, 21 mai 1894, p. 1.
- N. s., « Chronique de Toulouse. L'Exposition de "La Dépêche" », *La Dépêche*, 22 mai 1894, p. 3.
- Adolphe Tabarant, « Une exposition décentralisatrice », *La Petite République. Journal socialiste*, 25 mai 1894, p. 2.

- J.-R. [Joseph-Rozès] de Brousse, « Chronique locale. L'Exposition de la "Dépêche" », *L'Impartial politique, littéraire et agricole du Midi. Echos de la Haute-Garonne et de la Région*, 2-9 juin 1894, p. 1-2.
- Armand Silvestre, « A Toulouse », *La Dépêche*, 12 juin 1894, p. 1.
- Jack, « Notes d'actualités », *Pages d'Art. Revue éclectique et d'Occitanie*, juin 1894, p. 60.
- Raoul Sertat, « Revue artistique. Exposition d'œuvres de Carpeaux, Manet, Renouard, Raffaëlli, etc. », *Revue encyclopédique*, 1^{er} juillet 1894, p. 206-210, cit. p. 210.

[L'exposition est évoquée dans un petit paragraphe en P.S. signé « M. »]

- Jean de L'Hers, « L'Art fin de siècle et l'exposition de la "Dépêche" », *L'Art méridional*, 1^{er} juillet 1894, p. 49.
- M. ..., « Chronique de Toulouse. Nos expositions », *La Dépêche*, 9 juillet 1894, p. 3.
- [Maurice] Sarraut, « Une exposition décentralisatrice », *L'Artiste*, juillet 1894, p. 4-12.

Septième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 10 juillet 1894

Catalogue

- René Barjean, « Préface », p. 3-6.
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux ».
- 137 numéros; 57 artistes dont Bonnard, Denis et Ibels.

Comptes rendus identifiés

- Edmond Pilon, « Beaux-Arts. 7^{ème} Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes (chez Le Barc de Boutteville) », *La Plume*, 15 août 1894, p. 349.
- Camille Mauclair, « Choses d'art », *Mercur de France*, octobre 1894, p. 189-190.

Huitième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 8 novembre 1894

Catalogue

- Charles Morice, « Préface », p. 3-6.
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux ».
- 181 n°; 67 artistes dont Bonnard, Denis et Sérusier.

Comptes rendus identifiés

- René Barjean, « Beaux-Arts. Exposition chez Le Barc de Boutteville », *Essais d'art libre*, août-septembre-octobre 1894, p. 197-201¹⁷.
- Camille Mauclair, « Choses d'art », *Mercure de France*, décembre 1894, p. 383-386.
- Tiphereth, « Regards en arrière et simples réflexions sur l'art en 1894 », *Le Cœur*, décembre 1894, p. 6-7¹⁸.
- Jean Bruges, « Expositions. Huitième exposition chez Le Barc de Boutteville », *Le Rêve et l'idée*, février 1895, p. 61-62.

La Libre Esthétique, deuxième Exposition, Bruxelles, 23 février-1^{er} avril 1895

Catalogue

- 112 artistes dont Denis, Ranson et Vallotton.

Comptes rendus identifiés

- Champal, « Le Salon de la Libre Esthétique », *La Réforme* (Bruxelles), 26 février 1895, p. 2.
- N. s., « Au jour le jour. Échos de la ville », *L'Indépendance belge*, 26 février 1895, p. 1.
- N. s., « Courrier de l'étranger », *Revue des Arts décoratifs*, février 1895, p. 252-253.
- Gisbert Combaz, « Arts. La Libre Esthétique », *La Justice Sociale* (Bruxelles), 3 mars 1895.
- Émile Verhaeren, « La Libre Esthétique (Deuxième article) », *L'Art moderne* (Bruxelles), 10 mars 1895, p. 73-76.
- Émile Verhaeren, « La Libre Esthétique (Troisième article) », *L'Art moderne* (Bruxelles), 17 mars 1895, p. 81-82.

[L'ensemble des articles publiés sur le Salon sont repris dans *Écrits sur l'art (1893-1916)*, édités et présentés par Paul Aron, Bruxelles, *op. cit.*, p. 648-662]

- René Gange, « L'art et le luxe », *Le Soir* (Bruxelles), 26 mars 1894, p. 1.
- Vicomte de Colleville, « Le Salon de la Libre Esthétique », *La Plume*, 15 mars 1895, p. 188-189.
- Roger Marx, « Petites expositions. La Libre Esthétique », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 30 mars 1895, p. 118.

17 Paru dans le numéro de août-septembre-octobre 1894, cet article a été publié en décembre car il porte sur la Huitième Exposition, qui ouvre le 8 novembre, et fait allusion à l'article de Mauclair qui paraît en décembre.

18 Dans son compte rendu, le chroniqueur évoque la « 7^{ème} exposition » mais il semble plutôt commenter la Huitième exposition.

- Kalophile [Alphonse Germain ?], « Chronique Artistique. Exposition de la Libre Esthétique », *La Jeune Belgique* (Bruxelles), t. XIV, n° 4, avril 1895, p. 191-193.
- Camille Mauclair, « Choses d'art », *Mercure de France*, avril 1895, p. 100-101.
- Raoul Sertat, « La Vie artistique », *Revue encyclopédique*, 15 juin 1895, p. 228-230.
Nos peintres à Berlin – Les Salons et l'exposition de 1900 – Le Musée des Arts décoratifs et l'École Boule – La Libre Esthétique – L'Art dans la rue et à la foire
– Les Artistes indépendants – M. Claude Monet devant la cathédrale de Rouen
– Les Morts : monuments et expositions posthumes – Le Centenaire de Corot
- Mentionnons des articles dans : *Het Vlaamsche Volk* (Bruxelles), 24 février 1895 ; *L'Etoile belge* (Bruxelles), 24 février 1895 ; *The Belgian News* (Bruxelles), 9-11 mars 1895 ; *La Ligue Artistique* (Bruxelles), 10 mars 1895 ; *La Fédération Artistique* (Bruxelles), 10 mars 1895.

Société nationale des Beaux-Arts, Salon, Paris, Champ-de-Mars, à partir du 25 avril 1895

Catalogue

- 1945 numéros (Peinture, dessin et gravure) et 454 numéros (Sculpture, objets d'art et architecture) parmi lesquels des œuvres de Denis, Ranson et Vallotton, ainsi que des vitraux de Tiffany d'après des cartons de Roussel, Bonnard, Ibels, Vuillard, Denis, Vallotton et Sérusier.

Comptes rendus identifiés

- Roger Marx, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Français quotidien*, 24 avril 1895, p. 1.
- Gustave Geffroy, « Le Salon du Champ-de-Mars 1895. Le Salon », *Le Journal*, 24 avril 1895, p. 3.
[Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1895, p. 204-326]
- A. M. [André Michel], « Le tour du Salon (Champ-de-Mars) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 avril 1895, p. 1-2.
- Arsène Alexandre, « Le Salon du Champ de Mars », *L'Eclair*, 25 avril 1895.
- B. Guinaudeau, « Le Salon au Champ-de-Mars », *La Justice*, 25 avril 1895, p. 1.
- Arsène Alexandre, « Le Salon du Champ de Mars », *L'Eclair*, 25 avril 1895.
- Albert Sarraut, « Le Salon. Au Champ-de-Mars », *L'Artiste*, avril 1895, p. 241-258.
- Roger Marx, « Revue artistique. Le Salon du Champ-de-Mars à vol d'oiseau », *Revue encyclopédique*, La Revue, 1^{er} mai 1895, p. 167-171.
- Roger Marx, « Les Salons de 1895 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1895, p. 353-360 ; 1^{er} juin 1895, p. 441-456 ; 1^{er} juillet 1895, p. 15-32 ; 1^{er} août 1895, p. 105-122.

- F. V. [Vallotton], « Beaux-arts. Le Salon du Champ-de-Mars », *Gazette de Lausanne et Journal suisse*, 2 mai 1895, p. 3.
[Repris dans *Félix Vallotton 1865-1925 Critique d'art*. Textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, *op. cit.*, p. 108-111]
- Gaston Cerfberr, « Beaux-Arts. Le Salon du Champ-de-Mars », *La Revue illustrée du XX^e siècle*, 5 mai 1895, p. 66-67.
- N. s., « Salon du Champ-de-Mars », *L'Art moderne* (Bruxelles), 10 mai 1895, p. 155-156.
- N. s. [Vallotton] « Un tour au Champ-de-Mars », *Le Rire*, n° 27, 11 mai 1895, p. 3.
[Il s'agit d'un Salon caricatural.
Repris dans *Félix Vallotton 1865-1925 Critique d'art*. Textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, *op. cit.*, p. 116]
- J.-E. Blanche, « Les objets d'art », *La Revue blanche*, 15 mai 1895, p. 463-469.
- Gustave Geffroy, « L'Art aux deux Salons », *La Revue de Paris*, 15 mai 1895, p. 428-448.
[Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1895, p. 204-326]
- Gustave Geffroy, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Journal, supplément illustré du Salon*, mai 1895, n.p.
La Peinture : I. Les Muses ; II. Théâtre populaire ; III. Pour l'Hôtel-de-Ville ; IV. Visions de la vie – La Sculpture – Les objets d'art – La Gravure – Architecture
[Repris dans *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1895, p. 204-326]
- N. s. [Émile Verhaeren], « Le Salon du Champ-de-Mars », *L'Art moderne* (Bruxelles), 19 mai 1895, p. 155-156.
- N. s. [Émile Verhaeren], « Salon du Champ-de-Mars (Troisième et dernier article) », *L'Art moderne* (Bruxelles), 2 juin 1895, p. 172-173.
Exposition Jean Carriès – Les objets d'art
[L'ensemble des articles publiés sur le Salon sont repris dans *Écrits sur l'art (1893-1916)*, édités et présentés par Paul Aron, *op. cit.*, p. 665-674]
- E. Couvreur, « Les artistes suisses à Paris », *Gazette de Lausanne*, 7 juin 1895.
- Marius Vachon, « Les objets d'art aux Salons », *La République Française*, 13 juin 1895, p. 1-2.
- J. des Gachons, « L'Art décoratif aux deux salons de 1895 », *L'Ermitage*, juin 1895, p. 326-334.
- Gabriel Mourey, « Au Salon du Champ de Mars », *La Revue franco-américaine*, juillet 1895, p. 92-93.
- L. de Fourcaud, « Les arts décoratifs aux Salons de 1895. Le Champ-de-Mars », *Revue des arts décoratifs*, juin 1895, p. 356-364.
- L. de Fourcaud, « Les arts décoratifs au Salon de 1895 (2^e article). Le Champ-de-Mars », *Revue des arts décoratifs*, juillet 1895, p. 385-398.

- L. de Fourcaud, « Les arts décoratifs au Salon de 1895 (3^e article). Le Champ-de-Mars », *Revue des arts décoratifs*, août 1895, p. 417-428.

Neuvième Exposition des Peintres impressionnistes & symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 27 avril 1895

Catalogue

- Maurice Denis, Préface, p. 3-8.
[Repris dans *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 1^{ère} et 2^e éditions, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912 ; 3^e édition, Paris, Rouart et Watelin, 1913 ; 4^e édition, 1920, p. 25-29 et dans *Le Ciel et l'Arcadie*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, *op. cit.*, p. 25-31].
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier ; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux ».
- 133 numéros ; 49 artistes dont Denis, Ranson, Roussel et Sérusier.

Comptes rendus identifiés

- Ed. S., « Au jour le jour », *Journal des débats politiques et littéraires*, 28 avril 1895, p. 1.
- Ch. M. [Morice], « Expositions », *L'idée libre*, avril 1895, p. 177-180, cit. p. 177.
Chez Le Barc de Boutteville – Armand Seguin – Georges d'Espagnat – Ignacio Zuloaga
- Désiré Louis, « Impressionnistes et symbolistes », *La Justice*, 7 mai 1895, p. 1.

Exposition de peintures, pastels, aquarelles et dessins modernes, Paris, Galerie Laffitte, 10 mai-10 juin 1895

Catalogue

- 71 artistes dont Bonnard, Denis, Ibels, Roussel et Vallotton.

Comptes rendus identifiés

- N. s. [Arsène Alexandre ?], « A la Galerie Laffitte », *Paris*, 21 mai 1895, p. 2.
- Thadée Natanson, « Expositions », *La Revue blanche*, 1^{er} juin 1895, p. 523-524.
I. M. Claude Monet. – II. Estampes et dessins de MM. H. de Toulouse-Lautrec, F. Vallotton et P. Bonnard

Centenaire de la lithographie, 1795-1895, Paris, Galerie Rapp, 28 septembre-30 novembre 1895

Catalogue

- 1531 numéros, parmi lesquels des œuvres par Bonnard, Denis, Ibels et Vallotton dans la section « Lithographie moderne ».

Compte rendu identifié

- « Le Centenaire de la lithographie », *Paris*, 8 octobre 1895.

Salon de l'Art Nouveau. Premier catalogue, Hôtel Bing, 26 décembre 1895-janvier 1896

Catalogue

- *Salon de l'Art Nouveau. Premier Catalogue*, (Paris, Hôtel S. Bing, 26 décembre 1895-janvier 1896), Paris, Chamerot & Renouard, 1896.

• Le catalogue est divisé en plusieurs sections : « Peintures, Pastels, Aquarelles, Dessins », « Estampes », « Sculpture », « Céramique », « Verrerie, Vitraux », « Joaillerie », « Mobilier », « Etoffes et Tentures », « Appareils d'éclairage », « Ferronnerie », « Papiers peints Papeterie d'art Affiches », « Reliures », « Livres », « Cartons Projets », « Objets divers ».

- 75 artistes sont listés pour la section « Dessins » dont Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Roussel, Sérusier et Vuillard.

Figurent également des Vitraux de Tiffany d'après des cartons de Roussel, Bonnard, Ibels, Vuillard, Vallotton, Sérusier et Ranson ; ce dernier expose également des œuvres dans la section « Etoffes et Tentures ».

Comptes rendus identifiés¹⁹

- Gustave Geffroy, « L'Art nouveau. A l'hôtel Bing », *Le Journal*, 26 décembre 1895, p. 1.
- R. M. [Marx], « L'Art nouveau », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28 décembre 1895, p. 394.
- Arsène Alexandre, « L'Art nouveau », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

[Repris dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, op. cit., p. 387-391]

19 Les comptes rendus portent parfois sur la seconde exposition organisée par Bing à partir de février 1896. Nous n'incluons pas dans cette annexe la réception de l'*Exposition du Livre nouveau*, organisée par Bing en juillet 1896. A ce propos, voir Aurélie PEYLHARD, *Les expositions des Nabis et leur réception 1891-1914*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 12.

- Jules Chancel, « Notes parisiennes, l'Art nouveau », *L'Événement*, 28 décembre 1895, p. 1.
- Thiébault-Sisson, « Au jour le jour. L'Art nouveau », *Le Temps*, 30 décembre 1895, [p. 3].
- Gustave Geffroy, « L'art d'aujourd'hui. Ameublement et décoration », *Le Journal*, 3 janvier 1896, p. 1-2.
- N. s., « Petite Chronique », *L'Art moderne*, 5 janvier 1896, p. 7.
- Alfred Pallier, « Chronique d'art », *La Liberté*, 8 janvier 1896, p. 3.
- Hippolyte Fierens-Gevaert, « A propos de l'inauguration de la Maison de l'Art Nouveau de M. Bing », *L'Indépendance belge* (Bruxelles), 10 janvier 1896, p. 2-3.
- Louis-Charles Boileau, « La Maison de L'Art nouveau », *L'Architecture*, 11 janvier 1896.
- N. s., « L'Art nouveau », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 11 janvier 1896, p. 11.
- André Hallays, « Au jour le jour. L'art nouveau », *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 janvier 1896, p. 1.
- Edmond Cousturier, « Galerie S. Bing. Le Mobilier », *La Revue blanche*, 15 janvier 1896, p. 92-95.
- N. s., « La Maison d'Art « Bing » à Paris », *L'Art moderne*, 19 janvier 1896, p. 22.
- Victor Champier, « Les Expositions de L'Art nouveau », *Revue des Arts décoratifs*, janvier 1896, p. 1-6.
- Thadée Natanson, « Art nouveau », *La Revue blanche*, 1^{er} février 1896, p. 115-117.
- Manuel Devaldès, « L'Art nouveau », *La Revue rouge*, février 1896, p. 21-22.
- Camille Mauclair, « Choses d'art », *Mercure de France*, février 1896, p. 265-269.
- Judex, « Chronique du mois », *Revue des Arts décoratifs*, février 1896, p. 59-61.
- Camille Mauclair, « La réforme de l'art décoratif en France », *La Nouvelle Revue*, février 1896, p. 724-746, cit. p. 740-742.
- Gustave Soulier, « Chronique artistique. – Galerie Georges Petit: exposition Lévy-Dhurmer. – L'Art nouveau, chez Bing », *L'Art et la vie*, février 1896, p. 155-157.
- Julius Meier-Graefe, « L'Art Nouveau. Die Salons », *Das Atelier*, 1896, p. 3.

Onzième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 20 janvier 1896

Catalogue

- René Barjean, « Préface », p. 3-5.
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux ».
- 116 numéros; 42 artistes dont Denis et Sérusier.

Comptes rendus identifiés

- Gustave Geffroy, « L'art d'aujourd'hui. Aquarellistes », *Le Journal*, 25 janvier 1896, p.2.

La Libre Esthétique, troisième Exposition, Bruxelles, Musée moderne, 22 février-30 mars 1896

Catalogue

- 71 artistes dont Bonnard, Denis et Vuillard.

Comptes rendus identifiés

- Vurgey, « Les expositions. Exposition de La Libre Esthétique », *La Fédération Artistique* (Bruxelles), 1^{er} mars 1896, p. 157.
- N. s. [Émile Verhaeren], « Le Salon de la Libre Esthétique (Deuxième article) », *L'Art moderne* (Bruxelles), 8 mars 1896, p. 73-75.
[L'ensemble des articles publiés sur le Salon sont repris dans *Écrits sur l'art (1893-1916)*, édités et présentés par Paul Aron, *op. cit.*, p. 695-708]
- G. M. S., « La Libre Esthétique », *La Jeune Belgique*, 7 mars 1896, p. 60-61.
- L., « A la Libre Esthétique », *La Ligue Artistique* (Bruxelles), 8 mars 1896.
- Henry Van de Velde, « Les expositions d'art. I – A Bruxelles », *La Revue blanche*, 15 mars 1896, p. 284-287.
- C. M. [Mauclair], « Art », *Mercure de France*, avril 1896, p. 157-159.
[L'exposition est évoquée dans un long P.S.]

Les Peintres graveurs, Paris, Galerie Vollard, 15 juin-20 juillet 1896

Catalogue

- Titre : *Les Peintres graveurs*, galerie Vollard, 6 rue Laffitte, du 15 juin au 20 juillet [1896].
- 198 numéros, parmi lesquels des œuvres de Bonnard, Denis, Vallotton et Vuillard.
- Bonnard réalise l'affiche.
- A la suite de cette exposition, Vollard publie l'*Album des Peintres-Graveurs* en 1896.

Comptes rendus identifiés

- « Les Peintres-Graveurs », *L'Estampe*, 21 juin, 28 juin, 5 juillet, 12 juillet 1896, p. 1, 3, 1, 1.
- Loys Delteil, « Les Salons. Les Peintres-Graveurs », *Journal des artistes*, 12 juillet 1896, p. 1516-1517.

Douzième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, à partir du 21 juillet 1896

Catalogue

- Armand Seguin, « Préface », p. 3-6.
- Le catalogue est édité par E. Girard, imprimeur à Paris, 8 rue Jacquier; il est orné sur la page de garde d'un médaillon de Maurice Denis « Vers les Mieux ».
- 113 numéros; 39 artistes dont Denis, Ibels, Ranson et Roussel.

Comptes rendus identifiés

- N. s., « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 25 juillet 1896, p. 1.
- XXX, « Semaine artistique », *Le Matin*, 10 août 1896, p. 2-3.

Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard - M. Denis - Ibels - G. Lacombe - Ranson - Rasetti - Roussel - P. Sérusier - Vallotton - Vuillard [dite « Les Dix²⁰ »], Paris, Galerie Vollard, 6-30 avril 1897

Catalogue

- Titre: *Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard - M. Denis - Ibels - G. Lacombe - Ranson - Rasetti - Roussel - P. Sérusier - Vallotton - Vuillard*

Comptes rendus identifiés

- Maurice Méry, « Les Salonnets », *Moniteur des arts*, 9 avril 1897, p. 519-521.
Exposition et vente Edmond Yon – Les Pastellistes – Exposition William Lee – Exposition Georges Fournier – Les Dix
- N. s., « Les Dix », *Le Cri de Paris*, 11 avril 1897, p. 8-9.
- Thadée Natanson, « Petite Gazette d'Art », *La Revue blanche*, 15 avril 1897, p. 484-487.
- N. s., « Expositions », *L'Estampe et l'Affiche*, 15 avril 1897, p. 63-64.
- C. J., « Quelques-uns », *Paris*, 17 avril 1897, p. 2.
- Léopold Chanel, « Les Salons [...] Exposition des Dix (Galerie Vollard) », *Journal des artistes*, 18 avril 1897, p. 1839.
- Roger Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 20-21 avril 1897, p. 2.
- André Fontainas, « Arts », *Mercure de France*, mai 1897, p. 411-413.
Les Dix. – Les Pastellistes. – Les Indépendants. – Les Peintres-graveurs. – Expositions de M. Bussy, de Regoyos, Léandre. - *Memento*

20 Comme la majeure partie des comptes rendus évoquent « Les Dix », ce titre était probablement inscrit dans l'exposition mais il ne figure pas sur le catalogue.

- Roger Marx, « Le Mouvement artistique », *Revue encyclopédique*, 17 juillet 1897, p. 570-573.
A la Galerie Vollard - Les arts décoratifs aux deux Salons - Le Musée du soir.
L'illustration du roman par la photographie
- André Fontainas, « Arts », *Mercure de France*, août 1897, p. 374-375.

Société nationale des Beaux-Arts, Salon, Paris, Champ-de-Mars, à partir du 24 avril 1897

Catalogue

- 1978 numéros (Peinture, dessins et gravure) et 414 numéros (Sculpture, Objets d'art et Architecture), parmi lesquels des œuvres de Denis, Ibels et Ranson.

Comptes rendus identifiés

- Gustave Geffroy, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Journal*, 23 avril 1897, [supplément], n.p [p. 5].
I. Le Victor Hugo de Rodin II. Le Christ de Carrière III. La Sculpture IV. Les objets d'art V. La Peinture VI. La Gravure – L'Architecture – Un souhait
- Arsène Alexandre, « Le Figaro au Salon du Champ de Mars », *Le Figaro*, 23 avril 1897, p. 3-5.
- L. Roger-Milès, « Le Salon. L'Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts », *L'Eclair*, 25 avril 1897, p. 3.
- Roger Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 24 avril 1897, p. 2.
La peinture au Salon du Champ-de-Mars
- Roger Marx, « Le Salon de 1897 », *Le Voltaire*, 8 mai 1897, p. 2.
La peinture et les dessins au Salon du Champ-de-Mars
- Roger Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 20 mai 1897, p. 2.
La sculpture
- Roger Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 26 juin 1897, p. 2.
Les arts décoratifs
- Roger Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 2 juillet 1897, p. 2.
Les arts décoratifs
- Charles Frémine, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Rappel*, 23 mai 1897, p. 1.
- Alfred de Lostalot, « Les Salons de 1897 », *L'Illustration*, 24 avril 1897.
- Thadée Natanson, « Petite Gazette d'Art. L'Art des Salons », *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1897, p. 455-460.
- Thadée Natanson, « Petite Gazette d'Art. L'Art des Salons II », *La Revue blanche*, 1897, p. 635-640.
- Léon Maillard, « Le Salon du Champ de Mars », *La Plume*, 15 mai 1897, p. 314-320.

- N. s., « Decorative Art at the Champ de Mars », *The Studio*, 1897, p. 36-47.
- André Fontainas, « Art », *Mercure de France*, juin 1897, p. 590-597.
- Raymond Bouyer, « Les Arts », *L'Image*, juin 1897, p. 219-220.

Exposition d'estampes, Paris, Galerie Vollard, décembre 1897

Exposition

- Vollard expose les estampes de l'*Album d'estampes originales de la Galerie Vollard* paru en 1897 (parmi les 31 lithographies, il y a des œuvres de Bonnard, Denis, Roussel et Vuillard).

Comptes rendus identifiés

- « Studio Talk », *The Studio*, novembre 1897, p. 126.
- André Fontainas, « Art moderne », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 306.
- « Expositions », *L'Estampe et l'affiche*, janvier 1898, p. 10-11.

Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard, M. Denis, Ibels, Ranson, X. Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard, Paris, Galerie Vollard, 27 mars-20 avril 1898

Catalogue

- Titre : *Galerie Vollard. Du 27 Mars au 20 Avril [1898]. Exposition des œuvres de MM. P. Bonnard - M. Denis - Ibels - Ranson - X. Roussel - Sérusier - Vallotton - Vuillard* [Il s'agit d'une feuille]

Comptes rendus identifiés

- Thadée Natanson, « Petite Gazette d'art », *La Revue blanche*, 15 avril 1898, p. 614-619.
- Eugène Hoffmann, « Les Petits Salons [...] A la galerie Vollard », *Journal des artistes*, 24 avril 1898, p. 2262.
- André Fontainas, « Choses d'art », *Mercure de France*, mai 1898, p. 598-600.

Galeries Durand-Ruel. Exposition du 10 au 31 Mars 1899

Catalogue

- Titre : *Galeries Durand-Ruel. Exposition du 10 au 31 Mars 1899. Catalogue*. Introduction par André Mellerio, Bruxelles, s.l.n.d. [1899]
- 28 artistes, classés comme suit dans le catalogue et la carte d'invitation :
 P. Bonnard, Maurice Denis, H. G. Ibels, Hermann-Paul, F. Ranson, Rippl-Ronai, K.-X. Roussel, P. Sérusier, F. Vallotton, E. Vuillard
 Ch. Angrand, H. E. Cross, M. Luce, H. Petitjean, P. Signac, Van Rysselberghe
 Odilon Redon
 Albert André, G. d'Espagnat, G. Daniel-Monfreid, H. Roussel-Masure, F. Valtat
 Bernard, Ch. Filiger, Ant. de la Rochefoucauld
 A. Charpentier, G. Lacombe & G. Minne

Comptes rendus identifiés

- Gustave Geffroy, « Premier Salon », *Le Journal*, 15 mars 1899, p. 3.
- Julien Leclercq, « Petites expositions. Galeries Durand-Ruel », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 mars 1899, p. 94-95.
- Gaston.-E. Lesaulx, « Quelques indépendants (Exposition Durand-Ruel) », *Journal des artistes*, 26 mars 1899, p. 2645-2646.
- N. s., « Les lettres et les arts. Galeries Durand-Ruel », *Le Cri de Paris*, 26 mars 1899, p. 6.
- A. B., « Chez Durand-Ruel », *La Justice*, 27 mars 1899, p. 2.
- [François] Thiébault-Sisson, « Choses d'art. Un Salon d'avant-garde », *Le Temps*, 29 mars 1899, p. 2.
- M. G. [Meier-Graefe], « L'École moderne chez Durand-Ruel », *L'Art décoratif*, mars 1899, p. 306-307.
- Thadée Natanson, « Une date de l'Histoire de la Peinture française », *La Revue blanche*, 1^{er} avril 1899, p. 504-512.
- H. G. [Henri Ghéon], « Lettre d'Angèle », *L'Ermitage*, avril 1899, p. 312-318.
- André Fontainas, « Art moderne », *Mercure de France*, avril 1899, p. 247-252.
 [Repris partiellement dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, op. cit.*, p. 413-415]
- Yvanhoé Rambosson, « La Promenade de Janus, causeries d'art », *La Plume*, 1^{er} juin 1899, p. 382-383.
Les Pastellistes. – Exposition de tableaux de Monet, Pissarro, Renoir et Sisley. – Les Symbolistes et les Néo-impressionnistes, chez Durand-Ruel.
- G. M. [Gabriel Mourey], « Studio talk », *The Studio*, 1899, p. 281-282.

Œuvres de Bonnard, Maurice Denis, Ibels, Aristide Maillol, Hermann Paul, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard, Paris, Galerie Bernheim Jeune et fils, 2-22 avril 1900

Catalogue

• Titre : *Œuvres de Bonnard, Maurice Denis, Ibels, Aristide Maillol, Hermann Paul, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard, exposées chez MM. Bernheim Jeune et fils, du 2 au 22 avril 1900. Catalogue.*

Comptes rendus identifiés

- Thadée Natanson, « Des peintres intelligents », *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1900, p. 53-56.
- N. s., « Les expositions », *L'Ermitage*, mai 1900, p. 396-400.
- André Fontainas, « Art moderne », *Mercure de France*, mai 1900, p. 540-547, cit. p. 542-545.
G. d'Espagnat et Albert André. – Georges Seurat. – Bonnard, Denis, Ibels, Maillol, Hermann Paul, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard. – Première manifestation du Groupe Esotérique. – Photographies. – Memento.

Laure Barbarin a obtenu un Master d'histoire de l'art à Sorbonne Université en 2015 (*Roger Ballu (1852-1908) et La Vie artistique*, sous la direction de Barthélemy Jobert). Elle est ingénieure de la Ville de Paris depuis 2009.

Doctorante à Paris I (Hicsa) et à l'EHESS (CRAL), **Viviana Birolli** mène une thèse sur l'histoire et l'héritage du manifeste artistique des avant-gardes à nos jours. Elle est co-fondatrice de la base de données numérique des manifestes artistiques et littéraires Manart (www.basemanart.com), soutenue par le Labex CAP (2014-2015) et par le laboratoire Pléiade (Université Paris 13). Parmi ses publications, *I Manifesti del futurismo* (Abscondita, Milan, 2008) et « MANIFESTE/S » (*Études Littéraires*, n. 44.3, Université de Laval, automne 2013, codirigé avec Mette Tjell), ainsi que des articles pour les revues *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, *Marges*. Elle est par ailleurs commissaire d'exposition indépendante, chargée de cours, responsable des archives numériques du peintre Renato Birolli et journaliste d'art.

Jean-Roch Bouiller est docteur en histoire de l'art contemporain et conservateur en chef, responsable du secteur art contemporain au Mucem, depuis 2011. Il a été commissaire de plusieurs expositions à la Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône à Aix-en-Provence et à Sèvres – Cité de la céramique. Au Mucem, il a été commissaire ou commissaire associé des expositions « Au bazar du genre », « La galerie de la Méditerranée », « Des artistes dans la Cité », « Food », « Stefanos Tsivopoulos - History zero », « J'aime les panoramas », « Albanie, 1207 km est », « Graff en Méditerranée », « Document bilingue », « Or ». En plus des catalogues de ces expositions, il a publié de nombreux articles sur l'art contemporain, sur les écrits d'André Lhote, sujet de sa thèse de doctorat, et, avec Françoise Levallant et Dario Gamboni un livre sur Les bibliothèques d'artistes, xx^e-xxi^e siècles.

Margherita Cavenago a obtenu auprès de l'Université de Sienne (Italie) un doctorat de recherche en Logos et Représentation avec une thèse sur l'architecte de l'École de Nancy Émile André (1871-1933) sous la direction de Luca Quattrocchi. Spécialiste de la période Art nouveau, ses recherches portent sur l'architecture, les arts décoratifs, la peinture symboliste et la littérature d'art. Depuis 2010, elle vit et travaille à Paris comme traductrice littéraire et comme chercheuse, notamment en tant qu'attachée à la section dédiée au critique d'art Vittorio Pica (1862-1930) dirigée par Davide Lacagnina (Université de Sienne) dans le cadre du projet de recherche ministériel Firb 2012 « Diffuser la culture visuelle. L'art contemporain entre revues, archives et illustrations. »

Après des travaux sur les écrits artistiques de Wilkie Collins et Jacques-Émile Blanche, **Laurent Cazes** a soutenu en 2015 une thèse sur *L'Europe des arts. La participation des peintres étrangers au Salon: Paris, 1852-1900*, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches et publications portent sur l'histoire des institutions et les échanges artistiques à l'échelle globale, avec un intérêt particulier pour la construction des identités nationales.

Eléonore Challine est maître de conférences en histoire de la photographie (xix^e-xx^e siècles) à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Agrégée d'histoire, ancienne élève de l'ENS, elle a notamment publié *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)* [Paris, Macula, 2017]. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire de la photographie au xix^e siècle et premier xx^e siècle; elle s'intéresse notamment à la question des archives et collections photographiques, à la photographie documentaire, à l'histoire des institutions photographiques, ainsi qu'au croisement entre histoire de la photographie et histoire du design.

Emmanuelle Champomier est docteure en Études cinématographiques et audiovisuelles de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, auteure d'une thèse intitulée « Contribution à l'histoire de la presse cinématographique française. Étude comparée de la genèse et de l'évolution de douze revues de cinéma entre 1908 et 1940 », soutenue en février 2018. Elle est actuellement chercheuse postdoctorale dans le cadre du projet de recherche ANR « CINE08-19 » à l'Université Paris 3 et à la Cinémathèque française. Membre fondateur de l'association Kinétraces, elle fait partie des porteurs du projet de recherche Jeunes Chercheurs « Séances de cinéma: sémantique, pratiques, imaginaires ». Elle a écrit sur la presse et la critique cinématographiques, et plus généralement sur l'histoire du cinéma muet, et a notamment collaboré au *Dictionnaire sur la pensée du cinéma* (A. de Baecque et P. Chevallier (dir.), PUF, 2012/2016), à l'édition du catalogue de l'exposition *Le cinéma s'affiche pendant la Grande Guerre* (Festival du film de Compiègne, 2014), aux revues *1895*, *Théorème* et *Kinétraces Éditions*.

Docteur en Histoire, art et archéologie, **Sébastien Charlier** s'est spécialisé en histoire de l'architecture. Chercheur attaché au service d'histoire de l'art contemporain et responsable du centre d'archives d'architecture de l'Université de Liège, il étudie les phénomènes de diffusion et de réception des cultures modernes dans les « petites villes ». Ses recherches le conduisent à publier plusieurs articles sur des magazines d'architecture dont la revue *L'Équerre* rééditée en 2012. Depuis 2014, il assure avec Thomas Moor la direction d'une collection de guides sur l'architecture moderne et contemporaine en Belgique francophone (Liège, 2014 ; Mons, 2015 ; Charleroi, 2017 ; Tournai, 2017 ; Namur, 2019 ; Verviers, 2020). Il a publié : *Paul Jaspar architecte (1859-1945)*, Liège, CRMSF, 2009. Directions d'ouvrages : *L'Équerre réédition intégrale – L'Équerre The Complete Edition, 1928-1939*, Liège, Fourre-Tout, 2012 ; avec Thomas MOOR : *Guide d'architecture moderne et contemporaine Liège 1895-2014*, Bruxelles, Mardaga, 2014.

Après avoir travaillé sur *Rolla* de Gervex, et avoir publié un *Abécédaire de la prostitution* avec Isolde Pludermacher (Flammarion, Musée d'Orsay, 2015) à l'occasion de l'exposition *Splendeurs et misères* **Claire Dupin de Beyssat** décide de poursuivre son étude de l'académisme en doctorat sous la direction de France Nerlich (Université Rabelais, Tours). Sa thèse a pour sujet la notion de succès artistique au Salon dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En mettant au jour un corpus inédit, composé des œuvres les plus distinguées lors des Salons de 1848 à 1880, elle cherche à révéler les tendances esthétiques qui jalonnent la période ainsi que les stratégies adoptées par les artistes pour « réussir au Salon ». Ses recherches l'amènent aussi à interroger les institutions qui façonnent la vie et la réception artistiques, telles que la critique d'art ou les musées (« Un Louvre pour les artistes vivants ? », *Cahiers de l'école du Louvre*, 11, 2017). Elle intègre l'INHA en tant que chargée d'études et de recherche en octobre 2016, et travaille au sein du domaine de recherche *Histoire et théorie de l'histoire de l'art et du patrimoine* sur le programme « La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet : corpus, savoirs et réseaux », sous la direction de Marie-Anne Sarda.

Julien Faure-Conorton est historien de la photographie. Docteur en histoire et théorie des arts (EHESS, Paris), il enseigne à l'École du Louvre et au Paris College of Art. Ses travaux portent sur le pictorialisme français et international, les rapports peinture / photographie, la pratique d'amateur ou encore l'invention de la photographie. Également commissaire d'exposition, il est l'auteur des catalogues *Robert Demachy. Impressions de Normandie* et *Visions d'Artistes : photographies pictorialistes, 1890-1960* (Cahiers du Temps, 2016 et 2018) ainsi que de l'anthologie *Paris-Métro-Photo* (Actes Sud, 2016). Il a aussi publié : « Des engendremens spontanés dans un œil artificiel : inventer la photographie », in *L'art et la machine* (cat. exp.), Paris, Lienart / Musée des Confluences, Lyon,

2015, p. 97-109 ; « Enjeux, spécificités et métamorphoses du titre pictorialiste. L'exemple de Robert Demachy », in *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 199-213 ; « *La mémoire des jours : l'œuvre photographique de Martial Caillebotte* », in *Dans l'intimité des frères Caillebotte, Peintre et Photographe* (cat. exp.), Paris, Skira Flammarion / Musée Jacquemart-André, 2011, p. 40-47 ; « Le nu d'atelier dans l'œuvre photographique de Robert Demachy (1859-1936) », *Histoire de l'art*, n°66, avril 2010, p. 95-106.

Professeur à l'Université Aix-Marseille et responsable, au sein de l'UMR 7303 TELEMME, du groupe *Objets et savoirs : collections et patrimoine dans l'espace méditerranéen*, les recherches de **Rossella Froissart** portent sur les arts décoratifs, le décor et l'ornement aux XIX^e et XX^e siècles. Elle est l'auteur de *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau* (Paris, CNRS Éditions, 2004) et de plusieurs articles et contributions qui abordent l'art social, la hiérarchie des arts et le statut de l'artiste décorateur. Ses recherches abordent le discours théorique et critique sur les arts du décor, en lien avec la structuration historiographique de ce champ et les débats modernistes. Les domaines explorés dans ses travaux les plus récents sont le renouveau de la tapisserie au tournant du XIX^e et XX^e siècles, l'essor des musées d'arts décoratifs en relation avec l'élaboration d'une pensée totalisante des arts, la circulation des modèles et le rapport à la tradition dans l'aire méditerranéenne.

Christophe Gauthier est professeur d'histoire du livre et des médias (XIX^e-XXI^e siècles) à l'École nationale des chartes (Université PSL), membre du Centre Jean-Mabillon (EA 3624) et chercheur associé à l'Institut d'histoire du temps présent (CNRS). Ancien conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, il a également été directeur du département de l'Audiovisuel de la BnF. Ses principaux champs de recherche sont l'histoire du cinéma, de sa patrimonialisation et de la critique cinématographique, ainsi que l'histoire des industries culturelles. Il a dernièrement co-dirigé avec Dimitri Vezyroglou *L'Auteur de cinéma, Histoire, généalogie, archéologie* (AFRHC, 2013), et avec Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien* (Nouveau Monde éditions, 2013), ainsi qu'*Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory* (avec Laurent Martin, Julie Verlaine et Dimitri Vezyroglou, Publications de la Sorbonne, 2017).

Marie Gispert est maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Spécialiste des relations artistiques et culturelles entre la France et l'Allemagne au XX^e siècle, elle est l'auteur d'un ouvrage de vulgarisation et de plusieurs articles sur Otto Dix (*La femme à la cigarette*, 2011), ainsi que d'articles, interventions et contributions à des catalogues sur la réception en France et sur l'œuvre gravée de différents artistes de l'espace germanique comme Max Klinger, Otto Dix,

George Grosz, Paul Klee ou Vassily Kandinsky. Elle s'intéresse par ailleurs à la critique d'art, aux revues et aux outils de médiation en général et a notamment écrit sur l'histoire des expositions ou sur les revues (anthologie critique sur le *Mercure de France*, 2003). Avec Catherine Méneux, elle co-pilote actuellement le programme de recherche *Bibliographies de critiques d'art francophones* (Labex CAP, HeSam Université, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA) (<http://critiquesdart.univ-paris1.fr/>).

Chara Kolokytha est docteur en histoire de l'art. Elle a soutenu une thèse sous le titre de *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery and publishing house (1926-1960)* à Northumbria University (Royaume-Uni). Elle est A.T.E.R. en Histoire de l'Art à l'Université d'Ioannina (Grèce) et chercheuse post-doctorante au Stiftung Arp à Berlin (Allemagne). Ses recherches portent sur l'historiographie de l'art, les institutions, les pratiques des expositions, la presse, les réseaux artistiques et le marché de l'art en France au vingtième siècle.

Guy Lambert est historien de l'architecture, maître de conférences à l'ENSA de Paris-Belleville, chercheur IPRAUS/UMR AUSSER. Ses recherches portent globalement sur les rapports entre architecture, techniques et société (xix^e et xx^e siècles). Il s'intéresse actuellement à l'environnement culturel et matériel des architectes ainsi qu'à l'enseignement de l'architecture. Il a notamment codirigé *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens* (avec Christophe Laurent et Joseph Abram, Pris, Le Moniteur, 2006), *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique* (avec Estelle Thibault, Wavre, Mardaga, 2011), *L'architecte dans les mondes de l'architecture* (avec Franck Delorme ; *Colonnes. Archives d'architecture du XX^e siècle*, n° 33, 2017) et *Architectures manifestes. Les écoles d'architecture en France depuis 1950* (avec Éléonore Marantz, Genève, MétisPresses, 2018).

Davide Lacagnina a obtenu un doctorat de recherche en Histoire de l'art auprès de l'Université de Palerme et une spécialisation en Histoire de l'art contemporain auprès de l'Université de Sienne. Il a suivi les cours de perfectionnement en Muséologie et gestion du patrimoine culturel de la Scuola Normale Superiore de Pise et de l'École du Louvre et il a effectué des travaux de recherche auprès de l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone, l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris, le Mart de Rovereto, le Warburg Institute de Londres et le Nationalmuseum de Stockholm. Ses sujets de recherche privilégiés portent sur le Symbolisme, dont notamment la peinture de Gustave Moreau, le Futurisme, le Surréalisme, l'art italien de l'entre-deux-guerres, la critique d'art militante (Vittorio Pica, Juan-Eduardo Cuirot, Giulio Carlo Argan), l'historiographie artistique, le collectionnisme et la réception de l'œuvre des anciens maîtres à l'époque moderne. Professeur habilité, il enseigne à l'Université de Sienne - Département

de Sciences historiques et Biens culturels, où il est actuellement chercheur senior et professeur agrégé d'Histoire de la critique d'art contemporain au sein du cours de master en Histoire de l'art et Histoire de l'art contemporain, du cours de licence en Sciences historiques et du patrimoine culturel, et au sein de l'École de Spécialisation en Biens historico-artistiques.

e-mail : davide.lacagnina@unisi.it

Laurent Le Forestier est professeur à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de la Faculté des Lettres, à l'Université de Lausanne. Il est aussi vice-président de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du cinéma et secrétaire d'édition de sa publication : *1895 revue d'histoire du cinéma*. Ses enseignements et ses recherches portent sur la période dite « muette » du cinéma, l'historiographie du cinéma, mais aussi et surtout sur la critique cinématographique. Il a publié à ce sujet *la Transformation Bazin* (PUR) en 2017.

Philipp Leu a soutenu sa thèse en littérature comparée sur la numérisation et la patrimonialisation des revues littéraires et artistiques de la fin du XIX^e siècle en novembre 2016. Ce travail, dirigé par Évanghélia Stead (CHCSC, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), a été accompli en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France et sous le patronage de la Fondation des Sciences du Patrimoine (Labex Patrima) sur un corpus de revues issues de trois aires linguistiques : française, britannique et allemande. Les recherches de Philipp Leu s'interrogent sur les rapports entre forme et contenu du patrimoine imprimé et la place d'expressions artistiques collectives en tant qu'incubateurs d'innovations culturelles. Il est actuellement chargé de sélection et de valorisation des périodiques à BnF-Partenariats dans le cadre du site de presse RetroNews.

Docteur en histoire de l'art contemporain de l'Université Paris-Sorbonne Paris IV, **Oriane Marre** a mené des recherches sur la réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France de l'impressionnisme au fauvisme, sous la direction de M. Arnauld Pierre. Depuis ses recherches de Master consacrées à la réception politique du mouvement Dada à Paris et du mouvement vorticiste à Londres, elle s'intéresse tout particulièrement à la critique d'art telle qu'elle est exercée dans la presse d'opinion de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. Elle a récemment publié : « Avant-garde et poseurs de bombes : la réception des attentats anarchistes des années 1890 dans la critique d'art de la presse politique », in Catherine Grall (dir.), *Littérature et arts face au terrorisme - Raison publique*, actes de colloque, 2016, Université de Picardie Jules Verne, 31 janvier 2018 ; « L'impressionnisme au temps de la République radicale dans la presse politique en France (1904-1906) », in Claire Maignon (dir.), *Face à l'impressionnisme. Réception d'un mouvement 1900-1950*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.

Catherine Méneux est maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Auteure d'une thèse de doctorat sur Roger Marx, elle a assuré le commissariat scientifique de l'exposition *Roger Marx, un critique d'art aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* (Nancy, 2006). Ses travaux interrogent les rapports entre les arts et la politique au XIX^e siècle et portent notamment sur les questions relatives à la réception critique et à l'historiographie. Dans ce dernier domaine, elle a contribué à la réédition de *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900* (2010) avec Jean-Paul Bouillon. Publications : *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (éd.), Presses universitaires de Rennes, ainsi qu'une anthologie de textes sources sur le même sujet (Inha.revue.org) ; *La critique d'art, de la Révolution à la monarchie de Juillet*, Lucie Lachenal et Catherine Méneux (dir.), actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Site de HiCSA ; « La critique d'art », in Philippe Poirrier, Bertrand Tillier (dir.), *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 127-138. Avec Marie Gispert, elle co-pilote actuellement le programme de recherche *Bibliographies de critiques d'art francophones* (Labex CAP, HeSam Université, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA) (<http://critiquesdart.univ-paris1.fr/>).

Docteure en lettres, **Julie Morisson** enseigne dans le secondaire après avoir donné des cours de linguistique et de littérature française pour le département de lettres de l'Université de Poitiers dans le cadre d'un contrat doctoral (2009-2012). Elle est membre du groupe de recherches Aragon de l'Item-CNRS ainsi que d'un groupe de travail sur la génétique éditoriale (travail d'archivage numérique et d'édition critique des *Lettres Françaises* sur la Plateforme E-Man). Sa thèse, soutenue en 2014, ainsi qu'un certain nombre de ses publications portent sur le discours critique d'Aragon et interrogent son rapport à l'art autant d'un point de vue esthétique, théorique que politique. Ses travaux se concentrent sur les arborescences et les échanges qui existent entre essai, critique d'art et roman, cherchant notamment à retracer les liens matriciels entre les discours et les espaces génériques. Dernières publications : « Langue de l'art, une langue au défi ? », *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 14, Presse Universitaire de Strasbourg, 2013, p. 199-207 ; « Une genèse graphique », Équipe Aragon, Item-CNRS, 2013, <http://louis-aragon-item.org/> ; « La poétique de la plasticité chez Aragon : la littérature à la rencontre des arts », *PLASTIR*, 2016, http://plasticities-sciences-arts.org/Plastir0_fr.html ; « L'Écran-journal », *Cahiers Aragon*, Éditions Les Cahiers, n° 1, 2016, p.162-173 ; « Des corps et des décors : une scénographie picturale et humaniste dans *La Semaine sainte* d'Aragon », *Cahiers Aragon*, Éditions Les Cahiers, n° 2, 2018, à paraître.

Gwenn Riou prépare une thèse de doctorat en Histoire de l'art intitulée « La lutte idéologique sur le front artistique en France. Les écrits sur l'art dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1933–1954) », sous la direction de Rossella Froissart (Aix-Marseille Université). Ses recherches consistent à explorer la perméabilité entre les discours idéologiques et artistiques en France depuis les années 1930 jusqu'aux années 1950. Parallèlement à son doctorat, Gwenn Riou a travaillé à l'Institut National d'Histoire de l'Art, en tant que chargé d'études et de recherche. Il y a réalisé, en partenariat avec la Bibliothèque Kandinsky (MNAM), un inventaire et une étude du fonds d'archives Albert Gleizes. Récemment, il a publié : « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », *Marges*, n° 26, printemps-été 2018 ; « De la représentation des travailleurs et la contestation sociale : L'Ouvrier mort d'Édouard Pignon (1936) », in Anne-Claire Bondon, Philipp Leu (dir.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle* (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, CHCSC, 2016).

Tatsuya Saito est doctorant à Sorbonne Université et prépare actuellement une thèse sur le critique d'art Ernest Chesneau sous la direction de Monsieur Barthélémy Jobert. Il poursuit des recherches notamment sur la critique d'art, l'impressionnisme et le japonisme. Ses principales publications comprennent « La quatrième exposition impressionniste en caricature. De nouvelles identifications d'œuvres », *Revue de l'art*, n° 189, 2015, p. 23-30 et « Critical Reactions to the 1890 Japanese Prints Exhibition in Paris », *Journal of Japonisme*, n° 3, p. 38-72.

Olivier Schuwer est doctorant à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Pierre Wat (ED 441). Titulaire d'un contrat doctoral du Conseil Scientifique de Paris 1, sa thèse s'intitule « Persistance de l'impressionnisme, un concept dans l'œil du symbolisme (1886-1900) ». Il a participé à différents colloques sur Rodin, la critique d'art, l'impressionnisme ou les ismes. Il a également collaboré à l'organisation de la journée d'études *Le Christ refiguré (1848-1939)* (avril 2015), de l'université d'été *Territoires du Fantasma* (juin 2018) et du colloque *Impressionnisme noir* (novembre 2018). Membre du groupe de recherche doctoral en histoire de l'art du XIX^e siècle Studio XIX, il enseigne l'histoire de l'art du XIX^e siècle et l'historiographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Poppy Sfakianaki est doctorante en Histoire de l'art à l'Université de Crète, où elle prépare une thèse sur Tériade, critique d'art et éditeur, en tant que médiateur dans le monde de l'art parisien du XX^e siècle. Elle a participé à des colloques internationaux et donné des conférences. Elle a publié des essais dans des revues et des volumes collectifs à propos de Tériade et de la presse artistique du XX^e siècle, et plus récemment : « Artists' Confessions to Tériade in *L'Intransigent*, 1928-29 : The Construction of the Public Image of the Artist through Illustrated Interviews », in Rachel Esner et Sandra Kisters (dir.), *The Mediatization of the Artist*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 61-78. Actuellement, elle travaille

comme assistante de recherche pour le projet « Du paysage des romantiques au Land Art : représentations du paysage grec dans les arts du XVIII^e au XX^e siècle (peinture, gravure, photographie) » à l'Institut d'études méditerranéennes/FO.R.T.H à Rethymno.

Estelle Thibault est maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'ENSA Paris-Belleville. Elle a dirigé l'équipe de recherche IPRAUS (AUSser UMR 3329) entre 2013 et 2018. Ses travaux portent sur les relations qu'entretiennent les théories de l'architecture avec leur environnement philosophique et scientifique, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles. Elle est l'auteur de *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950* (Mardaga, 2010) et, avec Maryse Bideault et Mercedes Volait, de la monographie collective *De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoïn 1838-1908* (Picard, 2015). Elle poursuit actuellement l'étude de la réception de Gottfried Semper dans l'espace culturel francophone.

Laure Barbarin, « Roger Ballu et *La Vie artistique*. Nouveau corpus »

Roger Ballu (1852-1908), inspecteur des Beaux-Arts, écrivain d'art, animateur de sociétés artistiques, organisateur d'expositions et homme politique, compte parmi les critiques d'art peu étudiés – il a d'ailleurs été écarté de l'anthologie *La promenade du critique influent*. En 1887, il participe à la création d'une nouvelle revue lancée par Arthur Hustin : *La Vie artistique* (1887-1890). Cette personnalité du monde de l'art offre, par l'assurance de sa collaboration régulière, une caution qualitative à la jeune revue et sa contribution relève davantage de la chronique sur l'art et la société que de la critique d'œuvres d'art, et se caractérise par une grande diversité de forme. Le corpus en même temps qu'il révèle, au fil des articles, un discours sur l'art et l'État très cohérent et construit, souligne la richesse du profil de Roger Ballu. Plus que dans la pertinence scientifique de ses écrits, la modernité de ses jugements, ou l'importance quantitative de sa production écrite, l'intérêt de cet auteur réside bien plutôt dans l'expression d'une position médiane, caractéristique des questionnements de son époque, et dans la diversité de ses activités et de ses positions d'énonciation.

Viviana Birolli, « Le manifeste au crible de la base de données Manart : un défi critique pour une histoire(s) multiple(s) »

Manart est un projet construit autour de la base de données du même nom sur les *MANifestes ARTistiques*. La base recense des manifestes littéraires et artistiques produits au xx^e siècle dans tous les domaines de la création et dans toutes les sphères géographiques. La richesse d'informations descriptives et analytiques rassemblées pour chaque manifeste autorise des questionnements qui contribuent à élargir et à nuancer les perspectives d'analyse du manifeste comme genre. Reposant sur le principe d'alimentation collaborative, Manart s'offre comme une plateforme de recherche ouverte et internationale autour du phénomène manifestaire et, plus largement, en histoire et sociologie des arts.

<http://www.basemanart.com>

Jean-Roch Bouiller, « André Lhote, Picasso et la question du cubisme français »

André Lhote (1885-1962) est un peintre-auteur-pédagogue qui a occupé une place majeure dans la première moitié du xx^e siècle. Prétendant à une forme d'objectivité sur l'histoire et l'actualité de l'art, il n'a jamais totalement assumé le fait d'être à la fois acteur et observateur du milieu artistique. C'est particulièrement frappant lorsqu'il traite du cubisme, mouvement auquel il est aussi associé en tant que peintre. La question de ses relations avec Picasso est l'une de celles qui permet le mieux d'observer les contorsions auxquelles il est contraint pour justifier en même temps le fait qu'un peintre comme lui écrit mais que ce qui compte avant tout, c'est la peinture elle-même, à considérer toute seule dans sa crudité matérielle. Par ailleurs, il est à la fois obligé de reconnaître la place de premier plan que Picasso occupe de manière imprenable à la tête du mouvement cubiste et de faire exister la petite musique d'un « cubisme français » qui lui permet, à lui et à ses amis, de revendiquer le long héritage de la grande peinture française, face au géant d'origine espagnole. Notre étude permet ainsi de revenir sur la stratégie d'un artiste-auteur changeant plusieurs fois son fusil d'épaule, entre 1910 et 1962, quant aux liens étroits qui unissent sa plume et son pinceau. Elle s'appuie sur les écrits d'André Lhote et leur étude critique, rassemblés une première fois dans une thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Levaillant, soutenue à l'université Paris 1 en 2004.

Margherita Cavenago, « Au-delà des limites géographiques et linguistiques : la critique francophone de Vittorio Pica (1862-1930) »

Conscient du provincialisme qui, au xix^e siècle, afflige l'Italie, le critique napolitain Vittorio Pica (1862-1930) est constamment à la recherche d'une ouverture aux mouvements littéraires, poétiques et, à partir des années 1880, plastiques contemporains étrangers, notamment français. Persuadé de l'importance de la diffusion de langages inédits afin de contribuer au processus de modernisation de la culture artistique italienne et de l'éducation esthétique des récepteurs, il s'engage – à travers des quotidiens et revues à large diffusion, conférences, salons, expositions et catalogues – dans une activité critique intense et diverse à vocation fortement pédagogique, voire socio-politique. La critique est ainsi conçue et exercée comme une activité de médiation entre l'art, qui est en quelque sorte toujours aristocratique et doit se configurer en terme « d'eccezione », son créateur et un public le plus vaste possible, mais aussi – au-delà de limites géopolitiques et linguistiques – comme un outil de communication, de confrontation et de circulation de l'actualité culturelle à un niveau idéalement mondial. Figure internationale d'essayiste polygraphe et antidogmatique, Vittorio Pica est à l'origine d'un système d'échange – d'informations et de contacts, de publications et d'œuvres, de collaborations et de faveurs – entre l'Italie et la France, en s'imposant comme vecteur de modernité dans la Péninsule et médiateur dans l'Hexagone de mouvements plastiques autres que ceux d'outre-monts.

Laurent Cazes, « L'expérience contre la théorie : situation de Jacques-Émile Blanche critique d'art »

Critique d'art, mais aussi mémorialiste et romancier, le peintre portraitiste Jacques-Émile Blanche a produit un ensemble considérable de textes qui éclairent les bouleversements esthétiques de l'entre-deux-guerres. En leur opposant un art du XIX^e siècle idéalisé, l'auteur affirme la valeur de son expérience de peintre et son attachement à la tradition de l'imitation. Il fustige aussi la professionnalisation d'une « critique d'avant-garde » qu'il estime déconnectée de toute expérience et incapable d'embrasser la création contemporaine dans son ensemble en raison d'une obsession pour la théorie. À rebours des nouvelles tendances, Blanche reste néanmoins curieux et informé de l'actualité culturelle de son temps ; il s'efforce d'en rendre compte à travers ses qualités d'observateur, utilisant les recettes d'un chroniqueur du siècle précédent.

Éléonore Challine, Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique ? »

L'étude vise à circonscrire les origines de la notion de photogénie dans la sphère photographique au XIX^e siècle et dans les milieux cinématographiques avec l'arrivée du cinéma muet à l'orée du XX^e siècle. Le terme est peu à peu devenu l'un des *topoi* de la critique cinématographique. Il a ses théoriciens (Delluc, Epstein) au début des années 1920. Mais sa diffusion élargie – cette fièvre photogénique – rend aussi ses contours imprécis, et derrière la « photogénie », chaque critique met peu ou prou ce qu'il veut. Le concept n'en est pas moins opératoire et contribue à la mise en place d'une syntaxe cinématographique, au moment où l'on cherche à édifier le cinéma en art et en langage. En photographie, la notion de photogénie, qui avait perdu de sa superbe dans le dernier tiers du XIX^e siècle, revient précisément dans le vocabulaire de la critique au seuil des années trente du fait même de son succès dans les textes sur le cinéma. Si la photogénie s'emploie alors comme un double de la « photographie » ou de la lumière au cinéma, elle permet en retour à la photographie d'affiner sa redéfinition dans les années trente. L'étude de cette notion suivie dans sa durée et ses usages, avec ses pics et éclipses, permet d'éclairer quelques-uns des enjeux qui traversent critiques photographique et cinématographique dans l'entre-deux-guerres : élaborer un vocabulaire propre aux arts mécaniques et donc conquérir une forme d'autonomie (par rapport aux beaux-arts), mais aussi à travers les effets de vases communicants de la photographie vers le cinéma et réciproquement, parvenir à comprendre les dynamiques de rapprochement et de distinction à l'œuvre entre les deux médiums.

Emmanuelle Champomier, « Apports, limites et enjeux méthodologiques d'une approche prosopographique de la critique cinématographique »

Cette étude porte sur les apports et les limites de l'approche prosopographique appliquée à une écriture de l'histoire de la presse et de la critique

cinématographiques. À partir du corpus de revues étudiées dans le cadre de notre thèse, nous nous intéressons plus particulièrement aux hommes, journalistes et critiques, encore méconnus mais qui ont pourtant été des figures marquantes de leur époque, qui ont participé à la naissance de la presse spécialisée et à l'élaboration d'une critique cinématographique, dans les années 1910-1930. La prosopographie contribue à une meilleure connaissance de ces hommes qui ont eu une importance fondamentale dans la transformation de l'industrie cinématographique ainsi que dans l'évolution même, notamment créatrice, du cinéma. Elle permet d'en apprendre davantage sur chacun d'eux, mais également de comparer leurs trajectoires et tenter de comprendre ce qui les rassemble, les raisons et les conditions de création de la presse et de la critique cinématographiques. Nous nous proposons ainsi de présenter plus en détails cette approche de l'histoire, son utilité et ses apports, les outils et méthodes mis en œuvre et les différents problèmes méthodologiques qu'elle peut poser dans une recherche sur les critiques de cinéma.

Sébastien Charlier, « Les expressions de la critique dans les revues d'architecture éditées à Liège dans l'entre-deux-guerres »

Loin de présenter un visage uniforme, la critique s'exprimant dans les revues d'architecture de l'entre-deux-guerres répond à des enjeux multiples et repose sur diverses postures qui peuvent être publicitaires, doctrinaires ou corporatistes. Sur la base de cette classification, notre étude propose d'analyser *La Technique des travaux* (1925-1940), *L'Équerre* (1928-1939) et *Le Rez-de-chaussée* (1928), trois revues dont la naissance est située à Liège, ville belge de seconde importance. En les caractérisant à la lumière d'organes similaires à portée nationale, elle entend montrer la diversité des profils de ceux qui se sont engagés dans la critique architecturale, remettant en question l'idée que tous les critiques seraient architectes.

Claire Dupin, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 »

Sous le Second Empire, le nombre de comptes rendus de Salons à paraître chaque année ne cesse d'augmenter, s'expliquant à la fois par le développement de la presse et l'importance croissante du Salon dans la vie artistique et mondaine de l'époque. Bien que la critique d'art ne soit pas encore un milieu véritablement professionnalisé, et que le système marchand-critique se mette doucement en place, le nombre de salonniers officiant entre 1852 et 1870 est déjà impressionnant. Plusieurs types de situations et de carrières se distinguent alors, allant du critique d'art éphémère au critique influent et installé. Mon étude a ainsi pour vocation de réaliser une typologie des parcours empruntés par ces salonniers sous le Second Empire, en étudiant la fréquence et la régularité de leurs critiques, le type de presse dans lequel ils officient, leur fidélité à un ou plusieurs titres, le public auquel ils

s'adressent mais aussi leur relation avec le monde artistique et administratif. Je montre ainsi l'hétérogénéité du système médiatique qui entoure le Salon, rendant compte par là même de l'ampleur du phénomène que constituaient ces expositions d'art contemporain au milieu du XIX^e siècle.

Julien Faure-Conorton, « “Pro Domo” : de l'importance de la critique photographique pour le mouvement pictorialiste (1890-1914) »

Au tournant du XX^e siècle, la critique photographique connaît un développement sans précédent. Si différents facteurs permettent d'expliquer ce phénomène, l'un des principaux reste sans conteste l'extraordinaire émulation créée par l'épanouissement du pictorialisme, mouvement international porté par des photographes amateurs désireux d'explorer et de promouvoir la dimension artistique de leur médium. Cette contribution vise à présenter et caractériser les différents aspects et les principaux enjeux de la critique photographique au sein du pictorialisme en s'appuyant notamment sur la figure de Robert Demachy, chef de file de l'école française de photographie artistique, dont les œuvres furent très largement commentées par ses contemporains et qui fut lui-même critique d'art *pro domo* – pour sa propre cause.

Rossella Froissart, « L'engagement moderniste de Guillaume Janneau »

Dans le sillage du « critique paradoxal » qu'avait été Roger Marx, Guillaume Janneau exerce, dès son arrivée à l'Inspection des Monuments historiques en 1907, une activité intense dans les milieux de l'avant-garde décorative. Sa proximité avec les cercles cubistes détermine une fine connaissance des débats qui agitent les « modernes », à la suite du bilan mitigé de l'Exposition universelle de 1900 et tout au long de la gestation de l'Exposition internationale de 1925. Préférant la critique « qui démontre quelque chose à celle qui ne démontre rien », Janneau inscrit ses très nombreuses interventions dans la presse ainsi que son travail d'administrateur au Mobilier national (1926), dans l'héritage idéal d'une Troisième République des arts. L'arsenal des enquêtes, pamphlets et ouvrages – à destination d'un public large ou du lecteur averti – est alors déployé en faveur d'une esthétique conciliant machinisme, « logis sur mesure » et tradition décorative, renvoyant dos à dos « mystiques du rationalisme intégral » et « puristes classicistes ».

Chara Kolokytha, « Christian Zervos critique d'art : partis pris, polémiques et débats »

Editeur, critique d'art et fondateur de la revue *Cahiers d'Art* en 1926, Christian Zervos commence sa carrière de critique en Alexandrie pendant la première décennie du siècle. Il s'installe à Paris vers 1911 et s'inscrit à la Sorbonne préparant une thèse sur le philosophe néo-platonicien Michel Psellos. Zervos devient critique

d'art pendant les années vingt collaborant avec Albert Morancé dans les revues *Les Arts de la Maison* et *Art d'Aujourd'hui*. Bien qu'il soit devenu un des plus importants défenseurs du cubisme, il l'a presque ignoré jusqu'à la vente de la collection Kahnweiler en 1921. Les premiers contacts qu'il a établis sont avec les architectes-pionniers du « Modern Movement » et les puristes. Si la plupart des textes qu'il a publiés tout au long de sa carrière sont parus dans les *Cahiers d'Art*, une « revue d'avant-garde dans tous les pays », il a également écrit dans la presse grecque, allemande, espagnole et belge. Les écrits sur l'art de Zervos sont classés en deux catégories : les textes critiques des revues et les textes historiques/archéologiques qui sont parus dans ses livres sur l'art et l'archéologie qu'il a publiés depuis les années trente. Critique autodidacte, comme la plupart de ses contemporains, Zervos développe une compréhension très personnelle et originale du rôle de l'art aux termes d'un phénomène universel qui se manifeste dans tous les aspects de la vie humaine à travers les siècles. Cet article vise à discuter de la critique de Christian Zervos à travers les textes polémiques et les débats publiés dans les *Cahiers d'Art*.

Davide Lacagnina, « Vittorio Pica en ligne : sélectionner, analyser et interroger les données pour donner du sens à la recherche »

Si, au fil des années, la bibliographie littéraire de Vittorio Pica (1862-1930) a fait l'objet de mises à jour significatives, sur le plan de la critique artistique les recueils rendus disponibles étaient encore lacunaires et incomplets jusque récemment. Afin de combler ces lacunes, une unité de recherche du projet Firb 2012 « Diffuser la culture visuelle. L'art contemporain entre revues, archives et illustrations » a été entièrement consacrée au critique napolitain. Ce projet de recherche repose en premier lieu sur le désir de collecter les données, pour reconstruire ensuite les « faits » de l'activité du critique italien, sur le double front des activités journalistiques et institutionnelles, avec une attention toute particulière portée à son intérêt pour l'art moderne. L'objectif initial a donc été d'établir un registre aussi complet, cohérent et ordonné que possible des titres connus afin d'organiser la publication intégrale d'une base de données en ligne en libre accès. En même temps, un effort d'investigation archivistique encore plus minutieux a été entrepris sur les documents produits par Pica et conservés dans différentes archives, en vue de recomposer et rendre également accessible le fonds personnel du critique italien malheureusement dispersé après sa mort. Ainsi, à partir du croisement des données et des informations qui ont été progressivement collectées grâce à l'étude de publications éditées et de documents d'archives, ce fonds virtuel composé *ex novo* et en constante évolution peut vivre sa « seconde vie ».

Guy Lambert, « “Laisser la liberté à chacun d’apprécier suivant ses goûts et ses tendances d’esprit” ? Une critique d’architecture dans un cadre confraternel. Paul Guadet et Henri Prudent à la rédaction de la revue L’Architecte (1906-1914) »

Créée en 1906 par la société des architectes diplômés par le gouvernement (SADG), la revue *L’Architecte* témoigne d’un attachement à un discours par l’image autant qu’elle revendique une posture critique et une ouverture d’esprit. La dispersion de ses contributeurs – issus des mondes l’art et de la technique autant que de l’architecture – contraste fortement avec la forte implication du secrétaire de rédaction, qui assume une part importante des textes à travers différentes rubriques. Les deux « jeunes » architectes qui se succèdent à cette fonction avant la Première guerre mondiale, Paul Guadet (1873-1931) et Henri Prudent (1868-1950), livrent dans chaque numéro des contributions, signées ou non, dont seule une part se rattache à première vue au champ de la critique d’architecture. Choisir de considérer dans leur globalité les corpus de ces deux auteurs vise ici à saisir leurs interactions avec leur contexte d’énonciation, celui d’une revue portée par une association professionnelle, un cadre confraternel pensé par des architectes pour des architectes. Si cette approche conduit à interroger la polygraphie de ces deux auteurs autant que l’anonymat d’une part importante de leurs textes, elle permet aussi d’examiner les liens entre deux acceptions de la critique d’architecture, conçue d’une part comme genre littéraire ou discours le plus souvent imprimé et, d’autre part, comme pratique du jugement liée au quotidien de la conception architecturale ou de son apprentissage.

Laurent Le Forestier, « La critique cinématographique des années 1920-1930 lue par André Bazin, ou l’art d’en découdre en recousant »

En quinze ans de carrière, André Bazin a écrit trois longs articles prenant la critique cinématographique pour objet. Si le premier, chronologiquement, est bien connu (« Pour une critique cinématographique », 1943) parce que reproduit dans *Le cinéma de l’occupation et de la résistance* (recueil de textes de Bazin publié en 1975 chez 10/18), les deux suivants n’ont jamais été réédités depuis, et ont donc été moins étudiés (« Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *Revue internationale du cinéma*, n° 2, [1^{er} mai] 1949 ; « Réflexions sur la critique », *Cinéma* 58, n° 32, décembre 1958). Chacun de ses textes repose sur une triple dimension de programme, d’état des lieux, et de bilan, envisagée à l’échelle du champ de la critique, et non du seul cas de Bazin. Ces articles sont donc profondément interdiscursifs, en ce que les réflexions de Bazin s’adosent et se mêlent aux discours d’autres critiques – comme c’est d’ailleurs très souvent le cas dans ses écrits. Mais il ne s’agit pas ici seulement d’une interdiscursivité synchronique : Bazin s’y révèle en effet lecteur aussi des critiques qui l’ont précédé, et notamment de revues spécialisées des années 1920 et 1930. Cette étude se propose donc de repérer dans ces

trois textes les références plus ou moins explicites aux critiques de l'entre-deux-guerres, par nomination, par citation, mais aussi par réemploi de notions ; de comprendre les écarts entre ces trois textes dans leur rapport à la critique de l'entre-deux-guerres ; d'analyser les usages que fait Bazin de cette lecture de la critique de l'entre-deux-guerres. Cette étude vise donc à faire réapparaître un maillage de références, en grande partie dissimulées, à interroger les choix effectués par Bazin et à en éclairer la signification. Ce faisant, il s'agira aussi de construire une autre généalogie de la critique cinématographique française (au-delà du lien Leenhardt-Bazin, par lequel on relie généralement la critique cinématographique des années 1930 à celle des années 1940).

Philipp Leu, « Notes sur Léon Maillard, un critique “pour l’art” »

En 1892, le titre d'un article de Léon Maillard dans *La Plume* devient la devise de cette célèbre revue. L'auteur y souligne le caractère collectif du mouvement des jeunes artistes et écrivains, tous unis, malgré leurs différentes approches esthétiques, sous le même cri de bataille : « Pour l'art ! ». Aujourd'hui, on se souvient de Léon Maillard surtout comme auteur d'une monographie sur Rodin, mais son œuvre critique et son rôle de médiateur artistique, toujours à la découverte de nouveaux talents, restent largement oubliés. Orateur de nombreuses conférences sur les arts décoratifs, collaborateur au *Gil Blas*, au *Paris-Soir*, au *Petit Parisien*, préfacier d'innombrables catalogues d'exposition, auteur d'un livre sur les programmes et menus illustrés, ce prodigieux homme d'art et de lettres mérite d'être redécouvert. Nous posons donc la question de la place de Léon Maillard dans le discours artistique de son temps. Il semble particulièrement intéressant d'étudier dans quelle mesure une lecture de cet auteur oublié peut enrichir et nuancer notre regard sur les avant-gardes et l'émergence des arts décoratifs.

Oriane Marre, « Le « chroniqueur épris des dessous d'humanité » : le politique dans la critique de Gustave Geffroy »

Issu d'un milieu modeste, né en 1855 dans le quartier populaire de Belleville, profondément marqué par la guerre de 1870, contraint d'interrompre sa scolarité à l'âge de quinze ans, Gustave Geffroy intègre la rédaction de *La Justice* dès sa fondation en 1880 et se lie d'amitié avec son directeur Georges Clemenceau. Critique autodidacte exclusif de l'organe radical-socialiste à partir de 1884, prônant le rôle émancipateur de l'éducation et de l'art, Geffroy met un point d'honneur à proposer une critique d'art quotidienne et populaire, s'adressant au grand public. Il s'agit ainsi d'étudier la manière dont l'art est articulé à ses engagements politiques à travers le prisme de ses contributions à *La Justice*, *L'Aurore*, *L'Humanité* et *La Dépêche* de Toulouse.

Catherine Méneux, « Des “Symbolistes” aux “Nabis”.

La genèse d’un groupe et d’une catégorie singulière »

La catégorie «Nabis» apparaît comme un cas d’école dans l’historiographie: elle désigne en effet un groupe d’artistes qui ont principalement été considérés comme des «symbolistes» pendant la décennie des années 1890. Au tournant du siècle, alors que le symbolisme s’est désagrégé sur le plan sémantique, une partie de la critique les a identifiés comme un groupe spécifique qui échappait aux anciennes classifications. Ce groupe fluctuant et mouvant n’était pas pour autant perçu comme celui des «Nabis» puisque la critique ignorait ce mot signifiant « prophètes », et cette étiquette leur a été associée à partir des années 1930, après les morts des principaux protagonistes de cette aventure. Cette étude a pour objet d’examiner cette configuration spécifique en analysant la réception critique de ces artistes dans les années 1890, puis en examinant brièvement leur historisation durant la première moitié du xx^e siècle. À la fois synchronique et diachronique, l’analyse se déploie dans un plan chronologique qui permet de saisir l’évolution constante des positionnements, tant des artistes que des critiques, appréhendés à travers une lecture interdiscursive. Réunissant des données souvent éparpillées, elle vise à une synthèse qui englobe la stratégie des artistes, la séquence des expositions et leur réception, et permet d’interroger l’articulation entre les discours critiques et la fabrique des récits historiques.

Julie Morisson, « Aragon et *Les Lettres françaises* : pour une numérisation critique »

Le projet de numérisation des *Lettres Françaises* associe une réflexion sur les modes de lecture offerts par l’écran à une réflexion sur le rôle du journal dans la création aragonienne. La perspective choisie est celle d’un journal comme espace de progression de la réflexion et lieu de gestation de l’écriture. Cette perspective ouvre sur deux grands secteurs de recherche: l’un qui s’intéresse aux ramifications et échos internes, l’autre aux éléments externes qui appréhende l’hebdomadaire comme un avant-texte des romans. Dans cette étude, nous tentons de démêler les liens profonds entre écrit sur l’art et roman. Le projet de numérisation des *Lettres Françaises* trouve une résonance auprès de l’Équipe Aragon de l’Item-CNRS et de la MSHS de Poitiers. Ce projet a été possible grâce à la plate-forme E-man qui est une plate-forme d’édition numérique de manuscrits et de fonds d’archives modernes. <https://eman.hypotheses.org/tag/aragon>.

Gwenn Riou, « Le réalisme au prisme du communisme.

Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) »

Engagés auprès du Parti communiste français et de ses organisations culturelles, Louis Aragon et George Besson n’ont de cesse de défendre l’idée d’un réalisme en peinture. Pourtant celui-ci ne revêt pas la même acception pour les deux critiques communistes. Le discours officiel de l’appareil politique semble prédominer dans

les écrits d'Aragon, alors que les textes de Besson privilégient une certaine forme de sensibilité esthétique autonome au dictat du Parti. Ces considérations valent aussi bien dans leurs façons de traiter les artistes qui leurs sont contemporains que dans leurs manières d'aborder ceux qui appartiennent déjà à l'Histoire de l'art. Ces deux conceptions du réalisme, qui pour l'un devient rapidement « socialiste », se retrouvent, avec les années et les transformations de la politique du parti communiste, face à leurs propres contradictions. L'étude des textes de Besson et d'Aragon qui paraissent dans les pages de *Commune* puis des *Lettres françaises* permet alors de comprendre l'évolution de la conception de réalisme en peinture dans les milieux proches du Parti communiste français.

Tatsuya Saito, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme »

Ernest Chesneau (1833-1890) est l'un des rares critiques qui ait écrit sur les peintres impressionnistes depuis leurs débuts au Salon dans les années 1860 jusqu'aux années 1880. Si certains textes du critique se voient souvent cités, sa perspective globale vis-à-vis du mouvement reste pourtant peu connue aujourd'hui. John Rewald n'a guère accordé une place notable à Chesneau dans son *Histoire de l'impressionnisme* et John House, pour sa part, l'a qualifié de critique « tiède » de l'impressionnisme. Mais, à la lecture des *Peintres impressionnistes* (1878) de Théodore Duret, il s'avère que ce contemporain le considérait comme l'un des premiers défenseurs du mouvement. Quelle fut alors la véritable position de Chesneau face à « la nouvelle peinture » ? Pour répondre à cette question, l'examen de l'ensemble de ses écrits sur l'impressionnisme s'impose, en prenant non seulement en compte tous ses articles relatifs à l'impressionnisme, mais également une préface à un catalogue de vente, le roman intitulé *La Chimère* et la revue illustrée dont Chesneau était le directeur.

Olivier Schuwer, « L'envers des processus de catégorisation ou l'auto-critique de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) »

Le durcissement doctrinaire du naturalisme et les diverses contestations de l'impressionnisme (du néo-impressionnisme au « symbolisme en peinture ») placent les -ismes au centre du débat critique autour de 1890. Leur profusion entraîne de vives réactions parmi les contemporains qui, en retour, se lancent dans un véritable procès des « classifications arbitraires et des hiérarchies vaines », selon les termes de Roger Marx. Ce contexte favorise en effet l'émergence d'une critique « indépendante », « éclectique » ou « individualiste » qui stigmatise la « vanité » de ces concepts assimilés à de la « tactique sociale » (Gustave Geffroy) quand ils sont employés au présent, sans le recul de l'histoire. Dans leur conscience des limites intrinsèques du discours critique, Geffroy, Marx ou Alexandre sont ainsi les premiers témoins de la fonction stratégique des -ismes (*faire école* ou *faire histoire*), qu'ils réfutent en partie au profit d'un second usage rétrospectif, historique et heuristique : écrire l'histoire.

Poppy Sfakianaki, « Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'entre-deux-guerres »

Le critique d'art agit comme un médiateur qui met en valeur les artistes par l'intermédiaire de ses écrits mais aussi de ses contacts avec des agents du milieu culturel en contribuant à leur réception et leur succès commercial, et en même temps à la construction de son propre prestige comme acteur culturel. C'est sous ce prisme que j'examine le cas de la promotion, à partir de 1926, de jeunes artistes espagnols tels que Francisco Borès, Ismaël de La Serna et Pablo Gargallo par le critique d'art Tériade (Efstratios Eleftheriadis, 1897-1983). Ce dernier a mis ces artistes en avant à travers des articles qu'il a publiés dans la revue *Cahiers d'art* et dans le journal *L'Intransigeant* ainsi que des expositions organisées par des galeries associées à *Cahiers d'art*. Cette activité médiatrice de Tériade a favorisé non seulement ces jeunes artistes au début de leur carrière, mais aussi son prestige propre en tant qu'animateur d'art d'origine grec dans l'environnement culturel parisien de l'entre-deux-guerres, où la xénophobie était assez répandue. Après la fin de sa collaboration avec *Cahiers d'art* en 1931, le soutien de Tériade envers ces artistes diminue, ce qui soulève la question de la relation complexe entre goût personnel et équilibres interpersonnels au sein d'un réseau dans le monde de l'art.

Estelle Thibault, « Charles Blanc et l'architecture : "une décoration qui se construit" »

L'historien de l'art Charles Blanc (1813-1882) a abordé l'architecture dans sa *Grammaire des arts du dessin* et dans sa *Grammaire des arts décoratifs*. Il y discute les relations entre le beau et l'utile et place la fonction de l'architecte comme « décorateur » au-dessus de sa capacité à résoudre les impératifs constructifs. Cette conception des relations entre construction et décoration peut être mieux comprise en examinant les articles de critique architecturale qu'il publie, entre 1867 et 1881 dans le quotidien *Le Temps*. Blanc y diffuse vers le grand public les évolutions théoriques qui encadrent les réalisations architecturales contemporaines, notamment celles de la génération de Léon Vaudoyer, Henri Labrouste, Louis Duc et Félix Duban. Certains de ces articles préfiguraient également un volume, qui restera inachevé, dédié à la décoration des villes.

LISTE DES NOMS CITÉS

A

Abastado, Claude
Albert, Gustave
Aguilar, Anne-Sophie
Alexandre, Arsène
Alexis, Paul
Alphand, Adolphe
Altman, Nathan
Andrew, Dudley
Anglada y Camarasa, Hermenegildo
Angrand, Charles
Annan, James Craig
Anquetin, Louis
Antoine, Jules
Apollinaire, Guillaume
Arago, François
Aragon, Louis
Archipenko, Alexander
Arendt, Hanna
Arnoux, Alexandre
Aron, Robert
Astruc, Alexandre
Aubryet, Xavier
Achaume, Auguste
Aulard, Alphonse
Aurier, Gabriel Albert
Auriol, Jean George, pseudonyme de
Jean-Georges Huyot
Austen, Jane

B

Badovici, Jean
Baertsoen, Albert
Baffier, Jean
Bakst, Léon
Ballu, Roger
Ballu, Théodore

Balzac, Honoré de
Barbarin, Laure
Barbusse, Henri
Barillot, Léon
Barjean, René
Barr, Alfred
Barrès, Maurice
Baselitz, Georg
Bastien-Lepage, Jules
Bauer, Marius
Bazin, André
Bazzani, Cesare
Beardsley, Aubrey
Beaudin, André
Beauregard, Gérard de
Beck, Christian
Becquerel, Edmond
Bénard, Auguste
Bénédite, Léonce
Benoist, Luc
Berlage, Hendrik Petrus
Bernard, Émile
Bernheim-Jeune (galerie)
Bernheim, Georges (galerie)
Besnard, Albert
Besson, George
Betz, Pierre
Beulé, Charles
Bever, Adolphe van
Biermann, Georg
Bing, Siegfried
Biot, Jean-Baptiste
Birolli, Viviana
Bistolfi, Leonardo
Bizet, René
Blanc, Charles
Blanchard, Maria

Blanche, Jacques-Émile
Bloch, Jean-Richard
Bloomfield, Camille
Boberg, Anna
Boccioni, Umberto
Boès, Karl
Boetti, Alighiero
Boileau, Louis Auguste
Bonduelle, Paul
Bonnamour, George
Bonnard, Pierre
Bonnat, Léon
Bonnefon, Jean de
Bonnier, Louis
Borès, Francisco
Bos, Charles du
Boschetti, Anna
Bottega di Poesia (galerie)
Boudin, Eugène
Bouguereau, William
Bouiller, Jean-Roch
Bouillon, Jean-Paul
Boulanger, Georges (général)
Boulard, Auguste
Boulouch, Nathalie
Bouquet, Jean-Louis
Bourdelle, Émile-Antoine
Bourdieu, Pierre
Boussod & Valadon (galerie)
Bouyer, Raymond
Botticelli, Sandro
Boucher, Marceau
Bourgeois, Victor
Boutet, Henri
Boutillier du Retail, Armand
Brancusi, Constantin
Brangwyn, Frank
Braque, Georges
Brassai, pseudonyme de Gyula Halász
Brenner, Anton
Breton, André
Breughel, Pierre
Brunetière, Ferdinand
Brunhoff, Maurice de
Bucher, Jeanne (galerie)
Buffet, Bernard

Buijs, Jan
Burty, Philippe

C

Cachin, Marcel
Cadiot, Noémi, dite Claude Vignon
Caillebotte, Gustave
Caldecott, Randolph
Callot, Jacques
Calzini, Raffaele
Champier, Victor
Cantaloube, Amédée
Canudo, Ricciotto
Cardon, Émile
Carême, Maurice
Carnot, Sadi
Carrière, Eugène
Casanova, Laurent
Cassatt, Mary
Cassou, Jean
Castagnary, Jules-Antoine
Cavenago, Margherita
Caws, Mary Ann
Cazes, Laurent
Cachin, Marcel
Cameron, David Jung
Cendrars, Blaise
Cézanne, Paul
Chagall, Marc
Chahine, Edgar
Chaignet, Antelme Édouard
Challine, Éléonore
Champagne, Philippe de
Champfleury, Jules Husson dit
Champomier, Emmanuelle
Chanel, Léopold
Chaplin, Charles Spender dit Charlie
Chardin, Jean Siméon
Chareau, Pierre
Charensol, Georges
Charlier, Sébastien
Charpentier, Alexandre
Charpentier, Georges
Chartroule, Marie-Amélie, dite Marc de
Montifaud
Chausson, Ernest

Chavance, René
 Chennevières, Philippe de
 Chéret, Jules
 Chéronnet, Louis
 Chesneau, Émilien
 Chesneau, Ernest
 Chintreuil, Antoine
 Chomette, Henri
 Clair, René
 Claretie, Jules
 Claudel, Paul
 Clemenceau, Georges
 Clément de Ris, Louis
 Coates, Wells
 Cochin, Denys
 Cocteau, Jean
 Cogniat, Raymond
 Conconi, Luigi
 Constant, Jean
 Corot, Jean-Baptiste
 Coste, Florent
 Cottet, Charles
 Courajod, Louis
 Courbet, Gustave
 Courthion, Pierre
 Cousin, Victor
 Cousturier, Edmond
 Coutant, Henry
 Cremnitz, Maurice
 Crépet, Jacques
 Cross, Henri-Edmond

D

Dacier, Émile
 Daguerre, Louis
 Daly, César
 Dangar, Anne
 Daquin, Louis
 Darimont, Marcel H.
 Daubigny, Charles-François
 Daudet, Alphonse
 Daudet, Julia
 Daumier, Honoré
 Dauphin, Théodore
 Daurelle, Jacques
 David, Jacques-Louis

Dayot, Armand
 De Chirico, Giorgio
 Degas, Edgar
 De Groux, Henry
 Delacroix, Eugène
 Deleuze, Gilles
 Delluc, Louis
 Demachy, Robert
 Démaret, Jean
 DeMille, Cecil B.
 Denis, Maurice
 Dermée, Paul
 Deschamps, Léon
 Desfriches Doria, Orélie
 des Gachons, Andhré
 Desgranges, Henri
 Desnoyer, François
 Desnoyers, Fernand
 Despiau, Charles
 Dessy, Clément
 Detaille, Édouard
 De Vesme, Cesar Baudi
 Dezarrois, André
 Diaghilev, Serge de
 Diaz de la Pena, Narcisse
 Diderot, Denis
 Disney, Walt
 Djougachvili, Iossif Vissarionovitch dit
 Staline
 Dobzynski, Charles
 Dorival, Bernard
 Dörner, Alexander
 Dresdner, Albert
 Dréville, Jean
 Duban, Félix
 Du Bellay, Joachim
 Dubois, Vincent
 Duc, Louis
 Duclos, Jacques
 Dudok, Willem Marinus
 Dudovich, Marcello
 Duez, Ernest
 Dufrène, Maurice
 Duiker, Johannes
 Dujardin, Édouard
 Dulac, Germaine

Dunoyer de Segonzac, André
Dupin, Amantine Aurore Lucile, baronne
 Dudevant, dite George Sand
Dupin, Claire
Durand-Ruel, Paul
Durand-Ruel (galerie)
Durand-Tahier, Hippolyte
Duranty, Louis-Émile, dit Edmond
Dureau, Georges
Duret, Théodore

E

Eiebakke, August
Eiffel, Jean
Einstein, Carl
Éluard, Paul
Enault, Louis
Engel-Rozier, Ernest
Engels, Friedrich
Ensor, James
Épron, Jean-Pierre
Epstein, Jean
Erhard, Auguste
Erker (galerie, Saint Gall)
 Ernst, Alfred
Escholier, Raymond
Eudel, Paul
Evans, Frederick H.

F

Falise, Yvon
Falloux, Alfred de
Fantin-Latour, Henri
Fargue, Léon-Paul
Fattori, Giovanni
Fauché, Léon
Faure, Élie
Faure-Conorton, Julien
Fénéon, Félix
Fescourt, Henri
Filiger, Charles
Fitschy, Paul
Flechtheim, Alfred (galerie)
Flechtheim, Alfred
Follot, Paul
Fontainas, André

Forain, Jean-Louis
Fort, Paul
Forthuny, Pascal
Fosca, François
Fossier, François
Fougeron, André
Fouquet, Jean
Fouquier, Marcel
Fourcaud, Louis de
Fournel, Victor
Fradeletto, Antonio
Francastel, Pierre
Frangne, Pierre-Henry
France, Anatole
Frank, Nino, pseudonyme de Jacques-
 Henri Frank
Froissart, Rossella

G

Gallerey, Mathieu
Galleria Pesaro (galerie)
Gambetta, Léon
Gance, Abel Eugène Alexandre Perthon
 dit
Garcin, Jean-Louis
Gargallo, Pablo
Garnier, Tony
Garric, Jean-Philippe
Gasch, Sebastiá
Gautier, Théophile
Gauguin, Paul
Gausson, Léo
Gauthier, Christophe
Gauvard, Claude
Gavarni, Paul
Geffroy, Gustave
Gerasimov, Aleksandr
Germain, Alphonse
Germer, Stefan
Gervex, Henri
Giacometti, Alberto
Gide, André
Giedion, Sigfried
Gingrich, Arnold
Ginzburg, Carlo
Giran-Max, Léon

Gleizes, Albert
 Gloutchenko, Nicolas (?)
 Goerg, Edouard
 Goffart, Julien
 Goirand, Léopold
 Goncourt, Jules
 Goncourt, Edmond
 Góngora, Luis de
 Gonzalès, Eva
 Gourmont, Jean de
 Gourmont, Remy de
 Goya, Francisco de
 Graham, John
 Grant, Kim
 Grasset, Eugène
 Grave, Jean
 Green, Christopher
 Greiner, Otto
 Grémillon, Jean
 Grêt, Émile
 Griffith, David Wark
 Grimani, Filippo
 Gris, Juan
 Grohmann, Will
 Gropius, Walter
 Groult, André
 Gruber, Francis
 Grubicy De Dragon, Vittore
 Guadet, Julien
 Guadet, Paul
 Guérard, Henri
 Guillaumin, Armand
 Guillaume, Eugène
 Guillaume, Paul (galerie)
 Guilloux, Charles
 Guimard, Hector
 Guinaudeau, Benjamin
 Gutiérrez Cossío
 Gutton, Henri

H

Halász, Gyula, dit Brassai
 Hals, Frans
 Hardy, Thomas
 Hartlaub, Gustav Friedrich
 Hausmann, Raoul

Hayakawa, Sessue
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 Heilmann, Jakob
 Helleu, Paul-César
 Helmholtz, Hermann von
 Hennebaut, C. d'
 Hennequin, Maurice
 Henner, Jean-Jacques
 Henry, Pierre
 Herbert, Robert L.
 Hermant, Pierre
 Hermann-Paul, René Georges
 Hervilly, Ernest d'
 Higgins, Dick
 Hinton, Alfred Horsley
 Hochard, Gaston
 Hoeben, Jean-François
 Hohenstein, Adolf
 Homère, Stavros
 Horta, Victor
 Hoschedé, Ernest
 Hoste, Huib
 Houssaye, Édouard
 Huc, Arthur
 Huet, Paul
 Hugo, Victor
 Huillard, Paul
 Huisman, Georges
 Humbert, Agnès
 Huysmans, Joris-Karl
 Huret, Jules
 Hustin, Arthur
 Huyot, Jean-Georges, dit Jean George
 Auriol
 Huysmans, Joris-Karl

I

Ibels, Henri-Gabriel
 Iker, Alphonse-Ernest
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique
 Israëls, Jozef

J

Jacque, Charles
 Jacquemin, Jeanne
 Jal, Auguste

Jallot, Léon
James, Henry
Jamin, Jules
Janneau, Guillaume
Jannière, Hélène
Jarnés, Benjamín
Jarry, Alfred
Jaspar, Paul
Jaujard, Jacques
Jaurès, Jean
Jdanov, Andreï
Jeanne, René
Jeanneret, Charles-Edouard, dit Le
 Corbusier
Jeanneret, Pierre
Joubert-Laurencin, Hervé
Jourdain, Armand
Jourdain, Francis
Jourdain, Frantz
Juhl, Ernst

K

Kaenel, Philippe
Kahn, Gustave
Kahnweiler, Daniel-Henry
Kant, Emmanuel
Kearns, James
Kembellec, Gérard
Kendall, Richard
Kertész, André
Khnopff, Fernand
Kindt Stevens, Mathilde
Klein, Yves
Klerk, Michel de
Klinger, Max
Klutz, Edgard
Koch, Alexander
Kohle, Hubertus
Kolokytha, Chara
Koninck, Louis Herman de
Köpping, Karl
Koselleck, Reinhardt
Kostka, Alexandre
Kramer, Antje
Kühn, Heinrich
Küss, Edmond

L

Laborde, Comte de
Labrouste, Henri
Lacagnina, Davide
Lachenal, Lucie
Lacombe, Georges
Lafaye, Émile
Lafenestre, Georges
Lafrance, Jules
Lakanal, Joseph
Lambert, Guy
Larese, Franz
La Serna, Ismael de
La Sizeranne, Robert de
La Tour, Georges de
Laugé, Achille
Laurens, Henri
Lavergne, Claudius
Lazare, Bernard
Lebel, Gustave
Le Barc de Boutteville, Louis-Léon
Leclercq, Julien
Lecomte, Georges
Le Corbusier, pseudonyme de Charles-
 Edouard Jeanneret
Le Dauphin, Louis
Ledoux, Claude Nicolas
Leduc-Adine, Jean-Pierre
Le Forestier, Laurent
Lefèvre, Maurice
Le Fraper, Charles
Léger, Fernand
Le Greco, Dominikos Theotokópoulos,
 dit
Legros, Adolphe
Lemaesquier, Charles
Lemercier, Claire
Le Nain, Antoine, Louis et Mathieu
Lénine, pseudonyme de Vladimir Ilitch
 Oulianov
Lesaulx, Gaston
Le Roux, Hugues
Leu, Philipp
Lévêque, Charles
Levine, Steven Z.
Lévy, Émile

Lhote, André
 Liebermann, Max
 Lingner, Max
 Linze, Georges
 Lipchitz, Jacques
 Littré, Émile
 Londe, Albert
 Lorelle, Lucien
 Loumaye, Marcel
 Louis, Victor
 Louvet, Albert
 Lucbert, Françoise
 Luce, Maximilien
 Lugué Poe, Aurélien Marie Lugué, dit
 Lumière, Auguste et Louis
 Lurçat, André
 Lurçat, Jean

M

Madeline, Laurence
 Maiakowski, Vladimir
 Maillard, Léon
 Maillol, Aristide
 Maire, André
 Maître des Moulins
 Mallarmé, Stéphane
 Mallet-Stevens, Robert
 Malraux, André
 Mancini, Antonio
 Manet, Édouard
 Mantz, Paul
 Mare, André
 Maréchal, François
 Margueritte, Paul
 Margueritte, Victor
 Marinetti, Filippo Tommaso
 Marquet, Albert
 Marre, Oriane
 Martin, Henri
 Martin, Marc
 Marty, André
 Marx, Karl
 Marx, Roger
 Masereel, Frans
 Masson, André
 Mataloni, Giovanni Maria
 Matisse, Henri
 Mauclair, Camille
 Maupassant, Guy de
 Mauriac, François
 Maurin, Charles
 Maurras, Charles
 Maus, Octave
 May, Ernst
 Mellerio, André
 Memling, Hans
 Ménard, Louis
 Méneux, Catherine
 Mère, Clément
 Merki, Charles
 Metsys, Quentin
 Michel, Georges
 Michetti, Francesco Paolo
 Milcendeau, Charles
 Millet, Jean-François
 Miomandre, Francis de
 Mirbeau, Octave
 Miró, Joan
 Mistral, Frédéric
 Modigliani, Amedeo
 Mondrian, Piet
 Monet, Claude
 Montesquiou, Robert de
 Montifaud, Marc de, pseudonyme de
 Marie-Amélie Chartroule
 Moore, George
 Morand, Paul
 Morancé, Albert
 Morbelli, Angelo
 Moréas, Jean, pseudonyme de Ioánnis A.
 Papadiamantópoulos
 Moreau, Gustave
 Moreau, Luc-Albert
 Moreno Villa, José
 Moret, Henri
 Moretti, Franco
 Morice, Gabriel
 Morin, Edgar
 Morisson, Julie
 Morisot, Berthe
 Morot, Aimé
 Morice, Charles

Morsel, Joseph
Mouclier, Marc
Mounier, Emmanuel
Mourey, Gabriel
Moussinac, Léon
Moutschen, Jean
Mucha, Alphonse
Muhlfeld, Lucien
Munch, Edvard
Musetti, Barbara
Muthesius, Hermann

N

Nadar, Félix Tournachon dit
Natanson, Thadée
Nettement, Alfred
Niépce, Nicéphore
Nemours, Aurélie
Nizan, Paul
Nomellini, Plinio
Nordhagen, Johan
Normand, Jacques

O

Obrist, Hans-Ulrich
Ojetti, Ugo
Olivares, Alfonso
Olbrich, Joseph Maria
Olmer, Pierre
Oulianov, Vladimir Ilitch dit Lénine

P

Parent, Émile
Parmentier, Henri
Parsons, Christopher
Pascal, Jean
Pascal, Jean-Louis
Pauchet, Victor
Paulhan, Jean
Paxton, Joseph
Péladan, Joséphin
Pelletan, Jules
Pellizza da Volpedo, Giuseppe
Percheron
Perrier, Alexandre
Perret, Auguste

Perret, frères (Auguste, Gustave et
Claude)

Georges Petit (galerie)
Perucchi-Petri, Ursula
Peylhard, Aurélie
Peyton-Jones, Julia
Pica, Vittorio
Picard, Edmond
Picard, Emmanuelle
Picasso, Pablo
Piet, Fernand
Pignon, Édouard
Pilon, Edmond
Pille, Henri
Piot, René
Pissarro, Camille
Pissarro, Lucien
Plaud-Dilhuit, Patricia
Plumet, Charles
Pogolotti, Marcelo
Poinsot, Jean-Marc
Point, Armand
Pompe, Antoine
Poni, Carlo
Porte, Pierre
Poussin, Nicolas
Pradier, James
Pravda
Présence Panchounette (collectif
d'artistes)
Previati, Gaetano
Proust, Antonin
Proust, Marcel
Prudent, Henri
Psellos, Michel
Putois, Suzanne
Puvis de Chavannes, Pierre
Puyo, Constant

Q

Quatremère de Quincy, Antoine
Chrysostome Quatremère dit
Quénioux, Gaston
Quivogne, Jean François

R

Raffaëlli, Jean-François
 Rambosson, Yvanhoé
 Ramos, Julie
 Ranc, Arthur
 Rancière, Jacques
 Ranson, Paul
 Raphaël
 Rapin, Henri
 Rasetti, Georges
 Rassenfosse, Armand
 Raynal, Maurice
 Rebatet, Lucien
 Redon, Odilon
 Rembrandt
 Renan, Ernest
 Renoir, Auguste
 Restany, Pierre
 Retté, Adolphe
 Reusse, André de
 Reverdy, Pierre
 Rewald, John
 Reymond, Nathalie
 Reynaud, Léonce
 Ribot, Théodule
 Rim, Carlo, pseudonym de Jean Marius
 Richard
 Ríos, Ricardo de los
 Riou, Gwenn
 Rioult, Louis-Edouard
 Rippl-Ronai, Jozsef
 Ristat, Jean
 Rivière, Georges-Henri
 Rivière, Jacques
 Rivière, Théodore
 Robert, Elias
 Rochegrosse, Georges
 Rodin, Auguste
 Rogister, Victor
 Roll, Alfred
 Rolland, Romain
 Rollinat, Maurice
 Ronchaud, Louis de
 Rops, Félicien
 Rosenberg, Léonce
 Rosenberg, Paul

Rosso, Menardo
 Rouard, Henri
 Rouault, Georges
 Roumanoff, Arcady
 Rousseau, Henri dit le Douanier
 Rousseau, Théodore
 Roussel, Georges
 Roussel, Ker-Xavier
 Roux-Parassac, Émile
 Roux-Spitz, Michel
 Roy, Louis
 Rubbers, Paul
 Rusiñol, Santiago
 Ruskin, John
 Rysselberghe, Théo van

S

Sadoul, Georges
 Sagot, Edmond
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de
 Saito, Tatsuya
 Salles, Georges
 Salmon, André
 Sand, Georges, pseudonyme d'Amantine
 Aurore Lucile Dupin, baronne
 Dudevant
 Sarazin, Charles
 Sargent, John Singer
 Sarraut, Maurice
 Sartorio, Giulio Aristide
 Sartoris, Alberto
 Sartre, Jean-Paul
 Satie, Eric
 Saunier, Charles
 Sauvage, Henri
 Salvado, Jacinto
 Schapiro, Meyer
 Schlaich, A.
 Schuffenecker, Émile
 Schuwer, Olivier
 Schwob, Marcel
 Sedeyn, Émile
 Segantini, Giovanni
 Seguin, Armand
 Semper, Gottfried
 Séon, Alexandre

Serra, Enrique
Serrurier-Bovy, Gustave
Sertat, Raoul
Sérusier, Paul
Seurat, Georges
Sfakianaki, Poppy
Signac, Paul
Signorelli, Luca
Signorini, Telemaco
Simonov, Constantin Mikhailovitch
Singer, Gérard
Sisley, Alfred
Skira, Albert
Skredsvig, Christian
Smart, David
Sohlberg, Harald
Sorolla y Bastida, Joaquín
Sougez, Emmanuel
Soulier, Gustave
Staal, Jan Frederik
Staline, Joseph, pseudonyme de Iossif
Vissarionovitch Djougachvili
Staraselski, Valère
Steven, Fernand
Stein, Gertrude
Steinlen, Théophile-Alexandre
Stieglitz, Alfred
Storm van 's Gravesande, Charles
Stravinski, Igor
Süe, Louis
Sweeney, James Johnson

T

Taine, Hippolyte
Talbot, William Henry Fox
Tardieu, Eugène
Taslitzky, Boris
Tassaert, Octave
Taylor, baron
Tedesco, Jean
Ten Cate, Siebe Johannes
Tériade, pseudonyme de Efstratios
Eleftheriadis
Terragni, Giuseppe
Thély, Nicolas
Thibault, Estelle

Thiébauld-Sisson, François
Thiers, Adolphe
Thomas (Galerie)
Thorez, Maurice
Thys, C.
Tiell, Mette
Tiffany, Louis Comfort
Tillier, Bertrand
Tissot, James
Toorop, Jan
Torre, Guillermo de
Toudouze, Édouard
Toudouze, Gustave
Toulouse-Lautrec, Henri de
Tourly, Robert
Trachsel, Albert
Trentacoste, Domenico
Trianon, Henry
Triolet, Elsa
Tschudi, Hugo von
Tzara, Tristan

U

Uccello, Paolo
Ugo, Vittorio
Ukeles, Mierle Laderman
Ulbach, Louis
Unik, Renée
Utrillo, Maurice
Uzanne, Octave

V

Vachon, Marius
Vago, Pierre
Vaillant-Couturier, Paul
Valentin de Boulogne
Valentine (galerie)
Valéry, Paul
Vallette, Alfred
Vallotton, Félix
Van de Velde, Henry
Van Dongen, Kees
Van Gogh, Vincent
Van Laethem, France
Van Loghem, Johannes Bernardus
Vapereau, Gustave

Vavin-Raspail (galerie)
 Vaudoyer, Léon
 Vaudremer, Émile
 Veidaux, André
 Ventre, André
 Vera, André
 Vera, Paul
 Verkade, Jan
 Verhaeren, Émile
 Verlaine, Paul
 Véron, Eugène
 Vertommen, Nathalie
 Vétheuil, Jean
 Vigier, Luc
 Vignole, Jacopo Barozzi da Vignola dit
 Vignon, Claude, pseudonyme de Cadiot,
 Noémi
 Villedeuil, Charles de
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de
 Villon, Jacques
 Vincy, René
 Viñes, Hernando
 Viollet-le-Duc, Eugène
 Vitrac, Roger
 Vitruve, pseudonyme de Marcus
 Vitruvius Pollio
 Vlaminck, Maurice de
 Vogeler, Heinrich
 Vollard, Ambroise
 Vollon, Antoine
 Volpini
 Vuillard, Édouard

W

Wagner, Otto
 Wagner, Richard
 Wahl, Lucien
 Walch, Charles
 Waleffe, Maurice de
 Walstroom, Karl
 Walter, Richard
 Ward, Fanny
 Ward, Martha
 Wallut, Charles
 Wallut, Ferdinand
 Wat, Pierre

Watteau, Antoine
 Wattjes, Jannes Gerhardus
 Watts, Frederik
 Weber, Max
 Welles, Orson
 Westheim, Paul
 Whistler, James Abbott Mc Neill
 Wilde, Oscar
 Willette, Adolphe Léon
 Willumsen, Jens Ferdinand
 Wils, Jan
 Winter, Pierre
 Witsen, Willem
 Wybo, Georges
 Wyler, William
 Wyzewa, Teodor de

Y

Yvon, Maurice-Adolphe

Z

Zak (galerie)
 Ziegler, Jules
 Zilcken, Philippe
 Zola, Émile
 Zervos, Christian
 Zuloaga, Ignacio
 Zurbarán, Francisco de
 Zorn, Anders

LISTE DES PÉRIODIQUES CITÉS

- 7 Arts
Anthologie
Art et Décoration
Art et Vie (Τέχνη και Ζωή)
Arts
Bulletin de la vie artistique
Bulletin de la Société française de
photographie
Bulletin du Photo-Club de Paris
Cahiers d'art
Cahiers du cinéma
Camera Notes
Camera Work
Ce soir
Chicago Daily Tribune
Cinéa-ciné pour tous
Ciné-Journal
Cinéma 58
Cinémagazine
Ciné pour tous
Clarté (Bruxelles)
Combat
Commune
Comœdia
Coronet
Corriere della sera
Das Kunstblatt
De Bouwgids
Documents
Emporium
Esquire
Gazette des Beaux-Arts
Gazette des étrangers
Gazette des sept arts
Gazette du Palais
Gil Blas
Hebdo-Film
Jabiru
Journal de l'architecture et des arts
relatifs à la construction
Journal des artistes
Journal du Ciné-Club
L'Angevin de Paris
L'Architecte. Revue mensuelle de l'art
architectural ancien et moderne
L'Architecture
L'Architecture d'aujourd'hui
L'Art
L'Art dans les deux mondes
L'Art d'Aujourd'hui
L'Art décoratif
L'Art moderne
L'Art Social
L'Art vivant
L'Artiste
L'Aurore
L'Écho de Paris
L'Écho des étudiants
L'Écran français
L'Émulation
L'Entracte
L'Équerre
L'Ère Nouvelle
L'Ermitage
L'Estampe et l'Affiche
L'Événement
L'Europe artiste
L'Exportateur français
L'Humanité
L'Illustrateur des dames et des
demoiselles
L'Instantané
L'Intransigeant
L'Œuvre

- L'Ora*
L'Ossature métallique
L'Univers
L'Universel
La Bête noire
La Chronique de Paris
La Chronique des arts et de la curiosité
La Cité
La Construction moderne
La Cravache parisienne
La Dépêche
La France
La Gaceta Literaria
La Gazette des étrangers
La Justice
La Lanterne
La Nación
La Nouvelle Revue
La Nouvelle Revue Française
La Plume
Le Point
La Presse
La Presse littéraire
*La Renaissance politique, littéraire et
 artistique*
*La Renaissance des Arts français et des
 Industries de luxe*
La Revue artistique et littéraire
La Revue blanche
La Revue de l'Art ancien et moderne
La Revue de Paris
La Revue de Photographie
La Revue du Cinéma
La Revue et gazette des théâtres
La Revue européenne
La Revue indépendante
La Revue wagnérienne
La semaine des familles
La Stampa
La Technique des travaux
*La Vie artistique, courrier hebdomadaire
 illustré des ateliers, des expositions et
 des théâtres*
La Vie parisienne
La vita internazionale
La Vogue Parisienne
Le Centaure
Le Constitutionnel
Le Correspondant
Le Cottage
Le Courrier cinématographique
Le Figaro
Le Figaro illustré
Le Film
Le Flambeau
Le Foyer dramatique
Le Gaulois
Le Globe
Le Grand journal
Le Hanneçon
Le Home
Le Journal
Le Journal littéraire de la semaine
Le Journal officiel
Le Journal politique
Le Monde
Le Monde illustré
Le Moniteur des théâtres
Le Moniteur universel
Le Nain jaune
Le Nouvelliste
Le Parisien libéré
Le Pays
Le Rappel
Le Temps
Le Voltaire
Les Arts Décoratifs
Les Arts de la Maison
Les Lettres françaises
Lettres (Γράμματα)
Marbres & pierres
Mercure de France
Messager des théâtres
Minotaure
Musée des Familles
Neue Zürcher Zeitung
NRF
Nouvelle Revue de Paris
Opbouwen
On tourne
Paris
Paris illustré

Paris-Journal

Paris nouveau

Paris-Soir

Parisien de Paris

Photo-Ciné-Graphie

Photograms of the Year

Photographische Rundschau

Pour vous

Revue contemporaine

Revue de France

Revue des Beaux-Arts de France

Revue des Deux Mondes

Revue du cinéma

Revue encyclopédique

Revue française

*Revue générale de l'architecture et des
travaux publics*

Revue internationale du cinéma

Revue libérale

Revue wagnérienne

Sélection

Serapion (Σεράπιον)

The Amateur Photographer

The British Journal of Photography

The Photographic Journal

The Studio

Vert-vert

Verve

Wiener Photographische Blätter

Zigzags à la plume à travers l'art