

**ACTES JOURNEE D'ETUDES /
L'ACTUALITE DE LA RECHERCHE EN XIX^E SIECLE
MASTER 1 (2013-2014)**

Actes Journée d'études /
Actualité de la recherche en XIX^e siècle
Master 1
Années 2013 et 2014

Journée d'études organisée par **Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat.**

Le 26 septembre 2014

Cette journée d'études est destinée à faire connaître les travaux des étudiantes et étudiants en Master 1 sur le XIX^e siècle. Elle leur offre la possibilité de présenter leurs recherches lors d'une communication et de publier un article qui synthétise le travail mené au cours de l'année précédente. La première édition, qui a eu lieu en septembre 2013, a fait l'objet d'une publication en ligne sur le site de l'HiCSA. Cette deuxième édition permet à nouveau de dresser un état des lieux d'une recherche émergente qui a vocation à se poursuivre et à susciter d'autres travaux, tout en montrant la grande diversité des approches et des objets d'étude.

SOMMAIRE

Anne Henriette AUFFRET, *Reflets d'un mythe : le spectre de Narcisse dans l'art français, 1880-1910.*

Emma CAUVIN, *James McNeill Whistler « au ciel du vrai classicisme » : l'exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts en 1905. Cristallisation et impermanence d'un discours historiographique français.*

Alric DELAPORTE, *Félicien Rops et l'illustration des Diaboliques de Barbey d'Aurevilly : divagations et artifices sur la genèse de l'œuvre.*

Charlotte IZZO, *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911).*

Cécile JAUNEAU, *L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e siècle en France.*

Enora LE POCREAU, *Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester, 1878-1893.*

Shanti Devi LURAGHI, *Six expositions d'estampes japonaises organisées par Raymond Koechlin au musée des Arts Décoratifs (1909-1914). Évolution des discours des collectionneurs français sur l'estampe ukiyo-e.*

Stéphanie PRENANT, *Benjamin-Constant (1845-1902) : peintre et figure d'autorité en matière d'art.*

Bénédicte RENIE, *Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les soirées de la salle Huyghens (1916-1917).*

Synopsis

Abstracts

Les auteurs

Reflets d'un mythe : le spectre de Narcisse dans l'art français, 1880-1910.

Anne Henriette AUFFRET

Célèbre pour sa beauté, son amour de lui-même, sa mort, Narcisse évoque la crise de l'identité du sujet, l'amour excessif porté à l'image de soi, ou encore le narcissisme, multiples exemples d'utilisations possibles dans le langage courant.¹ Figure incontournable de la psychanalyse freudienne du début du XX^e siècle, la légende de Narcisse apporte déjà tout un commentaire sur le narcissisme qui ne pouvait qu'attirer l'attention et faire réfléchir. Comme Œdipe, Narcisse incarne un interdit : celui de ne pas aimer l'autre mais soi-même et de commettre ainsi l'inceste suprême. Le mythe devient alors un instrument de connaissance en ce qu'il dépouille les relations humaines et montre ce que la vie a de vraiment compréhensible². Néanmoins, il semble que le rapport entre le mythe et la lexicalisation du mythe même soit assez hasardeux comme préalable à l'étude d'un champ artistique, et les conclusions qu'on pourrait tirer d'une telle démarche forcément limitées.

L'écriture et la réécriture des mythes concourent à leur propre conservation, au maintien de la culture dont ils sont issus, et permettent surtout de mesurer combien et comment ils évoluent dans le temps et selon l'espace³. Sans cesse réinventé, le mythe devient une proposition, un point de vue, et l'appréhender dans sa globalité permet d'étudier comment, à un moment particulier, des artistes saisissent des images qui leur semblent pertinentes.

A la fin du XIX^e siècle, la vie artistique française est marquée par la naissance de différents Salons d'artistes⁴ qui révèlent des données concrètes sur le nombre, la qualité et le choix des thèmes traités par les artistes. L'étude attentive des catalogues de Salons, véritables vestiges archéologiques, permet de resituer la place des sujets mythologiques dans le champ

¹ Anna SONCINI FRATTA, « L'Hercule stéréotypé en Belgique, à la fin du XIX^e siècle », *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, actes du colloque international, 20-23 mars 2007, Université de Haute-Alsace, organisé par l'Institut de recherche en langues et littératures européennes, Paris, Orizons, 2008, p. 421-432.

² Charles BAUDELAIRE, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Revue européenne*, t. quatorzième, Paris, Dentu, 1861, p. 471.

³ Jacqueline BEL, « Le mythe comme vecteur de mémoire », *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, *op.cit.*, p. 53-62.

⁴ Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 89-113.

global de la création artistique⁵. Leur décryptage s'appuie sur l'exposition d'œuvres dont le nom évoque le mythe de Narcisse. Les catalogues du Salon des Artistes français, de la Société nationale des beaux-arts, du Salon de la Rose+Croix, et du Salon d'automne permettent de faire émerger des œuvres exposées dans des cadres différents, qui répondent à des règles différentes⁶. On s'approche alors de la réalité de traitement du mythe de Narcisse sur un temps donné. L'objet de cette étude est alors d'analyser le mythe de Narcisse au cœur de la création liée aux sujets mythologiques en cette fin de siècle. De 1881, date de création du Salon des artistes français, aux années 1910, trente années bornent les recherches, et donnent la possibilité d'approcher un temps particulier dans l'appropriation de la figure de Narcisse par les artistes.

Si ses apparitions aux principaux Salons français de l'époque ne sont pas innombrables, elles frappent néanmoins par leur traitement, recourant à tous les domaines des arts. Peintures, aquarelles, dessins, sculptures, gravures et orfèvrerie mettent en valeur un ensemble d'œuvres complexe et inédit, aucune étude approfondie ne s'étant attachée à explorer les spécificités du mythe de Narcisse dans l'art français à la fin du XIX^e siècle. Ne rivalisant pas en nombre et en profusion avec les représentations des principaux sujets mythologiques traités à l'époque, comme les Nymphes, Bacchus et ses suivantes, le dieu Amour ou encore Diane, Narcisse mérite toutefois une attention particulière. N'ayant cessé d'être traité par les artistes depuis l'antiquité, il s'agit moins d'en démontrer la résurgence, que les réécritures liées au contexte des années 1880-1910.

La nature de Narcisse, complexe par essence, nécessite une approche multiple, à la fois thématique, iconographique et pluridisciplinaire ; il s'agit de mettre en évidence la fortune de ses différents usages et de son appropriation, et de fixer des structures fondamentales de la création artistique à un moment donné.

Le recensement minutieux des Narcisse exposés dans les Salons a servi de point de départ à cette étude, parallèlement au jugement de leurs contemporains dans de nombreuses revues. Les œuvres relatives à Narcisse, à mesure qu'elles s'accumulent, construisent un discours emmêlé, dont les données nécessitent de déterminer une logique appropriée pour permettre de reconsidérer cette figure mythologique entre 1880 et 1910. La complexité et

⁵ Anne Henriette AUFFRET, *Reflets d'un mythe : le spectre de narcissisme dans l'art français, 1880-1900*, Mémoire de Master I, Histoire de l'art, Paris 1, 2014, sous la direction de Catherine MENEUX, annexe 2 (étude statistique des sujets présentés au Salon des Artistes français de 1886 à 1897 par leurs titres).

⁶ Anne Henriette AUFFRET, *Reflets d'un mythe : le spectre de narcissisme dans l'art français, 1880-1900*, *Ibid.*, annexe 3 (liste des œuvres liées à Narcisse exposées au Salon des Artistes français, à la Société Nationale des beaux-arts et au Salon de la Rose+Croix). Cet instrument de recherche capital mesure la persistance du mythe de Narcisse sur trente ans, en cataloguant une quarantaine d'œuvres qui constituent le corpus de cette étude.

l'originalité du mythe de Narcisse dictent un nouveau regard sur un ancien modèle. Les reflets de ce mythe ont nécessité un travail pétri d'herméneutique, d'analyse de circulation des formes, d'iconographie, pour resituer les Narcisse abordés dans le subtil enchevêtrement de la fin du XIX^e siècle. Cette approche met en exergue l'histoire de l'homme tombé amoureux de son reflet, en dehors des cadres d'explication qui ont pu lui être appliqués a posteriori, et permet ainsi de l'observer sous ses aspects les plus féconds.

Les artistes de la fin du XIX^e siècle modèlent la figure de Narcisse, ne dévoilant non pas un seul Narcisse, mais des Narcisse aux visages multiples. Ainsi, son histoire est travaillée de manières extrêmement diverses, figeant dans un temps usage, subversion et réinvention d'un mythe particulier. Un même sujet, le mythe de Narcisse à la fin du XIX^e siècle en France, expose des réalités antithétiques, selon quels artistes, quels choix, quels philtres ? Quels sont les reflets des Narcisse du crépuscule du siècle, qu'est-ce que les artistes cherchent à faire avec Narcisse et de Narcisse ?

La tragédie de Narcisse réinventée

Sujet de prédilection de la beauté, l'iconographie de Vénus, déesse de l'amour, est extrêmement riche et a toujours intéressé les artistes puisqu'elle leur permet de proposer une figure féminine idéale. Mais Vénus n'est pas le seul personnage mythologique à inspirer les artistes dans leur quête de beauté idéale : « Chez beaucoup de jeunes gens, chez beaucoup de jeunes filles il [Narcisse] faisait naître le désir ; mais sa beauté encore tendre cachait un orgueil si dur que ni jeunes gens ni jeunes filles ne purent le toucher. »⁷ La beauté tendre du jeune Narcisse, sa chevelure digne d'Apollon, sa bouche gracieuse et son teint à l'éclat vermeil, excitent l'imagination des artistes de la fin du XIX^e siècle. Le mythe de Narcisse leur permet de créer des tableaux emplis de grâce et de beauté.

La beauté de Narcisse dissimulant un solide orgueil a nourri l'imaginaire de Gustave Moreau, qui y a consacré de nombreuses études et pas moins de sept huiles et aquarelles. Il a aussi développé ce sujet de peinture « en des pages qui sont des modèles de précision et d'élégance lyrique »⁸. Les commentaires de Gustave Moreau sur son œuvre possèdent des qualités stylistiques de rythme incantatoire et de sonorités musicales aux qualités indéniables,

⁷ OVIDE, « Narcisse », *Les Métamorphoses*, Livre III, Edition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, Traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, p. 117.

⁸ Peter COOKE, « Gustave Moreau, écrivain », *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau. Volume I, sur les œuvres et sur lui même*, Cognac, Georges Monti, 2002, p. 21.

qui les rapprochent souvent de la prose poétique⁹. Ces « notices » rédigées en 1897 en vue de la postérité, font partie intégrante du grand legs artistique de Gustave Moreau. Écrits a posteriori, ces commentaires ne représentent donc pas des intentions littéraires que Moreau aurait essayé de traduire en peinture, mais offrent néanmoins des témoignages ambigus sur les rapports complexes qu'entretient l'œuvre de Gustave Moreau avec la littérature. Adeptes de sujets mythologiques, Gustave Moreau maîtrisait cette connaissance exigeante par la manipulation de dictionnaires mythologiques et des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁰. Le mythe de Narcisse, fascinant par sa beauté, est le sujet d'une huile sur toile intitulée *Narcisse*, sans doute exécutée vers 1890¹¹ (fig. 1). Ce thème suscite une envolée lyrique de Gustave Moreau :

« *Narcisse*

Déjà la frondaison ardente, déjà la fleur enlaçante, déjà la végétation avide s'emparent de ce corps adoré, de cet amant s'oubliant en lui-même dans la contemplation idolâtre de l'être.

Bientôt il rentrera dans le sein, dans l'essence de cette nature qui s'adore, qui se contemple elle-même, qui mourra avec lui pour revivre plus belle, plus resplendissante encore et toujours plus solitaire dans son rêve, toujours plus entière à elle-même.

Et le soir ce beau corps et cette mystérieuse nature se fondront dans un suprême et ineffable embrassement.

août 97 »¹²

Narcisse illustre une expérience humaine universelle, l'homme mire, aime, meurt, devient fleur. La polysémie du mythe s'inscrit dans le regard de l'interprète, celui qui, selon son contexte, peut condamner l'amour-propre, soupirer devant la vanité de la jeunesse, ou encore exalter la beauté de l'art. Dans tous les cas, l'imaginaire de l'artiste reste l'expression première du mythe, jusqu'à valoriser les sentiments même de l'artiste au XIX^e siècle¹³. Gustave Moreau puise dans la tradition même du mythe sa force d'innovation, retenant pour ce Narcisse la puissance de sa métamorphose en fleur. Sa peinture délicate et la profusion du décor inventent un nouveau Narcisse, dont la grâce et la beauté n'ont rien à envier aux plus belles Vénus. La mort de Narcisse n'est pas ici envisagée comme une projection qui pourrait

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ Gustave Moreau possédait par exemple le *Dictionnaire mythologique universel* de Jacobi (trad. Et refondue par Th. Bernard) dans l'édition de 1863, mais employait surtout le *Dictionnaire de la Fable* de Fr. Noël (Paris, 1801). Moreau lisait depuis l'enfance les *Métamorphoses* d'Ovide dans une belle édition de 1660 par Pierre du Ryer. Il possédait aussi un *Choix des Métamorphoses d'Ovide* (Paris, 1880).

¹¹ Pierre-Louis MATHIEU, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 181 ; Geneviève LACAMBRE, Peter COOKE, Luisa CAPODIECI, *Gustave Moreau. Les aquarelles*, Paris, RMN – Somogy, 1998, p. 139-141.

¹² Gustave MOREAU, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Volume I, sur les œuvres et sur lui-même, op. cit.*, p. 130.

¹³ Pascale AURAIX-JONCHIERE, « Narcisse d'après Gustave Moreau, une métamorphose du rêve et de la matière ou comment traverser la mort pour mieux éclore », *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 149.

être la nôtre ou celle de notre temps, mais celle de l’imaginaire de Gustave Moreau. Dans cette version de *Narcisse*, la grâce de la métamorphose de Narcisse en fleur qui porte son nom domine sa mort punitive, pour insister sur sa nouvelle éclosion. L’attitude de son corps idéalisé et de ses gestes exquis masque la morale universelle pour ne faire demeurer que la beauté de son art. Gustave Moreau est le seul guide de l’univers qu’il conçoit, le seul maître de sa créativité. Paul Flat, dans *Le Musée Gustave Moreau. L’artiste – son œuvre – son influence*, voit dans ses œuvres des « gracieuses et sveltes figures, si idéales et si modernes à la fois », permettant à Gustave Moreau de posséder sa poétique. Il souligne sa « puissance de *renouveau* » rendue possible par une « interprétation plus large » des mythes, « élargissant leur application jusqu’à des nuances de sensibilité » ; par la « variété, par l’imprévu des attitudes et du geste » ; par « l’intensité de la vie intérieure » ; et enfin, par la création originale et personnelle du type de beauté qui circule à travers ses compositions »¹⁴.

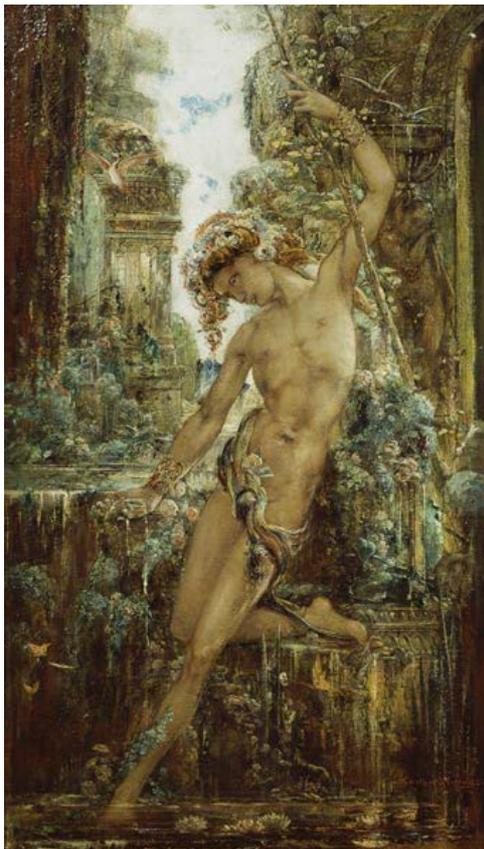


Fig. 1. Gustave Moreau, *Narcisse*, sur toile, 63 x 40 cm, collection particulière.



Fig. 2. George Desvallières, *Narcisse*, huile vers 1897, encre et gouache sur papier, 52 x 30 cm, musée Rolin d’Autun.

¹⁴ Paul FLAT, *Le musée Gustave Moreau, l’artiste, son œuvre, son influence*, Paris, Société d’édition artistique, 1899, p. 18, 20, 21.

La peinture devient elle-même un décor précieux, ce qui est inédit dans le traitement du mythe de Narcisse. Élève de Gustave Moreau, George Desvallières a d'ailleurs copié l'œuvre de son maître dans une encre et gouache sur papier de 1897, conservée au musée Rolin d'Autun (fig. 2). Preuve de l'intérêt de Desvallières pour Moreau, ce dessin traduit sans doute la puissance d'évocation de cette interprétation du mythe de Narcisse chez ses élèves.

Alberti joue un rôle primordial dans ce processus de renouvellement en métamorphosant la compréhension du mythe de Narcisse, et le désignant comme l'inventeur de la peinture. La métaphore qui argumente cette innovation est la suivante : « La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser la surface d'une fontaine ? »¹⁵. De Narcisse, les Pères de l'Église ne retenaient que la vanité de l'éphémère beauté, négligeant l'espèce nouvelle née de la métamorphose même. Le jugement moral s'est si bien imposé dans l'interprétation du mythe, que toute interprétation esthétique pour mystique en est restée secondaire¹⁶. Mais ce qui intéresse désormais Gustave Moreau dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, ce n'est plus tellement la portée morale du danger de l'orgueil, mais la métamorphose comme innovation. Alors que les peintres représentent inlassablement Narcisse contemplant son image, Gustave Moreau s'attarde quant à lui sur la possibilité même de la création, induite par Alberti. Il réhabilite par des lignes gracieuses le mythe de Narcisse comme une expression de la création artistique. La métamorphose en fleur est sublimée pour en retenir le principe de création de l'artiste. La richesse décorative de l'œuvre de Gustave Moreau, dans sa précision, réfléchit la peinture, l'espace qu'elle construit et le temps qu'elle arrête, en induisant une réflexion sur sa substance.

La beauté de la métamorphose n'est pas le seul élément déclencheur d'un imaginaire de l'artiste. La malédiction tragique de Narcisse a aussi stimulé le jeu des inventions, à l'origine de nouvelles formules du mythe.

Dans les tragédies grecques, les personnages sont prévenus du malheur qui les attend par des présages. Tous ces signes surnaturels constituent des avertissements dont l'inutilité augmente le tragique. On trouve dans *Les Métamorphoses* le même traitement de la faute que dans les tragédies. Narcisse est coupable d'avoir repoussé Echo, coupable d'orgueil. Au lieu

¹⁵ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura* (1435), traduction par Jean-Louis Schefer, *La littérature artistique*, Paris, Macula, Dédale, 1992, p. 135 : « C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a du être ce Narcisse qui fut changé en fleur, car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser la surface d'une fontaine ? ».

¹⁶ Sabine ZAALENE, « Peindre c'est embrasser la surface de la source » : Narcisse, la peinture dans les œuvres françaises du XVIII^e siècle » dans *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écriture, écritures du mythe*, op. cit., p. 183.

d'être puni directement, le dédain de Narcisse inspire un piège qui entraîne un châtement inéluctable, perdurant après la mort. Si sa première erreur était une mauvaise action de type privé, le sacrilège, lui, est une souillure, une tache dans le monde qui prévient les générations futures, et plus généralement l'humanité des erreurs à éviter. Narcisse est châtié alors que les dieux ont voulu et inspiré sa faute. Le poids des dieux sur le monde conditionne les métamorphoses, qui inspirent aux peintres un jeu avec l'esprit même de la tragédie.

En 1893, George Desvallières peint une œuvre intitulée *Narcisse* (fig. 3). Avec cette peinture, Desvallières s'éloigne de l'image langoureuse et calme de la mythologie au profit d'une concentration du sens tragique du mythe. Sa version inédite de l'histoire du jeune éphèbe traduit sa compréhension et sa projection individuelle, y voyant une expression inévitable de la croisée de destins sans issue. L'artiste reprend le motif d'Ovide de la plainte amoureuse et de la récrimination attristée en insistant sur la plainte élégiaque puisée dans le discours des personnages. Le pathétique de la scène est alors appuyé par Narcisse et Echo, prenant en charge ce ton élégiaque, et mettant en valeur leurs émotions. Par son œuvre, George Desvallières crée véritablement la tension du moment tragique, l'invention est mise au service de la brusque et puissante éclosion du déclin rapide.

Très singulière, cette œuvre l'est dès la prise en compte du format. Rectangulaire très étirée en hauteur, ce choix crée les conditions de la recherche d'un effet de chute évident. Les dimensions importantes de cette peinture s'adaptent à l'histoire de Narcisse, et sont exploitées pour accentuer son intensité tragique. Tout dans ce tableau concourt à un déclin verticalisant. Des rappels de format appuient ce sentiment de descente : les éléments architecturaux, l'escalier, la végétation, la position des corps debout font écho aux bords latéraux presque deux fois plus hauts que la largeur de la toile. La forme se poursuit dans la mise en scène, le cadrage plaçant les personnages dans une situation de proximité par rapport au spectateur. Accessible visuellement, Narcisse est comme posé sur un socle le mettant en valeur. L'escalier le porte au milieu du tableau, en faisant le héros. Le spectateur doit monter les marches pour accéder au personnage principal, qui lui, en revanche, ne peut que les descendre. Narcisse est éloigné plastiquement du bord inférieur de la toile, ce qui le situe spatialement plus loin d'Echo. Cet effet de cadrage conduit à conférer un sens narratif au tableau. C'est en avançant spatialement, que Narcisse va se confronter à sa destinée, dont l'issue passe par le chagrin et le désespoir d'Echo, plastiquement deux marches plus bas que Narcisse, puis enfin par sa mort, figurée par une source miroitante aux pieds de cet escalier vertigineux. Cette distance crée le chemin du mythe de Narcisse, décomposé en moments

séquentiels, comme autant d'obstacles au dénouement malheureux. L'organisation des zones claires et des zones sombres poursuivent le processus engagé par la composition décroissante de l'ensemble. Une dynamique est ainsi mise en place, que les personnages instaurent par leur fléchage.



Fig. 3. George Desvallières, *Narcisse*, 1893, huile sur toile, 206 x 111 cm, Paris, collection particulière.

Les éléments architecturaux participent à l'effet troublant de la scène. Narcisse est pris au piège au sommet d'un escalier qui ne mène qu'à sa propre perte. N'ayant pas d'issue en son sommet, la construction de pierres ne lui laisse pas d'autre choix que de descendre, insistant sur la décision irrémédiable des dieux concernant sa vie. Toute la peinture accumule les éléments constitutifs du mythe : la condamnation à mort, Echo, la chute, l'eau, mais aussi la fleur en laquelle Narcisse est métamorphosé. Toute la structure du récit est minutieusement référencée et évoquée le long de cette unique voie descendante. La nymphe Echo, souvent associée au traitement du mythe dans un rôle de pleureuse, avant pitié de Narcisse après sa mort semble ici incarner une idée plus large du désespoir. Très singulière iconographiquement, comme plastiquement, cette œuvre fixe Echo dans une posture d'où s'échappe drame et étrangeté. Ses cris et ses gestes pathétiques rappellent fortement ceux de l'esclave sacrifiée du *Sardanapale* de Delacroix. La position de son bras tendu verticalement, comme pour atteindre la surface, confirme l'élan inéluctable induit par l'ensemble de la composition. Son corps exprime un affect saisissant, relayé par le traitement flou des contours, de la couleur et des effets de texture. La minutie descriptive cède le pas à l'expression des sentiments. Le geste désespéré de la nymphe à la couleur déjà cadavérique, l'atmosphère de couchant et d'eau stagnante et le flou expriment bien ce « vertige du renoncement vital de Narcisse »¹⁷.

Desvallières innove de façon radicale, par un art où mystère et imagination traduisent des conditions sociales et mentales très particulières. Sa forme d'art sert l'expérience humaine, comme autant de décompositions d'états d'âme.

Dans les années 1880, les critères d'appréciation des critiques évoluent et prennent désormais en compte l'impact émotionnel des formes et des couleurs sur le spectateur.¹⁸ Une critique basée sur l'union des arts fait basculer l'approche des œuvres d'art, liant l'idée et la forme.¹⁹ Les œuvres deviennent des « paysages d'âme », visant à « objectiver le subjectif »²⁰. Des états d'âme d'artistes s'incarnent en des mythes nouveaux. Le monde extérieur et la culture classique n'existent alors que pour servir de support à une expression de sentiments. Les mythes conçus sont de véritables miroirs de vie. L'eau, le reflet, éléments essentiels du

¹⁷ *Les peintres de l'âme, le Symbolisme idéaliste en France*, Jean-David JUMEAU-LAFOND ed. (Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999), Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, Antwerpen, Pandora, 1999, p. 56.

¹⁸ Teodor de WYZEWA, « Peinture Wagnérienne », *Revue Wagnérienne*, t. 1, 1885-1886, 8 juin 1885, p. 154-156.

¹⁹ Gustave KAHN, « Réponse des Symbolistes », *L'Événement*, 28 septembre 1886.

²⁰ *Ibid.*

mythe de Narcisse, deviennent ainsi des outils d'expression. Les états d'âme s'expriment à travers la déformation des mythes. Dépassant la métamorphose, les artistes font fusionner les mythes pour créer. Sous le caractère contraignant du modèle du Narcisse se mirant dans l'eau, l'imagination cherche de nouvelles inspirations. Par un processus de mimesis active, la description du mythe s'incline alors devant l'élaboration d'un modèle dynamique symbolique de communication des états d'âme. Le maître est ici encore Gustave Moreau qui formule cette transposition de l'intérieur dans ses *Écrits* : « Rendre pour ainsi dire visible les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher [...], et qui traduits par les merveilleux effets de pure plastique, ouvrent des horizons magiques »²¹, et inspirent les plus jeunes générations.

En 1891, Albert Aurier, dans « Le symbolisme en peinture »²², note que : « Sans doute l'artiste, s'il n'a point quelque autre don psychique, ne sera que cela, car il ne sera qu'un *compréhensif exprimeur*, et si la compréhension complétée par le *pouvoir d'exprimer* suffit à constituer le savant, elle ne suffit pas à constituer l'artiste ». La nouvelle génération symboliste s'empare des mythes anciens non plus pour les illustrer, mais les déformer au gré des imaginaires contemporains.

En 1896, les élèves de Gustave Moreau participent massivement au cinquième Geste esthétique de la Rose+Croix²³, dont Edgard Maxence, qui y expose un *Narcisse*. L'œuvre définitive d'Edgard Maxence n'étant pas connue à ce jour²⁴, on peut toutefois deviner ses intentions iconographiques en s'appuyant sur un dessin préparatoire qui ne laisse que peu de doute quant à son identification (fig. 4). Narcisse est ici travaillé allongé, le corps maigre et crispé, se nourrissant de son image :

« Que voit-il ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit le consume ; la même erreur qui trompe ses yeux les excite. [...] Ni le souci de Cérès, ni le besoin de sommeil ne peuvent l'arracher de ce lieu. Epanou dans l'herbe du soir, il regarde d'un regard insatiable l'image mensongère. »²⁵

²¹ Peter COOKE, *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau. Volume I, sur les œuvres et sur lui-même, op. cit.*, p. 53.

²² Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercur de France*, t. II, n°15, mars 1891, p. 155-169.

²³ Léonce de LARMANDIE, *L'entr'acte idéal, histoire de la Rose-Croix : notes de psychologie contemporaine*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1903, p. 138 : « dix élèves du grand Gustave Moreau nous avaient envoyé d'admirables choses, il ne nous manquait que le maître lui-même qui au dernier moment ne se décida pas. »

²⁴ *Edgard Maxence 1871-1954 : les dernières fleurs du symbolisme*, Blandine Chavanne, Anne Labourdette, Cyrille Sciamia ed. (Nantes, Musée des beaux-arts, 21 mai-19 septembre 2010 ; Douai, Musée de la Chartreuse, 16 octobre 2010-17 janvier 2011), Musée des beaux-arts de Nantes, Musée de la Chartreuse, Douai, 2010, p. 24.

²⁵ OVIDE, « Echo », *Les Métamorphoses*, Livre III, *op. cit.* p. 120-121.



Fig. 4. Edgar Maxence, *Etude pour Narcisse*, 1893, crayon, dimensions inconnues, Collection particulière.

Le *Narcisse* de Maxence semble alors conforter le goût du mystère divin qui passionne certains artistes regroupés autour du sâr Péladan²⁶. Une attention particulière semble avoir été apportée aux expressions des visages, ses « têtes splendides » ayant été remarquées²⁷ par ses contemporains. Narcisse perd son air de santé et ses forces, bientôt tous ses charmes seront évanouis pour ne laisser subsister que sa douleur. Edgard Maxence traite son Narcisse de façon relativement réaliste, un simple dessin permet de l'identifier, tout en le nimbant de mystère. On peut alors imaginer la facture finale de cette œuvre, dans la lignée de ses saisissantes et énigmatiques compositions des années 1890, tels *Hylas et les nymphes* et *Hercule tuant les oiseaux du lac Stymphale*.

L'indétermination est un terme qu'on pourrait sans crainte de contre sens appliquer à l'œuvre de Pierre-Emile Cornillier. Exposant lui aussi un *Narcisse* au Salon de la Rose+Croix de 1896, non identifié, ce dessinateur « au talent exquis [...] se révéla dans son Narcisse qui annonce un artiste qui possède en même temps que le savoir religieux des canons de l'art, l'entière compréhension des psychologies modernes, les plus complexes et les plus mystérieuses »²⁸. Son *Narcisse* n'ayant pas été identifié à ce jour, la façon de Pierre-Emile Cornillier de traiter ses sujets à cette époque, est toutefois très éclairante. Livrant des

²⁶ Edgard Maxence 1871-1954 : les dernières fleurs du symbolisme, op. cit., p. 24.

²⁷ Léonce de LARMANDIE, *L'entr'acte idéal, histoire de la Rose-Croix : notes de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 14 : « Maxence, célèbre depuis aux salons officiels, nous donna des têtes splendides, aussi attirantes peut être que celle de Khnopff, avec la perversité en moins ».

²⁸ Léonce de LARMANDIE, *L'entr'acte idéal, histoire de la Rose-Croix : notes de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 13-14.

sanguines aux thèmes saisissants, *Perversité* en 1896 (fig. 5), ou *Médée* en 1897 (fig. 6), l'art de Cornillier domine par son expression troublante. Mythes et sujets à dominantes psychiques sont pliés au jeu d'une indétermination envoutante, remplissant pleinement les conditions d'accès au Salon de la Rose+Croix. Le but de Joséphin Péladan de restaurer en toute splendeur le culte de l'idéal, avec la tradition pour base, et la beauté pour moyen, peut se réaliser grâce au filtrage strict des sujets honnis ou accueillis²⁹. Les salons de la Rose+Croix cherchent à défendre leur idéal avec exaltation en favorisant l'exposition d'œuvres notamment mythologiques. Dans cette quête, toujours commandée par une exigence religieuse, le mythe de Narcisse joue un rôle non négligeable. Transcendant sa simple illustration, pour satisfaire plus que l'idée, Narcisse passe alors d'un état à un autre, pour réunir en un seul personnage divers mythes. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que plusieurs *Narcisse* de ce corpus ont été réalisés par des artistes ayant participé au Salon de la Rose+Croix³⁰.



Fig. 5. Pierre-Emile Cornillier, *La perversité*, 1896, lithographie, 22,5 x 17,5 cm, Nantes, musée des beaux-arts



Fig. 6. Pierre-Emile Cornillier, *Médée*, 1897, lithographie, 27,8 x 13,6 cm, Nantes, musée des beaux-arts.

²⁹ *Catalogue du Salon de la Rose+Croix* (Paris, Galerie Durand Ruel, 10 mars-10 avril 1892), Réimp. de l'éd. de Paris, 1892, comprenant également les cinq autres salons, de 1893 à 1897, collection *Modern art in Paris, 1855-1900*, New York London, Garland, 1981. La promulgation du primat du sujet par Joséphin Péladan dans le règlement publié en 1892 en vue du deuxième Salon de la Rose+Croix comprend une liste des « sujets repoussés, quelle que soit l'exécution, même parfait » et une autre des « sujets qui seront les bienvenus, l'exécution fut-elle imparfaite ». Ce règlement ne propose rien moins que d'instaurer une nouvelle hiérarchie des genres, tout en se démarquant de l'art officiel. Si la peinture d'histoire est honnie, c'est « prosaïque, et illustrative de manuel, telle que les Delaroche », et l'allégorie est toujours bienvenue.

³⁰ Léonce de LARMANDIE, *L'entr'acte idéal, histoire de la Rose-Croix : notes de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 173-176. Proposant une « Liste alphabétique des 170 peintres, sculpteurs, architectes et ouvriers d'Art ayant exposé aux six Gestes de la Rose+Croix », cet ouvrage met en évidence le nom de neuf artistes présents dans le corpus de ce mémoire pour avoir traité le mythe de Narcisse : Cornillier, Charpentier, Couty, Maxence, Moreau-Néret, Minne, Milcendeau, Point et Vibert.

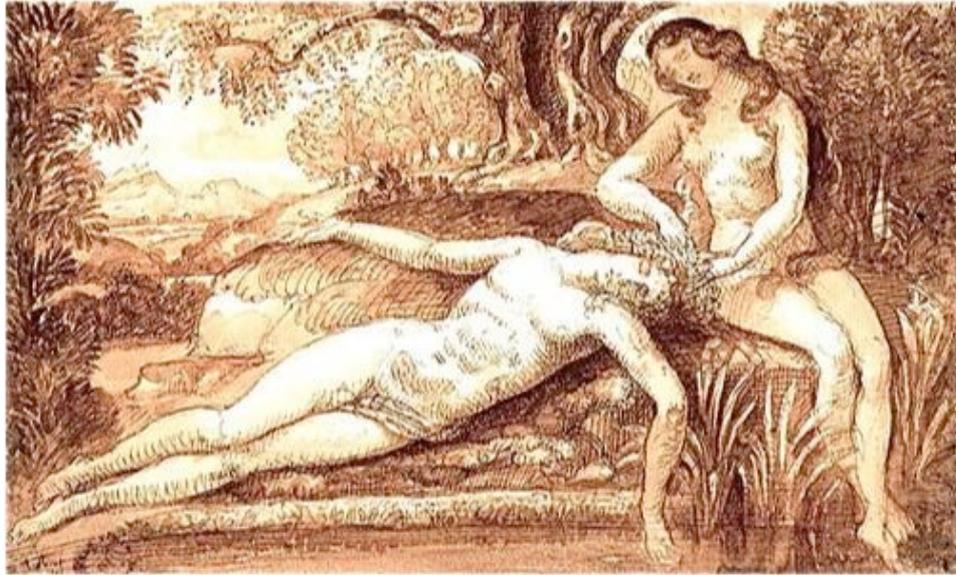


Fig. 7. Armand Point, *Narcisse mourant*, 1907, lavis d'encre et plume sur papier, 22,5 x 37 cm, collection particulière.



Fig. 8. Armand Point, *Narcisse et Echo*, fusain et craie, 78,5 x 115,5 cm, collection particulière.

L'un d'entre eux, Armand Point, « peintre des sourires immatériels, des grâces parfaites, des harmonieuses sérénités », fut considéré comme le véritable ambassadeur envoyé par la Rose+Croix aux maîtres florentins³¹. Auteur de plusieurs *Narcisse*, Point s'adonne à la parole muette, aux signes universels, au langage mystérieux qui anime toutes les matières. Dans son œuvre, la ligne correspond à tous les sentiments, à toutes les pensées, grâce aux

³¹ Léonce de LARMANDIE, *L'entr'acte idéal, histoire de la Rose-Croix : notes de psychologie contemporaine, op. cit.*, p. 13.

inflexions infinies dont elle est susceptible³². Dieux antiques, héros mythiques, nymphes, chimères, personnages de l'ancien et du nouveau testament peuplent son œuvre mystérieuse. Réfugié dans le temple sacré des peintres rosicruciens, Armand Point offre des hymnes à la beauté et au rêve avec des sanguines au contour parfait, proches de celles de Cornillier, et des fusains et crayons aux vibrations mystérieuses³³. Ses variations sur le thème de Narcisse (fig. 7 et 8), confortent sa propension sans faille pour une ligne délicate, dans une interprétation du mythe où la liberté iconographique accentue la religiosité de la composition. Son fusain et craie sur papier intitulé *Narcisse et Echo* (fig. 8), reformulant le mythe à la manière d'une Piéta, confirme l'importance de son implication spirituelle et symbolique dans la pratique de son art. L'œuvre d'une froide représentation traduit pourtant une émotion intense ; l'artiste ne cherche pas à illustrer l'histoire de Narcisse mais à inspirer des sentiments élevés chez le spectateur. Le mythe de Narcisse se trouve alors aspiré dans un syncrétisme, où culture mythologique et culture religieuse s'unissent pour créer une synthèse inédite. Narcisse devient alors mystique, déterminant une impression d'au-delà.

Aller au-delà du simple mythe de Narcisse, cette idée a été largement suivie par une génération d'artistes en quête d'universalité et de subjectivité, qui se sont appropriés l'art de Gustave Moreau. Happé par le moment symboliste³⁴, Narcisse est fusionné à d'autres grands mythes pour rendre compte d'un moi à la fois central, mystérieux et douloureux. La société vouée au matérialisme est dénoncée par des idées-forces contenues dans des personnages mythologiques hybrides. La polysémie ancre alors pleinement Narcisse dans le symbolisme de la fin du siècle. Mêlé à Orphée, l'Androgyne, Icare et la figure du poète, le nouveau Narcisse incarne la mythologie de l'artiste. Définissant un nouveau héros au destin de martyr, écartelé entre le rêve et la réalité, l'esprit et la matière, l'au-delà et l'ici-bas. Tous ces mythes renvoient à une allégorie du créateur, et à la figuration de ses aspirations et désillusions.

En quête de soi

L'étude du mythe de Narcisse à partir des œuvres produites dans les vingt dernières années du XIX^e siècle interroge les genres et leur hiérarchie. Les sujets mythologiques souffrant d'une nette désaffection de la part du public³⁵, des artistes tentent de renouveler la

³² Stuart MERRILL, « Armand Point et Haute-Claire », *La Plume*, 1901, p. 17-22.

³³ *Armand Point. Dessins symbolistes et orientalistes*, (Paris, Galerie Coligny, 12 novembre-12 décembre 1981), Paris, s.d.

³⁴ Jean-Paul BOUILLON, « Le moment symboliste », *Revue de l'art*, n°96, 1992, p. 5-11.

³⁵ Charles ASSELINEAU, « Salon de 1864 », *Revue nationale et étrangère*, t. 17, n° 61, 10 juin 1864, p. 171-177.

hiérarchie des genres selon des moyens qui leurs sont propres. Sur la brèche, Gustave Moreau cherche les conditions mêmes d'une réinvention des sujets mythologiques par le développement d'une réflexion esthétique originale. Ayant plusieurs fois traité le thème du mythe de Narcisse, à travers des peintures, dessins et aquarelles (fig. 1, 9 à 15) à partir des années 1860³⁶, Gustave Moreau est sans doute l'unique artiste de cette période à livrer autant de versions du mythe de Narcisse. L'histoire du jeune éphèbe tombé amoureux de son image, magnifiquement contée par Ovide dans ses *Métamorphoses*, semble en tous points s'adapter aux quêtes artistiques de Gustave Moreau. Son syncrétisme iconographique transgresse les codes du genre de la peinture d'histoire, déroutant les critiques contemporains, et lui permettant de sauver les sujets mythologiques de la banalité académique et de la trivialisation érotique des Vénus, des Diane, et des Léda de Salon³⁷.



Fig. 9. Gustave Moreau, *Narcisse*, huile sur toile, 25 x 18 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

³⁶ *Gustave Moreau : 1826-1898*, Geneviève LACAMBRE ed. (Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 29 septembre 1998 - 4 janvier 1999, Chicago, The Art Institute, 13 février - 25 avril 1999, New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 mai - 22 août 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. ????

³⁷ Peter COOKE, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 84-85.



Fig. 10. Gustave Moreau, *Narcisse*, huile sur toile, 62 x 80 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

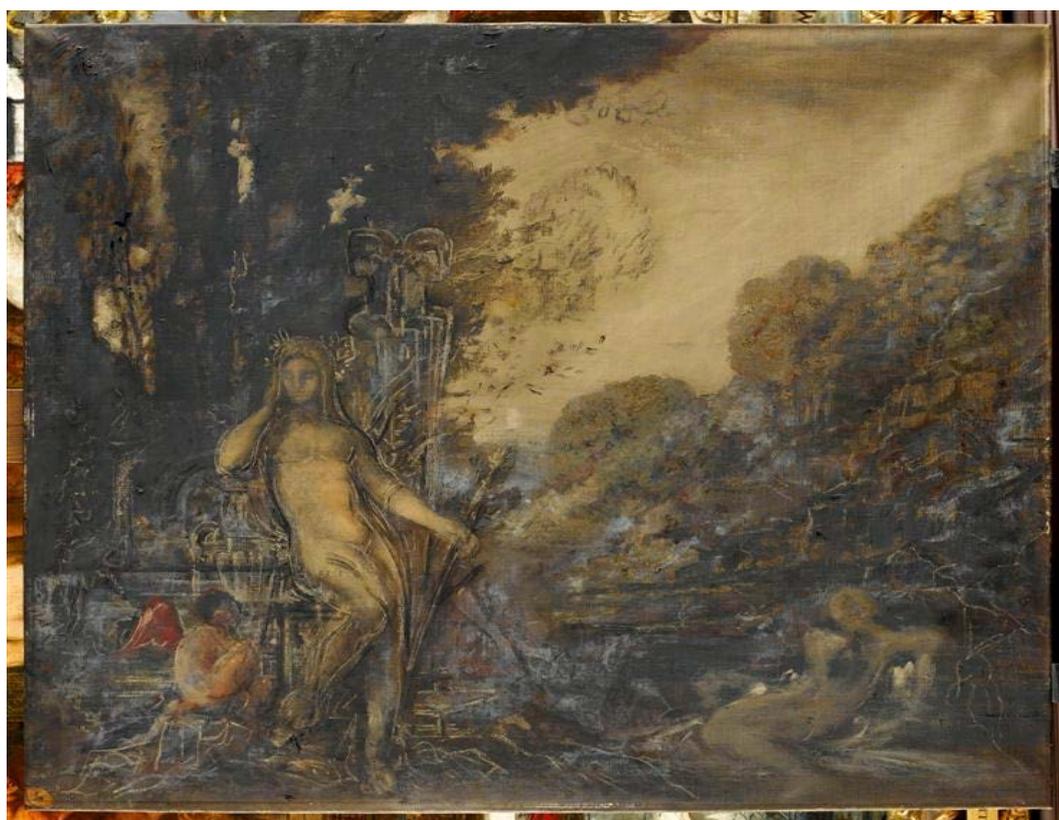


Fig. 11. Gustave Moreau, *Narcisse*, huile sur toile, 92 x 106 cm, Paris, musée Gustave Moreau.



Fig. 12. Gustave Moreau, *Narcisse*, huile sur toile, 25 x 16 cm, Paris, musée Gustave Moreau.



Fig. 13. Gustave Moreau, *Narcisse*, huile sur toile, 92 x 118 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

L'apparent déclin de la peinture d'histoire dès 1867³⁸, engendre en fait les conditions d'un creuset propice à son renouvellement. Gustave Moreau se veut avant tout un rénovateur, et cette volonté de renouveau iconographique met en valeur la mue de Narcisse. Les *Narcisse* de Gustave Moreau démontrent une défense du « grand art », transformé par une stratégie de subversion. Sur le mode traditionnel de la peinture d'histoire, Moreau a su transformer sa grammaire de l'intérieur. Parmi les thématiques qui se développent tout au long de la carrière de l'artiste, celle des héros et celle de la beauté nourrissent ses hautes conceptions poétiques et imaginatives. Moreau ne s'intéresse nullement à la reconstitution archéologique si chère aux Jean-Léon Gérôme et aux Gustave Boulanger ; son but est autre, car pour lui le terme « peinture d'histoire » est un « non-sens », puisque « le grand art ne prend pas ses éléments, ses moyens d'action dans l'histoire. Il les prend dans la poésie pure, dans la haute fantaisie imaginative, et non dans les faits historiques, à moins de les allégoriser 'symboliser' »³⁹. Dès lors, on le voit dans tous ses *Narcisse* (fig. 1, 9 à 15), Gustave Moreau ne conçoit pas le mythe de Narcisse dans son intensité dramatique, et ne livre pas une interprétation claire du sujet narratif. Il brise la représentation traditionnellement dévolue à la peinture d'histoire, pour la transformer en peinture du « grand art ». Moreau condamne les codes académiques efficaces et producteurs d'effets encore utilisés par son contemporain Elie Delaunay et les peintures du Salon des années 1860⁴⁰ :

« Ce n'est plus le fameux tableau d'histoire avec sa figure principale, le héros ou le sujet au milieu éclairé par la lumière électrique, blanc sur noir, bien visible. Bien que l'on prêche au nom de l'unité d'une part, au nom de la grandeur du style de l'autre. Que de choses ineptes, que d'erreurs imbéciles. »⁴¹

Dans une œuvre sans doute postérieure à 1885⁴², intitulée *Narcisse* (fig. 13), Gustave Moreau traite ce thème en accordant une place importante à la nature et au paysage. Le commentaire écrit en août 1897 par Moreau au sujet de Narcisse peut s'appliquer à cette œuvre : « Déjà la frondaison ardente, déjà la fleur enlaçante, déjà la végétation avide s'emparent de ce corps adoré, de cet amant s'oubliant en lui-même dans la contemplation idolâtre de l'être. [...] Et le soir ce beau corps et cette mystérieuse nature se fondront dans un suprême et ineffable embrassement. »⁴³. La montagne tombant abruptement sur l'eau semble être un souvenir du

³⁸ Pierre SERIE, *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, Paris, Arthena, 2014.

³⁹ Gustave MOREAU, *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Volume II, sur les œuvres et sur lui-même, *op. cit.*, p. 349.

⁴⁰ Peter COOKE, « Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting », *The Art Bulletin*, Vol. 90, n°3, septembre 2008, p. 394-416.

⁴¹ Peter COOKE, *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Volume II, sur les œuvres et sur lui-même, *op. cit.*, p. 249.

⁴² *Gustave Moreau : 1826-1898*, Geneviève LACAMBRE ed., *op. cit.*, p. 250.

⁴³ Peter COOKE, *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Volume I, sur les œuvres et sur lui-même, *op. cit.*, p. 130.

paysage d'*Hercule et Cacus* du Dominiquin, copié pendant sa jeunesse au Louvre. L'intensité dramatique suggérée par l'histoire de Narcisse n'inspire pas Moreau, qui interprète le sujet non pas littéralement, mais par évocation. Le sujet mythologique est un simple point de départ à une exécution sensible. Narcisse évoque chez Moreau toute une atmosphère qui n'est pas vouée à une clarté narrative. La tradition austère est alors voilée d'une poésie imaginative qui tend à une dissolution du sujet. Sans titre, le *Narcisse* (fig. 13) de Gustave Moreau n'est absolument pas identifiable. La figure de Narcisse au premier plan à gauche a été partiellement recouverte d'une trainée de peinture blanche qui évoque tout à la fois la couleur de la fleur en laquelle se transforme Narcisse et cette poétique fusion avec la nature. L'œuvre de Moreau se montre alors de plus en plus évasive, procédant de façon allusive par la création d'un syncrétisme iconographique.

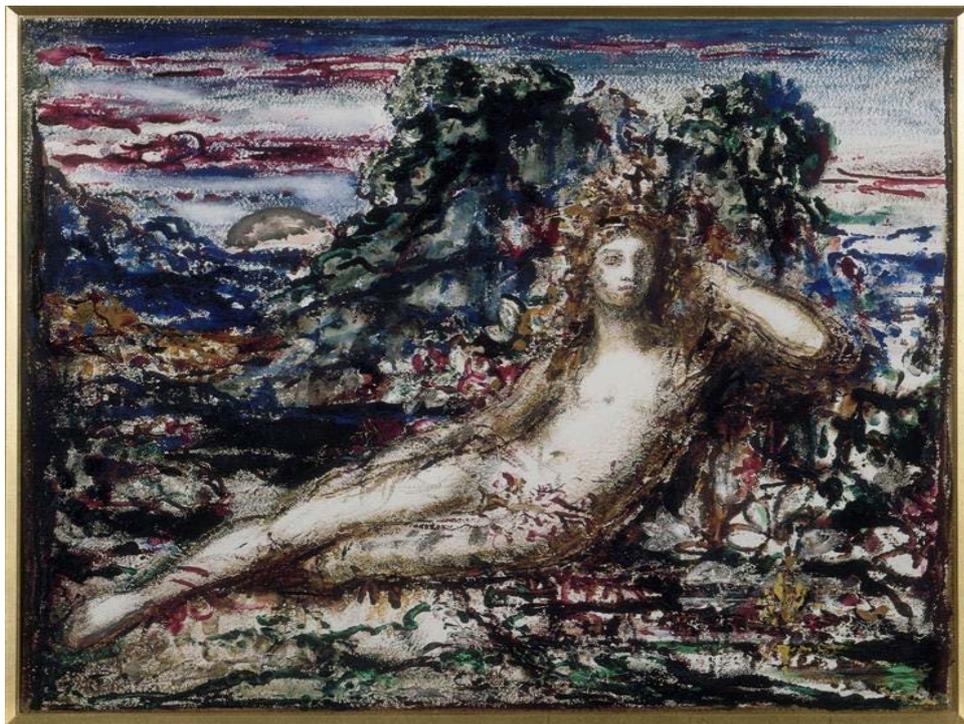


Fig. 14. Gustave Moreau, *Narcisse*, vers 1890, aquarelle, 53 x 61 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

Appuyée par une solide éducation classique⁴⁴, l'imagination de Gustave Moreau fait circuler des formes semblables à travers toute son œuvre. Progressivement, et sans doute à

⁴⁴ *Gustave Moreau et l'Antique*, Geneviève LACAMBRE et François LEYGE ed. (Musée de Millau et des Grands Causses, 9 juin – 16 septembre 2001), Millau, Ville de Millau, 2001. L'article consacré aux « Influences familiales » passe en revue les livres possédés et utilisés par Gustave Moreau.

partir des années 1890⁴⁵, les formes ont tendance à se dissoudre pour laisser le primat à l'association des couleurs. Cette dérive vers une dissolution du sujet peut être observée dans une aquarelle de 1890, intitulée *Narcisse* (fig. 14). Multipliant les variations d'un même thème, Moreau qui avait commencé par représenter la métamorphose de Narcisse en fleur en lien étroit avec la nature (fig. 10), tend à supprimer le sujet même, c'est à dire le corps de l'adolescent, pour ne laisser subsister qu'une évocation synthétique dans laquelle seule la beauté du personnage et de l'environnement est retenue. L'ensemble de la composition s'inscrit alors dans un paysage d'avantage suggéré que décrit (fig. 14). D'une interprétation du sujet, Moreau passe presque à une suppression du sujet dans *Près des eaux* (fig. 15). N'identifiant plus littéralement le sujet précis du dessin dans le titre, on distingue pourtant une nette filiation dans l'iconographie de ces deux aquarelles, technique propice à ce glissement vers l'abstraction. Dans *Près des eaux* (fig. 15), face au visage de profil, deux taches surgissent des traînées de couleur sombre se détachant sur le ciel. Il est difficile de décider si ce sont les voix inspiratrices de poète ou bien des démons qui viennent troubler. On pourrait y voir Narcisse ou Sapho, mais il s'agit plutôt d'une évocation plus abstraite de la poésie, Moreau adoptant dans ses dernières années, sans doute ici vers 1895-1896, une représentation de l'idée dénuée de rappels mythologiques⁴⁶.

Ces aquarelles sont des sortes de reflets fugitifs, des visions colorées où le lien avec l'univers des formes et du sujet s'estompe de plus en plus, pour ne plus suggérer que la présence de l'eau, seul vestige du mythe initial. Dès 1899, Léonce Bénédicté y fait référence en ces termes :

« Il surexcite son imagination par l'appel de tons dont les assemblages suggestifs éveillent, dans son cerveau éminemment impressionnable de créateur, des sensations qui se révèlent immédiatement sous les aspects concrets d'un riche symbole. Ici donc, c'est la magie de l'art qui opère, le mystère de la couleur qui agit. »⁴⁷

⁴⁵ Pierre-Louis MATHIEU, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 210.

⁴⁶ *Gustave Moreau : 1826-1898*, Geneviève LACAMBRE ed., *op. cit.*, p. 249-250.

⁴⁷ Léonce BÉNÉDITE, « L'Idéalisme en France et en Angleterre, Gustave Moreau & E. Burne-Jones », *Revue de l'art ancien et moderne*, avril 1899, p. 265-290.



Fig. 15. Gustave Moreau, *Près des eaux*, aquarelle, vers 1895-1896, 27 x 37 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

Les solutions inédites de l'art de Gustave Moreau cherchent à réconcilier visées littéraires du sujet, avec le souci moderne de la spécificité en insistant sur l'importance des moyens plastiques. L'imagination reine fait valoir ses droits, générant des Narcisse mystérieux unissant l'esprit et la matière⁴⁸.

Regain d'intérêt pour les mythologies antiques et renouveau du goût pour les légendes médiévales nourrissent une iconographie dominée par le sens du tragique, qui trouve en Salomé son héroïne exemplaire, beauté tentatrice et assassine. Comme l'épisode de Salomé, celui de Narcisse s'achève par l'obtention de la mort de celui qui s'est refusé à l'amour d'un autre. Narcisse devient alors le symbole de l'artiste lui-même, victime des désirs qu'il suscite et repousse, homme de la solitude et haï pour cela.

En 1884, cette solitude érigée en religion, ce refus de la trivialité, cet exil de l'intérieur, s'incarnent en des Esseintes, héros du roman de Huysmans *A Rebours*, dont le titre dit assez l'esthétique. Des Esseintes, qui ne sort guère de sa demeure, possède *L'Apparition* de Gustave Moreau et, rêvant devant son dessin, y reconnaît « la déité symbolique de l'indescriptible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite »⁴⁹. Huysmans crée dans *A Rebours* une quintessence du héros décadent prisonnier de sa fatigue de vivre,

⁴⁸ Roger MARX, « Les Salons de 1895 », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{ème} série, volume 14, 1^{er} juillet 1895, p. 15. Le critique note l'ascendant de Gustave Moreau sur les générations nouvelles et salue le savant équilibre de son art : « Entre l'appel aux facultés cérébrales et les moyens offerts aux peintres, nulle incompatibilité n'existe, et dans les tableaux, les aquarelles de M. Gustave Moreau, le luxe des beautés techniques ne le cède en rien au faste du symbole. »

⁴⁹ Joris-Karl HUYSMANS, *Œuvres complètes, A rebours* (1884), t. VII, Paris, G. Crès, 1928-1934, p. 84.

s'enfermant dans un univers artificiel, tout comme le Narcisse d'Ovide s'isole dans un face à face avec lui-même.

Le thème de Narcisse semble avoir été bien plus pour une génération qu'un choix parmi d'autres dans le vaste répertoire mythologique. Jean-David Jumeau-Lafond remarque dans le catalogue de l'exposition *Les peintres de l'âme, le Symbolisme idéaliste en France*, qu'un ensemble de textes pris entre 1891 et 1895 apparaît révélateur, et prend le thème comme figure de réflexion artistique et philosophique⁵⁰. Le *Narcisse parle* de Paul Valéry paraît en 1891 dans *La Conque*⁵¹ au moment même où André Gide lui dédie son *Traité du Narcisse*⁵², conçu comme définition essentielle de la poésie symboliste. Camille Mauclair, dans son *Eleusis* (dédié à Mallarmé)⁵³, l'année de l'exposition du *Narcisse* de George Desvallières (fig. 2) érige ce héros en métaphore de l'Idéalisme car, aimant « en son corps le symbole de lui-même, il se devine une fin supérieure à ce corps [...] une idée incarnée ». En 1892, Joachim Gasquet, quant à lui, dédie à Joséphin Péladan son *Narcisse* paru dans *Le Saint-Graal* ; il y glorifie « l'espace insensible » dans lequel « resplendit, inexprimable et douce, l'Idée »⁵⁴. La mort du beau jeune homme est ainsi pour les symbolistes l'image même du renoncement à la matière vaine au profit de l'idée et c'est cette notion que combat bientôt Saint-Georges de Bouhélier avec son *Discours sur la mort de Narcisse* (1895)⁵⁵, identifiant ce thème au déclin du Symbolisme et à l'avènement nécessaire de l'Ecole naturaliste et d'un retour à la vie.

Le *Narcisse* de Desvallières (fig. 2) apparaît en situation dans ce contexte théorique, sa peinture inspirant peut-être le poète Henri de Régnier, qui évoque avec le conte *Hertulie* en 1894 « l'escalier d'où l'on se voyait en bas dans le bassin, de sorte que, de marche en marche, on avait l'impression de s'approcher de soi-même », et le baptise « escalier de Narcisse »⁵⁶.

Poètes et peintres semblent ainsi s'inspirer mutuellement, prenant comme point de départ un mythe : Narcisse. Une génération s'empare de ce thème pour faire valoir le

⁵⁰ Jean-David JUMEAU-LAFOND, *Les peintres de l'âme, le Symbolisme idéaliste en France* (cat. exp. Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999), Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, Antwerpen, Pandora, 1999, p. 56.

⁵¹ Paul VALÉRY, « Narcisse parle », *La Conque*, 1^{er} mars 1891, p. 1-2.

⁵² André GIDE, *Traité du Narcisse : théorie du symbole*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1891.

⁵³ Camille MAUCLAIR, *Eleusis. Causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin et Cie, 1894.

⁵⁴ Joachim GASQUET, « Narcisse », *Le Saint-Graal*, juin-juillet 1892, n°7-8, p. 201-203.

⁵⁵ SAINT GEORGES DE BOUHELIER, *Discours sur la mort de Narcisse ou l'Impérieuse métamorphose, théorie de l'amour*, Paris, L. Vanier, 1895.

⁵⁶ Henri de REGNIER, « Hertulie », *La Revue blanche*, mars 1894, n° 29, p. 201-220.

triomphe de l'idée, la quête d'un idéalisme. « Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux », écrit Jean Moréas le 18 septembre 1886 dans *Le Figaro littéraire*. Le mythe de Narcisse s'insère pleinement dans ce mouvement, artistes et écrivains prenant possession de son histoire, pour la dépouiller jusqu'à atteindre son essence même, l'idée, sous l'influence d'une époque et des milieux.

Une même quête, un même sentiment, circulent au cœur d'une génération qui cherche à « vêtir l'Idée d'une forme sensible »⁵⁷. Dès lors, tout converge, et les arts tendent à s'unir, nourris de l'air du temps. Il est très séduisant de voir chez des artistes cantonnés à des disciplines différentes, un parallélisme thématique qui fait du mythe de Narcisse une source incontournable d'inspiration et d'identification. Ce mythe permet une nostalgique répétition du passé, suggérée par le manifeste de Jean Moréas, mais aussi par André Gide, dans les tous premiers mots de son *Traité du Narcisse* : « quelques mythes d'abord suffisaient »⁵⁸. Ce manifeste fonctionne comme un acte de rassemblement sous le nom de son signataire, intervenant au nom d'un collectif⁵⁹. Cet article retentit comme une action à mener, et dévoile le programme de ce qu'il convient de faire. Le texte normatif énonce « une nouvelle manifestation d'art », « servant à exprimer l'Idée »⁶⁰.

Narcisse, matériau mythologique malléable

Auteurs et artistes convergent tous vers un traitement par évocation du mythe qui tend à unir les arts. Ainsi, Jean Lorrain dans *Narkiss*, et Henri de Régner dans *Hertulie*, peignent avec des mots, ou évoluent dans la peau de parfaits joailliers. Leur prose est construite sur des dynamiques de contrastes entre profusion décorative et silence, qui ne sont pas sans faire penser aux œuvres de Gustave Moreau. Le décor d'*Hertulie* est entièrement paré de matériaux précieux, où les reflets et les ifs se métallisent. La végétation s'orne de pierres précieuses, pour que richesse et magnificence tentent de compenser l'atmosphère de solitude et de profonde mélancolie, fidèle au spectre de Narcisse.

⁵⁷ Jean MOREAS, « Un Manifeste littéraire », *Le Figaro littéraire*, 18 septembre 1886.

⁵⁸ André GIDE, *Le Traité de Narcisse. Théorie du symbole*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891, p. 1.

⁵⁹ Nathalie HEINICH, « Manifeste », *Encyclopædia Universalis*,

[<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/manifeste/>], consulté le mardi 7 janvier 2014.

⁶⁰ Jean MOREAS, « Un Manifeste littéraire », *Le Figaro littéraire*, *op. cit.*

Dédié à Lalique, le *Narkiss* de Lorrain donne aussi de la matérialité au mystère, s'imposant comme un récit placé sous le signe de l'art. Le livre lui-même devient un objet d'art, imprimé en 1908 dans une luxueuse édition, illustrée de quatorze compositions de Octave Denis Victor Guillonnet, gravées à l'eau-forte et au burin par Lesueur tirées sur papier de Chine (fig. 16). Un champ lexical emprunté à l'orfèvrerie évoque une esthétique de l'artifice et du raffiné où nature et culture, artificiel et réel, mystique et érotique se conjuguent. Émaux et gemmes renvoient aux créations de Lalique que Lorrain, par des chroniques dans divers journaux, mit d'ailleurs en renom⁶¹. Les diverses associations aux pierreries englobent le personnage, le sujet devenant un véritable objet.

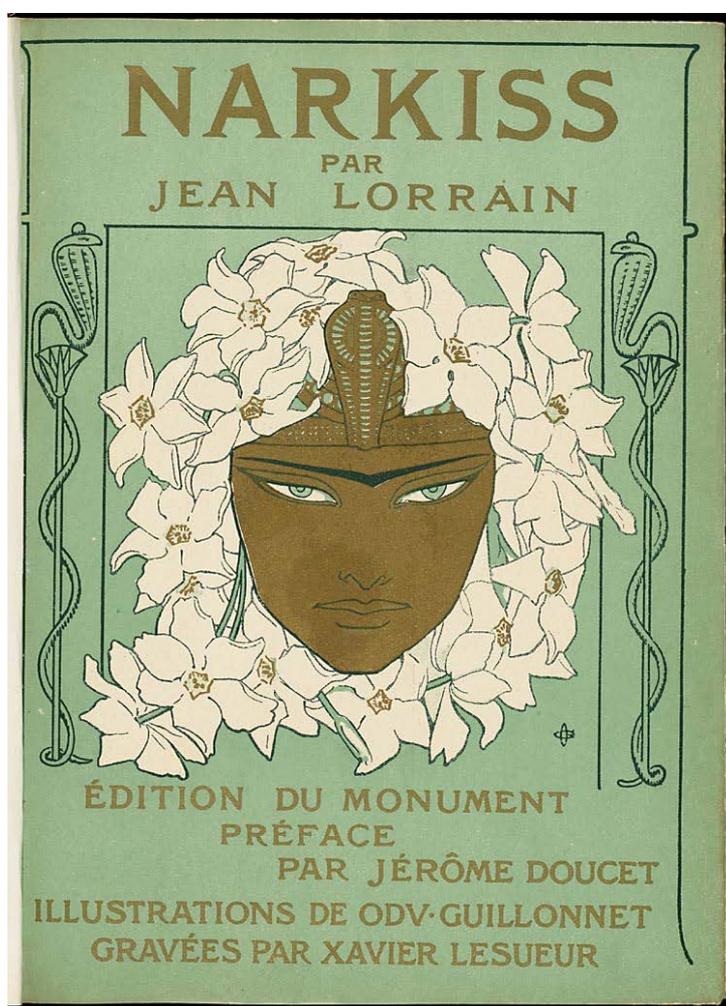


Fig. 16. Couverture de *Narkiss* de Jean Lorrain, Jean Lorrain, *Narkiss*, Paris, Editions du monument, 1908.

⁶¹ Pascal NOIR, « Mythographie à rebours : 'Narkiss' de Jean Lorrain ou du sang, du stupre et de la mort », *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écriture, écritures du mythe*, op. cit., p. 275-285.

L'art s'imisce dans les objets, jusqu'à bousculer la hiérarchie non seulement entre sujet et objet, mais aussi entre les arts majeurs, peinture et sculpture, et les arts décoratifs, réputés mineurs. Du 21 décembre 1896 au 15 janvier 1897, Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Henry Nocq, et Charles Plumet se réunissent pour la première fois à la Galerie des artistes modernes du 19 rue Caumartin pour exposer quelques-unes de leurs œuvres. N'arborant aucun titre, le petit groupe ne lance aucun manifeste, mais souhaite faire valoir son association par une similitude des sentiments d'art et des éducations.⁶² Ces cinq artistes « ont très à cœur le succès du mouvement de rénovation des arts domestiques »⁶³ et s'emparent d'objets utiles pour les rendre beaux. C'est dans ce cadre qu'Henry Nocq expose un *Miroir en argent orné d'émaux de perles et de pierres* (Fig. 17). « Henry Nocq sait la destination de l'objet ».⁶⁴ Exécuté sur commande pour une femme, ce précieux miroir à main dicte la confection d'un objet destiné à évoluer dans la sphère exclusive et personnelle de sa propriétaire. Véritable joyau, cet objet d'art poursuit le dessein de son auteur d'intégrer l'art dans la vie quotidienne. Le choix et le travail de l'objet sont absolument centraux dans cette quête, et le mythe de Narcisse participant au délicat décor du miroir, ne fait que suivre l'élément principal qu'est l'outil du reflet. Le sujet est le miroir, et le mythe de Narcisse ne devient qu'un moyen pour accompagner l'objet central dans un souci d'élégance et de beauté. Le mythe de Narcisse est ici un choix éclairé, et renouvelant les interprétations du héros ovidien, il contribue à mettre en valeur l'objet. Ainsi, la forme de l'œuvre d'art, destinée au reflet de la beauté et à la contemplation, ne cesse pas d'affirmer sa destination et la fonction de l'œuvre. Le miroir est alors le véritable sujet, tandis que le mythe de Narcisse est utilisé comme un matériau qui s'adapte à la destination de l'objet.

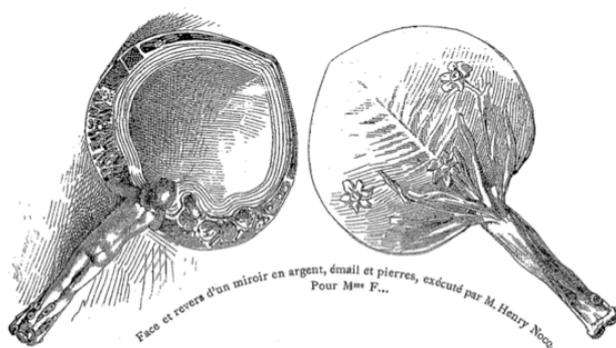


Fig. 17. Henry Nocq, *Miroir à main*, dans « Les arts décoratifs aux Salons de 1897. Le Champ-de-Mars. II Les arts intimes », *Revue des arts décoratifs*, t. 17, 1897, p. 345-346.

⁶² Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Henry Nocq, Charles Plumet, (21 décembre 1896 – 15 janvier 1897, Paris, Galerie des artistes modernes), Paris, Galerie des artistes modernes, 1896-1897.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Charles SAUNIER, « Les artistes décorateur. Henry Nocq », *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, 1897, p. 7-11.

A l'origine simple attribut, l'eau miroitante s'incarne véritablement par le truchement du miroir pour créer un objet très concret et maniable. Le mythe est l'instrument malléable au service du support roi. Le miroir de toilette en argent *Echo et Narcisse*, conçu par René Rozet et exécuté par la maison Christofle et Cie (Fig. 18), suit d'ailleurs le même principe en associant étroitement le mythe de Narcisse à un miroir. Présentée à l'Exposition universelle de Paris en 1900, cette œuvre témoigne de la volonté d'une union des mythes aux objets d'arts, pour créer des pièces uniques et originales, mais toujours destinées à servir. Ces œuvres témoignent de la réussite de cette combinaison.

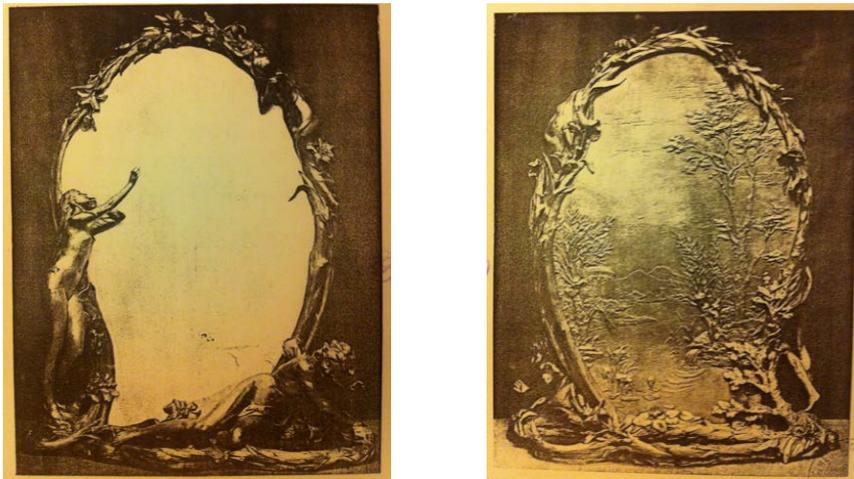


Fig. 18. René Rozet et Christofle, *La mort de Narcisse*, miroir de toilette en argent, localisation et dimensions inconnues.

Le mythe de Narcisse s'invitant dans des objets du quotidien, celui-ci s'insère incidemment au plus près des gens, dans leur intimité. Au cœur de cette dynamique, l'art d'Alexandre Charpentier s'attache lui aussi à la réhabilitation de l'objet domestique, convaincu que l'art ne doit pas être limité aux seules statues destinées à surmonter des socles, mais serve à ennoblir le décor intime de la vie, au même titre que le cadre de l'existence publique des nations.⁶⁵ Artiste d'une diversité surprenante, Charpentier se distingue par la conception d'un *Narcisse* en grès (Fig. 19), exécuté par Emile Muller, exposé à la Société nationale des beaux-arts de 1897. Le mythe de Narcisse conserve une iconographie traditionnelle, où le héros ovidien se mire dans l'eau, tout en réinventant sa plastique par le grès grand feu qui lui donne la couleur de l'eau. La polychromie contribue ainsi à procurer une sensation étrange et inédite. Voué à être exécuté en grès par la Grande Tuilerie d'Ivry

⁶⁵ Anne PINGEOT, Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, Isabelle LEMAISTRE, *Sculpture française, XIX^e siècle*, Paris, RMN, 1982, p. 18.

d'Emile Muller⁶⁶, l'œuvre du maître de la statuaire veut s'habiller d'un matériau pécuniairement abordable. Le *Narcisse* de Charpentier prend alors une saveur très originale, alliant iconographie traditionnelle et diffusion d'un motif en ronde-bosse. Alexandre Charpentier rend non seulement des objets utiles du quotidien beaux, mais aussi accessibles à tous, comme en atteste la publicité visant à la confection de son *Narcisse* en deux modèles possibles, un grand, et un petit moins coûteux. La destination de cette statuaire est alors capitale : « Ce modèle est fait pour être placé sur une glace. Garni de fleurs, il peut servir de surtout de table. ». Alexandre Charpentier n'est pas l'homme de l'œuvre unique et prône naturellement l'édition de ses créations. Charpentier fait alors le choix de matériaux et techniques bon marché, pour parvenir à un coût de production et un prix de vente raisonnable.⁶⁷



Fig. 19. Alexandre Charpentier, *Narcisse*, 1896-1897, grès d'Emile Müller, 33,7 cm, Norfolk, Virginia Etats-Unis, Chrysler Museum of Art.

L'objet triomphe, et une forme traditionnelle, comme un miroir ou un surtout de table, peut se voir appliquer un décor sculpté qui lui confère de l'originalité. Charpentier a imaginé un *Narcisse* aux membres nerveux, étendu sur un bloc de rocher, au-dessus d'un bassin où il se mire. Toujours dans l'action, à la fois méditant et se contemplant, son *Narcisse* dégage une présence et une énergie communicative exacerbée par sa destination. Décorative, l'œuvre de Charpentier est plus qu'un ornement, comme en témoigne une photographie des albums du Salon de 1897, situant son *Narcisse* sur une fontaine. Cette œuvre s'inscrit pleinement dans la

⁶⁶ Voir Anne MAILLARD, *La céramique architecturale à travers les catalogues de fabricants en France 1840-1940 : un inventaire raisonné de la collection du Musée de la céramique architecturale à Auneuil*, Paris, Septima, 1999.

⁶⁷ *Alexandre Charpentier : (1856-1909) : Naturalisme et Art Nouveau*, (Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008 ; Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008), Paris, Musée d'Orsay, N. Chaudun, 2007.

réflexion consacrée à l'aménagement intérieur qui prend en compte non seulement l'ameublement et les structures architecturales, mais aussi le décor et les objets utilitaires. De 1896 à 1901, un petit groupe à géométrie variable d'architectes, de peintres et de sculpteurs, entreprend sous le nom *L'Art dans Tout* une activité permettant aux arts décoratifs d'obtenir peu à peu leur légitimité. Confrontés à un certain nombre de questions touchant au rôle social et hygiénique de l'habitat, à la hiérarchie des arts (mineurs / majeurs), au dialogue complexe qui s'établit entre objet d'art et objet industriel, ils conçoivent des modèles dont la reproductibilité par l'industrie et la diffusion par le commerce, doivent idéalement permettre de créer un intérieur à la fois accessible aux classes moyennes et porteur d'harmonie sociale et morale.⁶⁸ C'est dans ce contexte précis qu'Alexandre Charpentier conçoit cette fontaine *Narcisse*, dont la vocation est de s'intégrer aux intérieurs par son aspect décoratif, mais aussi de faire réfléchir, par la portée moralisatrice du mythe associée à l'objet. Le sujet n'est pas oublié au profit de la décoration, Narcisse plane au quotidien comme un memento mori, pour se prémunir des dangers de l'amour de soi.



Fig. 20. Alexandre Charpentier, *Le poème de l'eau*, Bassin de la Fontaine-lavabo composée de deux éléments fixés à l'aide de rivets sur un panneau de bois, 1894, étain et bois de noyer, 8 x 45 x 22,5 cm, Paris, Petit Palais.

⁶⁸ Rossella FROISSART PEZONE, *L'art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Préface de Jean-Paul BOUILLON, Paris, CNRS éditions, 2004.

Indissociable de son reflet, et donc de l'idée du miroir, l'histoire de Narcisse l'est aussi de l'eau, et c'est pourquoi le mythe a d'abord été intégré à un objet bien spécifique : la fontaine-lavabo. En 1895, Alexandre Charpentier invente un *Poème de l'eau*, fontaine-lavabo en étain exposée dans la section gravure de la Société nationale des Beaux-Arts (fig. 20). Cette œuvre se compose en trois parties : le couvercle au décor représentant le tonneau des Danaïdes, le réservoir dont le sujet reprend les âges de la vie, et enfin le bassin qui offre une formulation nouvelle du mythe de Narcisse. Sur le dossier du bassin est représenté Narcisse se mirant dans l'eau, à proximité poussent des plantes auxquelles le héros a donné son nom. Sur le devant du bassin se reflète un jeune homme à la dérive, dont la pose reprend de manière inversée celle de Narcisse. Toute l'iconographie de cette fontaine-lavabo s'identifie à l'objet qu'elle vient sublimer, le décor suit la fonction de l'objet. Comme le miroir de Nocq, (fig. 17) la fontaine-lavabo résume l'ensemble des changements que l'intervention du « statuaire » provoque dans le domaine de « l'objet d'art » à la fin du XIX^e siècle : l'artiste est désormais sans ambiguïté possible, le véritable auteur de l'objet et détient l'entière maîtrise esthétique et technique de son œuvre. Les dimensions réduites, calculées en vue de l'emplacement de la sculpture, n'influent pas sur la valeur artistique ; et le sujet représenté affiche un lien de « convenance » avec la destination de l'objet⁶⁹. Des figures mythologiques liées à l'eau sont assemblées de façon inédite, pour créer une œuvre originale respectant scrupuleusement la destination de cette fontaine. Le mythe de Narcisse est alors transformé pour s'adapter à un objet particulier qu'est la fontaine-lavabo. Se voulant usuelle, la fontaine est réalisée en étain, alliant forme agréable et fonctionnalité. Tout est prétexte à décoration et fantaisie ; Charpentier bouscule alors la hiérarchie entre les arts majeurs et mineurs en s'emparant d'objets utiles pour les rendre beaux et accessibles à tous sans jamais renoncer à son originalité⁷⁰. Si cette fontaine-lavabo est une création isolée, il semble que ce ne soit pas un refus de dupliquer son œuvre, mais plutôt le souhait de ne pas réitérer ses efforts⁷¹. Ainsi, cet art dans tout est aussi un art pour tous.

⁶⁹ Rossella FROISSART PEZONE, *L'art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, op. cit., p. 168-169. Le résultat est finalement conforme au refus de Charpentier de placer la statuaire au plus haut de la hiérarchie, plaçant en faveur d'une sculpture comme art « domestique » et « pour tous » qui, en renonçant à son socle et à ses dimensions monumentales, embellit l'environnement quotidien.

⁷⁰ Alexandre Charpentier : (1856-1909) : *Naturalisme et Art Nouveau*, op. cit.

⁷¹ « Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau », *Archives exposition musée d'Orsay*, [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/browse/8/page/0/article/alexandre-charpentier-7830.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=e56ef0f6cd], consulté le mercredi 15 janvier 2014.

Créée comme une application industrielle de l'art, la fontaine-lavabo *Narcisse* d'Alexandre Charpentier est achetée par l'État afin de faire entrer au musée Galliera une œuvre jugée comme très originale lors du Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1895, et soutenir concrètement le travail d'un protagoniste reconnu du renouveau des arts appliqués⁷². Après de longues années de discussions, la ville de Paris possédait enfin un musée des Arts décoratifs, fondé et géré par L'Union centrale, qui avait déployé pendant des années une activité infatigable pour réévaluer ceux qu'on avait jadis appelé les arts mineurs⁷³. Attirant chaque année de plus en plus la foule des visiteurs, la section d'art décoratif des Salons, ne pouvait que faire prendre conscience de l'intérêt grandissant du public pour cet art plus familier, qui contribue à la parure des demeures, et qui embellit les objets servant aux besoins du quotidien⁷⁴. Associant la richesse des formes de la fontaine à un répertoire figuré puissamment évocateur, Charpentier réalise une œuvre splendide soumise à l'eau et ce qu'elle représente. L'artiste invente un jeu subtil entre le bassin de la fontaine et figure de Narcisse, qui remplissent une fonction à la fois architecturale et ornementale. Créateur d'aspects dans de nombreux domaines des arts décoratifs, Charpentier fut un esprit distingué autant qu'un expérimentateur toujours en éveil des formes et des techniques, important dans le mouvement qui, à la fin du XIX^e siècle, aboutit à l'émancipation des arts décoratifs.



Fig. 21. Henri Gréber, *Narcisse*, 1909, statue en marbre, 250 x 140 x 115 cm, œuvre détruite.

⁷² Rossella FROISSART PEZONE, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux « ateliers des faubourgs » : le musée d'art industriel de la ville de Paris », *Revue de l'art*, 1997, n°116, p. 95-105.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ « Chronique du mois », *Revue des Arts décoratifs*, t. 17, 1897, p. 159 : « C'est en 1891 que le Salon du Champ-de-Mars, pour la première fois, admet les objets d'art. Il faut retenir cette date, car elle comptera dans l'histoire de l'Art. [...] Aux Champs-Élysées, [...] c'est en 1893 que, suivant l'exemple donné par le Champ-de-Mars, on y ouvre la section d'art décoratif. »

La fontaine prend une dimension spécifique au crépuscule du XIX^e siècle, contribuant au courant hygiéniste, sans pour autant renoncer à son décor. En 1908, Henri Gréber utilise la fontaine pour renouveler un thème éternel (fig. 21). « Léda ! Narcisse ! Sujets de concours ! Sentiers battus ! Romances fanées ! Comment une idée d'une idée trop vieille allez-vous faire naître une forme originale, au point de faire oublier toutes les interprétations passées et de défier qu'on en fasse désormais usage ? »⁷⁵ écrit le journaliste Pierre Goujon dans la *Gazette des beaux-arts* en 1909. Cette crainte est résolue par « des trouvailles de composition »⁷⁶, où la grâce de Narcisse se mirant dans l'eau est associée à la vasque d'une fontaine fournissant ingénieusement l'eau miroitante. Infidèle aux *Métamorphoses* d'Ovide, le *Narcisse* de Gréber n'est pas allongé mais debout, arborant une pose délicate et précieuse, qui rappelle celle de Cellini pour son *Narciso*. Par des inventions de composition ayant recours à l'objet, cet artiste crée une nouvelle iconographie pour un sujet classique. Le mythe est à nouveau étroitement associé à un objet d'eau, la fontaine, révélant un jeu subtil de reflet. La fontaine appelle le mythe de Narcisse, le décor est choisi en fonction de l'objet qui doit être orné. Toute une mécanique de l'eau s'installe alors autour du mythe de Narcisse, qui va désormais peupler des fontaines-lavabos destinées à s'intégrer dans des appartements particuliers, des fontaines de parcs silencieux⁷⁷.

La figure sculptée de Narcisse est alors indissociable de l'eau, qui devient l'élément indispensable au jeu du reflet. Des sculptures grandeur nature s'installent ainsi dans des parcs, comme à Choisy-le-Roi, où le *Narcisse* de Charles Louis Malric (fig. 22) est aujourd'hui condamné à contempler perpétuellement son image dans le bassin du jardin de la mairie.



Fig. 22. Charles Louis Malric, *Narcisse*, 1904, marbre, 50 x 150 x 75 cm, Choisy-le-Roi, Parc de la mairie.

⁷⁵ Pierre GOUJON, « Les Salons de 1909 », *Gazette des beaux-arts*, 2^{ème} semestre, 1909, p. 242.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 243. Dans son article, Pierre Goujon reconnaît en la fontaine de Gréber un « charmant chef-d'œuvre » à qui il souhaite « le cadre harmonieux d'un parc silencieux ».

Dès les années 1880, le mythe de Narcisse a entamé une véritable mue, inscrivant sa polysémie au cœur de problématiques qui ne sont pas simplement iconographiques. Prisonnier de son image, Narcisse l'est aussi de son époque, où il devient l'objet de diverses expériences, liées aux milieux artistiques, littéraires, philosophiques et psychologiques. A la recherche de sa propre image, Narcisse l'est aussi de son identité.

Les adolescents désespérés d'Auguste Rodin

Auguste Rodin redécouvre le mythe de Narcisse et ses formes au terme du déchiffrement d'une vaste poétique de l'univers qui confirme sa lecture méditée des grands textes. Son inspiration, le choix de ses sujets, semblent avoir été dictés moins par une recherche illustrative, descriptive, que par celle, déterminante, des arrangements formels qu'il associe aux situations et aux émotions⁷⁸. En 1890, le sculpteur conçoit un *Narcisse* (fig. 23) mettant en évidence ce qui dans le sujet exprime une permanence, un sens général. Rodin se détache presque entièrement du support littéraire, cherchant une nouvelle expérience de l'œuvre d'art. Les attributs classiques de Narcisse disparaissent au profit d'une tension de son corps, reflétant son état. Alors que dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, les bras de Narcisse sont tendus vers les arbres qui l'entourent, Rodin ampute son personnage pour ne laisser subsister que la douleur d'une âme en souffrance. Cette recherche plastique s'insère dans la pensée de l'art méditée par Rodin, concernant les différences qui séparent les moyens littéraires des moyens artistiques :

« La littérature offre cette particularité de pouvoir exprimer des idées sans recourir à des images. [...] »

Et cette faculté de jongler avec les abstractions au moyen des mots donne, peut être, à la littérature un avantage sur les autres arts, dans le domaine de la pensée. [...] »

La littérature développe des histoires, qui ont un commencement, un milieu et une fin. Elle enchaîne divers événements dont elle tire une conclusion. Elle fait agir des personnages et montre les conséquences de leur conduite. [...] »

Il n'en va pas de même pour les arts de la forme. Ils ne représentent jamais qu'une seule phase d'une action. [...] L'artiste qui interprète une partie d'un récit doit en effet supposer connu le reste du texte. Son œuvre a besoin de s'étayer sur celle du littérateur : elle n'acquiert toute sa signification que si elle est éclairée par les faits qui précèdent et par ceux qui suivent. »⁷⁹

⁷⁸ Jacques de CASO, « Rodin Auguste (1840-1917) », *Encyclopædia Universalis*, [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rodin-auguste/], consulté le samedi 26 octobre 2013.

⁷⁹ Auguste RODIN, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, p.202-206. Voir notamment le chapitre VIII : « La pensée dans l'art ».

En traitant de sujets littéraires, comme Narcisse, les artistes doivent créer des œuvres qui portent en elles-mêmes leur sens complet. Son *Narcisse* est alors admirable parce que l'inatteignable et la détresse convulsent tragiquement ce corps travaillé, privé de ses membres, agenouillé et exagérément étiré par la douleur et le désespoir. Plus que tronqué, le récit est évoqué dans l'âme fiévreuse par la main du sculpteur. Les traits, les attitudes du corps et les gestes expriment des états liés à des situations tragiques, sentiments ou passions se rapportant à un personnage mythologique. La référence précise à un sujet en donne alors le titre à son œuvre, sinon, Rodin en donne un autre, cette fois métaphorique.



Fig. 23. Auguste Rodin, *Narcisse*, vers 1890, version bronze par la fonderie E. Godard, 82 cm, collection particulière.

Lecteur assidu de la littérature antique, en particulier d'Ovide, Auguste Rodin y puise l'esprit même de ses sculptures. Nés sous le signe de la métamorphose, c'est sous le nom d'assemblages, qu'il réinterprète avec de plus en plus de liberté et de distance les grands récits de l'Antiquité : « La mythologie, elle-aussi, n'existe qu'en tant que gardienne des souffrances éternelles, des joies éternelles qui doivent être recréées à chaque fois par l'artiste »⁸⁰. Rodin se passionne pour l'étrangeté du fragment antique, dont les cassures sont créatrices, ainsi que pour la mythologie de l'hybride qui parcourt autant son œuvre que sa collection. Son art des

⁸⁰ Musée Rodin Paris, *Rodin, La lumière dans l'antique 19 novembre 2013-16 février 2014*, Communiqué de presse, [http://www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/PDF/130927_MR_RLA_CP.pdf], consulté le mardi 19 novembre 2013.

métamorphoses hybrides puise dans la nature même de son modèle les sentiments d'intériorité, de repli sur soi et de méditation qu'il prête à l'art gréco-romain. Dès lors, le mythe de Narcisse s'insère pleinement dans son « sentiment de l'antique », qui donne lieu à des interprétations plus métaphoriques⁸¹. C'est le cas de son *Adolescent désespéré* (fig. 24), qui a servi de point de départ à plusieurs assemblages, dont *Adolescent désespéré portant l'aube* et *Adolescent désespéré et enfant d'Ugolin*. Répétant la même extension du corps que pour son *Narcisse* (fig. 23), il est difficile de ne pas voir une analogie entre ces deux personnages, l'un pouvant « passer aussi bien pour un enfant et pour un jeune homme »⁸², dont la richesse a causé les privations, et l'autre nommé adolescent désespéré, adjectif pouvant certainement s'appliquer à Narcisse. A cette confusion s'ajoute un même mouvement du corps, travaillé comme un ultime élan de douleur⁸³.



Fig. 24. Auguste Rodin, *Adolescent désespéré*, 1882, bronze, 41.3 x 14 x 14.6 cm, Los Angeles, Iris and B. Gerald Cantor Foundation.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² OVIDE, « Narcisse », *Les Métamorphoses*, Livre III, *op. cit.* p. 117.

⁸³ P. W., « Les yeux clos, le symbolisme et les nouvelles formules du Pathos », *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, *op. cit.*, p. 240-241 : « Chez Rodin, le thème des yeux clos apparaît à de multiples reprises, et l'on peut suivre à travers son œuvre la manière dont ce motif, d'origine idéaliste, fait l'objet d'une interprétation nouvelle. Le corps tronqué de l'*Adolescent désespéré* (vers 1882), qui inspira ultérieurement à l'artiste toute une série de variantes et d'agencements futurs, est remarquable à cet égard. [...] Un peu de la disposition psychique narcissique originale du regard intérieur survit dans la variante agrandie de la statue, datée de 1890 et intitulée, précisément, *Narcisse*. [...] Dans sa manière de traiter le thème, Rodin est entré plus profondément dans la structure psychique. »

Le souci de l'expressivité palpable dans le récit d'Ovide permet aux sculpteurs de se concentrer sur le terrain de ce qui s'adresse aux hommes, dans une logique d'universalité. L'œuvre de Rodin fait ainsi écho à celle de l'artiste belge George Minne, *Agenouillé à la fontaine*, réalisée vers 1898. Minne sculpte un adolescent chétif et nu, les bras repliés sur lui-même, au regard perdu, à l'expressivité douloureuse. La recherche relative à une obsédante série d'adolescents maigres, débutée au milieu des années 1890, et qui aboutit à *La fontaine aux agenouillés* en 1898, donne forme à la souffrance humaine, dont l'étirement de ses figures révèle sans doute sa connaissance de l'œuvre de Rodin⁸⁴. L'action dramatique est d'abord un drame du muscle ou de l'attitude qui se fait dans les corps. Cette œuvre n'est pas une illustration du mythe de Narcisse, mais est néanmoins baptisée « fontaine Narcisse » dans les années 1900 par le poète Karel van de Woestijne⁸⁵. Cette distorsion des interprétations et des filiations, confirme un mouvement vers l'universalisme, et un attachement par des artistes de la fin du siècle au thème de la douleur.

Présent dans *La Porte de l'Enfer* (fig. 25), l'adolescent désespéré de Rodin passe désormais du statut de Narcisse, à celui plus vaste et générique d'un jeune en proie au désespoir, devenant un damné anonyme, mené par sa passion. Avec l'abandon du projet de *La Porte*, un grand nombre de figures et de groupes furent modifiés, agrandis ou réduits, afin d'être associés à des contextes iconographiques différents⁸⁶. Rodin favorise alors un art qui suscite la pensée, sans nullement recourir à la littérature. Au lieu d'illustrer le mythe de Narcisse, Rodin juge qu'un statuaire « peut se borner à représenter de la chair qui palpète, sans se préoccuper d'aucun sujet », mais cela ne signifie pas qu'il exclut la pensée de son travail. « Tout est idée et tout est symbole. Ainsi les formes et les attitudes de l'être humain révèlent nécessairement les émotions de son âme. Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe. [...] Les plus purs chefs-d'œuvre sont ceux où l'on ne trouve plus aucun déchet inexpressif de formes, de lignes et de couleurs, mais où tout, absolument tout se résout en pensée et en âme.»⁸⁷ Nul besoin de nommer précisément ce Narcisse, ce qui importe est l'expressivité de son esprit, son corps devient le reflet de sa conscience. Auguste Rodin débarrasse ses sculptures des éléments inutiles pour se concentrer sur leur sentiment

⁸⁵ Karel van de WOESTIJNE, *Geest en Vlaanderen*, Bruxelles, 1911, p. 116, publiée d'abord dans Elsevier's Geïllustreerd Maanschrift, n° 4, 1908. Cité par Lynne Pudles, « The Symbolist Work of George Minne », *Art Journal*, été 1985, vol. 45, n° 2, p. 120-129. D'autre part, je remercie vivement Catherine MENEUX pour m'avoir fait part de sa communication relative aux 'Narcisse' de Georges Minne lors de la journée d'étude du 24 mars 2012 à l'INHA intitulée *Autour de Narcisse de Caravage, Reflets d'un mythe*.

⁸⁶ Jacques de CASO, « Rodin Auguste (1840-1917) », *Encyclopædia Universalis*, op. cit.

⁸⁷ Auguste RODIN, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911. Voir notamment le chapitre VIII : « La pensée dans l'art ».

d'intériorité. Le corps de Narcisse est alors en morceaux, éclaté pour servir ses sensations, et révéler la nature même de son modèle.



Fig. 25. Auguste Rodin, *La porte de l'Enfer*, détail, 1880-vers 1890, bronze, 635 cm x 400 cm 85 cm, fonte réalisée par la fonderie Alexis Rudier en 1928 pour les collections du musée, Paris, musée Rodin.

L'assemblage chez Rodin participe à la métamorphose de Narcisse, où l'hybride devient la règle. Composant une nouvelle œuvre sculptée en réutilisant des œuvres qu'il a déjà réalisées, l'assemblage *Adolescent désespéré et torse de la Centauresse* (fig. 26), unit deux figures mythologiques, mutilées comme il se doit. Prenant une dimension tragique par le simple jeu de l'association, Rodin laisse libre cours à l'imagination. Etre hybride dans la mythologie, la Centauresse de Rodin accentue sa condition par un mélange savant. Les mythes sont dépouillés pour créer du sentiment. Rodin invente donc, la privation et sa privatisation iconographiques accentuant la poétique de l'ambiguïté. Usant en éclectique d'un répertoire mythique universel, l'artiste affirme sa liberté créatrice en soumettant ses sources à un processus d'appropriation radical, les combinant et les transformant de manière arbitraire et souveraine. En cela, il participe au mouvement général de privatisation des codes iconographiques exacerbés par le symbolisme. Erigeant la métamorphose en principe de style, Rodin soumet la figure de Narcisse à un jeu incessant d'associations de formes et d'idées. Il cultive l'art de l'allusion, du suggestif, de l'indéterminé qui provoque et fait apparaître

l'inattendu. Dès lors, le mythe de Narcisse devient lui-même l'instrument de sa métamorphose.



Fig. 26. Auguste Rodin, *Assemblage : Torse de la Centauresse et adolescent désespéré*, plâtre, 33.2 x 25.5 x 15.3 cm, Paris, musée Rodin.

Les métamorphoses de Narcisse

Là où l'on voudrait facilement voir des temps hantés par le spectre de l'individualisme, de la décadence, ou encore du mal du siècle, Narcisse deviendrait la personnification des angoisses d'une génération, et la solution choisie comme remède aux évolutions de la société contemporaine. Cependant, la situation de la scène artistique à partir des années 1880 ne peut pas être interprétée de façon aussi obtuse. Si la littérature s'est abondamment attardée à étudier, transformer, revisiter ou créer de nouveaux Narcisse⁸⁸, la réalité est plus complexe concernant les arts. Seul, le mythe de Narcisse se noie face au paysage artistique de la fin du XIX^e siècle. Une approche iconographique du mythe de Narcisse met en relief une carte de lecture de son processus de développement de 1880 à 1910. Cette archéologie des différents Narcisse montre l'utilisation d'un répertoire de formes pour évoquer ce mythe particulier.

⁸⁸ Anne Henriette AUFFRET, *Reflets d'un mythe : le spectre de narcissisme dans l'art français, 1880-1900*, Mémoire de Master I, Histoire de l'art, Paris 1, 2014, sous la direction de Catherine MENEUX.

Certaines œuvres composant ce corpus replacent ce thème au cœur d'une plus vaste histoire de l'art. Il est alors intéressant de constater que deux images fortes du récit d'Ovide sont retenues : Narcisse se mirant dans l'eau, et la mort de Narcisse. Du grec *Narkiss*, qui signifie assoupir, Narcisse renvoie à un certain état d'engourdissement qui semble avoir enveloppé la façon dont les artistes se saisissent du sujet. Une vision globale des images du corpus frappe par un ancrage typologique des formes.

Plusieurs critiques de la fin du XIX^e siècle font part dans leurs articles du danger de la copie d'un modèle d'homme ou de femme sur une grande toile, de lui mettre à la main un arc, et ensuite d'intituler cette composition *Diane chasseresse* ou *Jeune chasseur à la source*⁸⁹. *Jeune chasseur à la source* (fig. 27), c'est justement le titre choisi par Eugène Quinton pour exposer sa sculpture en plâtre au Salon des Artistes français de 1888. Jeune homme nu, se regardant dans l'eau, la tête légèrement inclinée, une main indiquant un geste de surprise et une touffe d'herbes aquatiques, dessinent efficacement les traits de l'éphèbe tombé amoureux de son image. Eugène Quinton pare le héros d'un attribut supplémentaire, le carquois, indice de l'activité de chasseur de Narcisse. A priori fidèle au texte d'Ovide, le geste de la tête penchée vers la source suffit à faire comprendre au spectateur de quelle scène il s'agit. Pourtant, le type du jeune homme debout ne respecte pas la scène où Narcisse découvre son visage :

« Là le jeune homme, qu'une chasse ardente et la chaleur du jour avaient fatigué, vint se coucher sur la terre, séduit par la beauté du site et par la fraîcheur de la source. Il veut apaiser sa soif ; mais il sent naître en lui une soif nouvelle ; tandis qu'il boit, épris de son image, qu'il aperçoit dans l'onde, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros. »⁹⁰

Pour respecter le texte, Narcisse ne devrait pas être représenté debout, mais allongé. Perpétuant la représentation du personnage dans une position verticale, les sculpteurs concourent à la généralisation et la diffusion d'un personnage non individualisé. Cette sculpture renvoie un message global tendant à minimiser l'identification du sujet. Les détails se faisant discrets, l'iconographie permettant de déterminer s'il s'agit ou non du mythe de Narcisse est d'autant plus ardue à reconnaître. Les instruments de l'analyse ne suffisent plus et le spectateur se trouve contraint de se référer au titre de l'œuvre pour vérifier le sujet traité par l'artiste. Le *Jeune chasseur à la source* d'Eugène Quinton cultive cette ambiguïté.

⁸⁹ Henry HOUSSAYE, « Le Salon de 1877. I. La Grande Peinture », *La Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1877, p. 586.

⁹⁰ OVIDE, « Echo », *Les Métamorphoses*, Livre III, Edition présentée et annotée par Jean-Pierre NERAUDAU, Traduction de Georges LAFAYE, Paris, Gallimard, 1992, p. 120.



Fig. 27. Eugène Quinton, *Jeune chasseur à la source*, bronze, 58,4 cm, collection particulière.

Sans programme iconographique précis qui oriente de manière décisive le traitement pictural, des *Narcisse* résultant de solutions moyennes peuvent être confondus avec la multitude de *Baigneuses* présentées au Salon. L'imprécision du contexte va alors à l'encontre de ce qui légitime classiquement l'image mythologique.

En 1881, Georges Lafenestre constate aisément que la science de la composition et la richesse de l'imagination font encore trop souvent défaut à ceux qui traitent les sujets historiques⁹¹. Les critiques sanctionnent le manque d'invention, d'originalité, c'est-à-dire de création⁹². Les artistes de la fin du XIX^e siècle exposent à plusieurs reprises des *Narcisse*, à l'androgynie troublante, qui pourraient passer pour de simples femmes nues auprès d'une source. Le manque de connaissance éventuel du public serait alors compensé par un plaisir visuel plus simple, plus naturel, plus sensuel. Parmi de nombreux exemples possibles, la *Baigneuse* de Marguerite Arosa (fig. 28), exposée au Salon de 1884, véhicule significativement la silhouette d'un corps nu assis sur un tronc, les jambes pendantes au dessus de l'eau. Appuyée sur un de ses bras, se retenant à une branche de l'autre, elle se

⁹¹ Georges LAFENESTRE, *Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1881, p. 8.

⁹² Henry HOUSSAYE, « La Salon de 1877. I. La Grande Peinture », *La Revue des Deux Mondes*, *op. cit.*, p. 585. Dans son compte rendu du Salon de 1877, Henry Houssaye souligne positivement la présence de subjectivité dans le tableau *La Glaneuse* de Jules Breton, et reconnaît en lui un « créateur ».

penche sur l'eau. Cette description rappelle étrangement celle qui en était faite de la sculpture d'Emile Voyez pour le Salon de 1881 :

« Le jeune homme est assis, nu, une fleur dans les cheveux, sur un tronc fourchu de saule, les jambes pendantes au-dessus de l'eau. Appuyé sur son bras droit un peu incliné à droite, il écarte de la main gauche une branche et se penche pour se voir. »⁹³



Fig. 28. Marguerite Arosa, *Baigneuse*, 1884, huile sur toile, 168 x 126 cm, collection privée.



Fig. 29. Albert Germain, *Narcisse*, v. 1911, plâtre, localisation et dimensions inconnues.



Fig. 30. *Narcisse se mirant dans l'eau d'un ruisseau*, 1^{er} siècle avant J.-C., fresque, Maison de Marcus Lucretius, Pompéi.

Transcendant même les frontières des disciplines, les formes circulent et des types de posture inspirent les artistes, qui les adaptent et les plient à mesure de leurs besoins. Cette démonstration peut être étendue au *Narcisse* de Raymond Albert Germain (fig. 29), présenté au Salon de 1911. Peintres et sculpteurs favorisent des figures charmantes, où une pose délicate rappelle la diagonale prise par le corps du *Narcisse* de la fresque du 1^{er} siècle après J.-C. de la maison de Marcus Lucretius à Pompéi (fig. 30).

Outre *Narcisse se mirant dans l'eau*, la mort de Narcisse est une des grandes solutions retenues par les artistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle pour traiter ce mythe. L'orgueil de Narcisse conditionne le genre de sa mort. Sanction, celle-ci le libère de sa douleur et de sa plainte : « Il laissa tomber sa tête lasse sur le vert gazon ; la mort ferma ses yeux, qui admiraient toujours la beauté de leur maître »⁹⁴.

En 1906, le concours du prix de Rome impose pour la première fois ce sujet aux artistes sculpteurs. Aimé Blaise en est le lauréat, livrant une *Mort de Narcisse* (fig. 31) très expressive et inspirée. Sa version de cet épisode est loin d'être aussi lisse que d'autres sculptures présentées précédemment. Sans s'éloigner du récit ovidien, l'artiste travaille la tête lasse de Narcisse tombant sur le gazon. Étendu près de la source, sa tête, ses bras et ses jambes, sans vie, se dégagent du bloc de plâtre à la manière d'une peinture. Sa position

⁹³ Georges LAFENESTRE, *Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, op. cit., p. 82.

⁹⁴ OVIDE, « Echo », *Les Métamorphoses*, Livre III, op. cit., p. 123.

rappelle fortement celle du Narcisse de Gustave Courtois, exposé au Salon de 1876 (fig. 32). Le corps sans vie ne choisit plus sa propre orientation, la crispation liée à sa soif inassouvie est désormais absente de son enveloppe corporelle ; c'est le support minéral ou végétal du bord de la rive qui détermine la cambrure de son dos. Narcisse est tributaire du relief du sol, ses membres inarticulés dépendent des heurts du décor. Aimé Blaise s'intéresse au motif de l'homme quitté par la vie, au rendu des instants suivant une mort douloureuse, lente et lasse.

En 1894, L. Oblé, peintre poitevin méconnu⁹⁵, livre lui aussi un *Narcisse* mort (fig. 33). Grand format, rectangulaire étiré en largeur, son *Narcisse* est intéressant dans le sens où il perpétue les conditions mêmes du corps sans vie. Etude préparatoire à l'œuvre définitive qui sera envoyée au Salon des Artistes français, L. Oblé a d'abord travaillé cette figure en tirant parti de grandes dimensions. Ainsi, le champ de l'image est consacré à un seul personnage emprisonné par le cadrage. Aucun tronquage ne perturbe le corps mort, aucun obstacle ne s'oppose à ce spectacle funeste. Au contraire, les bords latéraux respectent parfaitement les extrémités anatomiques de Narcisse, sa silhouette occupe densément le tableau. Cet effet de restriction spatiale, induisant une scène intime, contribue à mettre en valeur une certaine sensualité de ce nu mythologique. La suppression de la profondeur derrière Narcisse incite à se concentrer sur le traitement de son anatomie et sa posture. Le faible modelé et des effets de textures confondent presque le corps avec la nature l'environnant, amorçant peut-être sa métamorphose. Héritière de la figure serpentine qui caractérise le Maniérisme, la mort de Narcisse est ici figurée par une posture bien particulière, la grâce excédant la mesure. Dans ce dépassement délibéré de la vraisemblance, L. Oblé étire les extrémités et élabore une contorsion outrepassant les possibilités du corps. L'artificialité de l'art s'affiche dans cette toile au chromatisme sourd, en camaïeu de verts et de gris ; les herbes semblent presque se confondre avec la peau. Loin d'une exploration violente de la mort, cette œuvre mythologique au charme élégiaque emprunte pourtant certainement à la poursuite punitive de Prud'hon de 1808, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*. L'interprétation de cette reprise est séduisante, L. Oblé, punissant Narcisse de son crime d'orgueil, de la même façon que le Crime par la Justice dans l'œuvre de Prud'hon.

⁹⁵ Blandine CHAVANNE, Bruno GAUDICHON, *Catalogue raisonné des peintures des XIX^e et XX^e siècles*, Poitiers, Musée de la ville de Poitiers et de la société des Antiquaires de l'ouest, 1988. Cette huile sur toile de 1894 est une étude d'un morceau de son envoi au Salon des Artistes français de 1895, *Mort de Narcisse*.



Fig. 31. Aimé Blaise, *Mort de Narcisse*, 1906, plâtre, 163 x 190 x 100 cm, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.



Fig. 32. Gustave Courtois, *Narcisse*, 1876, huile sur toile, 80 x 152 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts.

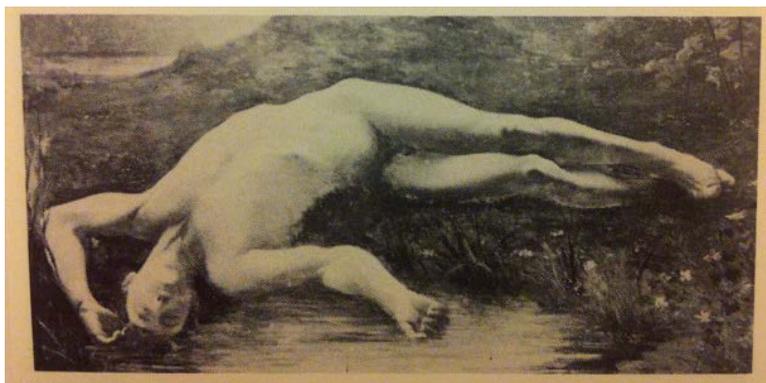


Fig. 33. L. Oblé, *Narcisse*, 1894, huile sur toile, 87,5 x 170,7 cm, Poitiers, musée municipal des Beaux-Arts.

Ces postures de mort, de douleur, attestent qu'une même forme circule pour représenter le corps sans vie de Narcisse aussi bien dans la sculpture grandeur nature, qu'en peinture, et dans les objets décoratifs. Georges Lemaire, sculpteur et graveur sur pierre fine, exploite à son tour le mythe de Narcisse dans cette posture particulière, pour une commande

de l'État passée en 1894. L'artiste propose un camée sur agate à plusieurs couches intitulé *La mort de Narcisse* (fig. 34), véritable art précieux nécessitant une technique de haute précision. Son œuvre est exposée au Salon des Artistes français l'année suivant sa création, puis lors de l'Exposition universelle en 1900. Ce petit objet restitue le corps abandonné de Narcisse, dont la forme est déterminée par le relief végétal et minéral du bord de la source.



Fig. 34. Georges Lemaire, *La mort de Narcisse*, 1895, 81 x 1,03 x 1 cm, camée sur agate à plusieurs couches, Paris, musée d'Orsay.

Ces Narcisse relevant de postures et d'iconographies classiques, s'ajoutent aux recherches d'artistes qui cristallisent une progressive distanciation avec la stricte illustration de la fable d'Ovide. Les années 1890 mettent en évidence des œuvres portant des moyens inédits de la réinvention du mythe. L'attention des artistes de la fin du XIX^e siècle est surtout portée au travail des corps, des attitudes, des gestes des personnages. Narcisse souffre, et peintres et sculpteurs travaillent attentivement à restituer leurs réflexions en prenant le mythe et ses évocations comme point de départ. Chaque donnée du mythe est dépouillée différemment selon les artistes, pour mettre en valeur sa polysémie. Plus que le héros d'une simple histoire, Narcisse incarne le processus de développement d'une figure à un être, d'un personnage fictif à l'incarnation des états d'âme d'artistes sensibles.

Pour citer cet article : Anne Henriette AUFFRET, « Reflets d'un mythe: le spectre de Narcisse dans l'art français, 1880-1910 » dans Marie Gispert, 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 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

James McNeill Whistler « au ciel du vrai classicisme » :
l'exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts en 1905.
Cristallisation et impermanence d'un discours historiographique
français.

Emma CAUVIN

Avec deux grandes expositions rétrospectives, l'année 1905 fut celle de la consécration pour James McNeill Whistler, disparu le 17 juillet 1903. À la première, organisée à Londres par l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers qu'il avait lui-même fondée en 1897, succéda une autre, parisienne, à l'initiative de Léonce Bénédite, alors conservateur du Musée du Luxembourg consacré aux artistes vivants.

L'hommage posthume : rétrospectives et stratégies

Joseph Pennell, l'un des plus actifs organisateurs de la rétrospective britannique ouverte en février 1905, écrivait à l'un de ses amis, le professeur Hans W. Singer, à propos de la manifestation concurrente ouverte à Paris quatre mois plus tard : « Ce n'est même pas l'ombre de notre rétrospective à Londres [...] dans l'ensemble c'est un horrible échec ! [...] Il y a ici des peintures et dessins pendus aux murs qui rendraient Whistler malade. [...] Bénédite ne fait que pousser des cris – s'il fait quoi que ce soit. Certains [des] “amis” [de Whistler] ont, ces six derniers mois, commis plus de crimes en son honneur qu'il ne pourra jamais être effacé. »¹

Léonce Bénédite, écrivait quant à lui dans la presse de l'époque à propos de sa propre exposition et contre les organisateurs de Londres : « Malgré la mort et le temps, on ne s'est point toujours montré exact ou équitable envers lui, et même tels de ses amis ont assez mal défendu sa mémoire. Le meilleur jugement est, en somme, celui qui a été rendu par le public.

¹ « It is not a patch on our show in London [...] as a whole it is a ghastly failure ! [...] there are some paintings and drawings stuck on the walls which would make him sick – Save me from [...] Benedites – he is shrieking – if he is doing anything. Some of his friends have in the last six months done and committed more crimes in his honour than can ever be wiped out. », Elizabeth PENNELL, *The Life and Letters of Joseph Pennell*, Londres, Benn, 1930, vol II, p. 20.

Il est venu en foule admirer l'œuvre [...] [De Whistler à Paris] et il a compris, dans cet art, si injurieusement traité jadis d'imposture et de mystification, ce qu'il a de grand, de simple, de traditionnel et de classique. »²

En amont de ces deux discours opposés et accusateurs se trouvait une série de petites stratégies concurrentielles visant à la prééminence de l'une des deux rétrospectives sur l'autre. Le 29 janvier 1904, le secrétaire de l'International Society écrivait depuis Londres à son président Auguste Rodin pour le prier d'user de son influence afin d'obtenir du gouvernement français le prêt de l'*Arrangement en gris noir – Portrait de la mère de l'artiste* conservé au Musée du Luxembourg, et des œuvres issues des collections privées françaises, en échange de quoi la Société se proposait de fournir à Léonce Bénédite, pour son exposition prévue en mai 1905, celles qu'elle aurait rassemblées pour l'exposition britannique³. Si le tableau représentant la mère de Whistler fut effectivement présenté à Londres, comme le catalogue l'atteste, la correspondance⁴ du pôle organisationnel parisien formé de Léonce Bénédite, François Monod, Edmund Deprez et Rosalind Birnie Philip montre toutefois, par la laborieuse localisation et obtention de prêts d'œuvres, que l'organisation des deux expositions fut parfaitement indépendante, le regroupement obtenu par la Société Internationale n'ayant pas été simplement « transféré » vers Paris, comme le suggérait la proposition de celle-ci à Rodin.

De fait, les deux rétrospectives furent bien différentes même si, dans une quête d'exhaustivité devant répondre aux attentes d'un public qui souhaitait voir *tout* l'œuvre de l'artiste⁵, les organisateurs, à Londres comme à Paris, visaient sa monumentalité. Au total, près de 440 œuvres furent regroupées à Paris, toutes techniques confondues : 85 huiles, 37 aquarelles, 65 pastels et dessins, et près de 250 gravures et lithographies. La rétrospective britannique compta quant à elle près de 850 œuvres : 550 gravures, 207 lithographies, environ 130 huiles, aquarelles et pastels⁶. Aucune exposition des œuvres de l'artiste n'a pu regrouper

² Léonce BÉNÉDITE, « Artistes contemporains, Whistler », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} août 1905 p. 246.

³ « ...si vous vouliez user de votre grand influence pour tâcher d'obtenir du Gouvernement français qu'il nous prête les œuvres du maître qui sont au Luxembourg et dans les collections privées. En échange la Société pourrait prêter pour l'exposition de Paris toute la collection qu'elle aura réunie ou qu'elle aura à sa disposition. » Lettre de l'International Society à Auguste Rodin, 29 janvier 1904, Archives du Musée Rodin.

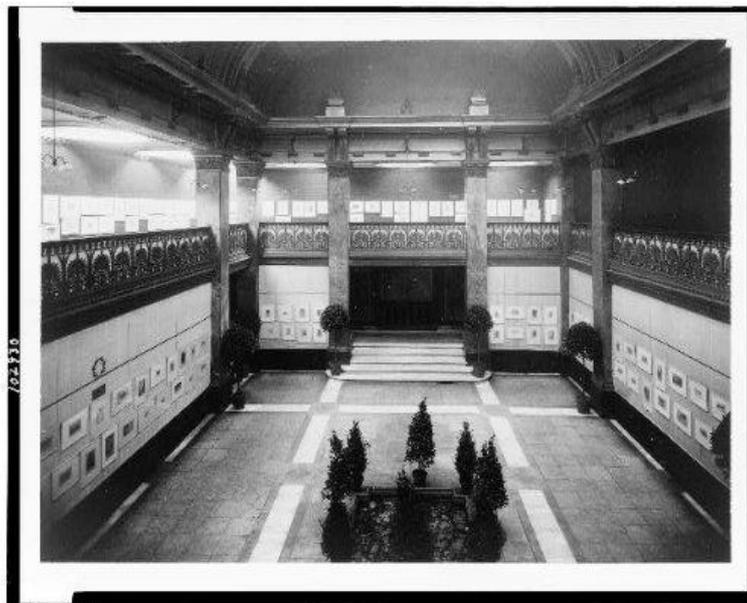
⁴ Archives des Musées Nationaux, 2 HH 9– Exposition Whistler, correspondance de Léonce Bénédite, 1905.

⁵ Attente dont témoigne la critique des deux côtés de la Manche, confrontant souvent les œuvres montrées aux « manques » respectifs des rétrospectives. Voir par exemple Bernhard SICKERT, « The Whistler Exhibition », *The Burlington Magazine*, n°24, vol VI, mars 1905, p. 430, véritable « article-catalogue ».

⁶ Ce décompte repose sur les chiffres donnés dans : Richard DORMENT, Margaret MACDONALD, *Whistler 1834-1903* (cat. exp. Londres, Tate Gallery, 13 octobre 1994-8 janvier 1995, Paris, Musée d'Orsay, 6 février-30 avril 1995, Washington, National Gallery of Art, 28 mai-20 août 1995), Paris, RMN, 1995, p. 317. « 440 à Paris, 850 à Londres », et sur les catalogues des deux expositions respectives, celui de Paris ne mentionnant pas les gravures

autant de numéros depuis : celle de 1995⁷, unique rétrospective d'envergure consacrée à Whistler depuis 1905, n'en compta que 205.

La hiérarchisation scénographique des deux rétrospectives répondait de même à des intérêts distincts ; à la New Gallery, elle fut pensée en fonction des propriétaires des œuvres, ou plus précisément autour du plus célèbre d'entre eux : le roi. Le catalogage des œuvres exposées s'ouvrait ainsi sur le Central Hall, qui, comme son nom l'indique, devait représenter l'indispensable jalon du parcours des visiteurs, et dans lequel étaient montrées les gravures qu'il détenait de l'artiste, possession soulignée de façon suffisamment appuyée : « Hall central : une collection des gravures de James McNeill Whistler, prêtée par Sa Majesté le Roi, issue de la Librairie royale du château Windsor et des appartements privés de son Altesse royale la princesse Victoria, et un buste de Whistler réalisé par Sir J.E. Boehm, prêté par son Altesse royale la princesse Louise, duchesse d'Argyll, provenant de Kensington Palace. »⁸



Central Hall, Whistler Memorial exhibition, New Gallery, 1905. Joseph and Elizabeth Pennell, Collection of Whistleriana, Library of Congress, Washington.

Organiser la rétrospective d'un artiste honni et vilipendé à Londres impliquait pour la reconnaissance posthume de s'appuyer sur les œuvres qui, elles, avaient été reconnues du vivant

et lithographies dont le nombre approximatif a été déduit, tandis que celui de Londres détaille le nombre d'œuvres exposées par salles.

⁷ DORMENT, *op. cit.*, 1995.

⁸ Coll, *An Illustrated catalogue of the Whistler Memorial Exhibition, (Memorial Exhibition of the works of the Late James McNeill Whistler, First President of the International Society of Sculptors, Painters and Gravers, in the New Gallery, Regent Street, London, From the 22nd of february to the 15th of april 1905. Held under the auspices of the Society)*, Ballantyne Press, London, 1905.

de Whistler, soit sa production de graveur, restée seule à l'abri du « dénigrement subi par le peintre » après le procès contre Ruskin⁹. Il était en effet particulièrement pertinent d'insister sur la collection royale de gravures à Londres, confirmation absolue du caractère admirable et intégré d'une partie de l'œuvre –si ce n'est de son ensemble- au patrimoine artistique national.

A l'École des Beaux-arts de Paris, la scénographie répondit à d'autres motifs, renseignés par le précieux témoignage d'un illustre visiteur, Marcel Proust. Le 15 juin 1905, un jour ou deux après avoir visité la rétrospective, ce dernier adressait à sa mère une lettre¹⁰ accompagnée d'un plan tracé de sa main :

« Résumé du plan ci-joint pour que tu t'y retrouves. Tu trouveras les noms des principaux tableaux sur le grand plan.

Ci-joint plan (peut être erroné, sûrement incomplet)

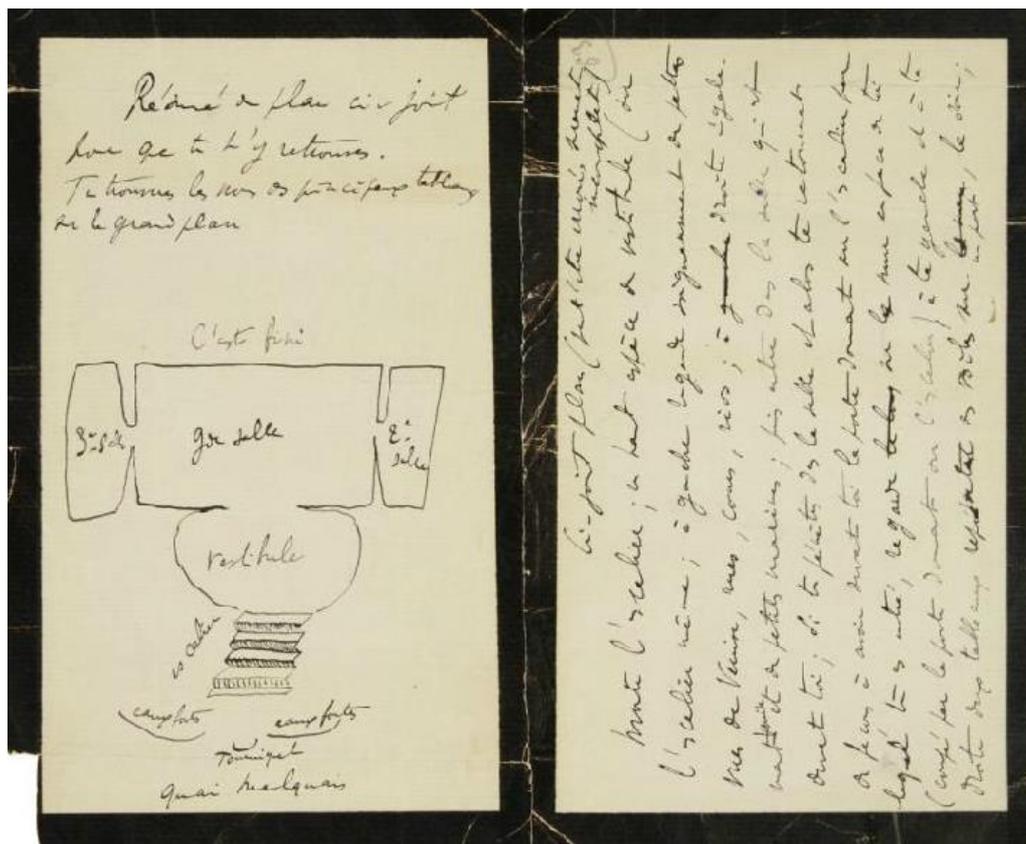
Monte l'escalier ; en haut un espèce de vestibule (sur l'escalier même ; à gauche regarde soigneusement de petites vues de Venise, rues, cours, rios ; à droite également Venise et de petites marines ; puis entre dans la salle qui est devant toi ; Si tu pénètres dans la salle et alors te retournant de façon à avoir devant toi la porte donnant sur l'escalier par lequel tu es entré [sic], regarde le mur en face de toi (coupé par la porte donnant sur l'escalier) à ta gauche et à ta droite deux tableaux représentant des voiles sur un port, le soir ; et à côté des feux d'artifice ; sur le mur de droite le *Portrait de Miss Alexander* ; sur le mur de gauche Valparaiso. Il y a une autre salle à droite de celle là en entrant (à gauche retournée comme tu es en regardant la porte). Regardes-y les Hollande, les choses genre Estampes japonaises et une chambre avec des rideaux clairs et trois personnages, et une femme au piano – Et une salle à gauche regardes-y la *Tamise gelée*, le *Portrait de Sarasate* ; un grand portrait de femme. J'oublie presque tout. En bas regarde les eaux-fortes.

Mille tendres baisers

[Plan de l'exposition Whistler à l'École des Beaux-Arts] »

⁹ « L'aqua-fortiste était resté à l'abri du dénigrement subi par le peintre. Alors que les nocturnes avaient ruiné les productions du pinceau, les œuvres de la pointe, surtout les vues de la Tamise, jugées excellentes du consentement général, maintenaient la réputation du graveur. » Théodore DURET, *Histoire de J. Mc N. Whistler et de son œuvre*, Paris, H. Floury, 1904, p. 79-80.

¹⁰ Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère : 1887-1905 ; par Marcel Proust*. Lettres inédites présentées et annotées par Philippe Kolb, Paris, UGE, 1992, p. 295. La lettre est ici reproduite telle que présentée dans l'ouvrage.



Marcel Proust, *Plan de l'exposition Whistler à l'Ecole des Beaux-Arts*, dans lettre à sa mère, 15 juin 1905. Reproduction provenant du catalogue de la vente Ader Nordmann de la collection du Docteur C., Lettres et manuscrits autographes, 21 février 2013, lot 143¹¹.

La hiérarchisation de l'œuvre de Whistler telle qu'elle était annoncée dans le catalogue de Léonce Bénédite séparait strictement portraits et paysages – une organisation au sein de laquelle l'ordre était supposé chronologique. Or tout porte à penser que ce plan ne fut pas celui de l'exposition : les œuvres occupant le rez-de-chaussée étaient, d'après Proust, les eaux fortes, tandis que celles accompagnant la montée des escaliers du palais des Beaux-Arts représentaient les vues de Venise, et différentes « petites marines » : il s'agissait manifestement d'œuvres considérées comme mineures car réservées à des lieux où le public ne s'attardait pas. L'ascension, qui éloignait le visiteur de celles-ci, le conduisait au premier étage, plus « noble » : les trois salles décrites alors contenaient manifestement chacune un mélange de tableaux de « figures » et de paysages.

La scénographie semblait ainsi regrouper dans la pièce centrale le *Nocturne en bleu et or* – *La Baie de Southampton* (1872), (à propos duquel Proust parlait de « voiles sur un port le soir », premier *Nocturne* exposé aux côtés d'un autre, perdu depuis, à la Dudley Gallery en 1872), les « feux d'artifices » à l'origine du procès contre Ruskin : *Nocturne : noir et or* - *La*

¹¹ Catalogue consultable à cette adresse : <http://www.ader-paris.fr/flash/index.jsp?id=15286&idCp=97&lng=fr>

roue de feu (1872- 1877) et *Nocturne en noir et or : La fusée qui retombe* (1875), le « portrait de miss Alexander » : *l'Harmonie en gris et vert : Miss Cicely Alexander* (1872-1874), et le *Crépuscule en chair et vert : Valparaiso* (1866), qu'indique le « Valparaiso » mentionné par l'écrivain. Ces tableaux avaient tous fait particulièrement polémique du vivant de l'artiste et en avaient acquis une célébrité. La salle de droite contenait, d'après Proust, une œuvre représentant la Hollande, vraisemblablement *Le canal : Amsterdam*, peint en 1889, œuvre plus tardive et moins commentée que celles déjà mentionnées. Cette seconde salle présentait également des « choses genre estampes japonaises » à situer entre 1864 et 1874, partie de l'œuvre du peintre bien admise dès sa production ; l'un des plus célèbres tableaux de cette veine, que l'écrivain n'avait pu voir au cours de sa visite car n'ayant pas fait l'objet d'un prêt, *Pourpre et Rose – Les Lange Leizen aux six marques* (1864), présenté à la Royal Academy l'année de sa production y avait été qualifié « d'œuvre la plus pleinement convaincante de l'exposition »¹², éloge pour le moins rare dans la réception de l'œuvre de Whistler. La « chambre avec des rideaux clairs et trois personnages » désignait très probablement *l'Harmonie en vert et rose, la Salle de musique* (1861), tandis que la « femme au piano » se trouvait enfin être le célèbre tableau des débuts de Whistler intitulée *Au piano*, peinte en 1858-1859, deux œuvres bien reçues par la critique – et anciennes dans la production de l'artiste.

Les informations fournies par Proust, relativement elliptiques, permettent toutefois de suggérer une intéressante hiérarchisation scénographique de l'œuvre de Whistler à Paris : la présentation chronologique qui caractérisait de nombreuses rétrospectives à l'Ecole des Beaux-Arts semblait avoir laissé place à une recherche plus événementielle, au sens où les tableaux les plus célèbres et polémiques du vivant de l'artiste paraissaient avoir été réunis dans la pièce centrale, autour de laquelle gravitaient des œuvres moins scandaleuses, dont la vue était potentiellement moins désirée du public, ainsi que d'autres mineures par leur technique ou leurs dimensions. Cette hiérarchisation répondait donc, si l'on en croit le témoignage de Proust, à une distinction technique-dimension-notoriété, faisant à l'œuvre gravé du peintre à Paris une place bien inférieure à celle que lui avait conféré l'International Society à la New Gallery : la célébration française de Whistler devait s'appuyer sur un autre aspect de la compréhension de son œuvre.

Par ailleurs, il s'agissait de mettre en avant pour chacune des deux initiatives ce qui était en sa possession. C'est ainsi que la rétrospective de Londres se trouva privée d'œuvres peintes aussi importantes que *La Princesse du pays de porcelaine*, *Le Balcon*, et du reste de la collection

¹² William Michael ROSSETTI, *Fine Art, Chiefly Contemporary*, 1867, p. 274.

de Charles Lang Freer¹³, de celles d'un certain Johnson, de celle de Frank Hecker, mais encore de l'emblématique *Nocturne en noir et or : La fusée qui retombe*, possédé par Samuel Untermyer, qui écrivait à Bénédite en avril 1905 qu'il en avait refusé le prêt à Londres, l'exposition de Paris promettant d'être plus respectueuse des vœux de Whistler, et qu'il lui envoyait par conséquent sa toile par respect pour sa mémoire¹⁴.

L'absence de collaboration entre les deux initiatives, qui avaient pourtant le même objectif – rendre hommage à l'artiste disparu deux ans auparavant – résultait de la différence de nature des deux rétrospectives, et de l'implication de l'exécutrice testamentaire de Whistler, Rosalind Birnie Philip, qui fit le choix de soutenir celle de Paris tout en condamnant fermement celle de Londres, position qui donna lieu à une querelle dans la presse anglaise entre elle et D. Croal Thomson, membre de l'International Society. En effet, et bien que la société préparant la consécration de l'artiste dans la capitale anglaise ait été fondée par Whistler lui-même, et fut encore, en 1905, dirigée par ses amis, Rosalind Philip leur opposa le vœu qu'il avait formulé de son vivant : qu'aucune de ses œuvres ne soit plus exposée en Angleterre, le pays qui n'avait cessé de rejeter et de vilipender sa production artistique. Ce désir, ils n'entendaient pas le satisfaire ; le renversement de fortune critique en faveur de Whistler depuis les années 1890 faisait alors d'une rétrospective à Londres une véritable opportunité financière pour la Société, comme le reconnut Joseph Pennell¹⁵, lui rapportant plus de quatre fois la recette tirée de l'Exposition Internationale qui l'occupait annuellement.¹⁶

¹³ Il s'agissait d'une collection considérable, aujourd'hui présentée à la Freer Gallery of Art de Washington, fondée par lui et ouverte en 1923, conservant également la décoration de salon conçue pour Frederik Leyland, *Harmony in Blue and Gold : the Peacock Room* (La salle aux paons), réalisée en 1876-1878.

¹⁴ « I did not allow it to go to London, but as this exhibition is to be greater in accordance with Mr. Whistler's wishes, I am sending it in respect to his memory. » Lettre de Samuel Untermyer (New-York) à Léonce Bénédite, 1 avril 1905. Archives des Musées Nationaux 2 HH 9– Exposition Whistler. Musée du Luxembourg et Ecole des Beaux Arts, 1905.

¹⁵ « The Whistler was a great artistic and – luckily for us – a financial success », PENNELL, *op. cit.*, 1930, p. 19.

¹⁶ Le procès verbal de la réunion du 10 avril 1905 de l'International Society faisait état de 49 810 visiteurs pour l'exposition Whistler entre le 22 février et le 9 avril, représentant 3 659£ de recettes : à titre de comparaison, l'Exposition Internationale de la même année, dont l'organisation est l'objet de cette société fondée par Whistler, ne rapporta en 1905 que 822£. Archives du musée Rodin, Correspondance de la Société Internationale des Sculpteurs, Peintres et Graveurs à Auguste Rodin, 1905.

Une tentative d'appropriation nationale

Ce fut cependant sur cette houleuse réception critique britannique, antérieure aux années 1890, que s'appuyèrent Bénédite et la critique française pour mettre en avant l'accueil fait à l'artiste à Paris – revendiquant ainsi l'exclusivité d'une mémoire *française* de Whistler. Le moment était assurément bien choisi puisque la première exposition rétrospective d'un artiste entraîne la cristallisation d'une certaine idée de celui-ci et de sa production dans la mentalité collective des visiteurs.

Charles Morice écrivait ainsi dans le *Mercure de France* que l'on pourrait à l'École des Beaux-arts « se faire, devant ce bel ensemble représenté, du talent de Whistler une idée définitive »¹⁷, tandis qu'un autre critique notait dans le *Gil Blas* qu'il « demeurait encore pour une forte partie du grand public le révolutionnaire martyrisé », mais que « l'officielle canonisation lui enlève ce charme »¹⁸. Louis Gonse, historien de l'art, caractérisait déjà trente ans auparavant ce type d'exposition monographique avec pertinence, soulignant comment elles permettaient de rendre « un jugement solennel sur celui qui a été contesté ou applaudi de son vivant, le mettant d'un coup à son véritable rang. »¹⁹

La rétrospective est donc une sanction portée sur la production artistique du peintre : à Paris elle fut positive, institutionnelle et politique. Si à Londres l'État n'interféra pas dans la préparation de la rétrospective Whistler, en France, ce fut le conservateur d'un musée national qui s'en vit chargé, Bénédite donc, tout en la plaçant sous le haut patronage du ministre de l'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts et de son sous-secrétaire d'État. Le comité d'honneur comprenait quant à lui Paul Doumer, président de la Chambre des députés, Joseph Chaumié, garde des Sceaux et ministre de la Justice, et Théophile Delcassé, ministre des Affaires étrangères. Les deux ambassadeurs britanniques et américains se trouvèrent entourés de neuf députés et quatre sénateurs français (au sein desquels George Clemenceau), ainsi que tout ce que comptait le paysage institutionnel et artistique français en membres prestigieux, faisant de la rétrospective l'événement mondain du printemps 1905 destiné à élever Whistler au rang de maître de la peinture. L'École des Beaux-arts n'avait alors jamais prêté ses locaux à l'exposition d'une œuvre étrangère, mais l'exception n'en était pas vraiment une : la relecture de l'œuvre de Whistler à cette occasion visait à l'intégrer dans une histoire de l'art éminemment

¹⁷ Charles MORICE, « Art moderne », *Mercure de France*, juin 1905, p. 45.

¹⁸ Coupure de presse issue de la Documentation du Musée d'Orsay, datée du 11 avril 1905.

¹⁹ Louis GONSE, « Exposition de Pils à l'École des Beaux-Arts », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°4, 22 janvier 1876, p. 25.

nationale.

En effet, Bénédite, qui réalisa le catalogue de l'exposition, y faisait en introduction une biographie de l'artiste dans laquelle il n'insistait ni sur les liens qui l'unissaient aux États-Unis, où il naquit, d'où il reçut de nombreuses commandes privées et fut longuement observé et attendu, ni sur l'infortune critique qu'il connut en France jusqu'à la fin des années 1880. Il soulignait en revanche par deux fois la première entrée d'une œuvre de Whistler dans une collection nationale, « dont s'enorgueillit justement le musée du Luxembourg »²⁰ comme il l'écrivit lui-même, tout en omettant la stratégie qui s'en trouvait à l'origine. L'artiste, décidé en 1891 à se voir présenté dans un musée, avait alors proposé le portrait de sa mère au prix excessivement bas de quatre mille francs, s'appuyant sur le soutien d'amis aussi influents que Mallarmé, Théodore Duret ou Roger Marx – ce dernier écrivant à Duret pour lui confirmer cet achat par le ministre des Beaux-Arts, en ces mots : « Croyez-moi, je n'ai jamais de meilleurs moments que ceux où la fin du critique arrive à convaincre l'administration, hélas pourquoi me le fait-on si rare ! »²¹



James McNeill Whistler, *Arrangement en gris et noir – Portrait de la mère de l'artiste*, 1871, huile sur toile, 144,3 x 162,5cm, Paris, Musée d'Orsay.

²⁰ Léonce BÉNÉDITE, *Exposition des œuvres de James McNeill Whistler*, Palais de l'École des Beaux-Arts Quai Malaquais, Paris, Mai, 1905, catalogue de l'exposition, imprimerie Frazier-Soye, Paris, 1905, p.7.

²¹ Lettre de Roger Marx à Théodore Duret, 27 novembre 1891, citée dans : Margaret Macdonald et Joy Newton, « Correspondance Duret-Whistler », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1987, p. 157.

Cette intégration au patrimoine artistique national, qui n'eut toutefois rien de spontané, fut la pierre de touche du discours qui voulait faire de Whistler un artiste plus français qu'anglais ou américain. Bénédite insistait encore dans son introduction sur le procès contre Ruskin, qui avait qualifié ses *Nocturnes* de « pot de peinture jeté à la face du public »²² : « Il n'en fut pas moins perdu dans l'opinion en Angleterre, ruiné, et réduit à redemander ses moyens d'existence à la gravure. C'est alors que Whistler se retourne vers la France où il avait gardé de vieilles amitiés, où il trouvait de nouvelles sympathies. »²³ L'Angleterre avait tout fait perdre à l'artiste ; la France elle, lui offrait la gloire. En 1901 le conservateur écrivait déjà, plus librement toutefois, que : « Trois grandes nations s'en disputent la gloire : l'Amérique où il est né, l'Angleterre où il a longtemps vécu et est mort, et la France où il s'est formé, où il avait toutes ses amitiés et où il a été jugé de suite à son mérite. »²⁴ Dans cette balance, la France l'emporte. Ce discours n'était cependant pas le seul fait de Bénédite : Théodore Duret, ami proche de Whistler, lui consacrait en 1904 une biographie dans laquelle il écrivait aussi :

« Heureusement pour lui qu'il avait le pied ailleurs, qu'il demeurait avec la France en une communauté d'esprit qui allait lui permettre de connaître des marques éclatantes d'approbation. [...] Whistler était en réalité un Américain francisé qui vint s'établir à Londres tout formé, à un âge où l'on ne change plus. Il n'avait d'ailleurs pas plus d'affinité avec les Anglais comme homme que comme artiste. »²⁵

Au même moment Camille Mauclair écrivait également un ouvrage ayant pour but de réécrire une histoire de l'art française, abolissant l'influence jugée détestable de l'Italie, au profit de la défense d'un génie pictural proprement français : il l'intitula *De Watteau à Whistler*, explicitant sa démarche par le caractère visionnaire de ces deux artistes imprégnés de la « résolution de rapprocher la France de ses logiques initiateurs »²⁶. Whistler « qui fut plus français qu'anglo-saxon » selon Mauclair, pouvait clore cette histoire française par sa lutte contre la « poncivité allégorique de la Royal Academy »²⁷. Georges Rodenbach écrivait quant à lui, et pour faire plus simple, bien qu'inexact, que depuis le « Don de Joyeuse Entrée que fit Whistler du portrait de sa mère, il fut naturalisé français »²⁸.

²² John RUSKIN, *Fors Clavigera*, 2 juillet 1877.

²³ BÉNÉDITE, *op.cit.*, 1905, p. 9.

²⁴ Léonce BÉNÉDITE, *Exposition Universelle de 1900. Rapport du jury international*, t I, 2^e partie : Beaux-Arts, Paris, 1904, p. 653-654.

²⁵ Théodore DURET, *op. cit.*, 1904, p.146-147.

²⁶ Camille MAUCLAIR, *De Watteau à Whistler*, Paris, Fasquelle, 1905, p. 1.

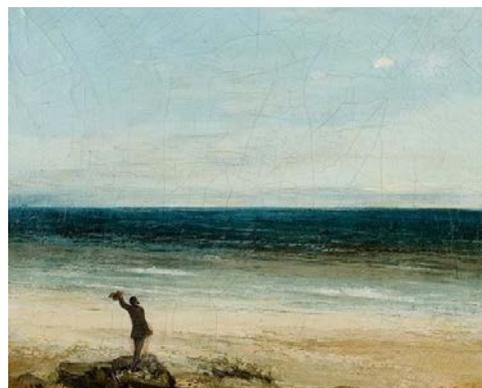
²⁷ *Ibid.*, p.1.

²⁸ Georges RODENBACH, *l'Elite*, Paris, bibliothèque Charpentier, Fasquelle Editeur, 1899, p. 265.

Du réalisme : la nature à l'origine de la suprématie artistique



James McNeill Whistler, *Harmony in Blue and Silver : Trouville*, 1865, huile sur toile, 49,5 x 75,5 cm, Boston, Gardner Museum.



Gustave Courbet, *Le bord de mer à Palavas*, 1854, huile sur toile, 37 x 46 cm, Montpellier, musée Fabre.

Au sein de tous ces discours, qui voulaient récuser toute autre inspiration artistique de Whistler que celle de la France, une constante demeurait : rapprocher le peintre de Courbet en insistant sur sa formation à Paris dans les années 1860. Que ce soient Bénédictine, Mauclair ou Duret, tous souhaitaient affirmer l'admiration de l'Américain pour le père du réalisme français. Ce dernier alla même jusqu'à conclure sa biographie de Whistler sur ce point, mentionnant par deux fois sa déférence vis à vis de Courbet, ami, modèle, duquel il aurait accepté la prééminence, calquant sur lui sa propre attitude et sa position vis à vis des critiques. Si un homme devait tout à sa formation qui l'avait fait renaître peintre, Whistler était donc français pour avoir appris aux côtés de Courbet. Le raccourci biographique était cependant plus qu'audacieux ; l'artiste avait en effet écrit dès 1867 à Fantin-Latour cette lettre savoureuse :

« Courbet ! et son influence a été dégoûtant ! le regret que je sens et la rage la haine même que j'ai pour cela maintenant t'étonnerait peut être mais voici l'explication - Ce n'est pas le pauvre Courbet qui me repugne, ni ces peintures oeuvres non plus. J'en reconnais comme toujours les qualités - Je ne me plains pas non plus de l'influence de sa peinture sur la mienne - il n'y en a pas eu, et on n'en trouvera pas dans mes toiles - Ca ne pouvait pas être; parce que je suis bien personnel et que j'ai été riche en qualités qu'il n'avait pas et qui me suffisaient - Mais voici pourquoi tout cela à été bien pernicieuse pour moi - C'est que ce damné Realisme faisait apel immediate à ma vanité de peintre ! et se moquant de toutes les traditions criait tout haut, avec l'assurance de l'ignorance “Vive la Nature !!” la nature ! Mon

cher ce cri là a été un grand malheur pour moi! »²⁹

Il semblait peu probable que Duret, proche de Whistler au point d'en avoir reçu gracieusement son propre portrait, et porté le cercueil aux côtés de ses amis lors de ses funérailles, ait pu ignorer l'opinion emportée du peintre au sujet du réalisme. Dire de Whistler qu'il n'était pas connu pour masquer ses inimitiés est un euphémisme, comme le titre de son célèbre ouvrage devait le rappeler : *Le noble art de se faire des ennemis*³⁰. Si Whistler ne se réclamait absolument plus du réalisme après 1867, pourquoi vouloir à tout prix l'en rapprocher en 1905 ?

Dire de lui qu'il devait tout à Courbet, c'était d'une part l'inscrire dans une continuité artistique bien française qui rapatriait son succès et sa consécration à Paris au moment où l'Angleterre et les États-Unis voulaient faire de même. Mieux : c'était faire de Whistler un émissaire de l'art français en Angleterre, et signifier aux Anglais la supériorité de ce dernier en insistant sur le fait que leur pays avait mis trois décennies avant de capituler devant le génie d'un artiste formé en France à l'école du réalisme. Invité à parler de la rétrospective britannique dans un journal anglais, Bénédite l'exprimait ainsi, non sans effronterie : « L'art anglais est d'une constitution solide et saine – si vous me demandez vers quoi il se dirige, je vous répondrai que c'est vers le réalisme, la vraie perception de la vie et de la nature », et de conclure par cette sentence : « Whistler a influencé l'art anglais. »³¹ Symétriquement, un journaliste britannique écrivait à l'occasion de la rétrospective parisienne : « Nous n'avons aucune raison d'être honteux, nous avons notre Gainsborough, notre Reynolds, notre Romney, notre Turner, cependant que la France était toujours sous la tyrannie d'un classicisme mort et stérile. » Et à propos de Turner : « C'était un Anglais qui alluma la torche d'un art plus noble en France »³².

Dans un contexte politique tendu, marqué par les conflits franco-britanniques à propos des colonies, dont l'affaire de Fachoda fut l'un des temps forts, marqué aussi par la signature

²⁹ La lettre est ici reproduite telle que Whistler l'a écrite. Lettre de Whistler, septembre 1867 [date incertaine], Library of Congress : Manuscript Division, Pennell-Whistler Collection, PWC 1/33/25. Consultable en ligne : <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence>.

³⁰ James McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, London, William Heinemann, 1890.

³¹ « It is in a strong and healthy condition. If you ask me its direction, I should say it is travelling towards realism, towards the true perception of life and nature. [...] Whistler has influenced English art. » « Paris to have its Whistler show », *Pall Mall Gazette*, 7 mars 1905.

³² « We have no reason to be ashamed. We had our Gainsborough, our Reynolds, our Romney, our Turner while France was still under the tyranny of a dead and sterile classicism. It was an Englishman who lighted the torch of a nobler art in France and if Barbizon school was great so also was our Pre-Raphaelite. » « Art and the English » [revue du livre *Whistler and Others* écrit par Fredrick Wedmore] in *Daily News*, 2 mai 1905-6 (?). Coupure de presse issue de la Documentation du Musée Rodin. L'apologie de Turner contre la reconnaissance posthume dont bénéficie Whistler est vraisemblablement un élément important de la réception critique de l'artiste en Angleterre, question qui mériterait une recherche approfondie.

en 1904 d'une Entente cordiale qui apaisa difficilement la montée des nationalismes, les rivalités glissèrent subrepticement du côté de l'art, faisant de la question des « influences » un enjeu important. Pour défendre la primauté d'une veine naturaliste dans la production artistique européenne, les critiques français déjà cités, Mauclair, Duret, ou Bénédite s'appuyaient sur deux concepts dans la relecture de l'œuvre de Whistler : celui de nature, et celui de classicisme, intrinsèquement liés.

Henri Zerner faisait ce lien entre les deux en 1988 dans un article intitulé « Classicism as power » dans lequel il définissait le classicisme comme « l'art qui occupe le sommet d'une hiérarchie, n'importe laquelle. » Il ajoutait : « Ce qu'il faut c'est le pouvoir. Il n'y a aucune raison de croire que le classicisme est autre chose que ceci : l'art de l'autorité, l'art qui fait autorité. »³³, tout en précisant que le naturalisme des Grecs du V^e siècle se retrouverait dans des circonstances bien différentes car « le naturalisme est capable de faire croire aux gens que l'art en question tire son autorité de la nature. Quoi de mieux pour le pouvoir en place que de nous faire croire qu'il n'est pas arrivé là par la force, mais que son autorité est inscrite dans la nature même ? »³⁴ Dans la nature subsiste l'indiscutable ; et le réalisme se vit ainsi chargé d'une « vérité » souveraine qui devait inspirer l'art anglais en particulier, selon Bénédite. Présenté comme français afin de servir de héraut du naturalisme national outre-Manche, Whistler pouvait devenir l'auteur d'un art qualifié de « grand, simple, traditionnel et classique ». Pour sa part, Mauclair terminait sa revue de la rétrospective parisienne par ces mots : « La révélation posthume affermit, coordonne Whistler, et l'érige au dessus de sa légende, au ciel clair du vrai classicisme. »³⁵

Whistler lui-même ne se targuait pourtant ni de classicisme ni de naturalisme. Il expliquait en 1888 dans son « Ten O'Clock » que : « La nature contient les éléments, en couleur et en forme, de toute peinture, comme le clavier contient les notes de toute musique. Mais l'artiste est né pour en sortir, et choisir, et grouper avec science, les éléments, afin que le résultat en soit beau. Dire au peintre qu'il faut prendre la nature comme elle est, vaut de dire au virtuose qu'il peut s'asseoir sur le piano. »³⁶ Le travail de recomposition esthétique permanente du peintre fut ainsi oublié de l'historiographie française qui se formait en 1905 autour de sa mémoire, tout

³³ Henri ZERNER, « Classicism as Power », *Art Journal*, New York, 1988, reproduit dans *Écrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Gallimard, coll. « Art et artistes », 1997, p. 129-130, cité dans Matthieu Leglise, *Edouard Manet en 1932 : une « présence d'absence »*, *Bilan historiographique et archéologie d'une reformulation idéologique*, mémoire de master 2 sous la direction de Pierre Wat, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, Juin 2013, p.42.

³⁴ *Ibid.*, p.131-132.

³⁵ Camille MAUCLAIR, « Les Aînés, Exposition posthume de Whistler », *La Plume*, n°374, 15 juin 1905 p. 593.

³⁶ Traduction française de M. Stéphane Mallarmé, *Le « Ten o'clock » de M. Whistler*, Londres, Chatto et Windus, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888, p. 14.

comme furent occultés l'impact sur son œuvre de ce qu'il avait pu voir en Angleterre, et le désir qu'il avait un temps caressé d'intégrer la Royal Academy.

Whistler à l'épreuve de la modernité

Cette relecture soutenue par Bénédite et célébrée par les hommes politiques français qui formaient le comité d'honneur de l'exposition offrait un vif intérêt : trouver en Whistler de quoi célébrer un juste milieu entre l'académisme remis en cause, et les avant-gardes insupportables ; faire de l'artiste conspué quinze ans auparavant un « classique » de la modernité.

L'avantage certain que présentait Whistler résidait dans sa position incertaine, instable au sein des taxinomies traditionnelles, situation qui permettait de le faire pencher d'un côté ou de l'autre au gré des besoins et des discours : tantôt motif d'inspiration pour des poètes symbolistes³⁷, tantôt chef de file d'un impressionnisme anglais sous la plume d'Oscar Wilde³⁸, il devient auteur d'une incompréhensible œuvre abstraite pour Ruskin, ou dans une caricature du *Cri de Paris*³⁹. Pour l'institutionnaliser et faire de lui un peintre traditionnel et classique, il fallait cependant évacuer le subjectivisme qui caractérisait impressionnisme et symbolisme dans son œuvre : les archives montrent que Bénédite, vivement critiqué pour l'affaire du legs Caillebotte au musée du Luxembourg accepté en partie en 1897, craignait encore huit ans plus tard que Whistler ne fût assimilé à l'impressionnisme, comme le laissait entendre cette réponse de Rosalind Birnie Philip par l'intermédiaire d'Edmund Deprez : « Quand vous avez entrepris cette œuvre vous deviez vous attendre à de l'Opposition, ainsi que vous le dites il y a encore des imbéciles qui rangent Whistler parmi les Impressionnistes, et nous ne comptons pas sur une admiration unanime. »⁴⁰

³⁷ Voir par exemple : Georges RODENBACH, « M. James M. N. Whistler », in *l'Elite*, Paris, Eugène Fasquelle Editeur, 1899, p. 268.

³⁸ Oscar WILDE, *Le Déclin du mensonge*, Paris, Complexe, (1891) 1986, p. 67

³⁹ Couverture du *Cri de Paris* du 29 mai 1905, représentant Albert Kaempfen, ancien directeur de l'Ecole des Beaux-Arts qui en avait refusé les locaux à Duret pour l'exposition Manet de 1884, et ancien directeur des Musées Nationaux et du Louvre (1887- 1904), s'interrogeant devant de légères silhouettes à peine figuratives, durant la rétrospective Whistler, avec ce sous-titre : « M. Kaempfen, ancien conservateur du Louvre : “?... !...” ».

⁴⁰ Lettre de Edmund Deprez à Léonce Bénédite, 15 avril 1905. Archives des Musées Nationaux 2 HH 9– Exposition Whistler. Musée du Luxembourg et Ecole des Beaux Arts, 1905.



Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, huile sur toile, 160 x 250 cm, Paris, Musée d'Orsay. [Whistler est représenté debout, à gauche du portrait de Delacroix]



Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile, 180 x 240 cm, Musée d'Orsay.

Mais cet instabilité même qui permettait de faire passer Whistler d'une nation à l'autre, ou d'un mouvement à l'autre, et l'usage qui en fut fait lors de la rétrospective française de 1905, lui retira l'admiration des avant-gardes parisiennes – ou bien est-ce parce qu'elles ne s'en réclamaient pas que l'État voulut consacrer l'artiste dans le faste ? Toujours est-il que l'enquête « sur les tendances actuelles des arts plastiques » menée par Charles Morice auprès de cinquante-six artistes à l'été 1905⁴¹ montre que ni Félix Vallotton, ni Paul Sérusier, ni Raoul Dufy, encore moins Maurice Denis, ne lui attribuaient une place dans l'élaboration de leurs propres démarches artistiques. Tous lui reconnaissaient une singularité qui n'avait pas fait école. Parfois apprécié, parfois détesté, ils lui préféraient Gauguin ou Cézanne ; Victor Binet allait jusqu'à écrire de Whistler qu'il n'était qu'un « paillasse malicieux comme un singe [qui] a passé sa vie à bluffer et à faire des grimaces pour étonner les badauds et les snobs »⁴². Ils virent dans son oeuvre un art élitiste, raffiné ou superficiel, répondant en fin de compte à une mode, dont la gloire n'était qu'un caprice, et Sérusier de conclure : « Il était un vrai peintre, mais je ne crois pas qu'il ait une grande influence sur l'art vivant. »⁴³

La rétrospective de 1905 fit en somme de Whistler un monument artistique empreint d'une officialité figée, oublieuse des innovations et des polémiques. Pour Bénédite et le ministère des Beaux-Arts, il s'agissait à travers l'artiste de faire l'apologie de la modernité sans l'avant-garde. L'absence de pérennité d'un tel discours se manifesta cependant rapidement dans le projet d'élever un monument à la gloire de l'artiste⁴⁴, proposé par les organisateurs de

⁴¹ Charles MORICE, préface de Philippe Dagen, *La peinture en 1905, l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques »* de Charles Morice, Paris, Editions Lettres modernes, 1986.

⁴² *Ibid.*, p. 106.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴ Voir, au sujet de ce monument commandé à Auguste Rodin : Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Rodin, Whistler et la Muse* (cat. exp. Paris, Musée Rodin, 7 février – 30 avril 1995), Paris, RMN, 1995.

l'exposition de Londres : Paris n'en réclama aucun exemplaire, au contraire des États-Unis⁴⁵, qui annonçaient en cela leur propre désir de faire de Whistler « leur » artiste national, chef de file d'un impressionnisme américain. Cela, et le défaut de prolongement artistique à travers la nouvelle génération de peintres qui ne le regardaient plus, estompa ainsi ce premier discours historiographique porté par Bénédite, Duret et Mauclair.

Six mois après la rétrospective Whistler, Camille Mauclair se rendit au Salon d'Automne qui venait d'ouvrir au Grand Palais et en ressortit scandalisé par les œuvres de Matisse, André Derain et Maurice de Vlaminck. Il utilisa alors contre ceux qui allaient être qualifiés de Fauves les mots exacts de John Ruskin à l'encontre des *Nocturnes* de Whistler en 1877 : ce qu'il avait vu dans la salle VII n'était autre qu'un « pot de peinture jeté à la face du public »⁴⁶, illustration de ce qu'une avant-garde en chassait une autre, démontrant combien ceux qui jadis en avaient défendu une pouvaient demeurer hermétiques à celle qui lui succédait, rangeant enfin Whistler et la portée de sa rétrospective du côté des dernières réminiscences artistiques du XIX^e siècle finissant.

Pour citer cet article : Emma CAUVIN, « James McNeill Whistler “au ciel du vrai classicisme” : l'exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts en 1905. Cristallisation et impermanence d'un discours historiographique français. » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX siècle*, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

⁴⁵ Le projet prévoyait en premier lieu un monument à Chelsea devant la maison que Whistler avait habitée, un exemplaire étant destiné aux États-Unis et un autre à Paris en cas de fonds suffisants. En 1908, c'est cependant pour Lowell, ville natale de l'artiste – qui se prétendait né à Saint Petersburg lors du procès contre Ruskin [Linda MERRILL, *A Pot of Paint : Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington, Smithsonian Institution Press 1992, p. 141.] – qu'est commandé à Rodin un monument, tandis que Minnie Untermeyer, collectionneuse, lui en demandait un pour New-York, où Whistler n'avait jamais vécu.

⁴⁶ Camille MAUCLAIR, « La Peinture et la Sculpture au Salon d'Automne », *L'Art Décoratif*, décembre 1905, 7^e année, n° 87, p. 224.

Félicien Rops et l'illustration des *Diaboliques* de Jules Barbey d'Aureville : divagations et artifices sur la genèse des œuvres.¹

Alric DELAPORTE

Le succès remporté par *Les Diaboliques* au moment de leur parution est surprenant au regard de la faible visibilité de l'œuvre de Rops en son temps. Les nombreux articles écrits par les auteurs de l'époque influencent encore aujourd'hui l'image de cette série mythifiée, placée en tête du panthéon ropsien. En 1896, les articles du numéro spécial de la revue *La Plume* (1896) consacrés à l'artiste namurois imposent en effet *Les Diaboliques* comme le paradigme de l'œuvre ropsienne : parmi les quinze articles qui composent ce numéro spécial, six traitent précisément des *Diaboliques*. Leurs auteurs respectifs sont Joris-Karl Huysmans², cc tave Mirbeau³, Jacques Pradelle⁴, Joséphin Péladan⁵, cc tave Uzanne⁶ et Vittorio Pica⁷. Ces auteurs sont tous issus du monde littéraire, Rops étant souvent plus proche des écrivains que des artistes de son temps. De ce fait, leurs discours éminemment subjectifs reflètent avant tout leurs préoccupations littéraires - plus qu'artistiques -, au détriment de toute approche historique. Hélène Védrine, auteure d'une thèse sur Félicien Rops⁸, remarque par ailleurs que maints de ces critiques se sont basés sur le catalogue d'Erastène Ramiro⁹ et sur ses descriptions pour commenter une œuvre que le graveur ne montrait qu'à un petit cercle d'initiés. Ainsi, la plupart des critiques n'ont pu établir un rapport direct avec l'œuvre, d'où leur tendance à plagier les articles antérieurs et notamment les premières descriptions de Joséphin Péladan¹⁰. La

¹ Cet article est tiré de : Alric DELAPORTE, *Les Diaboliques de Félicien Rops*, mémoire de Master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014. Nous remercions le musée provincial Félicien Rops de Namur d'avoir ouvert ses archives afin de mener à bien cette recherche.

² HUYSMANS J.-K., « L'au-delà du mal ou l'œuvre érotique de Félicien Rops », *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 388-401.

³ MIRBEAU c., « Félicien Rops », *Le Matin*, 19 février 1886. Article repris dans *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 487-492.

⁴ PRADELLE J., « Rops naturien et féministe », *L'art Moderne*, n° 28, 10 juillet 1887, p. 217-218. Article repris dans *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 401-412.

⁵ PÉLADAN J., « Les maîtres contemporains : Félicien Rops (Première étude, Fin) », *La Jeune Belgique*, t. IV, n° 2, 1^{er} février 1885, p. 170-177. Article repris dans *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 413-428.

⁶ UZANNE c., « Quelques plaisants croquis faits en sa prime manière par maître Félicien Rops », *L'art et l'idée*, n° 3, 20 mars 1892, p. 161-175. Article repris et remanié sous le titre « Félicien Rops par la plume et le crayon », dans *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 480-487.

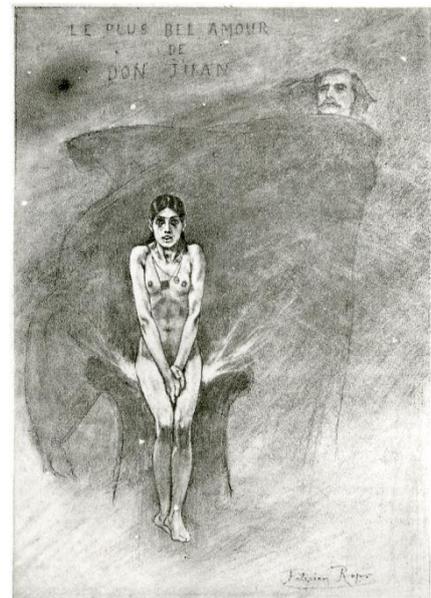
⁷ PICA V., « Félicien Rops à l'étranger. Italie », *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 462-464.

⁸ VEDRINE H., *Félicien Rops (1833-1898) et le fait littéraire*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, mars 1996.

⁹ RAMIRO E., *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, Paris, librairie Conquet, 1887, p. 257.

¹⁰ VEDRINE H., *Félicien Rops (1833-1898) et le fait littéraire*, op.cit., p. 457 et 458 : « il semble évident que tous les textes, même celui de Huysmans, ont pour hypotexte la description de Péladan ».

concordance de leurs écrits conduit dès lors à une unique idée des *Diaboliques*, une interprétation qui s'est d'autant plus imposée que ces écrivains jouissaient d'une véritable autorité. Par la suite, les historiens n'ont cessé de réutiliser ces descriptions et de perpétuer l'image d'une œuvre moderne, religieuse et perverse, qui ne correspond pourtant pas à la pensée de l'artiste. Ce type de configuration a été fort bien décrit par Alain Vaillant dans son ouvrage *Le paradoxe de l'histoire littéraire* dans lequel il énonce les principales difficultés qui attendent l'historien désireux de travailler avec la critique des écrivains¹¹. L'actualité reste un fort enjeu pour ces auteurs en quête d'informations exclusives sur les artistes de leur temps. Quant à Rops, il a volontairement organisé la diffusion restreinte de ses œuvres afin de susciter l'engouement auprès de la critique. Hélène Védrine ajoute que « la médiation constante par le texte est une des caractéristiques fondamentales de la critique journalistique de Rops »¹². Chacun des articles reprend ainsi les idées des critiques précédentes et renforce les thématiques généralement et erronément associées à l'artiste. Aller à l'encontre de ces principes serait susceptible de remettre en cause le discours général qui légitima son œuvre. En outre, certains historiens constatent un certain nombre d'incohérences autour de ce projet sans pour autant que celles-ci soient l'objet d'une étude plus approfondie. En effet, la confrontation des sources avec l'histoire aujourd'hui admise fait émerger un certain nombre de contradictions. Pourquoi Rops fait-il part, jusque dans les années 1890, de son travail sur les *Diaboliques* alors que l'œuvre est censée être achevée depuis 1882 ? Cette impasse intellectuelle est directement liée à la difficulté, encore présente, de s'éloigner des discours établis à l'époque de la publication des planches. L'idée d'une grande œuvre fait parfois oublier qu'elle est l'aboutissement d'une longue et difficile gestation. Les auteurs de *La Plume* vantent ainsi l'instinct et le naturel créateur de Rops afin de le rapprocher davantage des grandes légendes artistiques. C'est ainsi que l'histoire de la genèse des *Diaboliques* s'est réduite au projet initial annoncé par l'éditeur Alphonse Lemerre, commanditaire de l'œuvre.



Félicien Rops, *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, héliogravure pure, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

¹¹ Voir l'avant-propos d'Alain Vaillant dans *Le paradoxe de l'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

¹² VEDRINE H., *De l'encre dans l'acide*, Paris, H. Champion, 2002, p. 311.

Contrairement à l'idée générale, les illustrations de Rops n'ont jamais accompagné le texte de Barbey puisque d'une part, l'éditeur parisien avait pour habitude de publier ces illustrations indépendamment de l'ouvrage¹³ afin que « ceux qui veulent des illustrations les achètent »¹⁴ et que, d'autre part, aucun catalogue de l'œuvre de Rops ne fait référence à une véritable édition illustrée¹⁵.

La perplexité avec laquelle les commentateurs abordent l'œuvre signale la difficulté d'identification des différentes versions des *Diaboliques*. Les deux séries qui composent cette œuvre, la première de petites planches et la seconde de grandes planches, sont souvent confondues, multipliant davantage les incohérences relatives à son histoire. Elles se composent d'un frontispice (*Le Sphinx*), de six eaux fortes renvoyant respectivement aux six nouvelles de Barbey (*Le Rideau Cramoisi*, *Le Plus bel Amour de Don Juan*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, *A un dîner d'athées*, *Le Bonheur dans le Crime* et *La Vengeance d'une femme*) ainsi que d'une postface comportant deux versions (*La femme et la folie dominant le monde I* et *II*). Il est important de distinguer la première série d'illustrations commandée par Lemerre afin d'accompagner la réédition de l'ouvrage censuré des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. Cette série se compose d'héliogravures pures et retouchées. Ce n'est qu'en second lieu que la série des grandes planches est réalisée. C'est l'existence des deux séries qui a poussé à la confusion sur ce second recueil des planches. De telle sorte, très peu de recherches se portent sur cette seconde édition car on pensait être parvenu à la définir alors qu'il s'agissait de la première. Dès lors, la date de réalisation des *Diaboliques* est soit estimée à 1882, année où est publié la seconde édition de l'ouvrage par Lemerre, soit à 1886, année citée dans le premier catalogue raisonné de son œuvre par Erastène Ramiro, catalogue dont cttok ar Mascha et Maurice Exsteens s'inspirent copieusement. La datation de 1882 semblerait juste si toutefois le projet avait été conduit en intégralité en temps et en heure. Celle de 1886 s'avère exacte car c'est également l'année où Mirbeau annonce la publication des *Diaboliques* dans son article paru dans le journal *Le Matin*.

¹³ Lettre de Félicien Rops à Léon Dommartin, S.l.n.d., Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 6655/468 (94).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Nous avons observé une édition grand format comportant à la fois le texte de Barbey et les illustrations de Rops en prêt au Musée Provincial Félicien Rops de Namur mais aucune information n'est donnée au sujet de cet objet.

Ensuite, il est important de s'interroger sur les divers formats des œuvres. La première édition adopte le format dit « Lemerre » (SC. L. 60 H. 90 – Pl. L. 90. H. 120 mm) constamment utilisé par l'éditeur pour l'illustration de ses publications. c r un moyen format pour le frontispice *Le Sphinx* est également identifié en plus de la seconde édition des grandes planches. Lemerre est avant tout un éditeur littéraire qui publie constamment sous fascicule des illustrations qui accompagnent ses parutions et non un éditeur d'estampes. La multiplicité des



Félicien Rops, *Le Sphinx*, dessin, encre, pierre noire et crayon sur papier calque, 22 x 18 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

formats laisse deviner que la genèse des œuvres n'a pas été conforme au souhait de l'éditeur.

Enfin, le catalogage de l'œuvre ropsienne fait preuve de contradictions avec l'histoire telle qu'elle est aujourd'hui admise. Erastène Ramiro, avocat de profession, travaille avec Rops à l'élaboration de ce catalogue (1887) qui sert de base à ceux d'ottokar Mascha ¹⁶ (1910), de Maurice Exsteens ¹⁷ (1928) et d'Eugène Rouir ¹⁸ (1991). De nombreuses lettres font part de l'attention et de la minutie portées à ce projet par les deux collaborateurs disposés à écrire ce que la postérité retiendra de l'artiste. Seulement, le

catalogue de 1887 ne répertorie que l'édition des petites planches. Si la seconde édition est réalisée à la même époque, pourquoi ne pas l'avoir répertoriée, compte tenu de l'influence de ce référencement sur le marché de l'art ?

Il semble dès lors évident que l'histoire de la genèse des *Diaboliques* ne peut se rapporter uniquement au projet connu et initié par Alphonse Lemerre. Il est nécessaire que chaque étape du projet soit redéfinie afin d'obtenir une hypothèse prenant en compte l'ensemble des éléments désormais à notre disposition sans exclure pour autant certaines données incommodes.

¹⁶ MASCHA c. , *Félicien Rops und sein Werk : Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernismous, Kaltnadelblätter, Heliogravüren usw. Und Reproduktionen, mit fünfzig Abbildungen, wovon sieben und dreissig noch nicht reproduziert worden sind, in Heliogravüre, Lichtdruck, drei- und vierfarbenaufotypie und Strichätzung, dann fünf Tabellen mit Wasserzeichen und Sammlermarken*, Munich, A. Langen, 1910.

¹⁷ EXSTEENS M., *L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*, Paris, Pellet, 1928.

¹⁸ ROUIR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, Bruxelles, 1991, 3 volumes.

L'étiollement du projet d'illustration de l'édition Lemerre

En novembre 1874 paraît la première édition chez Dentu des *Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly. Un mois après la sortie de l'œuvre, Barbey est accusé d'« outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs, et complicité »¹⁹. Lors de la saisie des ouvrages restants par la justice chez l'éditeur Dentu, tous les exemplaires sont déjà vendus. Lorsque Alphonse Lemerre rachète les droits des *Diaboliques* à Dentu en 1882²⁰, aucune autre édition n'est parue depuis le procès de 1874²¹. Le potentiel subversif de ce texte assure à l'éditeur la réussite de cette seconde édition. Il sait bien qu'une œuvre aussi provocatrice que celle de Rops accompagnerait judicieusement la sortie d'un ouvrage déjà condamné. Sa stratégie répond aux



Félicien Rops, *A un dîner d'athées*, héliogravure pure, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

attentes d'un public qui se délecte au même moment des leçons tenues par le professeur Jean-Martin Charcot et de ses « pseudos hystériques » à la Salpêtrière. Toutefois, le projet n'est pas sans risque. En effet, Alphonse Lemerre a déjà fait appel à Félicien Rops pour l'illustration des œuvres complètes d'Alfred de Musset en 1876. Le graveur namurois accuse un retard de plus de huit mois dans la livraison des planches ce qui conduit Lemerre à déléguer la gravure de celles-ci. La relation houleuse qu'entretiennent les deux hommes à partir de 1878 n'empêche pourtant pas l'éditeur de solliciter de nouveau l'artiste.

La commande des dessins pour l'illustration de l'ouvrage de Barbey d'Aurevilly par l'éditeur Alphonse Lemerre reste imprécise. Seule une lettre de Rops à Joséphin Péladan indique que huit dessins auraient été « commandés le 20 novembre 1883 »²². Cette commande contient l'ensemble des illustrations mis à part le deuxième culispice de *La femme et la folie dominant le monde*. Le portrait habituel de l'auteur à l'incipit des publications Lemerre est

¹⁹ BERTHIER P., « L'histoire des *Diaboliques* » in *Barbey d'Aurevilly : 1808-1889*, Georges Fréchet (cat. exp. Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 21 avril- 3 juin 1989), Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1989, p. 80.

²⁰ *Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris*, Anne Pingeot, Robert Hoozee ed. (cat. exp. Paris, Grand Palais, 18 mars- 14 juillet 1997), Paris, RMN, 1997, p. 345.

²¹ BARBEY D'AUREVILLY J., *Correspondance générale/Barbey d'Aurevilly. 8. 1876-1881* Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 118.

²² Lettre de Félicien Rops à Joséphin Péladan, Bièvres, 8 août 1886, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 7043, lot n° 93, publiée dans *La Grive*, n°124, octobre-décembre 1964, p. 20.

gravé par Paul Rajon²³ (1843-1888) qui a déjà collaboré avec l'éditeur parisien²⁴. Rops a pourtant gravé un portrait de Barbey d'Aurevilly²⁵ mais son style caricatural ne pouvait convenir à la facture classique des habituels portraits des éditions Lemerre. À l'instar du projet d'illustrations des œuvres de Musset, Rops connaît de nombreux retards lors du rendu des dessins des *Diaboliques*. D'ailleurs, depuis cette nouvelle collaboration, Lemerre ne souhaite plus s'entretenir directement avec l'artiste et nomme comme intermédiaire un certain Léon Dewez. La première lettre qui fait état du projet date de décembre 1883 : Rops annonce la mise sur épreuve du frontispice *Le Sphinx*²⁶. Le 29 juin 1885, Rops s'excuse auprès de Dewez du retard accumulé tout en assurant avoir terminé l'ensemble des planches²⁷. Aucune lettre de l'artiste n'a été trouvée entre décembre 1883 et juin 1885. Néanmoins, quelques mois plus tard, Rops se veut rassurant : il confie « toute la peine qu'il se donne pour lui être agréable & tenir ses engagements » et qu'« il lui donne toutes les planches dans le courant de novembre²⁸ ». Rops ne cesse de repousser le rendu des planches alors que l'édition du livre de Barbey d'Aurevilly est pourtant disponible depuis plus de deux ans. En outre, l'artiste annonce à la fin de sa lettre²⁹ l'ajout, à titre de dédommagement, d'une neuvième planche qui correspond au deuxième culispice de *La femme et la folie dominant le monde*. La raison de son annexion nous était jusqu'alors inconnue.

Les planches finissent par paraître en février 1886³⁰, soit quatre ans après la publication des *Diaboliques*. Les deux datations les plus courantes pour le rendu de cette série sont alors 1882, date à laquelle l'ouvrage de Barbey d'Aurevilly paraît chez Lemerre et 1884, année où Rops affirme avoir livré les dessins chez son éditeur. Pourtant, l'intégralité de la série de dessins n'a pu être livrée avant le 4 septembre 1885, date à laquelle il offre à Lemerre un second

²³ Fc NTAINAS A., *Rops*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925, p. 116.

²⁴ DELZANT A., *Bibliothèque des Goncourt. Livres modernes*, Paris, G. Duchesne, A. Durel, 1897, p. 107 et 147.

²⁵ *Félicien Rops, Techniques de gravure*, Eugène Rouir (cat. exp. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, 12 octobre- 16 novembre 1991) Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, 1991, p. 42.

²⁶ Lettre de Félicien Rops à Léon Dewez, Paris, décembre 1883, Los Angeles, bibliothèque du Getty Research Institute, 86 0738.

²⁷ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, La Roche Claire Commune d'Essonne, 29 juin 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/3.

²⁸ Lettre de Félicien Rops à Léon Dewez, S.l.n.d., Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Musée de la Littérature, 02237/0004.

²⁹ *Ibid.* et Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

³⁰ RAMIREZ E., *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops, op.cit.*, p.129 ainsi que l'article de Mirbeau publié le même mois à l'occasion de la sortie des planches des *Diaboliques* (MIRBEAU c ., « Félicien Rops », *op.cit.*, p. 487-492.)

culispice³¹. La mauvaise datation d'une lettre de Rops à c ctave Uzanne³² (décembre 1882) a pu pousser les commentateurs à avancer la date de réalisation.

L'hypothèse d'une réalisation plus tardive est d'autant plus crédible que Barbey d'Aurevilly ne découvre les dessins qu'en 1885. Bien que l'artiste affirme, dans une lettre de mars 1884³³, que « les dessins de Barbey sont dans les mains de Lemerre », pourquoi Barbey ne les reçoit-il que le 30 octobre 1885³⁴, soit un an et demi après leur prétendue réalisation ? Par ailleurs, Rops fait part du mécontentement de Barbey à Joséphin Péladan dans une lettre qui daterait du 8 août 1884³⁵. cr, il y a une erreur de datation car l'artiste y évoque le « vendredi prochain 13 Août » qui se réfère à l'année 1886 et non à 1884³⁶, ce qui coïncide davantage avec la réception des dessins par Barbey fin 1885.



Félicien Rops, *La Femme et la folie dominant le monde II*, héliogravure retouchée, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

Ainsi, le projet d'illustration débute en décembre 1883³⁷ avec le frontispice *Le Sphinx*. Moins d'un an plus tard, Rops est en possession des huit dessins qui seront complétés par un neuvième (2nd culispice) le 4 septembre 1885³⁸, soit plus d'un an et demi après la commande de Lemerre. En outre, une variation des culispices intitulée *Le vol et la prostitution dominant le monde* est adjointe à la série des *Diaboliques* ; nous n'avons aucune information sur cette planche sinon celle d'Exsteens qui précise que « cette reproduction éditée par Pellet n'est pas faite d'après la planche ci-dessus (*La femme et la folie dominant le monde II*) mais d'après un

³¹ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

³² Lettre de Félicien Rops à c ctave Uzanne, s. l., décembre 1883, publiée dans *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, n° 4, 1962, p. 305, reprise dans ZENC T., *Les muses sataniques*, Bruxelles, J. Antoine, 1985, p. 119. Rops donne un rendez-vous le lundi 7 janvier, jour qui d'après le calendrier correspond à l'année 1884 et non 1883. Cette lettre n'est donc pas datée de décembre 1882 mais de décembre 1883.

³³ Lettre de Félicien Rops au docteur Camuset, s. l., mars 1886, in *Correspondance en sept volumes réunie par Maurice Kunel et Gustave Lefebvre*, 1942, VI, p. 64.

³⁴ Lettre de Barbey d'Aurevilly à Louise Read, s. l., 30 octobre 1885 in Barbey d'Aurevilly J., *Correspondance générale/Barbey d'Aurevilly. 9. 1882-1888, op.cit.*, p. 159-160.

³⁵ « cn m'a dit que Barbey éreintait les Diaboliques. J'en suis flatté, cela prouve que j'ai fait une œuvre au pied de la sienne. Une œuvre en contre-bas mais je veux bien être au sous-sol de Barbey, telle est mon estime pour son talent [...] » Lettre de Félicien Rops à Joséphin Péladan, Bièvres, 8 août [1886], Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 7043, lot n° 93, publiée dans *La Grive*, n°124, octobre-décembre. 1964, p. 20.

³⁶ « Je retourne à Paris vendredi prochain 13 Août, je travaillerai le 14 & le 15 [...] » *Ibid.*

³⁷ Lettre de Félicien Rops à Léon Dewez, Paris, décembre 1883, Los Angeles, Bibliothèque du Getty Research Institute, 86 0738.

³⁸ Lettre de Félicien Rops à Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.



Félicien Rops, *Le Bonheur dans le crime*, héliogravure retouchée, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

dessin original dans lequel la folie qui se trouve à droite derrière la femme est remplacée par une tête d'usurier »³⁹.

Face à ces retards qui desservent la promotion de l'œuvre, Lemerre finit par assigner une reconnaissance de dettes au graveur⁴⁰ que ce dernier n'acquittera jamais⁴¹.

A sa parution, l'œuvre relance sur le devant de la scène la célèbre querelle entre l'art et la littérature. L'avis défavorable de Barbey d'Aurevilly concernant les dessins⁴² ainsi que le souhait de l'éditeur de les conserver tout de même dans leur intégralité conduisent les critiques à conclure à la supériorité du travail de Rops sur l'œuvre de l'écrivain. En effet, les auteurs associent à la prétendue indépendance de Rops à l'égard du texte l'idée d'une revanche des arts sur la littérature. Cependant, ce ne sont pas les véritables raisons qui ont poussé l'éditeur à conserver les dessins. Lemerre, en

raison du retard accumulé, presse la gravure des planches tout comme il expédia la correction du texte de Barbey afin de maintenir la date de publication de la seconde édition. De plus, il n'y a pas eu d'opposition directe entre l'auteur et l'illustrateur. Rops n'a jamais rencontré Barbey d'Aurevilly, et les dessins n'ont donc pas été élaborés en concertation avec l'écrivain. La possibilité de cette rencontre fut auparavant attribuée à Joséphin Péladan⁴³, ami commun de l'écrivain et du graveur, mais bien que celle-ci fût mainte fois organisée, elle n'aura jamais lieu. Enfin, Lemerre ne semble pas avoir demandé l'avis de Barbey au sujet des illustrations ni même organisé une rencontre entre ces deux projets connexes.

³⁹ Voir la note de bas de page de l'illustration 433- *La prostitution et la folie dominant le monde* dans EXSTEENS M., *L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops, op.cit.*, volume II.

⁴⁰ Reconnaissance de dette entre Lemerre et Rops, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Musée de la Littérature, 768/2.

⁴¹ Inventaire après décès établi le 26 septembre 1898 par Maître Cros, Archives départementales de l'Essonne, II E 20272.

⁴² Lettre de Félicien Rops à Joséphin Péladan, Bièvres, 8 août [1886], Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, II 7043.

⁴³ Rç PS, PÉLADAN, *Correspondance*, rassemblée et commentée par Hélène Védrine, Paris, Séguier, 1997, p. 17.

De l'indétermination de la gravure à la publication des petites planches

Si l'intégralité de la série des dessins des *Diaboliques* est dans les mains de Lemerre le 4 septembre 1885⁴⁴, il y a une incertitude sur la date de réalisation des gravures ainsi que sur celui qui les a réalisés⁴⁵. En effet, en mars 1884, Rops signale que Rajon⁴⁶ serait chargé de la gravure. Lemerre aurait ainsi délégué la gravure de ces planches comme ce fut le cas avec l'illustration des œuvres de Musset. Il est probable que l'éditeur anticipe sur les éventuels retards de l'artiste namurois. Cependant, le 29 juin 1885, le graveur rassure son éditeur quant à la possession et à l'impression des planches⁴⁷. Rops est bien chargé de superviser la gravure puisqu'en septembre 1885, il envoie à Lemerre les états de sept planches qui lui restent à retoucher pour l'état définitif et que, début octobre, il promet de lui apporter la série complète (neuf planches)⁴⁸.

Toutefois, Rouir, qui a étudié avec minutie les artifices élaborés par Rops, confirme par l'analyse technique l'absence de sa participation à la gravure et statue de façon radicale en affirmant que « l'examen des héliogravures qui constituent le premier état, ne montre, à notre avis, aucune trace de retouches⁴⁹ ». C'est précisément sur ces susdites retouches que ses catalogueurs s'appuient pour attribuer à Rops la paternité de l'œuvre. Bien qu'ils admettent la possibilité d'œuvres issues de procédés photomécaniques (reproductions), la retouche au vernis mou des héliogravures par Rops leur permet de placer ces planches parmi les originaux. Néanmoins, en consultant les archives du dépôt légal des estampes des années 1879 à 1889, nous avons constaté qu'aucun dépôt ne faisait référence aux planches des *Diaboliques*. Le problème de l'originalité des *Diaboliques* se révèle donc également à travers des planches qui ne sont jamais associées à un numéro du dépôt légal. Enfin, il faut évoquer la collaboration du graveur belge Léon Evely à la première série des *Diaboliques*. Les deux hommes travaillent ensemble depuis janvier 1881⁵⁰ autour de procédés de reproduction photomécanique. Evely est un personnage central dans le système de production de Rops à cette époque puisqu'il a en

⁴⁴ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

⁴⁵ Rc UIR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, op.cit., volume II, p. 114.

⁴⁶ Lettre de Félicien Rops au docteur Camuset, s. l., mars 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, op. cit., VI, p. 64.

⁴⁷ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, La Roche Claire Commune d'Essonne, 29 juin 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/3.

⁴⁸ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, s. l., 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

⁴⁹ *Félicien Rops, Techniques de gravure*, Eugène Rouir, op.cit., p. 28.

⁵⁰ M. Kunel affirme à ce propos que leur correspondance débute dès avril 1879 (Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, op. cit., II, p. 115).

charge la réalisation de la majeure partie de ses héliogravures. Cette relation suggère ainsi que, dès le départ, Rops n'a pas prévu de prendre part ni à la réalisation des héliogravures ni à leurs retouches.

D'autre part, les commentateurs semblent conclure la délégation de la gravure par Lemerre uniquement grâce à la lettre adressée au docteur Camuset⁵¹, lettre qui ne tranche en aucun cas sur l'identité du graveur. Ces reproductions, obtenues par le procédé de l'héliogravure, constituent l'intégralité des œuvres aujourd'hui identifiées comme l'original des *Diaboliques*. Rouir quant à lui part du constat que les dessins ont été livrés à Lemerre en 1879⁵², date antérieure à l'idée même du projet d'illustration. C'est pourquoi nous émettons une toute autre hypothèse concernant la délégation de ces gravures. Puisque Rops, en juin⁵³ et septembre 1885⁵⁴, s'excuse auprès de l'éditeur de ne pas s'alarmer de l'état de ces planches, c'est que d'une part, Lemerre ne les a pas encore observées et que d'autre part, c'est bien Rops qui a la responsabilité de ces gravures. C'est pourquoi, depuis le 9 juin 1884⁵⁵, Rops envoie à Evely des dessins des *Diaboliques* à graver. De surcroît, le 5 septembre 1885, au lendemain de l'envoi de la lettre qui promet à Lemerre l'ensemble des planches⁵⁶, Rops envoie à Evely le reste de la série à reproduire et lui reproche l'état déplorable des planches⁵⁷. Rappelons que Rops prévient Lemerre la veille de « ne pas s'effrayer de certaines brutalités⁵⁸ ». Tout porte à croire qu'il s'agit bien ici de la première série des *Diaboliques* et non de la seconde comme le pensent Kunel⁵⁹ ou Rouir⁶⁰. Ainsi, il semble que Lemerre n'a pas dirigé la délégation de la gravure des petites planches, contrairement à ce qu'avaient conclu les commentateurs de la lettre adressée au

⁵¹ Lettre de Félicien Rops au docteur Camuset, s. l., mars 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, VI, p. 64.

⁵² RcU IR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, *op.cit.*, volume II, p. 116.

⁵³ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, La Roche Claire Commune d'Essonne, 29 juin 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/3.

⁵⁴ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

⁵⁵ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 9 juin 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p.162-163. Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 27 septembre 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 164. Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, septembre/octobre 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 167.

⁵⁶ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

⁵⁷ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Paris, 5 septembre 1885, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 171-173.

⁵⁸ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, Paris, 4 septembre 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/4.

⁵⁹ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Paris, 5 septembre 1885, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 172.

⁶⁰ RcU IR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, *op.cit.*, volume II, p. 116.

Docteur Camuset⁶¹. La démonstration de Rouir sur la non-retouche de ces planches les a vraisemblablement conduit à interpréter de façon expansive cette lettre⁶². Si l'étude de ces planches ne montre aucune trace de retouche alors il semble que ce soit bien Léon Evely qui ait gravé dans son intégralité la première série des *Diaboliques*. C'est donc l'artiste namurois et non son éditeur qui délégua l'impression de ces planches tout en faisant croire savamment à Evely que les véritables gravures étaient dans les mains de Lemerre et que celles qu'il était en train de concevoir n'étaient que des reproductions et non l'état final de la série⁶³.

Par ailleurs, la question de l'authenticité des œuvres, suite à la délégation de la gravure,



Félicien Rops, *Le dessous de cartes d'une partie de Whist*, héliogravure pure, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops

est soulevée par Rouir dans son catalogue raisonné. La non-retouche des planches pousse l'auteur à classer *Les Diaboliques* dans les reproductions en les excluant des planches originales⁶⁴. L'intransigeance de Rouir se doit d'être relativisée selon son haut degré de spécialisation dans ce domaine et son attachement à un « art » de l'estampe qui réprouve l'usage de procédés mécaniques.

D'après la loi encore en vigueur aujourd'hui, « la copie d'une œuvre originale ne sera pas protégée si elle résulte d'un procédé purement mécanique (décalque) ⁶⁵ ». Peut-être est-ce la raison pour laquelle Lemerre ne dépose pas la série des *Diaboliques* au dépôt légal des estampes. L'influence prépondérante du marché de l'art à l'époque doit être également prise en compte, Rops souhaitant continuer à produire abondamment afin, entre autres, de subvenir aux besoins de sa famille.

En outre, Erastène Ramiro (1853-1928), avocat et homme de lettres français, réalise successivement en 1887 et en 1893, le catalogue raisonné de l'œuvre de Félicien Rops. Ces derniers composent ensemble la renommée de l'artiste sous les conseils de l'avocat auquel le

⁶¹ Lettre de Félicien Rops au docteur Camuset, s. l., mars 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, VI, p. 64.

⁶² Lettre de Félicien Rops au docteur Camuset, s. l., mars 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, VI, p. 64.

⁶³ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, S.l.n.d., in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 256.

⁶⁴ *Félicien Rops, Techniques de gravure*, Eugène Rouir, *op.cit.*, p. 28.

⁶⁵ Voir le site du CNAP à l'URL suivant : <http://www.cnap.fr/navigation/profession-artiste/droit-d%E2%80%99auteur/copie-et-reproductions>

graveur se confie. Dans leur correspondance⁶⁶, son avocat s'interroge sur l'authenticité de certains dessins des *Diaboliques*. Un certain Legrand aurait « massé » *Le plus bel amour de Don Juan* sous la direction de Rops. Louis Legrand (1863-1951) est un graveur français qui s'établit à Paris en 1884. Rops ne cesse de vanter « cet élève des plus intelligents⁶⁷ » auprès de ses camarades et également un « ami dont il approuve le talent ⁶⁸». Néanmoins, quelques mois plus tard, une discorde altère leur relation et Rops demande que le nom de ce garçon ne figure dans aucun de ses ouvrages ni ne soit associé à sa personne⁶⁹.

Le catalogue d'Arwas souligne l'ignorance des raisons de cette dispute et de la virulence des propos de l'artiste. C'est sans compter la lettre de Rops à Ramiro, qui répond aux accusations de délégation des dessins, et qui, d'ailleurs, est postérieure à la publication de la première série des *Diaboliques* (1886) puisque l'édition des grandes planches est déjà en préparation⁷⁰. Avant toute chose, il est important de rappeler que Ramiro publie en 1896 le *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié* de Louis Legrand. Il a été précédemment vu que Rops conçoit les dessins des *Diaboliques* entre décembre 1883 et septembre 1885. Or la dispute a lieu autour du 11 mars 1885, soit juste quelques mois après la rencontre de l'élève et du maître et juste avant la finalisation des dessins. Est-ce le massage des dessins des *Diaboliques* qui est à l'origine de cette rupture prématurée ? Le souhait de Rops fut en tout cas respecté puisqu'aucun commentateur à ce jour ne met en relation le projet des *Diaboliques* avec Louis Legrand. Il ne s'agit pas ici de réfuter l'originalité des dessins mais de mettre en exergue le nombre important de propos et d'événements suspicieux et ambigus qui parsèment leur histoire.

Une œuvre vendue prématurément

Si l'année 1886 marque la publication officielle de la première série, il est néanmoins fort probable que Rops vendit, à l'avance, quelques exemplaires sans l'accord de son éditeur. En juin 1885, une lettre de Rops à Lemerre laisse ainsi entendre que ce dernier accuse l'artiste d'avoir livré la série d'eaux-fortes avant l'heure⁷¹.

⁶⁶ Lettre de Félicien Rops à Erastène Ramiro, S.l.n.d, lettre appartenant aux amis du musée provincial Félicien Rops, en dépôt à Namur, lettre 33.

⁶⁷ Lettre de Félicien Rops à Henry Monnier, S.l.n.d, Bruxelles, Archives de l'art contemporain de Belgique, n° 9030.

⁶⁸ Lettre de Félicien Rops à M. Hetzel, S.l.n.d, BnF, ZM 2126.

⁶⁹ *Louis Legrand : catalogue raisonné*, ARWAS V., LEBLANC V. (cat. exp. Namur, musée Félicien Rops, 30 juin-30 août 2006), Londres, Papadakis, 2006, p. 8.

⁷⁰ Lettre de Félicien Rops à Erastène Ramiro, S.l.n.d, lettre appartenant aux amis du musée provincial Félicien Rops en dépôt à Namur, lettre 33.

⁷¹ Lettre de Félicien Rops à Alphonse Lemerre, La Roche Claire Commune d'Essonne, 29 juin 1885, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits, 35120/3.



Félicien Rops, *Le Rideau Cramoisi*, héliogravure retouchée, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

Cette accusation s'appuie vraisemblablement sur la vente qui se tient les 6 et 7 mai 1885 à Drouot et qui fait en effet état des épreuves du frontispice *Le Sphinx*, sans toutefois les placer dans la série des *Diaboliques*. Rops confirme dans une lettre à Evely de septembre 1884 que « le frontispice ne lui appartient pas ⁷² » puisqu'il est effectivement sous les droits de Lemerre. Si l'éditeur avait autorisé cette vente à Drouot, il n'aurait pas été aussi étonné des propos rapportés par un soi-disant acheteur qui lui révéla l'affaire. Tout porte à croire que Rops a vendu quelques planches avant leur publication et sans l'autorisation de Lemerre. D'autant plus que le 5 septembre 1885, Rops écrit à Evely au sujet des *Diaboliques* « que ces dessins sont maintenant la propriété d'un monsieur qui veut me les

échanger contre des dessins plus voilés ⁷³», soit quelques mois après l'accusation de l'éditeur. Ainsi, il semble fort probable que Rops vendit en exclusivité la série sous la propriété de Lemerre et ce, pour des raisons pécuniaires.

Le mystère des grandes planches

La nécessité d'une seconde édition des *Diaboliques* émerge deux mois à peine après la parution de février 1886 des petites planches, l'artiste estimant que « les petites planches ne disent rien »⁷⁴. Il est également probable que suite au succès de la première édition, Rops a davantage estimé ce projet qu'il ne l'avait fait auparavant. Mais là encore la confusion règne : certains auteurs ont daté la réalisation des grandes planches de 1886, date de la publication des petites planches, alors que cette seconde série semble être bien postérieure⁷⁵. D'autres auteurs

⁷² Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, septembre/octobre 1884, in *Correspondance* [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 167.

⁷³ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Paris, 5 septembre 1885, in *Correspondance* [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 171-173.

⁷⁴ Lettre de Félicien Rops à F. Taelmans, Paris, 8 avril 1886, in *Correspondance* [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, IV, p. 281 ainsi que la lettre de Félicien Rops à Erastène Ramiro, S.l.n.d, lettre appartenant aux amis du musée provincial Félicien Rops en dépôt à Namur, 33.

⁷⁵ Il y a également certains ouvrages qui n'évoquent que la première série publiée en 1886, en la cataloguant avec des cartels correspondant aux grandes planches. Voir *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, Catherine Méneux (cat. exp. Nancy, Musée des Beaux-Arts et Musée de l'école de Nancy, 6 mai – 28 août 2006), Nancy, Artlys, 2006, p. 108.

tels Exsteens⁷⁶ et Mascha⁷⁷ identifient les œuvres sans toutefois donner d'informations ni de dates particulières sur leur réalisation. Quant à Ramiro, il n'évoque pas, dans son premier catalogue (1887), la seconde série de grandes planches des *Diaboliques* mis à part une version grand format du *Sphinx*⁷⁸. cr dans *le supplément au catalogue* (1893), l'auteur place au tout début de l'ouvrage⁷⁹ les grandes planches des *Diaboliques* qui ne sont alors qu'au nombre de six (les six nouvelles). Par conséquent, cette seconde édition est réalisée entre 1887 et 1893. Il est en effet dans l'intérêt de Rops de répertorier dès que possible cette série qui demeure l'un de ses plus grands succès. Ainsi, il est vraisemblable qu'en 1887 seul le frontispice grand format est gravé tandis que quelques années plus tard la seconde série s'élargit avec cinq autres planches. Pourtant, Exsteens, Mascha, Rouir et nous-mêmes avons constaté que la série complète est constituée de neuf planches. Le projet de la seconde édition ne s'est donc pas achevé avant 1893. Concernant la datation des grandes planches, Ramiro renvoie au référencement des petites planches soit à la date de février 1886⁸⁰. Ainsi, aucun catalogue ne mentionne la sortie officielle de ces grandes planches qui semble être totalement passée sous silence.

Rouir est le seul dans son catalogue à proposer une hypothèse concernant la réalisation grand format des *Diaboliques*. Il affirme que la gravure fut, une nouvelle fois, réalisée par Léon Evely⁸¹. Il situe la réalisation de la seconde édition en 1888 du fait de l'affaire du vol des cuivres, événement qui attesterait de leur première apparition : des épreuves des grandes *Diaboliques* sont mises en vente le 12 juillet 1888 ainsi que le 17 novembre 1888 à Drouot alors que Rops « n'a jamais eu les cuivres entre les mains » « puisqu'il n'y a que vous [Evely] qui avez gravé grand format les *Diaboliques*⁸². » Rops prétexte un vol des cuivres bien qu'il soupçonne Evely d'avoir la mauvaise habitude de tirer à part, pour son propre compte, des épreuves des cuivres qu'il réalise⁸³. Quant à Lemerre, il semble totalement à l'écart de cette dispute alors qu'il est censé posséder les droits de l'œuvre. D'autre part, la reconnaissance de

⁷⁶ EXSTEENS M., *L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*, *op.cit.*, volume III, illustration 432.

⁷⁷ MASCHA c. , *Félicien Rops und sein Werk : Katalog seiner Gemälde, c riginalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernismous, Kaltnadelblätter, Heliogravürenusw. undReproduktionen, mit fünfzigAbbildungen, wovonsiebenunddreissignochnichtreproduziertwordensind, in Heliogravüre, Lichtdruck, drei-unkVierfarbenaotypieundStrichätzung, dannfünfTabellen mit WasserzeichenundSammlermarken*, *op.cit.*, p. 335-338.

⁷⁸ RAMIRc E., *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, *op.cit.*, p. 256.

⁷⁹ RAMIRc E., *Supplément au catalogue de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, Bruxelles, E. Deman, 1893, p. II et III.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Rc UIR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, *op.cit.*, volume II, p. 115.

⁸² Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 29 septembre 1888, in *Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre*, *op. cit.*, II, p. 193.

⁸³ Rc UIR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, *op.cit.*, p. 116.

dettes qu'il impose à Rops en 1894⁸⁴ porte sur la somme de 3100 francs ; or, cette somme apparaît d'autant plus démesurée que le recueil des petites planches était vendu par Lemerre pour 15 francs. La reconnaissance de dette pourrait donc être liée à la vente frauduleuse des grandes planches. C'est pourquoi lorsque Rouir affirme dans son hypothèse que ces planches sont publiées avec l'accord de Lemerre, il semble plus probable que ce dernier ne soit même pas au courant de la poursuite de ce projet étant donné l'importance des dettes qu'il assigne. Quant à la date de parution de fin 1888 ou début 1889, aucun des éléments apportés par Rouir ne la justifie⁸⁵.

L'étude de la correspondance entre Félicien Rops et Léon Evely est à même d'éclaircir les raisons des différentes complications qui parsèment le projet des *Diaboliques*. Rops place leurs échanges sous le signe de la discrétion afin de ne pas inquiéter son éditeur sur la réalisation des héliogravures⁸⁶, censées être réalisées par l'artiste namurois. En effet, par souci de clarté, Rops ne fait preuve d'aucune réserve dans ses lettres concernant la retouche des œuvres en vue de dissimuler les traces des procédés mécaniques dont elles sont issues. Par ailleurs, dès le début des années 1880⁸⁷, Rops propose un système de paiement assez spécifique : il établit fréquemment à la fin de chaque contrat un compte-rendu qui synthétise la somme due en francs pour le travail d'héliogravure qu'il convertit ensuite en dessins et reproductions afin de dresser « une collection Rops⁸⁸ » qui, selon lui, est plus avantageuse. Cette comptabilité lui est surtout plus profitable car c'est lui-même qui définit la valeur en francs de son œuvre sans se référer à son estimation sur le marché⁸⁹.

⁸⁴ Reconnaissance de dette entre Alphonse Lemerre et Félicien Rops, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Musée de la Littérature, 768/2.

⁸⁵ Rouir s'appuie sur une lettre qui traite des *Sataniques* et non des *Diaboliques*. Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 5 novembre 1888, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 201.

⁸⁶ KUNEL M., *Lettres de Félicien Rops à Léon Evely. Le livre et l'estampe*, VI, 1960, p. 298-316.

⁸⁷ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Paris, 20 octobre 1880, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 127.

⁸⁸ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Bièvres en Josas, s. d., in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 137-138. Voir également la lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 16 juin 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 163 où il affirme : « Je vais vous remplir votre album ».

⁸⁹ Voir à ce sujet la lettre de Félicien Rops à Léon Evely, 15 octobre 1883, *ibid.* où il rectifie les équivalences en croquis jugeant que certains en valent plus que ce qu'il avait annoncé.

Seulement, Rops ne respecte pas ce système de paiement en accumulant systématiquement des retards dans le rendu des dessins, ce qui contrarie Evely. Dès le mois d'octobre 1883, des dissensions apparaissent concernant leur « troc »⁹⁰. Elles se poursuivent tout au long de leur relation, Rops invoquant toutes sortes de raisons pour justifier ses retards comme il sait si bien le faire. C'est à partir de septembre 1884 que Rops entreprend avec Evely le projet de gravures des petites planches contre quarante-cinq croquis promis à la base⁹¹, une contrepartie qui est ensuite revue et remplacée par les croquis-dessins primitifs des *Diaboliques*⁹². Evely entrevoit



Félicien Rops, *La Vengeance d'une femme*, héliogravure retouchée, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

la valeur importante de ces originaux, compte tenu des nombreuses reproductions que l'artiste lui a commandées. Bien qu'il lui annonce l'envoi des dessins primitifs le 22 mars 1886⁹³, Evely n'a toujours pas les croquis en main le 17 mars 1888⁹⁴. D'ailleurs, à l'instar du vol des cuivres évoqué précédemment, Rops accuse Evely d'avoir édité plus d'un exemplaire de chaque planche qui lui a été donné à graver comme l'atteste l'affaire Duringe⁹⁵, collectionneur à qui l'on assure l'unicité de deux planches alors qu'il les a remarquées à la fois chez M. Deman et dans l'atelier de l'artiste. Au vu des excessifs retards de paiement, Evely a pris sans doute l'initiative de « se payer lui-même » en

« vendant des dessins » qu'il « ne pouvait pas vendre⁹⁶ ». La dernière lettre de leur correspondance date du 5 novembre 1888 et fait de nouveau mention de l'envoi prochain des dessins primitifs des *Diaboliques* sans que nous ayons la certitude de leur réception par le photogaveur. Concernant le projet des grandes planches annoncé par Rops en avril 1886⁹⁷, il

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 27 septembre 1884, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 164.

⁹² Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 6 janvier 1885, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 169.

⁹³ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 22 mars 1886, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 183.

⁹⁴ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 17 mars 1888, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 189.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Lettre de Félicien Rops à François Taelmans, Paris, 8 avril 1886, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, IV, p. 281

n'en fait part à Evely que le 29 septembre 1888⁹⁸. Le 10 octobre 1888, Rops récupère les cuivres des grandes planches suite à l'affaire de ce prétendu vol et assure « avoir commencé le tirage⁹⁹ » du *Rideau Cramoisi* et de *A un dîner d'athées*. Une fois les cuivres en main, la collaboration entre Rops et Evely semble se terminer. Cependant, la seconde édition n'est pas achevée pour autant.

Rops exposera la série des *Diaboliques*¹⁰⁰ une seule fois au salon des XX¹⁰¹ en février 1889. C'est sur cette exposition publique que Rouir s'appuie pour conclure la fin de la genèse des grandes planches. Pourtant, il n'en ait rien. La correspondance prouve qu'il poursuit la retouche avec son ami Armand Rassenfosse jusque dans les années 1890. Le peintre et lithographe belge collabore alors avec Rops à l'élaboration d'un vernis mou à la retouche indétectable¹⁰², contrefaçon sur laquelle s'appuie Rouir pour contester l'authenticité des œuvres. Rops poursuit ainsi le travail entrepris avec Evely autour des grandes planches des *Diaboliques* qui semble d'ailleurs être le théâtre d'expérimentations de ce nouveau vernis¹⁰³. Ces échanges autour des *Diaboliques* se poursuivent jusqu'en mars 1892¹⁰⁴. La retouche des grandes planches avait été auparavant attribuée à Léon Evely. La correspondance de ces dernières années montre au contraire que Rops est plus proche de la gravure de cette seconde édition que de la première à l'inverse de ce qui a été précédemment énoncé par les commentateurs. En fin de compte, Rops écrit, en avril 1891, une lettre qui révèle l'état général des planches des *Diaboliques* dans laquelle il affirme : « Il y a deux éditions de Diaboliques une – la petite, chez Lemerre. Puis la grande en train de se faire. [...] La Vengeance de femme n'est pas encore faite ni le Vol & la Prostitution dominant le monde. ¹⁰⁵ ». La série de grandes planches n'est donc pas complète en avril 1891, ce qui explique la poursuite des travaux avec Rassenfosse, le non-catalogage par Ramiro dans la première édition de son catalogue ainsi que la reconnaissance de dettes

⁹⁸ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s. l., 29 septembre 1888, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 193.

⁹⁹ Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Paris, 10 octobre 1888, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, II, p. 199.

¹⁰⁰ Voir DELEVc Y R., LASCAULT G., VERHEGGEN J-P., CUVELIER G., *Félicien Rops*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, p. 192 et VEDRINE H., *Félicien Rops (1833-1898) et le fait littéraire*, *op.cit.*, p. 56. Toutefois, il n'est pas précisé s'il s'agit des petites ou des grandes planches. Rouir doit vraisemblablement s'appuyer sur cette date pour la sortie officielle des grandes planches.

¹⁰¹ Rops avait déjà eu pour projet d'exposer les *Diaboliques* au salon de 1886. (Voir lettre de Félicien Rops à Léon Evely, 15 janvier 1885, s. l., Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, III 215/vol.1/5).

¹⁰² Lettre de Félicien Rops à Armand Rassenfosse, s. l., 9 janvier 1890, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, III, p. 63.

¹⁰³ Lettre de Félicien Rops à Armand Rassenfosse, Paris, 7 mai 1890, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, III, p. 312.

¹⁰⁴ Lettre de Félicien Rops à Armand Rassenfosse, Paris, 10 mars 1892, in Correspondance [...] réunie par M. Kunel et G. Lefebvre, *op. cit.*, III, p. 312.

¹⁰⁵ Lettre de Félicien Rops à un anonyme, Paris, avril 1891, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, III 215/6/33.

contractée tardivement par Lemerre autour de cette seconde édition (1894). Si *La vengeance d'une femme* n'est pas encore terminée à ce moment, il est incertain qu'elle ait été achevée un jour puisque Rouir, qui a étudié avec attention ces planches, soutient qu'elle est la seule qui fait défaut¹⁰⁶. Quant à la date d'accomplissement de la série complète, le catalogage nébuleux de Ramiro ne permet pas de conclure à son achèvement en 1893. Il reste encore beaucoup de mystères autour de ces planches parmi ces délégations, ces innovations techniques qui mettent à mal la question d'originalité en gravure, le ressentiment de Lemerre à travers cette reconnaissance de dette dont on connaît l'objet sans connaître les raisons ou encore l'habileté de Rops à brouiller les traces de son histoire, à « chérir son obscurité » à la frontière du « dilettantisme ¹⁰⁷».



Félicien Rops, *La femme et la folie dominant le monde*, héliogravure retouchée, 12 x 9 cm, Namur, Musée provincial Félicien Rops.

Pour citer cet article : Alric DELAPORTE, « Félicien Rops et l'illustration des *Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly : divagations et artifices sur la genèse des œuvres » dans Marie Gispert, 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 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

¹⁰⁶ Rc UIR E., *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié, op.cit.*, volume II, p. 116.

¹⁰⁷ DEMcL DER E., « Étude patronymique sur Félicien Rops », *La Plume*, n° 172, 15 juin 1896, p. 428.

Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité
Réflexion autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture
européenne (1879 – 1911)¹

Charlotte IZZO

« Ces jeunes artistes ont mis trois tableaux dans un même cadre : ont-ils fait un triptyque ? »²

Si au Salon de 1879, le critique d'art Jules-Antoine Castagnary s'interroge déjà à propos d'une « singulière invention de triptyques »³, il ne se doute pas que le phénomène qu'il pressent n'en est alors qu'à ses prémices. En effet, les triptyques qui fleurissent cette année-là sur les murs du Salon ne sont que les premiers symptômes d'un phénomène de plus grande ampleur : une véritable « renaissance » de la forme tripartite.

Le triptyque est l'un des multiples visages du polyptyque, œuvre unique constituée de plusieurs panneaux, fixes ou mobiles : trois, en l'occurrence. Nul besoin de rappeler qu'il n'est pas une invention du XIX^e siècle, mais une forme d'origine médiévale. Ainsi, son essence est double : à la fois historique et sacrée. Les premiers exemples de polyptyques apparaissent en effet entre le X^e et le XII^e siècle, qu'il s'agisse encore de petits objets – essentiellement des diptyques et triptyques – voués à la dévotion personnelle, ou bientôt de grands retables placés sur les autels des églises et des chapelles. Peint ou sculpté, le tableau multiple s'impose durant plusieurs siècles comme le lieu d'expression privilégié de la peinture religieuse. Sa formule est féconde, des exemples primitifs jusqu'aux plus spectaculaires, en passant par les propositions systématisées par la Renaissance italienne

¹ Cette réflexion est issue d'un mémoire de recherche de master 1 – *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)* – et notamment de son Chapitre II, « Une forme d'origine religieuse entre tradition et modernité » (pp.28-46). Il a été réalisé par l'auteur de cet article à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Mme Catherine Méneux (soutenu en septembre 2013).

² Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1879 », *Salons*, tome II, Paris, éd. G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p.386.

³ *Ibid.*, p.385.

comme nordique. Constant, le recours au polyptyque l'est donc du XII^e au XVII^e siècle, moment où il tend à se raréfier, s'éteignant même après Rubens. Ce sont alors les peintres du XIX^e siècle qui le redécouvrent, en plusieurs temps⁴. A l'aube du siècle, des tentatives sporadiques réveillent l'intérêt pour le tableau multiple, sans toutefois constituer de mouvement concret. Il faut attendre les années 1850 en Angleterre pour que les Préraphaélites ouvrent véritablement la voie à l'aventure du polyptyque moderne, au travers d'œuvres s'apparentant au retable. Mais l'âge d'or du tableau multiple – et plus précisément, du triptyque, forme la plus usitée – concerne bien le dernier quart du siècle. Ainsi, c'est à l'aube des années 1880 que débute vraiment le phénomène de « renaissance » du triptyque. Il atteint son point d'acmé quantitatif comme qualitatif dans les années 1890, puis s'essouffle dans un temps de latence préparant à une nouvelle ère du polyptyque.



Figure 1. Ernest-Ange Duez, *Saint Cuthbert : Saint Cuthbert enfant en prière, Saint Cuthbert nourri par un aigle, Saint Cuthbert âgé s'entretenant avec les oiseaux*, 1879, huile sur toile, triptyque, panneau central : 329x411cm, panneaux latéraux : 335x135cm, Musée d'Orsay (Paris)

En France, l'année 1879 signe le point de départ du phénomène : les artistes s'essaient à la forme tripartite, et les critiques – à l'exemple de Castagnary, mais aussi, plus tard, de Louis Gillet⁵ – constatent son retour. Dès lors, le mouvement peut s'épanouir. Le triptyque

⁴ Voir à ce propos l'article de Bruno FOU CART, « Le polyptyque au XIX^e siècle, une sacralisation laïque », dans *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, ouvrage collectif, (cat. expo. Paris, musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), Paris, RMN, 1990, p.130-139. C'est l'un des textes fondamentaux sur notre sujet. B. Foucart y réalise une synthèse sur l'histoire du polyptyque au XIX^e siècle, en faisant émerger ses différents moments, mais aussi ses principales caractéristiques.

⁵ Louis GILLET, « La Renaissance du triptyque », *Revue de l'art ancien et moderne*, avril-mai 1906, pp. 255-263 et 379-388. Ce double article est l'autre texte de référence, qui introduit la notion de « renaissance ». La

qu'Ernest-Ange Duez (1843-1896) expose cette année-là au Salon de la Société des Artistes Français, *Saint Cuthbert* (Fig.1) semble être le premier jalon de cette renaissance ; à son propos, Louis Gillet évoque d'ailleurs un « véritable manifeste du triptyque moderne », qui donne à la peinture religieuse « sa vraie solution réaliste »⁶. En effet, l'œuvre porte déjà en germe l'ambiguïté caractéristique des triptyques de la fin du XIX^e siècle : une ambivalence entre tradition et modernité. Structurellement, le tableau anciennement cintré évoque les retables dédiés aux saints placés dans les chapelles ; iconographiquement, les scènes de la vie de saint Cuthbert – de l'enfance à la vieillesse – relèvent d'une même tradition. Pourtant, c'est bien au Salon de 1879 que l'œuvre est destinée ; sa facture n'a d'ailleurs rien d'historique. Ce triptyque se fait remarquer par sa monumentalité – plus de six mètres de long – et a un succès immédiat. Médaille de première classe et acquis par l'Etat, il donne la preuve de la compatibilité de la forme tripartite avec la scène artistique moderne. Cette reconnaissance, ainsi que le basculement esquissé par Duez vers une formule moderne du triptyque nous conduisent à considérer l'œuvre comme le premier jalon de la renaissance du triptyque : ainsi débute son aventure moderne, en France, en 1879.

Si l'on ne devait retenir qu'un mot pour la définir, ce serait certainement « hétérogène ». Malgré un cadre tripartite commun, les triptyques du tournant du siècle sont en effet infiniment variés – tout comme le positionnement des artistes à leur égard : certains sont de grands peintres de polyptyques, comme le Belge Léon Frédéric (1856-1940), d'autres ne s'y essaient qu'à de rares, voire uniques, occasions. L'on peut toutefois tenter de distinguer une double tendance du triptyque : la première serait du côté de la mouvance naturaliste, la seconde de la mouvance symboliste. Cette distinction, bien que réductrice, laisse tout de même poindre certaines caractéristiques du triptyque moderne. La démarche naturaliste trouve en effet des réponses dans la forme tripartite, qu'il s'agisse de ses ressources narratives triplées ou de sa capacité à légitimer les sujets modernes, et notamment les scènes de genre si chères aux naturalistes. Du côté des symbolistes, les sujets se tournent vers l'allégorie, le mythe, le symbole : dans ce sens, le triptyque apporte avec lui un surplus d'idéal et de sacré, grande quête de l'art symboliste. Si le *Saint Cuthbert* inaugure la période du côté naturaliste, c'est d'ailleurs une œuvre au symbolisme accru qui pourrait la clore : le triptyque *Evolution*⁷,

première partie est une étude comparative des spécificités anciennes et modernes du triptyque, la seconde interroge les raisons de cette renaissance et ses formes nouvelles.

⁶ *Ibid*, p.256.

⁷ Piet Mondrian, *Evolution*, 1910-1911, huile sur toile, triptyque, panneau central : 183x87.5cm, panneaux latéraux : 178x85cm, Gemeentemuseum (La Haye).

de Piet Mondrian (1872-1944). Entre 1879 et 1911, le retour de la forme tripartite revêt ainsi des visages bien différents, qui ne se succèdent pas dans le temps, mais se superposent. Malgré tout, la distinction de ces mouvances ne doit pas cacher une réalité artistique plus complexe : souvent, le triptyque contribue même à la mise en relief de l'ambivalence entre naturalisme et symbolisme. Pour compléter le panorama, il faut signaler l'existence d'une troisième tendance du triptyque, qui le conduit vers des expérimentations décoratives, notamment chez les artistes issus de l'école de Pont-Aven ou du groupe des Nabis⁸. Rappelons enfin que la renaissance du triptyque n'est pas isolée, mais d'échelle européenne. Le phénomène est donc immense, du point de vue chronologique comme géographique, mais aussi par ce qu'il révèle de l'art de la fin du XIX^e siècle.

Il existe toutefois un point commun à tous les triptyques modernes, qui est à la fois le plus évident et le plus subtil : leur réinvestissement d'une forme ancienne d'origine sacrée, leur position ambiguë entre tradition et modernité. En 1880, peindre un triptyque n'a rien d'anodin, c'est la marque de l'intention, de la volonté créatrice. Les artistes qui réinvestissent cette forme sont tout à fait conscients de sa lourde symbolique historique comme religieuse, et font volontairement parler la dialectique. C'est donc à la notion complexe de « renaissance » que nous confronte le phénomène ; pour comprendre l'identité du triptyque moderne, c'est à son filtre qu'il faut l'interroger. Au XIX^e siècle comme au XXI^e siècle, le terme de « renaissance » a deux significations principales. La première, au sens propre de « renaissance », est celle de seconde ou nouvelle naissance, qui suppose donc une mort antérieure. C'est bien le cas du phénomène qui nous occupe, puisque le triptyque disparaît des usages des peintres durant près de deux siècles. Mais dans une acception plus large, la « renaissance » signifie aussi le renouvellement, c'est-à-dire une nouvelle vie, une nouvelle vigueur donnée aux choses. Point de suspense : bien évidemment, le triptyque moderne ne sera pas la copie archéologique – et stérile – de son ancêtre médiéval ou renaissant. C'est donc au sens large qu'il faut appréhender sa « renaissance », dont l'étude des termes permet de comprendre les mécanismes qui entrent en jeu dans l'ambiguïté essentielle d'une forme entre tradition et modernité.

⁸ Soulignons aussi le fait que les impressionnistes ne se sont jamais essayés au triptyque. Sur les raisons de ce non-intérêt, voir Charlotte IZZO, « Triptyque et composition : un renouveau de la peinture après l'impressionnisme », dans *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)*, mémoire de recherche de master I, histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013, volume I, pp. 24-27.

Sources et modèles du triptyque moderne

Pour les artistes du XIX^e siècle, peindre un triptyque revient donc indéniablement à interroger le passé ; mais il n'est pas question, toutefois, de n'importe quel passé. Le choix du (des?) modèle(s) historique(s) et artistique(s) est même un élément primordial dans la démarche des nouveaux peintres de triptyques. L'histoire ancienne de cette forme est riche et complexe : ce sont sept siècles de création en plusieurs panneaux qui peuvent inspirer les artistes. Au XIX^e siècle, la tradition académique – notamment au travers de l'enseignement des Beaux-arts – privilégie le modèle antique, et par extension, renaissant et classique. La logique voudrait donc que les principales références soient trouvées dans la grande époque de production tripartite qu'est la Renaissance. Mais en réalité, les peintres vont aller puiser plus loin, c'est-à-dire dans l'art des Primitifs des XIV^e et XV^e siècles, qu'ils soient flamands, français ou italiens. Dans ce sens, nous pouvons dire que le triptyque moderne est un triptyque « primitiviste ». Le choix d'une source renouvelée n'est pas anodin, il entre en corrélation avec l'ambition première du réinvestissement d'une forme du passé : faire du nouveau avec de l'ancien, renouveler la création contemporaine par un regard posé sur l'histoire. Le retour du triptyque témoigne en effet de la volonté qu'ont alors certains artistes de régénérer l'art moderne, jugé sclérosé par la tradition académique et par ses modèles canoniques. Ainsi, la renaissance du triptyque semble étroitement liée à un « primitivisme », terme complexe, aux multiples formes et significations : ici, au sens propre de regard porté sur les Primitifs ; toujours, au sens large de quête des origines de l'art dans un but régénérateur.

En s'intéressant au contexte culturel, et notamment à l'histoire de l'art, l'on se rend compte que les choses vont dans le même sens. De 1880 à 1905, c'est-à-dire simultanément à la renaissance du triptyque, un important phénomène de redécouverte de l'art des Primitifs agite l'Europe. Or, nous le savons, ces maîtres anciens sont de grands peintres de polyptyques, que l'on pense à Fra Angelico, Masaccio, Grünewald ou encore aux frères van Eyck, pour ne citer qu'eux. Leur redécouverte – qui n'est pas sans dimension nationaliste – a deux vecteurs principaux : la publication d'ouvrages et l'organisation d'expositions qui participent au regain d'intérêt pour les Primitifs, sur le plan scientifique comme auprès du grand public. Citons comme exemple « l'Exposition des Primitifs français » qui se tient à Paris, au pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale, du 12 avril au 14 juillet 1904⁹,

⁹ Voir à ce propos *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, Philippe LORENTZ, François-René MARTIN, Dominique THIEBAUT (cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 27 février – 17 mai 2004), Paris, RMN, 2004.

deux ans après la grande « Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien » de Bruges. Grâce à Henri Bouchot, ce sont presque 78.000 visiteurs qui redécouvrent un pan oublié de l'histoire artistique française. Le sujet passionne : artistes, historiens, critiques et amateurs ébahis redécouvrent ensemble l'existence d'un art flamboyant et inédit *avant* la Renaissance, à la fin de ce Moyen Age jusqu'alors jugé obscur. Les références canoniques en sont bouleversées, et l'œil assimile un nouveau modèle : l'histoire du goût évolue. Rien d'étonnant alors à ce que Louis Gillet écrive, en 1906, à propos du *Saint Cuthbert* (Fig.1) de Duez, qu'il « semble un Van Eyck colossal »¹⁰.



Figure 2. **Maurice Denis**, *Triptyque de la famille Mithouard*, 1899, huile sur toile, triptyque : 103x159cm (avec le cadre peint par l'artiste), panneau central : 88x66cm, panneaux latéraux : 88x35cm, collection particulière

L'exemple de Maurice Denis (1870-1943) est révélateur du rapport d'émulation à l'art des Primitifs, notamment dans le domaine du polyptyque. Chez cet artiste, l'héritage des Primitifs – italiens, essentiellement – est prédominant. La tradition veut même que sa vocation se soit déclarée en copiant des œuvres de Fra Angelico au musée du Louvre ; dès lors, son admiration et son intérêt pour les Primitifs seront constants. A la fin des années 1890, il voyage en Italie, ce qui bouleverse profondément son art. Notons qu'il n'est pas rare de relever chez les artistes de la fin du XIX^e siècle une telle concordance entre éléments biographiques et réalisation de triptyques. Mais Denis est aussi un grand théoricien : dans plusieurs textes – comme *Notes sur la peinture religieuse* (1896) ou *De la gaucherie des*

¹⁰ L. GILLET, « La Renaissance du triptyque », art. cité, p.256.

Primitifs (1904)¹¹ – il s'intéresse non seulement à l'art des Primitifs, mais aussi à leur apport à l'art moderne. Selon lui, la naïveté de leur expression garantit la vérité de l'art, qu'il pense manquer crucialement à son temps : ainsi, il développe la thèse du salut de l'art par le regard porté sur les Primitifs. Rien d'étonnant alors à ce que ce peintre – pour qui, de plus, la peinture est un « art essentiellement religieux et chrétien »¹² – investisse la forme du triptyque, chargée de réminiscences primitives et sacrées. Le *Triptyque de la famille Mithouard* (Fig.2), peint en 1899, illustre bien cette recherche de formules neuves au filtre des Primitifs. Comme l'indique son titre, il est réalisé pour la famille d'Adrien Mithouard, homme de lettres et de politique du tournant du siècle. Les membres de la famille sont représentés à mi-corps sur les volets latéraux, posant devant une bibliothèque : à gauche, c'est Adrien lui-même, à droite, ce sont Jeanne et Jacques, sa femme et son fils, saisis dans un moment de tendresse. Le panneau central est une vue du salon de l'appartement familial, donnant sur le balcon : c'est dans ce cadre familial que se tiennent trois allégories. Il s'agit de la Musique jouant du violon, de la Poésie drapée de blanc, et de la Politique portant une écharpe rouge et bleue. Tout concourt en fait à la représentation symbolique des activités et idées de Mithouard : les allégories, le crucifix, le livre ouvert qui n'est autre que son dernier ouvrage. Le triptyque rend hommage. Denis le peint un an après son voyage en Italie, alors qu'il est très imprégné des maîtres anciens. Il retient notamment le dispositif de présentation des figures sur les volets latéraux, qui sont traitées à la façon de donateurs dans les polyptyques anciens. La facture témoigne elle aussi d'une influence : les formes et couleurs sont pures, elles tendent vers une naïveté, un archaïsme, le tout dans une composition symétrique et équilibrée. Le traitement des architectures ou des nuages évoque encore de prestigieux modèles de retables. Chez Denis, l'apport des Primitifs va donc dans le sens d'une idéalisation et d'un anti-naturalisme. En réalisant lui-même le cadre doré et ornementé, il renoue également avec l'essence de mobilier liturgique du triptyque, ainsi qu'avec le « chef d'œuvre » au sens médiéval du terme. Le choix d'un triptyque est donc tout à fait signifiant, il apporte un surplus de sacré à cette représentation intime. Le surnom du peintre au sein du groupe des Nabis, le « Nabi aux belles icônes », trouve ici tout son sens. Dans une œuvre comme *Madame Chausson en duchesse d'Urbino*¹³ – peinte à Fiesole peu avant, et qui a pu servir de réflexion dans l'élaboration du *Triptyque Mithouard* – Denis pousse encore plus loin sa démarche primitiviste. Il s'agit en effet d'un véritable exercice de style autour de la

¹¹ Ces écrits sont réunis dans Maurice DENIS, *Théories, 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, quatrième édition, Paris, Rouart et Watelin, 1920.

¹² M. DENIS, *Journal*, 5 janvier 1886, volume I (1884-1904), Paris, La Colombe, 1957, p.64.

¹³ Maurice Denis, *Madame Chausson en duchesse d'Urbino*, 1898, collection particulière.

peinture de Piero della Francesca. A ce propos, Arthur Fontaine lui écrit d'ailleurs : « Vous avez interprété les Chausson en primitif du XIXème siècle »¹⁴. Tout est dans cette remarque : la prédominance du modèle, ainsi que son assimilation personnelle par l'artiste.



Figure 3. Paul Sérusier, *Le Triptyque ou La Cueillette des pommes*, vers 1891-1893, huile sur toile, triptyque, 73x133cm, collection particulière

Dans de nombreux cas, les triptyques modernes témoignent ainsi d'un « primitivisme », terme qui dans ce contexte désigne essentiellement la prédominance du modèle des Primitifs. Mais si Maurice Denis regarde vers les maîtres anciens, il se tourne aussi vers une deuxième source d'importance : Paul Gauguin. Cette figure tutélaire apporte avec elle une autre dimension : le retour à un archaïsme des formes et des références. Or, le triptyque saura aussi s'accommoder de ce sens. Ce deuxième volet – qui ne relève pas d'une démarche différente, il s'agit toujours de renouveler l'art moderne par un regard porté sur des productions jugées archaïques – trouve son illustration dans une œuvre comme *Le Triptyque*, dit aussi *La Cueillette des pommes* (Fig.3) de Paul Sérusier (1864-1927). Cet essai très singulier est révélateur de la multiplicité des sources de la renaissance du triptyque. En effet, si le modèle des Primitifs domine, il n'est pas exclusif. Ici, une démarche de type « primitiviste » point sur deux plans : l'iconographie – la vie quotidienne en Bretagne – et la facture – synthétiste, cloisonniste, décorative. Sérusier représente sept femmes vêtues du costume traditionnel breton, occupées à une activité caractéristique : la cueillette des pommes, depuis un promontoire donnant sur la mer. A la fin du XIX^e siècle, la Bretagne est considérée comme une région primitive, c'est-à-dire préservée de la modernité, de la technique, des

¹⁴ Lettre d'Arthur Fontaine à Maurice Denis, le 12 février 1898, citée dans *Maurice Denis*, ouvrage collectif (cat. expo. Paris, Musée d'Orsay, 31 octobre 2006 – 21 janvier 2007), Paris, RMN, 2006, p.106.

transformations inhérentes à l'histoire urbaine. Son peuple apparaît donc comme archaïque, proche de l'état premier des sociétés : pour de nombreux artistes, il devient alors un sujet de prédilection. C'est le cas de Paul Sérusier, qui séjourne en Bretagne – la démarche constitue elle-même un primitivisme. Pour cette iconographie, il fait le choix d'un triptyque. Si la combinaison entre sujet breton et forme sacrée et médiévale peut surprendre, elle trouve en fait sens dans la recherche d'un renouveau artistique au travers de la quête des origines de l'art. Il y a une adéquation entre la forme et le sujet, puisqu'ils sont tous deux primitifs. Par l'intermédiaire du triptyque, Sérusier insiste aussi sur le climat de légende druidique, et donne une dimension spirituelle à sa représentation. La forme originelle du triptyque devient un écrin à la représentation du peuple archaïque ; c'est presque un âge d'or que peint Sérusier. Mais le primitivisme concerne aussi la facture : le peintre simplifie les traits, utilise des couleurs pures posées en aplats, recourt au cerne, abandonne le modelé et la perspective traditionnelle, laisse dominer la courbe, affirme la planéité de la toile. Ainsi, nous touchons à une autre source du triptyque moderne : le modèle décoratif.

Primitivisme(s), sources diverses : par son regard rétrospectif, le triptyque moderne donne la clef à de nombreuses démarches. C'est une forme malléable, adaptable. Si le modèle des maîtres anciens domine, c'est avant tout car il permet aux artistes de se libérer des carcans de l'académisme, et de donner une portée plus originelle – et ainsi, davantage de probité – à l'art. Pour d'autres, le triptyque satisfait au contraire le goût du siècle pour l'éclectisme : pensons par exemple à l'*Homère mendiant* de Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy (1842-1923)¹⁵, dans lequel les sources se mêlent, de l'Antiquité jusqu'à Rubens. Parfois, il est même possible de parler d'historicisme. Pour d'autres encore, c'est vers une source décorative du triptyque qu'il faut se tourner : dans ce sens, le japonisme peut tenir un rôle, tout comme la parenté avec le paravent, sorte d'équivalent décoratif et populaire du triptyque de chevalet. Chaque fois, cette renaissance sous-tend donc de nouvelles conceptions de l'histoire de l'art, que cela se traduise par la mise à jour de nouveaux modèles, ou par un mélange de sources créateur de modernité. En participant à l'écriture de l'art et de l'histoire de l'art modernes, le phénomène s'impose donc comme une véritable « renaissance » : en effet, l'une des significations de cette notion est le déplacement des références. La question du modèle est donc en elle-même un critère de redéfinition du triptyque moderne.

¹⁵ Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy, *Homère mendiant*, 1881, huile sur toile, triptyque, panneau central : 236x174cm, panneaux latéraux : 235x104cm, musée des Beaux-arts (Grenoble).

De la réminiscence à la réinterprétation

Pour définir les modalités de la renaissance du triptyque au tournant du siècle, il ne suffit pas, toutefois, d'en identifier les modèles : il faut comprendre comment ceux-ci sont assimilés par les artistes. La mise en rapport des triptyques anciens et des triptyques modernes permet alors d'évaluer les parts de réminiscence et de réinterprétation, c'est-à-dire la dialectique première à tout phénomène de renaissance. En effet, c'est la tension entre la reprise littérale d'éléments traditionnels et leur actualisation qui distingue un phénomène de renaissance d'une simple copie. Cette question fondamentale est soulevée par Louis Gillet dès 1906 : « En quoi la tradition se trouve-t-elle accueillie, altérée, reçue, modifiée ? En un mot, qu'a été le triptyque autrefois et qu'est-il aujourd'hui ? »¹⁶. Pour tenter d'y répondre, il est nécessaire de comparer triptyques anciens et modernes, à partir de deux éléments : leur structure et leur iconographie.

Sur ces deux plans, le triptyque ancien est strictement codifié. Comme le rappelle Louis Gillet, son essence même se trouve résumée dans le fait qu'il s'ouvre et se ferme. En effet, ce dispositif renvoie au caractère sacré du triptyque – en matérialisant une barrière symbolique avec le monde profane – ainsi qu'à sa portée rituelle, les polyptyques n'étant ouverts qu'à certaines occasions, dans le cadre liturgique. Ainsi, le triptyque ancien voisine avec le meuble liturgique, et relève d'une structure codifiée par ses usages. Or, ce n'est plus du tout le cas au XIX^e siècle. Le *Saint Cuthbert* de Duez (Fig.1), par exemple, étonne par l'évocation de ses glorieux ancêtres. Comme eux, il donne l'impression de pouvoir se replier ; pourtant, ce n'est plus du tout le cas, ses volets sont fixes. D'ailleurs, même si l'on pouvait les fermer, ils ne viendraient pas recouvrir le panneau central : chaque volet représente en effet à peine plus d'un quart de sa surface. Pourtant, Duez s'attache à évoquer ce dispositif, en cintrant ses panneaux, ce qui renforce l'impression de mobilité : ainsi, l'artiste joue à la façon du trompe l'œil sur les caractéristiques anciennes du triptyque. Cette liberté prise par Duez inscrit son œuvre à mi-chemin entre la réminiscence et la réinterprétation ; et c'est le cas chez la plupart des peintres de triptyques. Dans *Bruges*¹⁷, par exemple, Xavier Mellery (1845-1921), inverse radicalement les proportions traditionnelles, puisque chacun des volets latéraux est environ deux fois plus grand que le panneau central. En bousculant les habitudes visuelles,

¹⁶ L. GILLET, « La Renaissance du triptyque », art. cité, p.255.

¹⁷ Xavier Mellery, *Bruges*, vers 1890, huile sur toile, triptyque, panneau central : 74x24cm, panneaux latéraux : 73.5x47.5cm, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique (Bruxelles).

les artistes réinterprètent le triptyque ancien. Ils s'autorisent également des licences en termes de sens de lecture : si la logique traditionnelle va des côtés vers le centre, le triptyque moderne n'obéit plus à aucune règle : le *Saint Cuthbert* de Duez (Fig.1) se lit de gauche à droite, *Au pays de la mer* de Charles Cottet (Fig.6) va du centre vers les côtés, les panneaux de *La Cueillette des pommes* de Sérusier (Fig.3) sont lus de façon simultanée. Une autre liberté est parfois prise par les artistes : dans certains exemples, les panneaux d'un triptyque ont pu être conçus – ou exposés – de façon autonome avant d'être réunis, chose autrefois impensable.

Du point de vue iconographique, le triptyque ancien n'a bien sûr qu'une identité religieuse. De plus, celle-ci est codifiée, à partir d'un contraste entre les scènes des volets latéraux – épisodes secondaires : vie du Christ, de la Vierge ou des saints, épisodes de l'Ancien Testament par exemple – et le panneau central – scène principale, une Crucifixion le plus souvent. Le contenu iconographique est donc hiérarchisé : depuis les prédelles jusqu'aux panneaux latéraux, tout concourt à l'explicitation de la scène principale, dévoilée à l'ouverture des volets. Souvent, facture et composition ajoutent à ce contraste : le panneau central, aux couleurs vives, est traité avec grand soin, alors que les volets et le revers sont en grisaille ; au centre n'est représentée qu'une scène, quand le reste est divisé en registres. Au XIX^e siècle, la rupture est évidente : très peu de triptyques ont un sujet religieux, et de telles codifications ont disparu. En effet, le grand bouleversement du triptyque moderne est la diversification des genres : si la peinture d'histoire s'y exprime toujours – mais les sujets religieux sont rejoints par d'autres, historiques, littéraires ou mythologiques – elle se trouve devancée par des genres jugés « mineurs » selon la hiérarchie traditionnelle énoncée par Félibien. Ainsi, le triptyque s'ouvre au portrait, au paysage, mais aussi – et surtout – à la scène de genre, essentiellement issue de la vie moderne : travail, loisir, vie quotidienne. La relecture s'effectue aussi sur le plan stylistique, les triptyques étant investis par les esthétiques contemporaines, voire avant-gardistes ; nous l'avons vu chez Sérusier par exemple.

Le triptyque moderne n'a donc plus grand-chose à voir avec son ancêtre. Le regard porté sur les modèles s'accompagne d'une prise de distance : or, c'est justement dans cet écart que naissent les formules modernes. Le modèle en est bien un, mais il n'est ni normatif, ni coercitif. Si le retour à la forme tripartite est une réminiscence, ce qu'en font les artistes est bien une réinterprétation : ainsi se construit la notion de « renaissance ». Nous adhérons donc à l'idée de Bruno Foucart selon laquelle « ces à-la-manière-des-polyptyques-des-anciens-

temps qui éclosent comme autant de curieux champignons dans la forêt des Salons [...] miment mais ne copient pas »¹⁸.



Figure 4. Fritz von Uhde, *La Sainte Nuit*, 1888-1889, huile sur toile, triptyque, panneau central : 134.5x117cm, panneaux latéraux : 133.5x49cm, Gemäldegalerie Neue Meister (Dresde)

Il n'est donc pas question de démarche archéologique. Pour autant, qu'en est-il de la notion de « pastiche », dont le sens premier est celui de copie ? Il est intéressant d'explorer ses nuances dans le cadre de la renaissance du triptyque. En observant la *Sainte Nuit* (Fig.4) du peintre allemand Fritz von Uhde (1848-1911), on pourrait croire au premier abord qu'il existe des triptyques modernes imitant – pastichant, donc – les anciens. L'on retrouve en effet les caractéristiques précédemment énoncées : l'iconographie religieuse codifiée – au centre, une Madone à l'enfant, sur les côtés, les épisodes secondaires – l'impression de volets mobiles, les coloris évoquant les Primitifs flamands. Mais en réalité, l'artiste réinterprète le triptyque ancien, en opérant un déplacement de l'histoire religieuse vers le monde contemporain. La scène ne se passe plus dans le lieu biblique, mais dans un humble intérieur de l'époque du peintre ; en témoignent aussi les vêtements des saints personnages. Par l'intermédiaire du triptyque qui renforce le dialogue entre le contemporain et le religieux, Von Uhde radicalise l'idée protestante d'une Madone simple et humaine. Or, cela choque, et l'œuvre fait l'objet d'attaques virulentes : peut-être cette incompréhension est-elle justement due à l'impression première de pastiche donnée par le triptyque. En effet, ce n'est que dans

¹⁸ B. FOUART, « Le polyptyque au XIX^{ème} siècle : une sacralisation laïque », art. cité, p.130.

l'espace dialectique entre réminiscence et réinterprétation que le triptyque moderne trouve véritablement sens.



Figure 5. Félix Vallotton, *Le Bon Marché*, 1898, huile sur carton, triptyque, panneau central : 70x100cm, panneaux latéraux : 70x50cm, collection particulière

Eloignons donc de la définition de la renaissance du triptyque l'idée de « pastiche » au sens premier de copie servile, archéologique, du modèle ancien. Mais qu'en est-il de la seconde signification du terme, l'intention parodique ? Certains triptyques semblent en effet relever du pastiche dans un but plus tendancieux, voire ironique. *Le Bon Marché* (Fig.5) de Félix Vallotton (1865-1925) est certainement de ceux-là. L'œuvre représente le grand magasin éponyme : parmi les premiers de ce type, il inaugure un nouvel âge du commerce, et par extension des modes de consommation modernes. Le panneau central est une vue du grand hall : nous nous trouvons face à l'escalier principal, noyés dans une foule de clients anonymes qui déambulent au milieu des étals resplendissant sous les guirlandes lumineuses. La composition axée par l'escalier permet de distinguer deux espaces : celui dédié à la circulation, à la foule, qui est le plus obscur ; et celui, lumineux et coloré, des marchandises. Vallotton insiste ainsi sur la rhétorique commerciale. La composition est fortement géométrisée : deux lignes courbes sont symétriquement contenues dans l'espace rectangulaire du panneau. Les volets latéraux, eux, fonctionnent de pair : ils agissent comme des jumelles venant extraire un détail de la foule. A gauche, au rayon des parfums et produits de beauté, un vendeur présente un rouge à lèvres à une élégante qui le saisit de sa main gantée. A droite, une femme de dos nous laisse contempler la beauté de son vêtement, alors qu'elle évolue devant des étals sur lesquels on distingue notamment des parapluies soldés. Là aussi, la composition est à la fois symétrique et géométrique : à chaque extrémité des panneaux latéraux, la ligne diagonale des présentoirs vient contenir l'image et fermer la composition. Il faut s'interroger sur l'intention de Vallotton quant au choix – chez lui exceptionnel – d'un

cadre tripartite pour la représentation de ce sujet de la vie moderne. Selon Marina Ducrey, Vallotton « emprunte la formule sacrée du triptyque pour célébrer ironiquement une religion nouvelle : la consommation de masse »¹⁹. Or, c'est bien cette idée d'ironie qui nous permet de définir le rapport au triptyque ancien comme relevant de la parodie. Vallotton montre ainsi que l'église moderne – qui a donc sa place dans un triptyque – n'est autre que le grand magasin. Cette métaphore est appuyée tant par la rhétorique de la lumière que par la composition architecturée, qui évoquent toutes deux la cathédrale. Un détournement volontaire de sens est ainsi opéré par le recours au triptyque, dans le but de mettre à jour une nouvelle religiosité. Quand Bruno Foucart parle de « l'incapacité foncière du XIX^e siècle au pastiche »²⁰, il faut donc l'entendre comme l'absence de dimension archéologique, sans toutefois exclure la possibilité sporadique du pastiche dans un sens parodique.

Transposition et transgression : les logiques du triptyque moderne

L'étude des termes de la « renaissance » du triptyque laisse poindre un élément majeur de tension : le principal paradoxe du phénomène semble reposer dans l'investissement d'une forme sacrée par des sujets profanes – et parfois même traditionnellement jugé peu dignes. En réalité, ce paradoxe est la raison d'être du retour du triptyque. Même au XIX^e siècle, celui-ci conserve une part de sacré : en choisissant ce cadre symbolique pour des sujets modernes, les artistes réalisent alors une opération de transposition inédite. Celle-ci passe par l'intermédiaire d'un « effet sacralisateur », qui est parfois doublé d'un réseau métaphorique religieux. La confrontation de l'essence religieuse du triptyque à toute iconographie déclenche en effet un mécanisme de sacralisation inhérent à la forme. Bruno Foucart résume ce phénomène : « Le principe est simple, un peu limité mais toujours efficace : une scène de genre, du réalisme le plus cru mais découpée en deux ou trois, s'ombre aussitôt de sacré »²¹. Le triptyque est ainsi un enfant du siècle, qui répond aux nécessités impérieuses de légitimation et d'anoblissement de l'art du temps.

¹⁹ Marina DUCREY, *Félix Vallotton : l'œuvre peint*, premier volume, Milan, Cinq continents éditions, 2005, p.126.

²⁰ B. FOU CART, « Le polyptyque au XIX^e siècle : une sacralisation laïque », art. cité, p.130.

²¹ *Ibid.*



Figure 6. Charles Cottet, *Au pays de la mer : Ceux qui s'en vont ; Le repas d'adieu ; Celles qui restent*, 1898, huile sur toile, triptyque, panneau central : 176x237cm, panneaux latéraux : 176x119cm, Musée d'Orsay (Paris)

Charles Cottet (1863-1925) met subtilement en jeu cette logique de transposition dans *Au pays de la mer* (Fig.6). Comme chez Sérusier, le sujet est issu de la vie quotidienne des bretons – montrant par comparaison l'extraordinaire diversité des triptyques modernes. Le panneau central, *Le repas d'adieu*, représente le dernier repas d'une famille de pêcheurs à la veille du départ en mer des hommes. Réunis autour de la table du dîner, sous une lumière blafarde, ils semblent se recueillir : en effet, le danger couru par les pêcheurs dans leur dur labeur est dans tous les esprits. Il est symbolisé par la mer, toile de fond commune aux trois panneaux. Les scènes des volets latéraux, qui fonctionnent en pendant – à gauche, les hommes en mer, à droite, les femmes attendant leur retour – ont lieu le lendemain. Le choix d'un triptyque relève ici de deux ambitions : la volonté d'un déploiement narratif²², mais surtout celle de transposer l'essence religieuse du triptyque vers une iconographie qui en est dénuée. Dans cet exemple, l'effet sacralisateur se double d'une métaphore religieuse filée, qui en jouant sur les codes iconographiques, assimile le monde quotidien à l'histoire religieuse. En effet, le panneau central évoque assez explicitement une Cène. Mais Cottet n'est pas le seul artiste à utiliser ce double ressort. Chez Léon Frédéric, cela est très fréquent : dans *Les marchands de craie*²³, récit de la triste journée d'une famille de colporteurs des environs de Bruxelles, le panneau central, dédié au repas, rappelle la scène du repos durant la fuite en Egypte. Dans *Les Âges de l'ouvrier*²⁴, le volet gauche – masculin – évoque une élévation de

²² Sur les ressources narratives du triptyque, voir C. IZZO, « Une forme d'essence narrative » dans *La Renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)*, mémoire cité, pp.48-51.

²³ Léon Frédéric, *Les marchands de craie : Le matin ; Le midi ; Le soir*, 1882-1883, huile sur toile, triptyque, panneau central : 200x267cm, panneaux latéraux : 200x115cm, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique (Bruxelles).

²⁴ Léon Frédéric, *Les Âges de l'ouvrier*, 1895-1897, huile sur toile, triptyque, panneau central : 163x187cm, panneaux latéraux : 163x94.5cm, Musée d'Orsay (Paris).

croix, et le volet droit – féminin – une Madone à l'enfant. Quant au panneau central, il fourmille de rappels bibliques : les codes de l'iconographie chrétienne sont donc utilisés pour représenter le monde ouvrier. Ainsi, le triptyque opère une transposition de son essence sacrée vers les sujets modernes – et profanes – qui l'investissent alors. Dans ce sens, il n'est pas un instrument de rupture, mais de transposition.

Celle-ci n'est pas la fin du processus : en effet, sa conséquence est une transgression générique. En élevant les représentations de la vie moderne – les scènes de genre donc, mais aussi le paysage ou le portrait – au rang de la peinture religieuse, c'est toute la hiérarchie traditionnelle des genres qui est bouleversée. Par l'intermédiaire du triptyque, les genres dits « mineurs » se hissent donc au rang de la peinture d'histoire, qui s'en trouve durablement redéfinie, et transgressée.



Figure 7. Constantin Meunier, *La Mine : La Descente ; Le Calvaire ; La Remonte*, vers 1900, huile sur toile, triptyque, panneau central : 140x170cm, panneaux latéraux : 140x85cm, Musée Constantin Meunier (Bruxelles)

Le triptyque de *La Mine* (Fig.7) de Constantin Meunier (1831-1905) est exemplaire de cette transgression opérée dans la notion de peinture d'histoire. Son sujet est tout à fait moderne : le quotidien des mineurs belges. Au centre, les hommes en tenue de travail montent au puits, au cœur d'un paysage industriel commun aux trois panneaux. Ils vont tête baissée, seul l'un d'eux jette un regard en arrière. Nous les retrouvons à gauche, s'apprêtant à descendre au labeur ; puis à droite, lors de la remonte, torses nus après l'effort. Une nouvelle fois, les codes génériques sont brouillés par l'évocation de l'iconographie religieuse : le titre du panneau central, qui n'est autre que *Le Calvaire*, assimile leur quotidien au sacrifice du Christ. Ainsi, les mineurs deviennent les martyrs du monde moderne. Ils sont dignes :

l'homme qui se retourne ne se résigne pas, il est fier, comme l'étaient les premiers chrétiens. Grâce au triptyque, le sujet dépasse donc l'anecdote pour s'inscrire dans la grande Histoire, mais atteint aussi la dignité du sacré. Une peinture d'histoire toute nouvelle voit ainsi le jour.



Figure 8. Giovanni Segantini, *Triptyque de la Nature ou Triptyque des Alpes : La Vie ou Devenir ; La Nature ou Etre ; La Mort ou Disparaître*, 1896-1899, huile sur toile, triptyque, panneau central : 235x403cm, panneaux latéraux : 190x322cm, Musée Segantini (Saint-Morritz)

Des mécanismes comparables opèrent également dans le domaine du paysage, lui aussi inférieur au « Grand Genre » de l'histoire dans la hiérarchie traditionnelle. Le monumental *Triptyque de la Nature* (Fig.8) de Giovanni Segantini (1858-1899) incarne la façon dont le triptyque peut lui donner ses lettres de noblesse. Les trois panneaux représentent des paysages des hauts plateaux de l'Engadine, si chers au peintre. De gauche à droite se succèdent *La Vie ou Devenir*, où des paysans, dont une mère et son nourrisson, font paître des vaches au bord d'un petit lac ; *La Nature ou Etre*, où cheminent des bergers et leur bétail dans un paysage au léger dénivelé ; *La Mort ou Disparaître*, qui est une scène de deuil dans les montagnes enneigées, sous un ciel grandiose de lumière dans lequel un nuage semble former une boule d'énergie. Quand Segantini fait le choix d'un triptyque pour peindre ses montagnes, il sait que cela lui permettra de dépasser la simple peinture de paysage pour atteindre une signification plus large et symbolique. En témoignent le choix des sous-titres, qui évoquent la destinée de l'homme – le chemin de la vie, des temps fertiles jusqu'à la fin – et surtout celle de la nature, qui renaît éternellement. Le surplus d'idéal induit par la forme tripartite permet à Segantini de peindre non pas en naturaliste, mais à la façon de paysages intérieurs. Il transforme la réalité en vision, les montagnes incarnent l'être et de le devenir du monde, la nature devient force créatrice. Le triptyque transforme le paysage en vision cosmique, ce que souligne Bruno Foucart : « Quelques lucarnes ouvertes sur un morceau de nature, donnent vue par la grâce de leur réunion sur l'univers lui-même et offrent du Tout une synthèse »²⁵. Par l'intermédiaire du triptyque, le genre du paysage est donc lui aussi reconsidéré ; il atteint la dignité du sacré.

²⁵ B. FOUART, « Le polyptyque au XIXème siècle : une sacralisation laïque », art. cité, p.138.

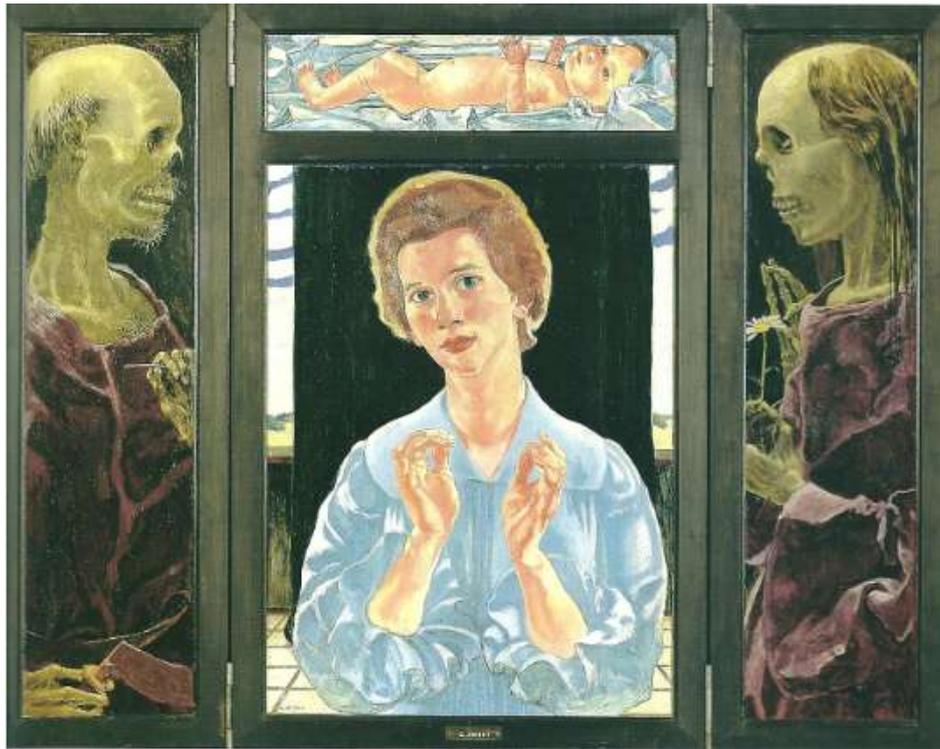


Figure 9. Cuno Amiet, *L'Espoir ou La Fragilité de l'existence*, 1902, triptyque comportant un panneau supérieur et deux volets mobiles, panneau central : tempera sur carton, 64.5x47cm, panneau supérieur : tempera sur carton, 11.5x47cm, volets latéraux : tempera sur contre-plaqué, 79.5x19.5cm, Kunstmuseum (Olten)

La « renaissance » du triptyque à la fin du XIX^e siècle repose donc sur un ensemble de processus complexes mettant en tension la dialectique entre tradition et modernité. Le triptyque du peintre suisse Cuno Amiet (1868-1961), *L'Espoir*, dit aussi *La fragilité de l'existence* (Fig.9), semble à lui seul résumer ces mécanismes. Commençons par interroger ses modèles : une nouvelle fois, c'est l'influence des Primitifs qui domine. Il s'agit d'ailleurs de l'un des rares exemples de triptyques modernes transposant véritablement la structure ancienne, puisque c'est un retable pliant, qui s'ouvre et se ferme véritablement. Le revers est peint d'un délicat motif de roses, évoquant l'art médiéval germanique. Plusieurs autres éléments rappellent l'art des Primitifs : le traitement des couleurs et des drapés, le dispositif de présentation de la figure principale sur une terrasse ouverte vers un extérieur, la cohérence interne avec le réseau de figures donnant un véritable – et classique – sens de lecture. Au centre, c'est Anna, la femme du peintre, qui est représentée en buste. Elle n'est pas sans évoquer la Madone, tant par la couleur de son vêtement que par sa position : nous retrouvons ici l'effet sacralisateur inhérent au triptyque, qui évoque de lui-même des iconographies religieuses. De ses mains délicatement levées devant sa poitrine, Anna indique le petit panneau supérieur où figure un nouveau-né. Sur les volets latéraux, deux squelettes se tournent vers elle : à gauche, celui d'un homme tenant une faux, à droite, celui d'une femme

effeuillant une marguerite. Le symbolisme d'une telle œuvre paraît évident : c'est une représentation des âges de la vie²⁶, depuis l'enfance incarnée par le nourrisson, jusqu'à l'âge adulte sous les traits d'Anna, et à la mort enfin, qui réduit à l'état de squelette. Pourtant, la prise en compte d'éléments biographiques permet de donner un nouvel éclairage : en effet, ce triptyque a été peint dans des conditions dramatiques, suite à l'arrivée d'un enfant mort-né du couple. Or, durant la grossesse de sa femme, Amiet avait réalisé une série d'œuvres très similaires, en format simple ; mais ce n'est qu'au moment du drame qu'il décide de réaliser un triptyque. Ce choix est signifiant, il permet de commémorer la tragédie familiale. Ainsi, le triptyque ne sert plus à écrire l'histoire chrétienne, mais à élaborer un mythe à la fois privé – l'enfant perdu des Amiet – et universel – sorte de *memento mori* moderne. Les hommes disparaissent, mais le cycle – essence du triptyque – continue, ce qu'appuie la symbolique des roses des volets. Réminiscence primitive, réinterprétation personnelle, transposition du sacré, transgression du sujet intime vers la plus grande universalité : toute la renaissance du triptyque se trouve résumée ici.

Tâchons alors de répondre à la question soulevée en 1879 par Castagnary : « Ces jeunes artistes ont mis trois tableaux dans un même cadre : ont-ils fait un triptyque ? ». Notre réponse est : oui. Le triptyque moderne se revendique en effet en tant que tel ; il n'est ni un pastiche maladroit des anciens temps, ni une simple composition en trois parties. Il ne nie pas son héritage ancien, mais s'inscrit profondément dans la modernité. C'est cette ambivalence qui lui donne son identité, tout en élevant son retour au rang de véritable phénomène de « renaissance ». Toute une conception de l'histoire de l'art est sous-tendue par le *leitmotiv* tradition-modernité : il n'est donc pas question de rupture, mais de renaissance. Celle-ci n'est pas polémique, mais constructive, créatrice. Trois principaux mécanismes entrent en jeu, qui sont liés à l'effet sacralisateur inhérent à la forme tripartite : l'assimilation des modèles – et non pas leur copie ; la transposition de l'héritage historique et sacré dans des iconographies et vocabulaires contemporains ; la transgression qui en découle, de l'ancien au moderne, du sacré au laïc, du genre mineur au grand genre. Conséquemment, une transposition des « fonctions » du triptyque est opérée : auparavant retable d'église ou support de dévotion personnelle, le triptyque moderne en garde la trace pour servir à l'élaboration de mythes privés ou collectifs. Ainsi, le nouveau grand retable – laïc – ne prend plus place dans

²⁶ Par sa tripartition, la forme se prête en effet au schéma des « âges ». A ce propos voir C. IZZO, « Trois : le temps des âges », dans *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)*, mémoire cité, pp.56-58.

les églises, mais dans les espaces nouveaux de l'art, Salons ou musées. La notion de religiosité est donc déplacée, mais pas effacée : c'est ainsi qu'il faut comprendre la renaissance du triptyque dans une période de libertés artistiques, sociales et laïques grandissantes.

Pour citer cet article : Charlotte IZZO, « Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité. Réflexion autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911) » dans Marie Gispert, 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 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e siècle en France¹

Cécile JAUNEAU

L'apparition de l'autoportrait se situe, pour Omar Calabrese, « au Quattrocento, à Florence, à l'époque où l'image sociale de l'artiste fait l'objet d'une véritable révolution »², bien que « les cultures anciennes, antique et médiévale, offrent [...] le cas d'artistes qui ont laissé leur image dans leurs œuvres, même s'ils n'ont jamais exécuté de représentations autonomes »³. Ce genre pictural s'inscrit ainsi dans une histoire ancienne et, de ce point de vue historique, l'autoportrait féminin est tout à fait semblable à l'autoportrait masculin : « on parle aussi d'une femme peintre ayant vécu à Rome à l'époque de Marcus Varone, Iaia de Cyzicène, qui fut une portraitiste célèbre et “fit son autoportrait à l'aide d'un miroir” »⁴.

Si la fin du XIX^e siècle est une période riche en termes de création artistique et de recherche stylistique, elle se caractérise également par des avancées non négligeables en ce qui concerne le droit à l'éducation et la reconnaissance publique des artistes femmes. En effet, de nombreux combats féministes voient le jour à cette époque, ce qui donne notamment lieu à une généralisation progressive de l'éducation artistique des femmes, peu à peu reconnues en tant qu'artistes, malgré quelques réticences tenaces. Ainsi, des ateliers privés, à l'instar du plus célèbre d'entre eux, l'Académie Julian, ouvrent des cours réservés aux femmes, et l'École des Beaux-Arts leur ouvre ses portes à partir de 1897. Cela permet alors à un grand nombre de femmes d'accéder à la profession d'artiste (peinture et sculpture notamment), ce qui enrichit d'autant, quantitativement et qualitativement, la création en général et celle de l'autoportrait en particulier.

Notre étude porte ainsi sur les autoportraits réalisés dans les années 1880 à 1900 en France par des artistes femmes, qu'elles soient françaises ou étrangères, établies en France ou seulement de passage. Cette délimitation géographique et chronologique permet dès lors de prendre en compte à la fois une grande variété d'artistes et un contexte artistique et sociologique relativement homogène. Ainsi, cinquante-six autoportraits réalisés par dix-neuf artistes

¹ Ce travail est le fruit d'un travail de Master 1 réalisé sous la direction de Marie Gispert à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

² Omar CALABRESE, *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2006, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p.35.

différentes sont à la base de notre réflexion. Ce corpus d'étude ne prétend pas être exhaustif. Nous avons cependant tenté de réunir le plus grand nombre d'autoportraits identifiés comme tels et il nous semble, de par sa diversité stylistique, assez représentatif de l'art de la fin du XIX^e siècle.

L'autoportrait est un thème d'étude assez récurrent ; cependant la plupart des études sont menées d'un point de vue monographique ou bien sur des périodes historiques très larges. La fin du XIX^e siècle et la scène parisienne n'ont donc pas été traitées de manière exhaustive, ce qui nous laisse une marge de manœuvre relativement importante. En outre, les ouvrages sur l'autoportrait féminin relèvent le plus souvent davantage d'une approche sociologique qu'artistique, mettant en avant la place de l'artiste femme, plutôt qu'une véritable réflexion sur l'autoportrait. Les œuvres interviennent principalement comme illustrations du texte, comme un miroir de l'évolution du contexte de création des artistes femmes. Dans son article « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) »⁵, Marie-Jo Bonnet estime ainsi que l'autoportrait est un moyen, pour les femmes, « de se légitimer comme artiste aux yeux de la société, il devient un puissant ressort d'affirmation de soi face à un pouvoir académique »⁶ discriminant. L'autoportrait est dès lors considéré comme une expression du combat des femmes pour leur reconnaissance en tant qu'artiste. Mais s'il est vrai que le contexte social a inévitablement joué sur la création – la femme était légalement mineure et incapable et le génie était considéré comme exclusivement masculin⁷ –, l'autoportrait ne peut pas être seulement un reflet de ce contexte. S'il l'était, pourquoi un si grand nombre de peintres, et notamment masculins, auraient-ils réalisé le(s) leur(s) ? Cette réflexion est notamment amorcée par Louly Peacock Konz dans son ouvrage sur Marie Bashkirtseff⁸, dans lequel elle questionne les analyses de Rozsika Parker et Griselda Pollock. Celles-ci avancent en effet dans leur ouvrage *Old Mistresses*⁹, que les artistes du XIX^e siècle, pour apparaître comme des professionnelles, devaient se représenter en train de peindre ou avec les attributs du peintre. Mais, selon Konz cette approche ne tient pas compte des traditions du portrait et de l'autoportrait et implique dès lors que les femmes ne pouvaient pas être trop

⁵ Marie-Jo BONNET, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002/3, n°49-3, p. 140-167.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ Voir notamment à ce propos TRASFORINI Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du Genre*, 2007/2 n° 43, p. 113-131 et GARB Tamar, *Sisters of the brush, Women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994 (chapitre 5 : « The Sex of Art : In Search of le génie féminin », p. 105).

⁸ Louly Peacock KONZ, *Marie Bashkirtseff's life in self-portraits (1858-1884). Woman as artist in nineteenth-century France*, The Edwin Mellen Press, Lewinston, Queenston et Lampeter, 2005.

⁹ Rozsika PARKER et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981.

innovantes si elles voulaient s'insérer dans la profession¹⁰. Aussi propose-t-elle de comprendre ces autoportraits, qui ne correspondent pas tous à cette description de l'artiste à son travail, en les replaçant dans cette tradition. Cela permet alors de ne pas s'enfermer dans une étude sociologique et de réellement comprendre l'art des femmes avant tout comme de l'art. Il s'agit donc de replacer les œuvres dans l'histoire de l'autoportrait en général, c'est-à-dire à dominante masculine, et non pas dans l'histoire de l'autoportrait féminin. En effet, il convient de garder à l'esprit que la prise en compte d'une histoire de l'autoportrait féminin est probablement anachronique pour la fin du XIX^e siècle, car la question de l'accès aux œuvres d'artistes femmes d'époques antérieures est assez délicate. Si une telle question nécessiterait une étude beaucoup plus poussée, il semble néanmoins que les artistes femmes de la fin du XIX^e siècle ne pouvaient pas s'inscrire consciemment dans une telle histoire. L'éducation artistique qu'elles ont reçue a souvent été classique, sur le modèle de l'Académie pour beaucoup d'entre elles, et a donc reposé sur l'étude des anciens maîtres, et non sur celle des « anciennes maîtresses ». Si les artistes avaient connaissance des noms de ces vieilles maîtresses de la peinture¹¹, il semblerait que celle de leurs tableaux, notamment des autoportraits, soit plus difficile à envisager : beaucoup d'entre eux était à l'étranger et/ou dans des collections privées, et les professeurs des artistes qui nous intéressent ne les ont certainement pas confrontées à ces modèles. Cet axe de réflexion permet de repenser l'autoportrait *féminin* par rapport à l'autoportrait *masculin* : les artistes ont été confrontés aux mêmes modèles, et il paraît alors superfétatoire de vouloir établir deux histoires parallèles. Ainsi, cela pose la question de la différence entre création masculine et féminine : existe-t-elle, ou a-t-elle été créée par le discours des historiens, notamment ceux qui voulaient mettre en avant la création féminine ? Si elle existe, d'où vient-elle et que signifie-t-elle, puisque les modèles semblent avoir été les mêmes ? Dans ce contexte, peut-on trouver des spécificités aux autoportraits peints par les femmes artistes à Paris entre 1880 et 1900 ?

¹⁰ Louly Peacock KONZ, *op. cit.*, p. 93-94.

¹¹ Dans l'allocution *Causerie faite par Mlle Breslau le 11 mars 1925 pour le conseil national des femmes françaises*, Louise Breslau cite plusieurs artistes femmes. Voir Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art, collection Jacques Doucet, Autographes, Carton 6, Peintres Bra-Bru.

De nouvelles images de l'artiste

Les vingt dernières années du XIX^e siècle sont riches de nombreux exemples d'autoportraits féminins. Ils tranchent, dans la façon qu'ont les artistes de se représenter, avec les créations antérieures. On peut ainsi noter la disparition de l'autoportrait délégué, et l'apparition d'autoportraits plus proches de la réalité.

Dans son ouvrage *L'art de l'autoportrait*, Omar Calabrese remarque que des dominantes se retrouvent dans les autoportraits féminins, justifiant leur traitement dans un chapitre à part¹². Selon lui, les deux thèmes dominants sont la représentation au chevalet et l'autoportrait délégué, « qui fait la démonstration des capacités intellectuelles de l'artiste dans une activité plus "libérale" que celle de la peinture »¹³ ; ainsi les femmes se représentent beaucoup en musiciennes et en lettrées. On en trouve en effet divers exemples, du XVI^e au XVIII^e siècles, notamment chez Sofonisba Anguissola¹⁴, Lavinia Fontana (fig. 1) ou encore Artemisia Gentileschi¹⁵ qui se représentent en musiciennes.

L'artiste se dépeint donc non pas comme telle mais exerçant une autre activité, ce qu'Omar Calabrese explique ainsi :

« alors même que l'on est en train de réhabiliter le travail manuel comme une vertu de l'artiste, les femmes sont contraintes d'afficher un autre type d'éducation, plus large, dans le domaine des arts libéraux proprement dits (ainsi qualifiés dès l'Antiquité et au Moyen Âge) et de mettre le plus possible entre parenthèses une activité manuelle socialement perçue comme inférieure. »¹⁶

Il s'agirait donc de se cacher en tant qu'artiste, de minimiser l'activité de peintre, pour se montrer telle qu'une femme respectable devrait être. L'idée sous-jacente est aussi celle d'une justification permettant d'éviter les réprobations : la femme peut peindre, puisque cette activité seule ne la définit pas. Cependant, cette explication, si elle paraît convaincante étant donné le statut des femmes à ces époques, ne pourra jamais être la seule : les hommes ont eux aussi, et à toutes les époques, réalisé des autoportraits délégués, alors même que leur statut de peintre était affirmé et accepté. Courbet par exemple a réalisé un grand nombre d'autoportraits, dont

¹² Omar CALABRESE, *op. cit.*, chapitre 7 : « Question de genre. Les femmes et l'autoportrait », p. 215 à 247.

¹³ Omar CALABRESE, *op. cit.*, p. 223.

¹⁴ Sofonisba ANGISSOLA, *Autoportrait au clavecin*, 1554, huile sur toile, 56x48 cm, Naples, museo di Capodimonte.

¹⁵ Artemisia GENTILESCHI, *Autoportrait jouant du luth*, vers 1615-1617, huile sur toile, 77,5 x71,8 cm, Minneapolis, Curtis Galleries.

¹⁶ Omar CALABRESE, *op.cit.*, p. 226.



Figure 1 : Lavinia Fontana, *Autoportrait au clavecin avec une servante*, 1577, huile sur toile, 27x23,8 cm, Rome, Academia di San Luca.

un dans lequel il se représente en musicien, *Le violoncelliste, portrait de l'artiste*¹⁷ et un autre en philosophe, *L'Homme à la ceinture de cuir*¹⁸.

Cependant, les artistes professionnelles de la fin du XIX^e siècle ne se peignent pas dans des portraits délégués de ce genre ; certaines jouent avec leur tenue ou leur pose, mais elles ne se sont pas décrites dans l'exercice d'une autre activité. L'explication sociologique du portrait délégué — moyen de se justifier en tant qu'artiste — permet de comprendre leur absence à la fin du XIX^e siècle au regard des évolutions sociales de la période. En effet, si l'on a pu comprendre l'autoportrait délégué comme un moyen de se cacher, l'absence de tels autoportraits, c'est-à-dire

leur rejet par les artistes, peut s'expliquer *a contrario* comme un refus de se dissimuler. Les femmes acquièrent en effet des droits, des libertés, elles sont peu à peu reconnues en tant qu'artistes ; proposer un autoportrait délégué pourrait être compris comme un retour en arrière et une négation de ces avancées.

Le refus d'effectuer des autoportraits délégués peut aussi être compris comme un positionnement par rapport aux dilettantes, pour qui la peinture était un art d'agrément au même titre que la lecture, l'écriture ou la musique. Pour les professionnelles revendiquées comme telles, la peinture n'est pas une distraction parmi d'autres ; la réalisation d'un portrait délégué aurait pu laisser entendre le contraire dans ce contexte particulier. Elles ont fait le choix de la peinture, et l'absence d'autoportraits délégués peut être entendu comme une réponse silencieuse au tableau d'Angelica Kauffmann *Autoportrait hésitant entre la peinture et la musique* de 1791¹⁹.

¹⁷ Gustave COURBET, *Le violoncelliste, portrait de l'artiste*, 1847, huile sur toile, 117x90 cm, Stockholm, National Museum.

¹⁸ Gustave COURBET, *L'Homme à la ceinture de cuir. Portrait de l'artiste*, 1845-1846, huile sur toile, 100x82 cm, Paris, musée d'Orsay.

¹⁹ Angelica KAUFFMANN, *Autoportrait hésitant entre la peinture et la musique*, 1791, huile sur toile, 151x212 cm, Moscou, musée Pouchkine.



Figure 2 : Marie Bashkirtseff, *Autoportrait à la palette*, vers 1883, huile sur toile, 92x73 cm, Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret.

L'un des autoportraits de Marie Bashkirtseff, l'*Autoportrait à la palette* de 1883 (fig. 2), peut poser question dans cette réflexion, puisqu'on y voit à l'arrière plan une harpe. Tamar Garb, dans son ouvrage *The Body in time*, estime que cet instrument vient minimiser le professionnalisme que symbolise la palette²⁰. Cependant, Louly Peacock Konz, dans son ouvrage sur Marie Bashkirtseff, propose de comprendre cette œuvre non pas au regard du discours autour de l'autoportrait féminin et de ses possibles significations, mais au regard de l'histoire globale de l'autoportrait, et comme ayant été réalisé par une artiste connaissant cette histoire et voulant s'y inscrire. Elle propose donc de comprendre la présence de cette harpe non pas comme une hésitation de la jeune fille entre ses multiples talents, mais comme une référence aux autoportraits qu'elle connaît, puisqu'elle est érudite, où des instruments peuvent apparaître (notamment ceux de Courbet, d'Ingres ou de Kauffmann)²¹. Cette analyse montre bien la nécessité d'une explication multifactorielle des œuvres. Le contexte sociologique seul, s'il peut donner des pistes de réflexion, ne suffit pas à appréhender une œuvre dans son intégralité.

Ce contexte sociologique est également intéressant à étudier au regard des autoportraits « en artiste ». Ces autoportraits ont toujours existé, mais une particularité notable est que les autoportraits féminins de la fin du XIX^e siècle montrent la réalité du métier de peintre : on ne fait plus seulement référence à la palette et aux pinceaux, mais on montre les vêtements de travail, les cheveux décoiffés, l'absence de maquillage. L'artiste se peint telle qu'elle se voit dans le miroir, et non comme une dame de bonne société dans des habits inadaptés à la peinture. Frances Borzello, dans son ouvrage *Femmes au miroir*, analyse ainsi cette situation :

« Les femmes ont attendu longtemps avant de trouver leur place dans le monde de l'art, et c'est seulement au cours des vingt dernières années du XIX^e siècle qu'apparaît un nouveau type d'autoportrait féminin où se déchiffre clairement le sérieux et l'application du peintre.

²⁰ Tamar GARB, *The body in time. Figures of femininity in Late Nineteenth-Century France*, Spencer Museum of art et University of Washington press, 2008, p. 76.

²¹ Louly Peacock KONZ, *Marie Bashkirtseff's life in self-portraits (1858-1884). Woman as artist in nineteenth-century France*, Lewinston, Queenston et Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2005, p. 106-107.

C'est la fin de l'assimilation incontournable à la "dame", et du charme de la féminité affichée. Les femmes se décrivent à leur chevalet, vêtues commodément de blouses ou de tabliers, serrant leurs pinceaux et leurs palettes et profondément concentrées, témoignant de la gravité avec laquelle elles considèrent leur place dans le monde de l'art. »²²

Cette volonté de ne pas tricher sur la représentation de l'artiste est donc aussi à comprendre, au moins en partie, au regard de l'affirmation des femmes dans le monde de l'art et leur nouvelle considération comme de véritables artistes professionnelles.

Il existe divers exemples d'autoportraits faisant référence « à la "dame" ». Que l'on prenne l'exemple de Catharina Von Hemessen dans son *Autoportrait au chevalet* de 1548²³, celui de Judith Leyster dans son *Autoportrait* de 1630²⁴, ou encore celui d'Elisabeth Vigée-Lebrun dans son *Autoportrait* de 1782 ou celui de 1800²⁵, on remarque que leur point commun, même à plusieurs siècles d'écart, est la tenue. Celle-ci est toujours élégante, et les luxueux vêtements, bijoux ou cols, selon les différentes modes, entravent le mouvement et sont inadaptés à la liberté physique que requiert la peinture.

En contrepoint de ces autoportraits, ceux de la fin du XIX^e siècle montrent bien le caractère sur le vif des autoportraits « en artiste ». Les autoportraits d'Anna Bilińska, artiste polonaise ayant étudié à l'Académie Julian, datant de 1887 (fig. 3) et de 1892²⁶ la montrent en tenue de travail, dans des robes confortables et avec un tablier, les cheveux attachés sans soin particulier. Tamar Garb estime qu'elle est « prête à se lever et à retourner à son chevalet et à continuer [son] travail »²⁷, ce qui souligne l'instantanéité de l'image. L'idée est la même dans les autoportraits de nombreuses autres artistes, comme Eva Gonzalès²⁸, Mary Cassatt²⁹, Marie

²² Frances BORZELLO, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*, Londres, Thames & Hudson, 1998, p. 188.

²³ Catharina VON HEMESSEN, *Autoportrait au chevalet*, 1548, tempera sur bois, 31x24,5 cm, Bâle, Kunstmuseum.

²⁴ Judith LEYSTER, *Autoportrait*, vers 1630, huile sur toile, 74,6x65,1 cm, Washington, National Gallery, don de Mr. et Mrs. Woods Bliss.

²⁵ Elisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Autoportrait*, 1782, huile sur toile, 100x73 cm, Versailles, musée du Château, et *Autoportrait*, 1800, huile sur toile, 78,5x68 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

²⁶ Anna BILINSKA-BOHDANOWICZ *Portret własny (autoportrait)*, 1892, huile sur toile, 163x113,5 cm, Varsovie, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁷ Tamar GARB, *op. cit.*, p. 39 (traduction de l'auteur : « ready to rise and turn back to the easel and continue [her] work »).

²⁸ Eva GONZALES, *Autoportrait*, vers 1875, huile sur toile, 21x12,5 cm, collection privée.

²⁹ Mary CASSATT, *Autoportrait*, vers 1880, aquarelle et gouache sur papier graphite, 33,1x24,6 cm, Washington D.C., National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

Bashkirtseff³⁰, Berthe Morisot³¹, Helen Mabel Trevor³², Lilla Cabot Perry³³, ou encore Louise



Figure 3 : Anna Bilińska-Bohdanowicz, *Autoportrait avec tablier et pinceaux*, 1887, huile sur toile, 117x90 cm, Cracovie, National Museum.

Breslau³⁴ : les vêtements sont avant tout pratiques et peuvent être salis, les artistes ne sont pas apprêtées, les cheveux sont attachés de sorte qu'ils ne risquent pas de gêner. L'importance est donnée à l'activité de peindre, et non à quelque coquetterie de l'artiste en tant que modèle. Cela permet aux artistes de montrer le sérieux avec lequel elles envisagent la peinture. Même Winnaretta Singer, qui n'est pas une peintre professionnelle, s'est représentée de la sorte, refusant tout apprêt lorsqu'elle se représente à son chevalet³⁵. Cette importance donnée à la réalité du métier de peintre se retrouve d'ailleurs chez d'autres artistes de la même époque, dans d'autres pays. Ainsi, l'hollandaise Thérèse Schwartz en 1888³⁶, l'anglaise Milly Childers en 1889³⁷ et l'allemande Sabine Lepsius en 1885³⁸ adoptent toutes ce modèle.

Si ce type de représentation est assez nouveau pour les femmes, il est cependant classique chez les hommes ; les autoportraits d'artistes tels qu'ils sont dans leur atelier ont toujours existé. On peut donner les exemples d'Alessandro Allori en 1555, de Corot en 1835, de Manet en 1879 ou encore de Gauguin en 1893. On peut noter, grâce à ces deux derniers exemples, un rapprochement entre les autoportraits « en artiste » féminins et masculins à la fin du XIX^e siècle. Cela contraste d'ailleurs avec la mode des photographies d'ateliers, où souvent les poses étaient théâtrales, anti-naturelles, et où les costumes faisaient référence à un statut social plutôt qu'à une activité, renouant curieusement avec les autoportraits féminins antérieurs.

³⁰ Marie BASHKIRTSEFF, *Autoportrait à la palette*, vers 1883, huile sur toile, 92x73 cm, Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret.

³¹ Berthe MORISOT, *Autoportrait*, 1885, huile sur toile, 61x50 cm, Paris, musée Marmottan.

³² Helen MABEL Trevor, *Autoportrait*, vers 1890, huile sur toile, 66x55 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.

³³ Lilla CABOT-PERRY, *Autoportrait*, 1891, huile sur toile, 78,7x 63,5 cm, Chicago, Terra Museum of American Art, collection Daniel J. Terra.

³⁴ Louise BRESLAU, *Portrait de l'artiste*, 1900, gouache et pastel sur papier, 97,5x69,5 cm, collection privée.

³⁵ Winnaretta SINGER (princesse de Polignac), *Autoportrait*, s.d., environ 94,5x67,5 cm, Paris, fondation Singer-Polignac.

³⁶ Thérèse SCHWARTZE, *Autoportrait*, 1888, huile sur toile, 129x88 cm, Florence, galerie des Offices.

³⁷ Milly CHILDERS, *Autoportrait*, 1889, huile sur toile, 92x68 cm, Leeds, Leeds museums and galleries.

³⁸ Sabine LEPSIUS, *Autoportrait*, 1885, huile sur toile, Berlin, Nationalgalerie.

Une autre question que l'on peut soulever ici est celle de savoir comment étaient perçues ces représentations dénuées de toute coquetterie, qui était alors pensée comme éminemment féminine. Un début de réponse peut se trouver dans les portraits d'artistes, même si cette démonstration nécessiterait plus d'exemples que ceux que l'on fournira ici. On peut remarquer que les portraits d'artistes femmes réalisés par d'autres artistes femmes mettent également l'accent sur la réalité de l'activité de peindre. On peut citer les exemples du portrait de Marie Bashkirtseff par Anna Nordgren³⁹, celui de Berthe Morisot par sa sœur Edma Pontillon⁴⁰, celui de Rosa Bonheur par Anna Klumpke⁴¹ : les artistes portraiturees sont vêtues pour la peinture et ne présentent pas d'apprêt particulier (le portrait de Bashkirtseff ne fait pas explicitement référence à la peinture, mais son habit ressemble à celui qu'elle représente elle-même dans son *Autoportrait à la palette*). D'autres portraits d'artistes hommes réalisés par des femmes montrent également ceux-ci en tant qu'artistes, comme le portrait du peintre Alexander Harrison réalisé par Cecilia Beaux en 1888⁴² ou le portrait du sculpteur Jean Carriès par Louise Breslau en 1886-1887⁴³. Les portraits d'artistes femmes réalisés par des artistes hommes ne vont cependant pas dans le même sens. Les femmes ne sont tout d'abord pas systématiquement représentées en tant qu'artiste : c'est notamment le cas de Berthe Morisot, peinte à maintes reprises par Manet comme une jeune fille de bonne société, allant au théâtre, au bal, bien habillée et bien coiffée. Plus tard, en 1894, c'est Renoir qui fait son portrait avec Julie Manet, sa fille, mais toujours sans mentionner son activité de peintre⁴⁴. C'est également le cas de Mary Cassatt, dans son portrait réalisé par Degas en 1880-1884⁴⁵, où elle est représentée en train



Figure 4 : Edouard Manet, *Portrait d'Eva Gonzalès*, 1869-1870, huile sur toile, 133x191 cm, Londres, National Gallery.

³⁹ Anna NORDGREN, *Marie Bashkirtseff*, 1880, huile sur toile, 55x46 cm, Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret.

⁴⁰ Edma PONTILLON, *Portrait de Berthe Morisot*, vers 1873, huile sur toile, 100x70 cm, collection privée.

⁴¹ Anna KLUMPKE, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1898, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Arts.

⁴² Cecilia BEAUX, *Alexander Harrison*, 1888, huile sur toile, 66x50,2 cm, collection M. et Mme Peter G. Terian.

⁴³ Louise BRESLAU, *Le sculpteur Jean Carriès dans son atelier*, 1886-1887, huile sur toile, 165x139 cm, Paris, Petit Palais.

⁴⁴ Pierre Auguste RENOIR, *Portrait de Berthe Morisot et sa fille Julie*, 1894, huile sur toile, 81x64 cm, Paris, collection privée.

⁴⁵ Edgar DEGAS, *Miss Cassatt assise, tenant des cartes*, vers 1880-1884, huile sur toile, 74x60 cm, Washington, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

de jouer aux cartes et non en train de peindre. Ensuite, lorsque les femmes sont effectivement représentées en artiste, c'est plutôt sur le modèle de la « dame », pour reprendre l'expression de Frances Borzello, et les tenues et les attitudes proposées n'ont rien à voir avec leurs autoportraits. C'est le cas du portrait d'Eva Gonzalès par Manet de 1869-1870 (fig. 4), où sa tenue est à l'opposé de celle de l'autoportrait de 1875 ; c'est également le cas du portrait de Madeleine Lemaire par Chartan de 1885⁴⁶, en femme du monde avec son chien sur les genoux, ou encore de celui de Rosa Bonheur par Dubufe de 1857⁴⁷ où elle est représentée en robe alors qu'elle portait des habits d'homme lorsqu'elle peignait. On trouverait donc dans ces quelques exemples la preuve d'une difficulté à envisager une réelle égalité des sexes dans l'art, même de la part de ceux reconnaissant le talent des artistes femmes.

Un autre trait marquant des autoportraits féminins de la fin du XIX^e siècle est qu'une nouvelle attention est portée à la personne et à sa représentation physique. Dans la littérature traitant des autoportraits féminins à la fin du XIX^e siècle, l'accent est souvent mis sur les autoportraits que nous venons d'évoquer, les autoportraits « en artiste », notamment parce qu'ils peuvent témoigner d'une relative émancipation féminine en matière d'art. Cependant, ces autoportraits ne sont pas les plus nombreux, et on trouve en réalité légèrement plus d'autoportraits que nous qualifierons de « simples », c'est-à-dire représentant l'artiste de face ou de trois-quarts, en buste, et sur un fond neutre, voire sans fond. Pierre Vaisse note également ce phénomène : « L'absence de tout attribut est un trait commun à beaucoup d'autoportraits du XIX^e siècle »⁴⁸. Les autoportraits ont tendance à se concentrer sur le visage de l'artiste, sur ses traits physiques, avec un délaissement corrélatif de la définition de soi par l'activité ou les attributs. C'est notamment le cas des autoportraits de Louise Abbéma⁴⁹, d'Eva Gonzalès⁵⁰, de Louise Breslau (fig. 5), de Marie Bashkirtseff⁵¹, de Berthe Morisot⁵², de Lilla Cabot Perry⁵³, et de nombreux autoportraits de Suzanne Valadon. On les retrouve aussi à l'étranger, chez

⁴⁶ Théobald CHARTAN, *Madeleine Lemaire*, 1885, lithographie, 39x27,5 cm, ENSBA.

⁴⁷ Edouard Louis DUBUFE, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1857, huile sur toile, 131x98 cm, Versailles, musée national du château.

⁴⁸ Pierre VAISSE, « L'autoportrait : question de méthode », *Romantisme*, 1987, n°56, p. 101-112, p. 108.

⁴⁹ Louise ABBEMA, *Autoportrait*, 1876, huile sur toile, 35x26 cm, localisation actuelle inconnue, et *Autoportrait*, 1879, crayon, Etampes, musée intercommunal.

⁵⁰ Eva GONZALES, *Autoportrait*, vers 1880, huile sur bois, 24x17 cm, collection privée.

⁵¹ Marie BASHKIRTSEFF, *Autoportrait*, 1883 ?, fusain et craie, Paris, musée du Petit Palais.

⁵² Berthe MORISOT, *Autoportrait*, vers 1885, pastel sur papier, 47,5x35,5 cm, Chicago, Art Institute, Helen Regenstein collection.

⁵³ Lilla CABOT-PERRY, *Autoportrait*, 1892, huile sur toile, 60,9x50,8 cm, collection Mrs. Kline Dolan.

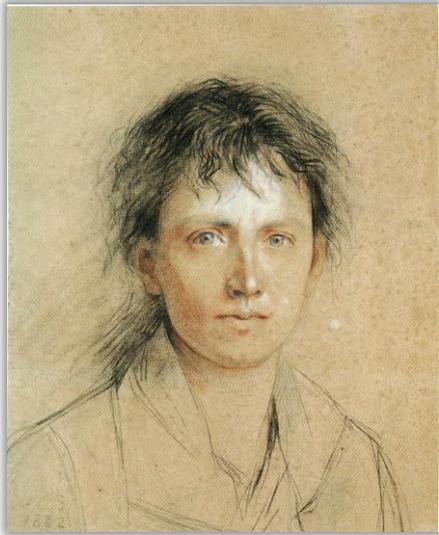


Figure 5 : Louise Breslau, *Portrait de l'artiste jeune*, 1882, craie noire et sanguine, traces de crayon et rehauts de blanc sur papier beige, 45,1x38,1 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts.

l'américaine Cecilia Beaux, l'allemande Paula Modersohn-Becker, et de nombreuses versions ont été également réalisées par l'allemande Käthe Kollwitz.

Ce type d'autoportrait est apparu bien avant le XIX^e siècle et on en trouve de multiples expressions chez les artistes hommes. Cependant, on n'en trouve pas de trace chez les artistes femmes avant le XIX^e siècle. Certes, certains autoportraits s'en rapprochent, mais l'apparent dépouillement serait plutôt à rapprocher d'une mise en scène. Par exemple, *l'Autoportrait en vieille femme* de Rosalba Carriera⁵⁴ présente l'artiste de trois quarts sur un fond neutre, mais sa posture et sa tenue laissent plutôt penser qu'il s'agit d'un portrait social, c'est-à-dire mettant en avant son rang plus que sa personne. Il est également

possible qu'il s'agisse d'une personnification de la vieille femme avant d'être un portrait d'elle en vieille femme, puisqu'elle avait l'habitude de se prendre comme modèle pour réaliser des tableaux allégoriques (notamment dans son *Autoportrait en muse de la Tragédie* de 1746 et dans son *Autoportrait personnifiant l'Hiver* de 1731). L'aspect social de l'autoportrait pourrait aussi se découvrir dans un autoportrait de Marie Bracquemond réalisé vers 1870⁵⁵, dans lequel elle apparaît parée, prête pour aller au bal ou au théâtre. Cependant, l'absence de pose particulière, le fait qu'elle se représente totalement de face, presque plaquée contre la toile, et son air plus introspectif que tourné vers le spectateur laissent penser qu'il ne s'agit pas ici de l'affirmation d'un rang social ou d'une richesse. L'attention est donc portée sur le visage, et non pas sur les accessoires, qui sont d'ailleurs représentés presque floutés.

Ce genre d'autoportrait est donc une nouveauté pour les artistes femmes à la fin du XIX^e siècle, ce qui peut, encore une fois, s'expliquer dans une certaine mesure grâce au contexte de leur réalisation. En effet, l'émancipation que connaissent les femmes passe par l'affirmation d'une nouvelle définition de soi, plus personnelle et moins sociale. Avant d'être femme, et avant même d'être artiste, elles sont d'abord des personnes, dont la personnalité et le physique ne veulent plus être cachés derrière un rang ou une activité à cause de leur sexe.

⁵⁴ Rosalba CARRIERA, *Autoportrait en vieille femme*, 1746, pastel sur papier, 56,7x45,8 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II

⁵⁵ Marie BRACQUEMOND, *Autoportrait*, vers 1870, huile sur toile, 45x38 cm, collection privée.

Vers une perspective plus individualiste de l'autoportrait

Ces nouvelles images des artistes femmes peuvent s'expliquer en partie par le contexte sociologique de l'époque qui sous-tend une volonté de s'affirmer et de s'assumer en tant qu'artiste, sans toutefois renier sa qualité de femme. Il en découle alors une dénonciation implicite d'une féminité pensée comme superficielle et selon laquelle les femmes n'auraient comme volonté que celle de plaire. Ces nouveaux enjeux renouvellent et complexifient alors l'approche de l'autoportrait.

Cela implique en premier lieu des représentations physiques fidèles, ce que l'on vérifie en comparant les autoportraits entre eux ou avec des photographies d'époque ou des portraits de l'artiste. Par exemple, les traits physiques de Louise Abbéma — une frange courte et plongeante, un nez aquilin, une bouche étroite — sont facilement reconnaissables dans ses



Figure 6 : Berthe Morisot, *Autoportrait*, 1885, huile sur toile, 61x50 cm, Paris, musée Marmottan.

autoportraits, et leur exactitude est vérifiée grâce à plusieurs photographies. Les artistes ne cèdent pas à une possible tentation de valorisation de leur physique, et ce d'autant moins qu'elles n'ont pas hésité à se représenter vieillissantes et physiquement marquées par le temps avec des cheveux grisonnants et des rides. À propos d'un autoportrait de Berthe Morisot (fig. 6), sa fille Julie Manet a d'ailleurs écrit : « Maman n'est pas embellie mais on voit d'après ce portrait la grande artiste qu'elle était de face avec ses cheveux gris »⁵⁶, témoignage qui souligne bien la fidélité du portrait et qui est d'autant plus révélateur qu'il émane de quelqu'un qui l'a si bien connue. Il ne semble donc pas y avoir de discrimination par rapport à l'âge ni de coquetterie de la part des artistes. Cela va à

l'encontre de ce qu'a remarqué Liz Rideal concernant les autoportraits conservés à la National Portrait Gallery de Londres : « Parmi les autoportraits peints entre les années 1860 et 1930, la majorité montre des femmes à la fin de leur vingtaine ou dans leur trentaine [...] regardant vers

⁵⁶ Cité dans *Berthe Morisot, 1841-1895*, (cat. expo. Lille, Palais des Beaux-Arts, 10 mars-9 juin 2002), Paris, RMN, 2002, p. 298.

l'avenir avec un air d'attente plutôt que vers le passé de vies déjà vécues »⁵⁷, ce qu'elle explique par l'absence d'avantage qu'avaient ces artistes à se représenter vieillissantes. Cet argument ne peut pas tenir face aux autoportraits réalisés en France. Ce parti pris d'honnêteté des artistes femmes pourrait se comprendre comme une volonté de marquer leur égalité avec les artistes hommes, à qui l'on ne prête pas cette coquetterie et cette volonté de plaire que l'on associe généralement à la féminité.

La représentation du physique de l'artiste ne sert donc plus, du moins plus uniquement, à mettre cette dernière en valeur. Outre l'aspect purement descriptif, celui-ci est également une occasion pour l'artiste de proposer au spectateur une image de soi. L'expression, les vêtements, la posture, la coiffure, tous les éléments présents dans l'autoportrait parlent de l'artiste, volontairement ou non. Sans vouloir réaliser une étude physiognomonique, il est tout de même intéressant de comparer la manière dont les artistes se sont représentées avec ce que l'on sait de leur caractère. Ainsi, la plupart des autoportraits de Louise Breslau dégagent une certaine sévérité, voire austérité. Elle arbore un air sérieux, en partie à cause de sa physionomie naturelle, qu'elle ne cherche pas à adoucir par l'esquisse d'un sourire ou d'un regard encourageant. Ce sérieux et cette sévérité ont souvent été soulignés par ceux qui l'ont côtoyée : ce sont des traits de caractère qu'elle semble revendiquer, notamment pour signifier son dévouement à l'art et sa quête d'un épanouissement, sinon d'une perfection dans son art. D'autres artistes se servent de leur posture ou de leurs vêtements pour démontrer la conscience qu'elles ont de leur valeur. C'est par exemple le cas pour un autoportrait de Berthe Morisot (fig. 6) où l'une des fleurs de son corsage « est “comme une décoration” dit Mallarmé, ce qui donne un air chevaleresque, comme le trouve M. de Régner »⁵⁸. Au-delà d'une fierté, c'est même une forte assurance qui se dégage de ce tableau, comme l'a décrit Denise Brahimi : « Elle se tient très droite, poitrine en avant : on se dit que cette femme sait ce qu'elle veut et que, à en juger par la manière dont elle s'est représentée, ce qu'elle veut, c'est peindre avant tout »⁵⁹.

Cette conscience de soi et cette volonté de se peindre telles qu'elles sont n'empêche pas pour autant les artistes de jouer avec les codes de représentation dans des mises en scène. Certains autoportraits permettent en effet aux artistes d'affirmer leur position sociale et ainsi de se définir par elle. Contrairement aux œuvres par lesquelles l'artiste réalise son propre portrait

⁵⁷ Liz RIDEAL, *Mirror Mirror. Self-portraits by women artists*, Londres, National Portrait Gallery, 2001, p. 12 (traduction de l'auteur : « Among the self-portraits painted between the 1860s and the 1930s, the majority depict women in their late twenties and thirties [...] looking forward with an air of expectation rather than back at lives already lived. »).

⁵⁸ *Berthe Morisot, 1841-1895, op. cit.*, p. 298.

⁵⁹ Denise BRAHIMI, *La peinture au féminin : Berthe Morisot et Mary Cassatt*, Paris, Jean-Paul Rocher, 2000, p. 39.

psychologique ou physiognomonique, les portraits de définition sociale préfèrent le « moi » social au « moi » intime. Pierre Vaisse dit d'ailleurs à ce propos qu'on « a beaucoup exagéré le caractère intime de l'autoportrait » qui n'apparaît pas dans « la plupart des tableaux, destinés à être vus du public, et dans lesquels l'artiste ne peut pas ne pas prendre une pose »⁶⁰. Certaines de ces œuvres ressemblent presque à des portraits officiels dont la réalisation pourrait être due à d'autres artistes, supprimant alors la liberté d'expression qu'offre la représentation de soi. D'autres autoportraits mis en scène s'attachent à présenter l'artiste comme rêveuse, introspective, contemplative ou sensible, comme libérée des préoccupations matérielles. De tels autoportraits pourraient passer pour une expression très intime des artistes, représentées dans un moment de laisser aller complet, sans tenir compte du spectateur qui n'attire ni son regard, ni ses pensées. Cependant, aussi intime que la suggestion de la pose soit, elle n'en reste pas moins une pose, une représentation de l'idée de rêverie, et relève donc bien d'une mise en scène. Celle-ci permet aux artistes d'évoquer la création, et donc par extension de se dire artiste, mais aussi de jouer avec le spectateur, amené à transposer ses propres contemplations dans le tableau, qui devient alors presque un instrument cathartique. C'est par exemple le cas d'un autoportrait de Mary Cassatt⁶¹ dans lequel elle regarde un hors-champ dans une attitude relâchée. Cette œuvre a suscité plusieurs interprétations. Denise Brahimi⁶² tente par exemple d'expliquer la pose et le regard de Mary Cassatt par une attitude critique du peintre sur l'une de ses œuvres. Cette analyse, si elle paraît convaincante, reste pourtant de l'ordre de l'interprétation et répond à la posture contemplative de l'artiste dans son autoportrait.

⁶⁰ Pierre VAISSE, « L'autoportrait : question de méthode », *op. cit.*, p. 106.

⁶¹ Mary CASSATT, *Autoportrait*, 1878, aquarelle et gouache sur papier vélin, 60x41,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Arts.

⁶² Denise BRAHIMI, *op.cit.*, p. 41.

Si nombre d'autoportraits se focalisent uniquement sur l'artiste, une partie non négligeable s'accompagne néanmoins d'un décor, d'un contexte et quelquefois d'autres figures qui tous participent à l'objectif de l'autoportrait : parler de l'artiste. L'environnement duquel



Figure 7 : Louise Breslau, *La Vie pensive*, 1908, huile sur toile, 175,5x160 cm, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts.

l'artiste s'accompagne, aussi bien professionnel que privé, se révèle donc tout aussi important que son physique dans l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même. L'environnement professionnel, c'est-à-dire l'atelier, est une manière de parler de soi en tant qu'artiste : l'ambiance qui s'en dégage, les objets ou les meubles qui y figurent, la place qu'occupe l'artiste sont autant d'indices de la personnalité du peintre. Cependant, si l'atelier est une grande conquête des artistes femmes au XIX^e siècle, il a été paradoxalement peu représenté. L'environnement privé, quant à lui, a été plus souvent exposé dans des autoportraits qui dévoilent une plus ou moins grande partie de l'intimité de l'artiste. Témoigner de sa vie en

dehors de la peinture ne signifie en effet pas forcément en révéler les aspects les plus personnels ou les plus secrets. Il s'agit avant tout de se montrer autrement que comme artiste et de compléter cette qualification pour se montrer plus complexe et plus complète. Ainsi, Louise Breslau s'est à plusieurs reprises représentée dans un intérieur privé avec sa compagne Madeleine Zillhardt dans *Contre-jour*⁶³ et *La Vie pensive* (fig. 7). Le cadrage serré autour de figures partageant des relations fortes dans un environnement intime donne la sensation de pénétrer dans le cadre familial de l'artiste. A l'inverse, les peintures de Louise Abbéma (fig. 8) et de Madeleine Lemaire⁶⁴ ont un caractère plus social, démonstratif, mondain. L'environnement privé ne révèle donc pas nécessairement l'intimité de l'artiste, mais peut être une occasion d'afficher ses relations, de se faire une publicité sociale. Cependant, quel que soit le degré d'intimité introduit par le tableau, il reste un moyen de définir l'artiste autrement que par son art.

⁶³ Louise BRESLAU, *Contre-jour*, 1888, huile sur toile, 113x181,5 cm, Berne, Kunstmuseum.

⁶⁴ Madeleine LEMAIRE, *Le goûter au salon du peintre* ou *Five o'clock tea*, 1891, huile sur toile, 115x138 cm, collection privée.

La représentation de l'environnement de l'artiste coïncide avec une mise en retrait presque systématique de la figure de l'artiste. Cela lui permet d'accorder une primeur au décor, qui lui sert alors de complément pour parler de soi. Ainsi, Louise Breslau se représente de dos dans *La Vie pensive* et dans l'ombre dans *Contre-jour*. Louise Abbéma, quant à elle, se démarque du groupe qu'elle peint dans *Le Déjeuner dans la Serre* et se met à l'écart, comme



Figure 8 : Louise Abbéma, *Le déjeuner dans la serre*, 1877, huile sur bois, 194x308 cm, Pau, musée des Beaux-Arts.

spectatrice de son propre tableau. Les peintres nous signalent par leur mise en retrait que c'est bien à la scène décrite qu'il faut porter attention. C'est l'environnement avant tout qui les intéresse, qui vient ici les définir, les caractériser, et les complexifier. Cependant, et paradoxalement, cet effacement voulu de l'artiste met également l'accent sur elle. Les peintres

parviennent à créer une tension entre le groupe ou la scène et elles-mêmes. En ne se fondant pas dans la scène, elles en ressortent, et attirent donc l'attention du spectateur. Elles créent ainsi une réciprocité, une interdépendance entre leur propre figure (l'autoportrait) et la scène : si elles cherchent à se définir par la scène, celle-ci se déroule pour elles et par rapport à elles.

Pour différentes qu'elles soient dans leurs formes et leurs enjeux, ces diverses façons qu'ont eues les artistes femmes de se représenter à la fin du XIX^e siècle semblent avoir pour point commun une recherche profonde de leur « moi », recherche qui paraît plus personnelle et plus sincère qu'auparavant. La nouvelle concentration des artistes femmes sur leur visage suggère un intérêt plus poussé pour le sujet, soi-même, que pour la composition ou pour la symbolique d'un décor ou d'un attribut. Cette recherche est d'autant plus évidente chez les artistes qui ont réalisé de très nombreux autoportraits tout au long de leur carrière, comme

Suzanne Valadon. Cette répétition, que l'on pourrait qualifier d'obsessionnelle, ne vient pas simplement du nombre d'autoportraits, mais aussi du *modus operandi*. Par exemple, si Louise Breslau a réalisé un nombre assez important d'autoportraits, ils diffèrent tous en terme de composition, de médium, de focalisation. Au contraire, les autoportraits de Suzanne Valadon, s'ils présentent des variations stylistiques, sont tous peints selon le même modèle : l'artiste de trois quart, représentée jusqu'aux épaules, sur un fond neutre, sans expression faciale particulière. Ce modèle se répète inlassablement ; Valadon scrute son visage de façon tellement précise, à force d'essais et de répétitions, qu'elle parvient à éliminer les détails superflus de ses traits pour en donner une version extrêmement simplifiée, épurée, en 1893 (fig. 9), sans rien perdre ni de ses singularités physiques ni de son expressivité artistique. La raison de ces autoportraits compulsifs n'est ni exprimée ni, *a priori*, exprimable mais relève visiblement d'une nécessité de l'artiste, que l'on peut rapprocher de cette recherche du « moi » qui pousse l'artiste à se comprendre *via* son art. Cette obsession de l'autoportrait est à rapprocher de celles de Paula Modersohn-Becker, de Käthe Kollwitz ou encore de Frida Kahlo : leurs nombreux autoportraits sont autant de recherches et de fixations de leurs traits que de moyens d'expression de leur vie intérieure et intime.

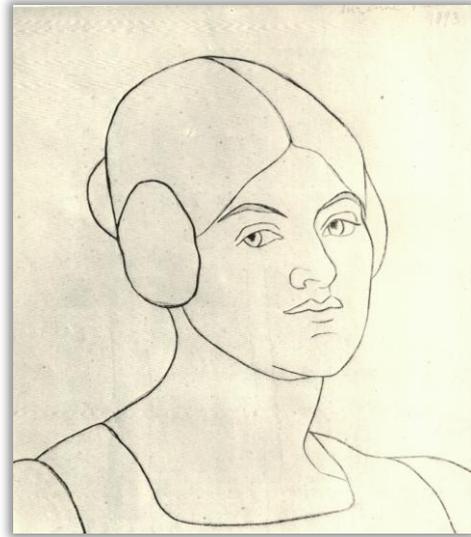


Figure 9 : Suzanne Valadon, *Autoportrait*, 1893, crayon noir, 25x23 cm, collection privée.

Cette analyse permet notamment de s'éloigner de l'idée d'un autoportrait-manifeste. Cette question est soulevée dans l'article de Marie-Jo Bonnet intitulé « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) »⁶⁵. Elle y explique que les autoportraits féminins du XVIII^e siècle sont effectivement des manifestes de la part de leurs auteures, dans un contexte où le monde de l'art est encore massivement fermé aux femmes et où la Révolution française s'est désintéressée de leur sort. Les autoportraits deviennent un moyen d'expression et permettent aux artistes femmes de se positionner dans le monde de l'art ou de revendiquer une meilleure condition en son sein. L'idée sous-jacente à de telles analyses est que les autoportraits féminins sont les reflets soit de la situation des artistes femmes, soit de leurs combats et revendications à une époque donnée. Il s'agit donc d'une forme de légitimation

⁶⁵ M.-J. BONNET, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *op. cit.*

de l'artiste via son autoportrait, ce qui passe notamment et surtout par la représentation en artiste. Si cette idée de manifeste trouve à s'appliquer, elle semble pourtant assez réductrice à la fin du XIX^e siècle. En effet, cette explication ne peut pas jouer seule, et ce serait simplifier l'art et les motivations artistiques que de s'en contenter. La nouvelle concentration des artistes femmes sur elles-mêmes montre qu'elles cherchent à se représenter non plus en quelqu'un ou quelque chose, même en artiste, mais plutôt comme une personne plus complexe, plus entière que simplement définissable par une activité.

Bien que les autoportraits classiques de l'artiste à son travail soient un thème toujours fécond et que la revendication de ce statut se comprenne en partie par le contexte socio-historique, les représentations se diversifient et les significations se complexifient. La nouvelle concentration des artistes sur leur visage, délaissant les accessoires, leur permet d'affirmer que leur visage seul suffit à les définir ou qu'au contraire toute tentative d'enrichissement de leur autoportrait serait vaine car toujours incomplète. En dévoilant leur environnement privé et en se peignant entourées de proches, elles cherchent à montrer une image plus large d'elles-mêmes que simplement l'artiste. Elles ne sont ni artistes, ni mères, ni femmes, ni compagnes, ni amies mais tout cela à la fois. Elles font preuve, pourrait-on être tenté d'affirmer, d'un avant-gardisme qui sera repris par les artistes masculins. Elles le font avec une modestie non revendicatrice, comme désireuses de demeurer dans le champ de l'intime élargi à leur environnement proche. Les artistes femmes s'émancipent alors doublement : d'une part en refusant que leur sexe soit à l'origine d'une différence de traitement ou de perception, et d'autre part en revendiquant une définition individualiste du soi. Ce refus de catégorisation annonce la libération de l'autoportrait féminin qui se met en place au XX^e siècle. L'autoportrait sera alors une manière d'aborder des thématiques beaucoup plus personnelles, les artistes pouvant dans ce cadre exprimer leurs angoisses, leurs doutes ou encore leurs désirs dans une approche plus intime et parfois même thérapeutique pour certaines d'entre elles.

Pour citer cet article : Cécile JAUNEAU, « L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e siècle en France » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX siècle*, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester, 1878-1893

Enora LE POCREAU

« Le peintre muraliste n'est pas seulement un peintre, mais un poète, un historien, un dramaturge, un philosophe »¹

Dans le cycle des fresques de l'Hôtel de ville de Manchester, couronnant l'apogée de sa carrière, Ford Madox Brown (1821-1893) voyait, plus qu'un nouveau défi, une opportunité de renouveler son art². En 1877, l'architecte Alfred Waterhouse construisit l'Hôtel de ville de Manchester dans le pur style *Gothic revival*. Par ce bâtiment public monumental, Manchester chercha à affirmer sa place de cité riche, indépendante et influente. La ville fut l'un des berceaux de la révolution industrielle qui caractérisa les années de règne de la reine Victoria, de 1837 à 1901. Pendant les premières années de l'ère victorienne, le Royaume-Uni connut une évolution accélérée par rapport aux autres grandes puissances européennes. A partir de 1870 et jusqu'à la mort de la reine Victoria, l'Empire sort progressivement d'un long cycle de croissance pour entrer dans un nouveau cycle de récession. Ce climat incertain entraîne la contestation des hiérarchies traditionnelles et des structures sociales, et les grandes villes de province connaissent alors une explosion démographique.

Dès l'inauguration de l'Hôtel de ville de Manchester, un concours est lancé pour la réalisation de douze peintures murales dans le Great Hall, un lieu de conférences et de réceptions, mais aussi de récitals, équipé d'un orgue. Bien qu'il n'ait pas d'attaches particulières avec la ville de Manchester, Ford Madox Brown, qui a désespérément besoin de travail, se porte candidat dès qu'apparaît la possibilité d'obtenir une commande publique. En 1878, à l'issue du concours, Ford Madox Brown et Frederick Shields, un artiste de Manchester, obtiennent enfin la commande. Le comité en charge de la

¹ « The mural painter is not only a painter, but a poet, historian, dramatist, philosopher » Walter Crane, « Of decorative painting and Design », *Art and Crafts essays*, Art and Craft Exhibition Society, 1893, n.p

² Cet article est tiré de notre mémoire de Master 1, « *Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester, 1878-1893* », réalisé sous la direction de Pierre Wat à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Soutenu le 11 septembre 2013 à Paris.

décoration, composé de l'architecte Alfred Waterhouse et d'importants notables de la ville, membres du *Council*, confie à chacun des deux artistes la réalisation de six fresques sur l'histoire de la ville de Manchester et, par déférence envers son ami Ford Madox Brown, Frederic Shields se retire rapidement du projet, laissant Brown seul face à l'ampleur de la tâche. Selon l'historien de l'art Julian Treuherz, l'artiste se trouve dès 1875 « dans une période de labeur et de pauvreté³ », les années 1850, au cours desquelles il réalise ses plus grands chefs-d'œuvre *Work*⁴ et *The Last of England*⁵, sont désormais loin derrière lui.

La majorité des historiens de l'art avaient concentré leur étude sur la période de l'apogée de la carrière de l'artiste et, pour les besoins de leur propos, ont considéré Ford Madox Brown comme un artiste Préraphaélite, délaissant alors les fresques qui ne répondaient pas à cette esthétique. Si le cycle de l'Hôtel de ville de Manchester a suscité si peu d'intérêt dans la communauté scientifique, comparativement aux autres peintures de Ford Madox Brown, c'est peut-être du fait de leur difficulté d'accessibilité, mais aussi parce qu'un grand nombre d'auteurs se sont concentrés sur les productions de Ford Madox Brown entre 1850 et 1860. Les fresques de l'Hôtel de ville de Manchester ont en effet été traitées de manière souvent partielle. Il semble donc aujourd'hui pertinent d'adopter une approche globale sur ce cycle et ses conditions de réalisation. Notre étude portera sur les interactions entre les douze peintures murales, et non pas sur une lecture particulière de chaque fresque, l'objectif étant de les saisir comme un tout. Cette approche globalisante nous invite à analyser la façon dont l'artiste a conçu le programme et quelle vision de l'histoire, du monde et de la société, il a voulu transmettre par le choix de ses sujets.

L'obtention de cette commande est un accomplissement pour Ford Madox Brown, qui a recherché toute sa vie à s'auroler du prestige que revêt une commande publique⁶. Elle présente également un défi technique car c'est la première fois que l'artiste se trouve confronté à l'utilisation des procédés spécifiques de la peinture murale. Brown a choisi ses sujets au sein d'une liste de deux cent cinquante épisodes marquants de l'histoire de la ville, composée par Joseph Thompson, un riche marchand de Manchester, membre du *Council*. Ce dernier a pour ambition, par le choix de ces événements, d'inspirer aux Mancunien une certaine fierté face à l'histoire de leur région, comme il le déclare dans une note à Charles Rowley : « dans ce monde des affaires ternes qui est le nôtre, je suis désireux d'enseigner aux habitants que Manchester a une histoire dont ils peuvent être fiers⁷ » ; le comité en charge de la décoration veut en effet réécrire l'histoire de Manchester pour lui donner une image plus

³ Cité dans TREUHERZ, Julian, *Ford Madox Brown: Pre-Raphaelite Pioneer*, London, Manchester Art Gallery, 2011, p. 47.

⁴ Ford Madox Brown, *Work*, 1852-65, huile sur toile, 137 x 197 cm, Manchester City Galleries.

⁵ Ford Madox Brown, *The Last Of England*, 1855, huile sur toile, 82 x 75 cm, Birmingham Art Museums and Art Gallery.

⁶ Il est fortement marqué par son échec au concours des fresques du Westminster Hall, lancé par le Prince Albert en 1843.

⁷ « in this dull business world of ours I am most anxious to teach the people that Manchester had a history of which they might be proud » Joseph Thompson, Note à Charles Rowley, 25 décembre 1876, Manchester, John Roylands Library.

noble, comme en témoignent plus largement les correspondances et les comptes-rendus de réunions, aujourd'hui conservés dans les archives de la ville⁸.

Durant le XIX^e siècle, dans l'Europe entière, les grandes villes de province affirment leur importance et leur prospérité, à travers d'ambitieux programmes d'embellissement. Les sujets qu'elles imposent aux artistes font l'éloge de leur localité et de la Nation. Rapidement, une rivalité entre les grandes villes industrielles anglaises se développe ; proches géographiquement les unes des autres, elles tentent d'affirmer leur singularité par des moyens divers. A Manchester, les notables de la ville regroupés au sein du *Council* sont donc en quête, avec la commande faite à Ford Madox Brown, d'une auto-justification historique de la supériorité de la ville. La première ébauche de programme établi par Ford Madox Brown et Frederick Shields est acceptée par le comité en charge de la décoration en 1878. Cependant, le cycle subira de nombreux ajustements jusqu'à la réalisation de la dernière peinture en 1893. Plusieurs grandes thématiques sont abordées dans ces fresques : la religion, la science, l'éducation, les progrès technologiques et mécaniques ainsi que la bravoure des habitants de Manchester.

En l'absence d'une réelle école de peinture murale anglaise, les Allemands, les Belges et les Français sont devenus les modèles à suivre pour les peintres de fresques anglais. La peinture de fresques historiques est en effet délaissée en Angleterre après l'échec du dernier grand concours national pour les fresques du Westminster Hall, lancé par le Prince Albert en 1843. Alfred Waterhouse avait d'ailleurs pensé à employer un peintre muraliste belge avant que le comité lui intime l'ordre de choisir un artiste national. Comment Ford Madox Brown cherche-t-il alors à créer à partir de ce cycle de l'Hôtel de ville de Manchester, un art de la fresque typiquement anglais ? En tant que premier artiste à réaliser seul un projet d'une telle ampleur en Angleterre, il semble en effet avoir l'ambition de se placer comme le fondateur d'une école de peinture murale anglaise. De ce fait, il paraît réducteur de considérer ces peintures murales dans la continuité de ses œuvres Préraphaélites. En outre, cela ne permet pas d'envisager le cycle de Manchester dans toutes ses dimensions car l'ambition de l'œuvre dépasse son inscription dans un courant spécifique dont il est nécessaire ici, de se départir.

⁸ *The Manchester Town Hall murals*, dossier n° 85: 1939 – 1963, Manchester Archives.

Voir le présent à travers le passé : les trois piliers de la société victorienne abordés dans le cycle.

A la fin XIX^e siècle, la société victorienne est toujours régie par trois grands axes : l'héritage chrétien, le progrès des techniques et, particulièrement à Manchester, l'essor de l'industrie textile. Ces fondements solides marquent tous les aspects de la vie d'une société partagée entre les valeurs du passé, prônées par la religion, et les valeurs nouvelles de progrès, de découverte et de libre échange. Cette société, profondément empreinte de religion, reste conservatrice et moralisatrice.

❖ L'héritage chrétien, image de la fondation d'un empire

Après 1876 et l'aquarelle du *Souper à Emmaüs*⁹, Ford Madox Brown ne produit des images à sujet religieux que dans le cadre des fresques de l'Hôtel de Ville. La religion anglicane est celle de l'État depuis Henry VIII au XVI^e siècle, mais au XIX^e siècle, les religions non-conformistes se développent, ce qui affaiblit les anglicans. Les fondements renouvelés de cette société restent fragiles; l'Etat puise donc dans un passé commun afin de préserver l'unité de la nation, en réaffirmant l'importance du socle religieux. Dans la première partie du cycle, Ford Madox Brown présente une lecture linéaire de l'histoire ancrée dans la tradition, à la recherche d'une genèse qui serait commune à tous les Anglais. Le recensement religieux organisé en 1851 a permis de constater une déchristianisation de la classe ouvrière et a entraîné une lutte des conservateurs contre l'incroyance et l'irréligion. Dans un tel contexte, la position de Ford Madox Brown face à la religion reste complexe et indéfinie, comme le souligne en 1847 Dante Gabriel Rossetti : « Quand je l'ai connu il n'était ni protestant ni catholique¹⁰ » ; c'est d'ailleurs sans cérémonie religieuse qu'il fut enterré le 6 octobre 1893 à Londres.

⁹ Ford Madox Brown, *Supper at Emmaus*, 1876, aquarelle, collection privée.

¹⁰ Cité dans ROSSETTI William Michael, *Preraphaelite Diaries and Letters*, London, Hurst & Blackette limited, 1900, p. 55.

Ford Madox Brown, dans le premier tableau du cycle, *The Romans Building a Fort at Mancenion*, évoque la présence

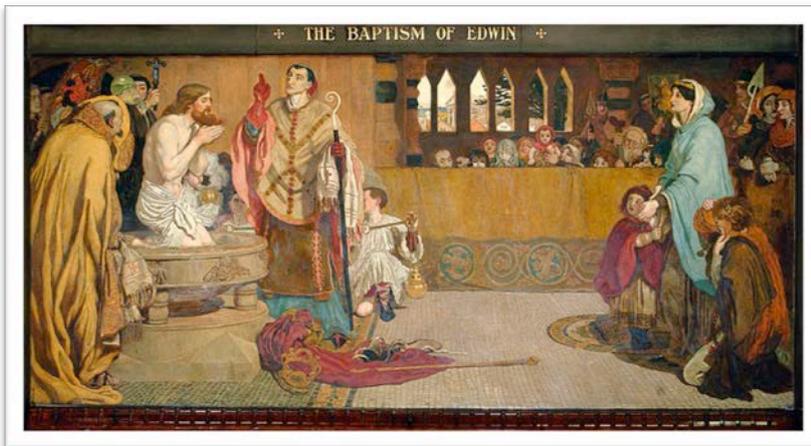


Figure 1. Ford Madox Brown, *The Baptism of Edwin*, 1879, Gambier Parry, 146 x 318 cm, Hôtel de Ville de Manchester.

des troupes romaines, qui sont à l'origine de la fondation de la ville de Manchester. Le campement romain est présenté comme le tout premier peuplement de la région : Si l'on se fie à cette fresque, il n'y aurait donc pas eu de civilisation avant les Romains.

The Baptism of Edwin (fig. 1),

la seconde fresque du cycle, est

intimement liée à la précédente. Elle illustre l'introduction de la chrétienté et la permanence des « rites » romains. Ford Madox Brown, qui répond à une commande publique, se voit dans l'obligation de travailler rapidement et à moindre coût ; il a donc tendance à réutiliser certaines figures et compositions déjà produites. C'est le cas pour la partie gauche de la fresque représentant le baptême d'Edwin. En effet, il semblerait que pour la réaliser, l'artiste s'est fondé sur un carton réalisé en 1864 pour les vitraux de l'église Saint Oswald, *The Baptism of Saint Oswald à Durham*¹¹. Ford Madox Brown représente la conversion d'un chef païen au christianisme dans le but de célébrer la foi chrétienne. Edwin était un roi puissant, à la tête d'un royaume qui incluait la région de l'actuelle Manchester. Edwin épousa Ethelberga, la fille du roi chrétien de Kent ; comme il était stipulé lors du mariage que la reine aurait le droit de continuer à pratiquer sa religion, il est possible qu'elle ait ensuite poussé son époux à se convertir au christianisme. Les écrits de Bede le Vénérable attestent qu'Edwin fut baptisé par l'évêque Paulinus en 627. Ce personnage est présent dans le tableau à la gauche d'Edwin, vêtu de somptueux habits de cérémonie. Il semblerait qu'à l'instar de la conversion de Clovis, le baptême du roi soit à l'origine d'une vague de conversions au sein de la population. Sujet singulier au XIX^e siècle, le Baptême d'Edwin a en effet été peu évoqué dans la peinture anglaise. Ford Madox Brown établit donc un parallèle entre Edwin, le premier roi chrétien anglais, et Clovis, « *the first christian King of France*¹² », en s'inspirant de la composition des représentations médiévales du baptême de ce dernier. Edwin est représenté humble, torse nu ; il a déposé tous ses attributs de roi au pied du bassin, y compris sa couronne, contrairement à Clovis qui, dans la plupart des œuvres, reste

¹¹ Ford Madox Brown, *The Baptism of Saint Oswald*, 1864, huile sur carton, 56 x 51 cm, Liverpool, Lady Lever Art Gallery.

¹² BROWN Ford Madox, *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall*, Manchester, ed. Henry Blacklock&co, 1893, p. 4.



Figure 2. Madox Brown, *Jesus Washing Peter's Feet*, huile sur toile, 116 x 132, 1857-58, Tate, Londres.

couronné lors de son baptême. Ford Madox Brown semble également conférer un rôle christique à Edwin : celui-ci, vêtu d'un périzonium, la musculature développée, la longue barbe rousse et le dos courbé en signe de soumission, nous renvoie à l'image du Christ dans le tableau de 1851-1856, *Jesus Washing Peter's Feet* (fig. 2). Dans *The Baptism of Edwin*, la permanence de l'héritage romain est subtilement évoquée dans certains détails de la fresque : le sol est composé d'une mosaïque romaine faite d'entrelacs et de médaillons. Dans le fond, à travers les fenêtres angulaires de type saxon, on perçoit également les restes d'un

temple romain. Le peintre met en avant les fondations romaines sur lesquelles la petite église en bois est construite, faisant ainsi écho à l'Eglise anglicane du XIX^e siècle, elle aussi bâtie sur des fondations romaines.

The Trial of Wyclif (fig. 3) est la cinquième fresque et le second sujet religieux traité par Ford Madox Brown dans le Great Hall. Le sujet est d'importance nationale car à travers cet épisode, l'artiste illustre le début d'une pensée religieuse indépendante en Angleterre, annonciatrice des Réformes protestantes. En effet, Wyclif avait affirmé qu'il existe une relation directe entre les hommes et Dieu



Figure 3. Ford Madox Brown, *The Trial Of Wyclif A.D. 1377, A.D. 627*, Gambier Parry, 146 x 318, 1879, Hôtel de ville de Manchester.

sans l'intermédiaire du clergé, ce qui contredisait le dogme prôné par l'Eglise catholique romaine. Dès 1380, John Wyclif et ses disciples traversèrent l'Angleterre afin de diffuser leur pensée religieuse. L'Eglise l'accusa alors de perturber l'ordre social : en 1382, le tribunal ecclésiastique dirigé par l'archevêque de Canterbury condamna Wyclif comme hérétique. Ce personnage

historique avait déjà donné lieu à un tableau¹³ de la part de Ford Madox Brown : Wyclif y était représenté comme le premier traducteur de la Bible en langue vulgaire. Cependant, il ne s'agit pas cette fois d'un recyclage des images, car Ford Madox Brown représente le moment le plus dramatique et le plus marquant de l'histoire de Wyclif : son procès. La composition de la fresque est beaucoup plus tourmentée que celle de l'œuvre précédente : la division de l'espace en deux montre clairement l'opposition entre deux camps, symbole d'une pensée pré-protestante et premier pas vers un

¹³ Ford Madox Brown, *Wycliffe Reading his Translation of the Bible to John of Gaunt in the Presence of Chaucer and Gower*, 1847-1848, huile sur toile, Bradford Art Galleries.

détachement avec la papauté. Ford Madox Brown se doit cependant de rattacher cet épisode à l'histoire de la région de Manchester : le personnage de John of Gaunt, le premier duc de Lancaster, grand soutien de Wyclif et fils de Edward III, est placé au centre de la composition, défendant avec passion Wyclif. Ce personnage central est donc le vecteur du lien qui unit la région du Lancashire aux grands événements nationaux.

En Grande Bretagne, la peinture murale s'est essentiellement développée au sein de l'Eglise chrétienne, les fresques de la crypte de la cathédrale de Canterbury (XII^e siècle) en sont un des plus anciens témoignages. Ford Madox Brown s'essaye donc à l'exercice difficile de produire une peinture murale religieuse destinée à un lieu public et non à une église. Les sujets religieux sont ainsi traités selon une approche plus historique que mystique. Les changements sociétaux et religieux qui marquent la fin du XIX^e siècle, entraînent instabilité et anxiété au sein de la population. Avec la première partie du cycle, l'artiste offre ainsi une base solide et rassurante aux habitants de Manchester.

Le progrès scientifique et technique, image de la grandeur de l'Angleterre

La méfiance de l'Eglise à l'égard du progrès scientifique, qui bouleverse les certitudes jusque-là établies, entraîne un divorce entre la science et la religion ; pourtant, dans le cycle, Brown se doit de faire cohabiter ces deux entités sans tensions. Quatre fresques sur douze sont consacrées au progrès scientifique et technique, en faisant ainsi le thème le plus traité par l'artiste. Cette prédominance n'est pas surprenante car la richesse de Manchester et de la région du Lancashire à l'époque victorienne est essentiellement fondée sur l'industrie et dépend de l'évolution de la science et des technologies. Dans le cycle de l'Hôtel de Ville, Ford Madox Brown cherche à démontrer une évolution dans les innovations : il ne se focalise pas sur le XIX^e siècle, mais souligne de façon chronologique, à partir du XVII^e siècle, l'avancée des découvertes. Les sujets choisis sont variés : ils vont de l'astronomie à la construction de nouveaux axes de transport.

L'aspect artisanal de la découverte astronomique est mis en avant par Ford Madox Brown dans la fresque intitulée *Crabtree watching the Transit Of Venus* (**fig. 4**). Crabtree, marchand de tissus et passionné d'astronomie, créa lui-même un écran de projection dans le grenier de sa boutique de Salford afin d'observer le déplacement de la planète Vénus autour du Soleil. La lumière est l'élément central de la scène : le rayon lumineux provenant de l'installation structure toute la composition. Ford Madox Brown met l'accent sur l'excitation de la découverte : l'astronome n'a même pas eu le temps de

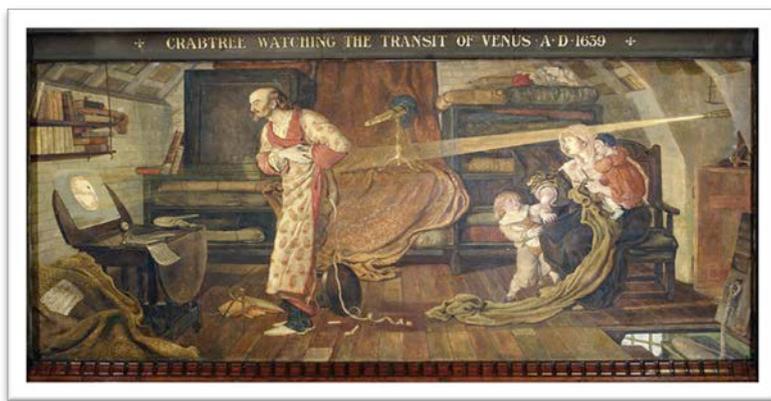


Figure 4. Ford Madox Brown, *Crabtree Watching the Transit of Venus*, Gambier Parry, 146 x 318, 1882-83, Hôtel de Ville de Manchester.

fermer sa robe de chambre, captivé par ce qu'il peut contempler sur sa table d'observation. C'est l'image d'un homme ordinaire, dans son intérieur.

Le seul sujet illustrant le XIX^e siècle est celui du chercheur John Dalton¹⁴, professeur de l'Owens College à Manchester, représenté dans la fresque *Dalton Collecting Marsh Fire Gas* (fig. 5). Comme pour Crabtree au XVII^e siècle, Ford Madox Brown insiste sur les moyens rudimentaires utilisés par



Figure 5. Ford Madox Brown, *Dalton Collecting Marsh Fire Gas*, Gambier Parry, 146 x 318, 1886-87, Hôtel de Ville de Manchester.

Dalton : un bâton et un pot en verre sont les seuls éléments nécessaires pour capturer les bulles de gaz. La figure de John Dalton n'est pas idéalisée ; cependant, Ford Madox Brown a une haute estime de sa contribution à l'évolution de la science moderne : « Dans un premier temps, la grande invention de Dalton a peiné à se faire reconnaître, sort habituel de toute

innovation dans une Angleterre conservatrice¹⁵ ». Il souligne la simplicité de ce procédé pour mieux faire la démonstration du génie du savant, capable de réaliser une grande découverte malgré une grande économie de moyens. La société victorienne, fondée sur l'innovation et la modernité, n'en reste pas moins conservatrice et John Dalton a dû se battre durant des années pour faire reconnaître la valeur de ses découvertes : il est le symbole de la persévérance et de la lutte de la science contre l'obscurantisme. Les épisodes présentent différents niveaux de lecture et ne doivent pas être perçus de manière univoque. La confrontation entre les fresques de *John Kay, Inventor of the Fly Shuttle* et de *The Establishment of Flemish Weavers in Manchester*, représentant la mise en place de l'hégémonie du coton dans le Lancashire ainsi que les échanges de savoir entre les populations, en constitue un exemple significatif.

¹⁴ John Dalton est plus connu pour la création du terme de "daltonisme," lui-même atteint de ce problème de perception des couleurs.

¹⁵ « Dalton's Great Invention met with slow recognition at first, as usual in conservative England » BROWN Ford Madox, *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall*, Manchester, ed. Henry Blacklock & co, 1893, p. 14.

La fresque de *John Kay, Inventor of the Fly Shuttle* (**fig. 6**) est située en face de celle représentant les tisserands flamands ; elle figure l'inventeur John Kay contraint de fuir enroulé dans

une couverture, face à la révolte des ouvriers des usines de coton qui risquent de perdre leur emploi à cause de son invention. Ce sujet introduit l'idée de la « révolution » industrielle au sens propre comme au figuré. Pour Ford Madox Brown, les bouleversements liés à l'industrie débutent donc bien avant le XIX^e siècle puisque l'épisode se déroule en 1753. Avant l'invention de Kay, un grand nombre de personnes était nécessaire pour faire fonctionner un métier à tisser. Or

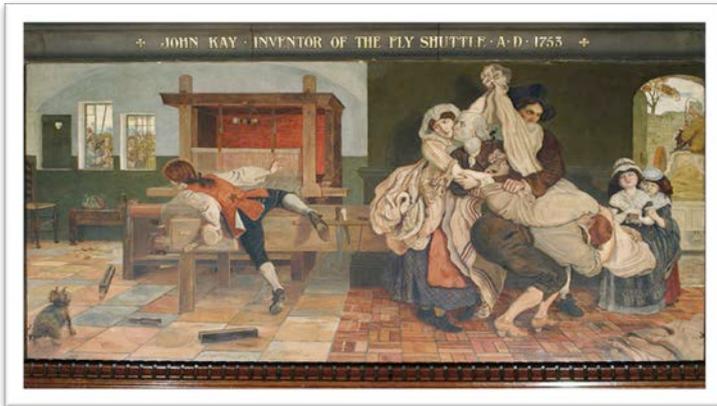


Figure 4. Ford Madox Brown, *John Kay. Inventor of the Fly Shuttle*, 1882-83, huile sur toile marouflée, 146 x 318, Hôtel de Ville de Manchester.

la « navette volante » permet de faire fonctionner un métier à tisser avec un seul homme. La réduction du nombre de personnes dans les usines de coton a évidemment conduit à une multitude de licenciements qui ont engendré des émeutes. L'opposition entre l'artisanat et l'industrie est concentrée dans l'importance que l'artiste donne aux bras et aux mains au sein de la composition : ils s'entrelacent et se contorsionnent, créant les liens entre les différents personnages. Le choix de la disposition des sujets dans le Great Hall induit une confrontation avec la scène des tisserands flamands : il oppose deux époques et deux manières de travailler le coton. La première fresque est calme et sereine, lumineuse : le peintre symbolise par le printemps une époque lointaine où tout était encore manuel et artisanal. Dans la seconde, la population est déchaînée : le métier à tisser devient l'objet de la discorde, tandis qu'à l'arrière-plan automnal, les feuilles des arbres tombent.

Ford Madox Brown cherche alors à démontrer que le progrès technique améliore les conditions de production et réduit le temps de travail, mais aussi qu'il entraîne chômage et mécontentement de la population. Ces fresques témoignent également de la naissance à la fin du XIX^e siècle d'une conscience et d'une admiration pour les métiers d'autrefois ; en somme, de la nostalgie d'un passé lointain où tout était réalisé à la main. Ford Madox Brown sait que la grandeur de Manchester est intimement liée à sa capacité d'adaptation rapide aux innovations techniques et technologiques : la ville est au cœur de tous les changements, elle est le lieu symbolique de la « révolution industrielle ». La recherche appliquée et les innovations mécaniques sont à la base d'une industrie florissante qui permet au Royaume-Uni de dominer économiquement le monde. En outre, Ford Madox Brown se fait le porte-parole de l'image d'une Angleterre en perpétuel mouvement, à la pointe dans tous les domaines. Cependant, la lecture du progrès n'y est pas pour autant univoque : l'artiste porte un regard critique et

inscrit les évolutions dans la durée. Une importance plus grande est donnée aux découvertes scientifiques, qui semblent être mieux valorisées que les inventions techniques.

❖ Le commerce, image de la prospérité

Le terme de « *Cottonpolis* » (ville du coton) est souvent utilisé par les historiens anglais pour qualifier la ville de Manchester au XIX^e siècle. Cette caractéristique est un fil conducteur tout au long du cycle : on la retrouve dans le soin apporté aux vêtements des personnages, la recherche des drapés et les couleurs flamboyantes des tissus. L'épisode de « Crabtree » en est significatif : les motifs complexes de sa robe de chambre témoignent de cette recherche de mise en valeur des cotonnades produites dans la région, tout comme les étoffes de différentes couleurs rangées dans l'armoire.

La fresque des tisserands flamands fait remonter la prospérité et la vitalité commerciale de la ville aux environs de 1365. Pour Ford Madox Brown, « Ce sujet commémore le début de la suprématie du Lancashire dans l'industrie textile¹⁶ » : il affirme que la ville est « leader » dans la production de coton depuis le Moyen-Age. Les habitants de Manchester se doivent donc d'être fiers de leurs savoir-

faire ancestraux qui leur ont permis plusieurs siècles plus tard, grâce aux évolutions de la technique, de produire un coton de qualité en grande quantité. Après avoir vanté le savoir-faire et la qualité de la production mancunienne, Ford Madox Brown montre la confiance que l'on peut accorder aux marchands de Manchester, une image de l'intégrité commerciale de la ville.

La fresque *The Proclamation Regarding Weight And Measures* (fig. 7) illustre la première régulation du commerce : à la droite

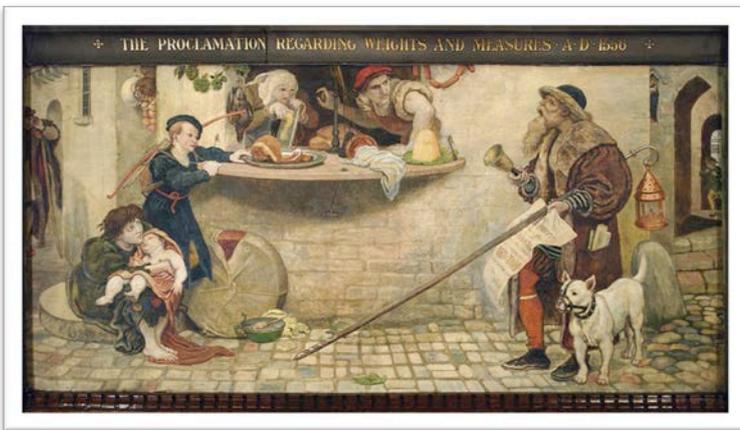


Figure 5. Ford Madox Brown, *The Proclamation Regarding Weight And Measures*, 1884, Gambier Parry, 146 x 318, Hôtel de Ville de Manchester.

de la composition, un crieur de rue annonce aux habitants qu'un nouvel édit les oblige à envoyer leurs poids et mesures un jour précis pour être testés, afin de vérifier qu'il n'y a pas de fraude. Manchester met donc en place dès le XVI^e siècle un programme de moralisation de son commerce. Ford Madox Brown sait que le commerce est la première source de richesse et de prospérité de la ville. Face à la grande dépression qui se fait ressentir dès 1880¹⁷, il rappelle aux visiteurs du Great Hall les spécificités

¹⁶ BROWN Ford Madox, *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall*, Manchester, ed. Henry Blacklock&co, 1893, p. 7.

¹⁷ JUMEAU Alain, *L'Angleterre victorienne : Documents de civilisation britannique au XIX^e siècle*, Paris, Puf, 2001, p. 32.

de la production mancurienne, les savoir-faire, la qualité de la production, l'intégrité commerciale de la ville et la capacité à importer et exporter.

Pour illustrer, dans une période de contestation des hiérarchies, la continuité et la stabilité des axes de développement de la ville de Manchester, Ford Madox Brown et les membres du comité choisissent de traiter les thèmes du libre échange, de la religion, du progrès et du commerce. Ford Madox Brown regarde le passé avec les préoccupations et les valeurs d'un homme de son temps : il estime que les grands piliers sur lesquels repose la société victorienne contribuent à l'ordre social. Classer les épisodes de façon thématique nous permet de comprendre la construction interne du cycle. Certains thèmes sont minoritaires, comme l'éducation, sujet d'une unique fresque intitulée *Cheetham Life Dream*¹⁸, tandis que les batailles et les victoires, qui auraient fait l'objet d'un traitement plus important au siècle précédent, sont réduites à seulement deux fresques.

❖ Une hagiographie mancurienne

La mise en place d'une histoire idéalisée dans le cycle des peintures de l'Hôtel de ville contribue à la constitution d'une nouvelle identité mancurienne, en phase avec son époque. En idéalisant le passé, Ford Madox Brown répond aux attentes des « *Manchester Men* » dans le processus de légitimation de leur statut social.

L'exemple de la fresque de John Dalton, illustrant le XIX^e siècle, est symptomatique de cette envie de séduire la classe moyenne. La scène n'est pas datée par l'artiste, mais nous pouvons supposer qu'elle se situe vers 1830, période où Dalton est professeur à l'université de Manchester. Le scientifique est mis en scène dans un paysage campagnard, pastoral, inapproprié au regard de la situation de Manchester au XIX^e siècle. Cette représentation verdoyante ne semble en effet pas réaliste si l'on considère un commentaire fait par un voyageur venu de Rotterdam et découvrant la ville pour la première fois en 1801 : « La ville est abominablement sale, le moteur à vapeur pestiféré, les usines de teinture, nocives et répugnantes, et l'eau du fleuve, aussi noire que l'encre ou encore que les eaux du Styx¹⁹ ».

¹⁸ Ford Madox Brown, *Cheetham's Life Dream A.D. 1640*, 1885-6, huile sur toile marouflée, 146 x 318 cm, Hôtel de ville de Manchester, Great Hall.

¹⁹ « The town is abominably filthy, the Steam Engine is pestiferous, the Dyehouses noisesome and offensive, and the water of the river as black as ink or the Stygian lake. » BRIGGS Asa, *Victorian cities*, University of California, 1993, p. 89.

Si William Wyle, dans son tableau *Manchester from Kersal Moor* (fig. 8) de 1857, représente au



Figure 6. William Wylde, *Manchester from Kersal Moor*, 1852, aquarelle, 31x 49 cm, Royal Collection Trust, Victoria & Albert Museum.

premier plan un paysage de campagne, le second plan est occupé par les cheminées des usines de coton alignées à perte de vue, crachant une épaisse fumée, réalité d'une vision de Manchester durant la période victorienne. John Dalton réalise son expérience non loin de son laboratoire de Manchester ; pourtant Ford Madox Brown contrairement à William Wyle, idéalise l'arrière-plan en transformant un paysage

industriel en village aux toits en chaume. En effet, tout le centre de la ville n'était qu'un grand quartier ouvrier recouvert par la fumée noire des usines. Ford Madox Brown, dans le cycle des fresques de Manchester, cherche à mettre en place de nouveaux codes picturaux qui seraient propres à l'école de peinture murale anglaise afin de la légitimer et de produire une peinture d'histoire nouvelle qui défiera les siècles.

❖ L'éducation et la pédagogie

Les fresques sont l'aboutissement d'un processus de réflexion sur le rôle de la peinture murale, leur création et leur mise en place entraîneront une émulation intellectuelle qui conduira Brown à se positionner par rapport aux autres mouvements artistiques et à théoriser sa pensée dans un texte intitulé « Of Mural painting »²⁰ publié en 1893. Ce texte donne l'occasion à Ford Madox Brown d'affirmer et de justifier ses choix concernant les fresques du Great Hall. Il fait preuve d'une volonté de transmettre, d'expliquer dans le but de définir les codes et procédés d'une nouvelle peinture murale anglaise. Par ce texte, il exprime son ambition de se placer comme le chef de file d'une école de peinture murale anglaise.

En outre, afin de vulgariser son entreprise, Ford Madox Brown rédige un livret informatif intitulé *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall*²¹ pour les visiteurs de l'Hôtel de Ville. Aucun des ouvrages parus à ce jour ne nous

²⁰ Ford Madox BROWN, « Of Mural painting », *Art and Crafts essays*, Art and Craft Exhibition Society, 1893, p. 122-1224.

²¹ Ford Madox BROWN, *Particulars relating the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall*, ed. Henry Blacklock&co, Manchester, 1893.

apporte de réponse sur les destinataires de ce livret mais les recherches effectuées nous ont permis d'émettre l'hypothèse d'un guide de visite. Les commentaires y sont courts et concis – une page par fresque – ce qui rend ce livret de petit format léger et donc facile à manier pour le visiteur. Le public visé par Ford Madox Brown n'est pas celui des intellectuels ou des amateurs d'art : l'écriture, simple et imagée donne une grande place à l'anecdote historique. L'artiste est conscient que son travail n'aura de valeur et de pérennité que s'il répond aux attentes de son public, bien différent à Manchester de son habituel public intellectuel londonien ; c'est pourquoi il prend soin de le convaincre et de l'éduquer par la rédaction d'un livret qui éclaire de façon pédagogique les fresques du Great Hall. Par ailleurs, son entreprise est singulière à plusieurs titres : non seulement ce guide de visite se distingue parmi les nombreux articles qu'il a publiés au cours de sa carrière artistique, mais la rédaction d'un tel guide par l'auteur des fresques semble être une exception à l'époque. Cela démontre l'intérêt porté par Brown à la compréhension de son travail par tous et, avec ce livret, il préconise l'éducation et le partage, refusant que cette société, fondée sur la réussite matérielle, soit à l'origine d'un appauvrissement intellectuel.

La mise en place de codes propres à une peinture murale nationale

❖ Une peinture de genre historique

Le choix des sujets historiques permet à Ford Madox Brown de légitimer la peinture murale ; il est à la recherche d'un nouveau statut et de codes renouvelés pour une peinture d'histoire qui serait à la fois générale et spécifique, créant alors une synthèse entre art populaire et grand art. Brown produit ainsi une peinture hybride que l'on pourrait qualifier de peinture de genre historique, mélange d'histoire et de vie quotidienne, en lien avec sa sensibilité et les attentes du public.

Lorsqu'à Manchester les membres du comité lui imposent la réalisation de fresques historiques, l'artiste tourne son regard vers la peinture de genre tout en se conformant aux codes de la peinture d'histoire. En ce sens, il renoue avec l'approche qu'il avait adoptée pour *Work*²² en 1852 dans lequel il avait représenté la vie quotidienne des ouvriers londoniens en utilisant un format caractéristique de la peinture d'histoire. Le grand format de la peinture et la composition pyramidale lui donnent néanmoins l'ambition et l'ampleur d'une peinture d'histoire. Le cycle des fresques de Manchester résulte d'un équilibre précaire entre ces deux genres académiquement opposés qu'il fait ici cohabiter. Au début du XIX^e siècle, David Wilkie introduisit dans son tableau *Chelsea Pensioners Reading the*

²² Ford Madox Brown, *Work*, 1852-65, huile sur toile, 137 x 197 cm, Manchester City Galleries.

*Waterloo Dispatch*²³ un modèle auquel Ford Madox Brown fut sensible. L'œuvre de Wilkie se compose d'une multitude de scénettes anecdotiques gravitant autour de la scène centrale et illustrant l'annonce de la bataille de Waterloo ; les personnages secondaires se mêlent aux différents animaux

dans une agitation totale afin de plaire et de distraire l'œil du spectateur. Dans le cycle de Manchester, les épisodes tirés de l'histoire de la ville n'offrent pas au premier abord l'occasion pour l'artiste d'introduire des éléments de la farce ou du grotesque. La fresque de *The Expulsion of The Danes From Manchester* (fig. 9) permet toutefois d'évoquer les touches humoristiques qui parsèment les peintures murales de

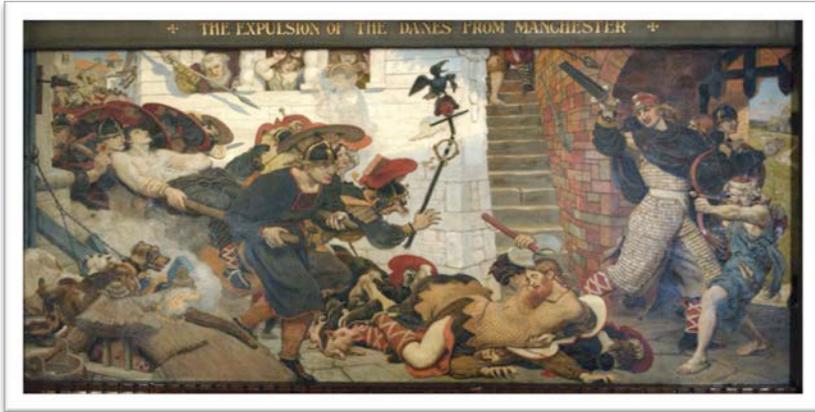


Figure 7. Ford Madox Brown, *The Expulsion Of the Danes from Manchester*, 1879-80, Gambier Parry, 146 x 318 cm, Hôtel de Ville de Manchester.

l'hôtel de ville. En effet dans cette fresque, le grotesque est facilement perceptible dans le ridicule de la figure du jeune et valeureux Viking qui, dans l'agitation générale, trébuche sur un cochon. Comme dans les œuvres de David Wilkie, presque chaque fresque du cycle inclut des enfants ou des animaux qui semblent être les vecteurs principaux du comique et apparaissent comme des personnages annexes sans lien particulier avec l'épisode historique. Dans sa façon de dépeindre dans des positions délicates et parfois grotesques les personnages historiques de la ville, Ford Madox Brown désacralise ainsi la figure du héros. Les sujets monographiques sont également révélateurs de la conception de la figure de l'anti-héros par Ford Madox Brown : les personnages de Crabtree²⁴ et John Kay²⁵ ne sont pas montrés en triomphe exhibant avec fierté leurs grandes découvertes mais tous deux évoluent dans un intérieur modeste entourés de leurs proches. L'un est représenté comme un homme maladroit, faisant tomber ses instruments au sol, l'autre comme un lâche, fuyant enroulé dans une couverture afin de ne pas être confronté à la colère des ouvriers. L'artiste pointe leurs défauts et leurs imperfections, faisant d'eux des personnages simplement humains, se posant ainsi la question de la représentation de l'individu dans la peinture. Dans la mouvance de la pensée historique du siècle, Brown redonne au peuple toute sa place dans une histoire quotidienne, loin des héros sacralisés par les siècles précédents. Dans ce cadre, il ira presque jusqu'à éclipser le personnage du héros, donnant par là même une place centrale à des personnages qui seraient traités de façon secondaire par la peinture d'histoire. Le grotesque se présente

²³ David Wilkie, *The Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Dispatch*, 1822, huile sur toile, 158 x 97, Apsley House, The Wellington Museum.

²⁴ Ford Madox Brown, *Crabtree Watching The Transit Of Venus, A.D. 627*, 1882-83, Gambier Parry, 146 x 318, Hôtel de ville de Manchester, Great Hall.

²⁵ Ford Madox Brown, *John Kay, Inventor Of The Fly Shuttle, A.D. 1753*, 1882-83, huile sur toile marouflée, 146 x 318, Hôtel de ville de Manchester, Great Hall.

dans les fresques de l'Hôtel de Ville de Manchester par petites touches, c'est l'addition de détails répétés qui crée la situation comique. Les animaux et enfants incontrôlables, les figures aux expressions caricaturales et les personnages contorsionnés, tous concourent à créer une joyeuse agitation générale. Certaines fresques ont ainsi plusieurs niveaux de lecture et ne se livrent donc dans leur totalité qu'aux spectateurs attentifs aux détails.

Les peintres britanniques au XIX^e siècle sont à la recherche de nouvelles sources : ils se tournent alors vers la littérature, le théâtre et les poètes nationaux. Le goût de Ford Madox Brown pour le « théâtre pictural²⁶ » lui vient sûrement de son admiration pour les peintures et gravures de William Hogarth, dont les scènes de genre empruntent souvent aux codes théâtraux. L'historien de l'art Nikolaus Pevsner a affirmé en 1955 qu'« Il ne peut y avoir aucun doute sur l'Englishness de Hogarth²⁷ » : en effet Hogarth est le modèle par excellence de Brown car il a su créer une identité picturale bien distincte des artistes du continent - une peinture à la fois moralisante et divertissante. Ses œuvres font la satire des mœurs de la société britannique, ainsi de l'alcoolisme dans *Beer street*²⁸. Dans la continuité de Hogarth, l'œuvre de Brown tend alors à être un portrait exhaustif des différentes classes sociales et illustre les bouleversements sociaux de son temps. C'est en effet certainement pour ses valeurs morales et politiques que Brown préfère regarder vers Hogarth plutôt que vers les primitifs italiens, à la différence des académiciens qui eux, privilégient l'école classique italienne. A la fin de sa vie, en 1753, Hogarth a théorisé sa pensée sur l'art dans un traité qui réunit toutes ses idées, intitulé *The Analysis of Beauty*²⁹. Il y affirmait que la beauté réside dans la ligne serpentine et préconisait la diversité des formes. La ligne serpentine ondulée, clairement marquée dans certaines fresques comme celle de *John Kay Inventor of The Fly Shuttle* (**fig. 6**) est perçue par Kenneth Bendiner³⁰ comme une référence au maniérisme. Il est cependant possible de penser que cette ligne ondulée, présente dans les fresques peintes par Brown, est davantage une référence à la peinture d'Hogarth qu'au maniérisme. De plus, l'œuvre de Hogarth a ouvert la voie vers une reconnaissance des genres mineurs, le portrait et la scène de genre se détachant du grand genre tel qu'il était conceptualisé sur le continent. Le retour à Hogarth est un retour au père fondateur de l'école de peinture anglaise, nationale par essence. Afin de produire une peinture au caractère britannique, Ford Madox Brown adopte également le procédé de « Gambier Parry », une technique de peinture murale créée au XIX^e siècle spécifiquement pour le climat anglais.

²⁶ BIDING, HALLET, MESLAY, OGEE, *William Hogarth*, Paris, ed Louvre, 2006, p. 8.

²⁷ « Of the englishness of Hogarth there can be no doubt » PEVSNER Nikolaus, *The Englishness of English Art*, London, British Broadcasting Corporation, 1955, p. 26.

²⁸ William Hogarth, *Beer street*, 1751, gravure, 33 x 38.75 cm, Londres, The British Museum.

²⁹ Cf. BIDING, HALLET, MESLAY, OGEE, *William Hogarth*, Hazan, 2007, p. 20.

³⁰ BENDINER, Kenneth, *The art of Ford Madox Brown*, Pennsylvania State, University Press, 1998, p. 95.

Dans sa quête de sources d'inspirations nationales, tant dans l'iconographie des fresques que dans leurs conceptions artistiques, Ford Madox Brown crée une peinture hybride par essence, mélange d'histoire et de quotidien. Il contribue à redéfinir la place du héros dans son tableau, témoignant d'une certaine conception de la position de l'homme dans l'univers et d'un goût prononcé pour la comédie humaine. Dans ses écrits, il questionne les schémas traditionnels de la peinture d'Histoire et replace la peinture murale au centre des débats. De l'enchevêtrement et de la multiplicité des références résultent une œuvre qui résiste à toute classification. En outre, elle est porteuse d'un propos engagé et subversif qui se révèle à la lumière des convictions socialistes³¹ de l'artiste.

❖ Une réminiscence de ses années de formation

Ford Madox Brown conçoit son œuvre dans un rapport de rivalité entre les différentes écoles. Ses années de formation internationale et atypique l'amèneront à fuir tout repli insulaire, convaincu que les techniques et les idées importées du continent seraient favorables au renouvellement de son art. Ford Madox Hueffer remarquait ainsi son ouverture à la nouveauté et à l'apport des nouvelles générations : « il n'était pas rare qu'il déclare que les œuvres d'un jeune peintre ou d'un poète avec qui il avait été en contact dernièrement, étaient égaux à ceux de Raphaël ou Milton³² ». Fluctuant entre attirance et rejet, son regard vers le continent évolua.

Brown, né sur le continent à Calais en 1821, affirma : « Je ne comprends pas mes compatriotes, peut-être de trop nombreuses années de jeunesse sur le continent m'ont rendu inapte à les comprendre³³ ». Il souligna du début à la fin de sa carrière sa fierté d'avoir été nourri par des références diverses, aussi bien nationales que continentales. Après un long intermède, l'artiste, qui a été formé à la peinture murale sur le continent entre 1835 et 1844, voit avec la commande du cycle des fresques de l'Hôtel de ville la possibilité de questionner les techniques et codes picturaux issus de son apprentissage. Ford Madox Brown fut formé aux côtés de Pieter Van Hanselaer à Gand, puis en 1838 à Anvers avec Gustav Wappers ; il reçut ainsi une formation académique stricte et rigoureuse, basée sur la primauté de la peinture d'Histoire et du dessin. Les académies belges de peinture formaient des artistes capables de réaliser de grandes compositions, afin de pouvoir ensuite répondre à des

³¹ « his intellect made him a Socialist of an extreme type » Ford Madox HUEFFER, *Ford Madox Brown, A record of his Life and Work*, London, 1896, p. 253.

³² « he would not infrequently declare that the works of any young painter or poet with whom he had lately been in contact were equal to those of Raphael or Milton.» Ford Madox HUEFFER, *Ford Madox Brown, A record of his Life and Work*, op. cit, p. 400.

³³ « I do not understand my countrymen, perhaps too many years of early youth on the Continent have unfitted me to understand them. » Ford Madox BROWN, « Historic Art », *Universal Review*, 1888, p. 44.

commandes publiques partout en Europe. Dans la tradition du « Grand Tour », Brown approfondit sa formation en se rendant en France puis en Italie, où il rencontra les peintres Nazaréens qui furent à l'origine d'un nouveau souffle dans son œuvre. Suivant la voie ouverte par Peter Cornelius et F. Overbeck au début du siècle, Brown voulut faire de la peinture murale un étendard pour sa nation, convaincu qu'elle serait porteuse d'un renouveau pour la peinture d'histoire britannique.

En 1843, de retour en Grande Bretagne, Ford Madox Brown, dans un rapport de rivalité et d'émulation avec les artistes du continent décida de se porter candidat à la réalisation des fresques du Westminster Hall. Selon l'historienne de l'art anglaise Willson³⁴, spécialiste de la peinture murale britannique, le prince Albert ambitionnait de voir émerger une école de peinture murale anglaise au sein du palais de Westminster, en réaction à la galerie des batailles du château de Versailles, réalisées entre 1833 et 1837 sous l'impulsion du roi Louis Philippe ; il lança alors un concours, divisé en trois sessions de présentations de cartons et d'études préparatoires. Pour la première session en 1844,



Figure 8. Ford Madox Brown, *The body of Harold Brought before William the Conqueror*, 1844-61, huile et encaustique sur toile, 105 x 123, Manchester City Galleries.

Brown proposa une œuvre au fort contenu historique et politique : une image des vainqueurs et des vaincus à la fin de la bataille d'Hasting en 1066, intitulée *The body of Harold Brought before William the Conqueror* (fig. 10). Ford Madox Brown se refusa à une approche allégorique du sujet, désirant montrer l'Histoire dans toute sa vérité et sa dureté. Outre le fait qu'il ne répondait pas aux sujets imposés (allégories

historiques, mythes ou vie des grands hommes britanniques), son œuvre n'était pas conforme à l'orthodoxie picturale, la composition étant trop maniérée et les corps trop allongés ; c'est pourquoi le carton fut refusé. Le jury lui préféra William Dyce, celui-ci ayant proposé des compositions plus inspirées de Raphaël. Toutefois, *The body of Harold Brought before William the Conqueror* témoigne déjà de la capacité de Brown à créer de puissants groupes de personnages et affirme déjà sa tendance à reléguer les personnages principaux dans la masse des figurants, entraînant une compréhension plus délicate de la scène. Fort de cette première expérience d'une compétition pour un décor, Brown se

³⁴ WILLSDON Clare Annabella Paton, *Mural Painting in Britain 1840-1940: Image and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 125.

servit à Manchester des leçons du concours du Westminster Hall pour répondre au mieux aux attentes du jury, sans pour autant sacrifier son identité picturale.

Dans les fresques de l'Hôtel de Ville, Ford Madox Brown met en place un schéma de pensée qui lui est personnel, en lien étroit avec ses écrits sur l'art, transposé dans une peinture hybride et anecdotique où les héros déchus se mêlent au grotesque, bien loin des conventions académiques de la peinture d'histoire. En outre, les fresques sont porteuses d'un propos « anglophile » codifié par l'artiste, qui puise ses sources dans la peinture, la littérature et le théâtre anglais, ancrant son discours dans un héritage national solide. Les fresques sont le résultat d'un tissu d'influences et de références, nourri par les artistes du passé comme du présent. Elles ne témoignent pas d'un repli sur soi « nationaliste » mais bien d'une pensée syncrétique. Elles relèvent de surcroît d'un fragile équilibre entre l'attraction des écoles du continent et la volonté de produire une œuvre nationale. Ford Madox Brown puise dans les écoles étrangères, les références dont il a besoin afin de renouveler une pratique de la peinture murale anglaise engluée par les échecs successifs de ses prédécesseurs.

Malgré les quinze années qui séparent la première fresque de la dernière, il y a une remarquable unité de style. Destinée à un lieu public, cette œuvre singulière reste cependant profondément intime. Dans les fresques de Manchester, Brown a voulu être « le témoin [...] de la grandeur, de la richesse, de la pensée d'une époque que l'on croit toujours comme l'aboutissement du progrès³⁵ ». S'il ne fut pas à l'origine d'un réel mouvement, il a néanmoins eu l'ambition de se placer comme le chef de file de l'école de peinture murale anglaise, souhaitant par ses écrits aussi bien que par sa peinture, offrir un mode d'emploi pour les futures générations d'artistes muralistes. Ainsi, les fresques sont par essence avant tout Browniennes, un aboutissement des techniques et des procédés expérimentés par l'artiste tout au long de sa carrière, une combinaison de ses idées et de ses ambitions, en somme, son testament pictural.

Pour citer cet article : Enora LE POCREAU, « Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester, 1878-1893 » dans Marie Gispert, 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 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

³⁵ Cité dans cat. exp. *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris : 1870-1914*, Musée du Petit Palais, Paris, 1986, p. 28.

Six expositions d'estampes japonaises organisées par Raymond Koechlin au musée des Arts Décoratifs (1909-1914) : « bouquet final » de la folie japonisante française ?¹

Shanti Devi LURAGHI

Le 23 janvier 1909 est inauguré le premier volet d'une longue série d'expositions d'estampes japonaises, accueillies jusqu'en 1914 dans les salles du jeune Musée des Arts Décoratifs. Soixante-six collectionneurs japonisants, pour la majorité français, répondent présent à l'appel de l'Union Centrale des Arts Décoratifs et prêtent les trésors qu'ils ont accumulés dans leurs portefeuilles tout au long de la vogue japonaise qui règne à Paris depuis le milieu du XIX^e siècle. Leur participation enthousiaste permet au musée de présenter plus de deux mille trois cents œuvres, exécutées par cent trente artistes différents, élèves ou maîtres, aux noms parfois encore inconnus du public. Quelques mois après l'inauguration de chaque volet, sont publiés six luxueux volumes d'un catalogue que les japonisants s'empressent d'acquérir².

Cette abondance encore inédite pour une exposition japonaise parisienne est orchestrée par Raymond Koechlin (1860-1931) (fig.1), membre puis vice-président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs – il est en effet élu en 1911, alors que le cycle en est à son troisième volet. Raymond Koechlin est un fervent japonisant. Si l'histoire retient plus aisément sa carrière importante au sein des musées français, et notamment comme président du Conseil des Musées de 1922 à sa mort en 1931³, il se considère pourtant lui-même avant tout comme un amateur, qui se plaît à l'étude des nombreux objets qu'il affectionne. Il publie en effet des

¹ Cet article est tiré d'un mémoire de Master 1 de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, effectué en 2013-2014, sous la direction de M. Emmanuel PERNOUD, intitulé *Six expositions d'estampes japonaises au musée des Arts Décoratifs (1909-1914). Évolution des discours des collectionneurs français sur l'estampe ukiyo-e.*

² *Estampes japonaises primitives... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, Ateliers Photo-mécaniques D.-A. Longuet, Paris, 1909.*

Harunobu Koriusai Shunsho. Estampes japonaises... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, Ateliers Photo-mécaniques D.-A. Longuet, Paris, 1910.

Kiyonaga Buncho Sharaku. Estampes japonaises... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, Ateliers Photo-mécaniques D.-A. Longuet, Paris 1911.

Utamaro. Estampes japonaises... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, Ateliers Photo-mécaniques D.-A. Longuet, Paris 1912.

Yeishi Choki Hokusai. Estampes japonaises... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, Ateliers Photo-mécaniques D.-A. Longuet, Paris 1913.

Toyokuni Hiroshige. Estampes japonaises... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, Ateliers Photo-mécaniques D.-A. Longuet, Paris 1921.

³ Véréne de DIESBACH, *Raymond Koechlin : collectionneur, président de la Société des Amis du Louvre, puis du Conseil des Musées*, Mémoire de l'École du Louvre, 1993.

Agnès CALLU, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940 : genèse et fonctionnement*, École des Chartres, Paris, 1994.

ouvrages sur certaines branches de sa collection éclectique : sa réflexion d'historien d'art porte principalement sur les ivoires médiévaux, sur l'art islamique et sur l'art japonais⁴. Pour mettre en place le projet du cycle de 1909-1914, Koechlin est épaulé par ses amis Louis Metman, conservateur du musée des Arts Décoratifs, et Charles Vignier, expert et marchand d'art asiatique, mais il en constitue néanmoins la figure principale qui dicte l'orientation du discours développé autour des estampes exposées.

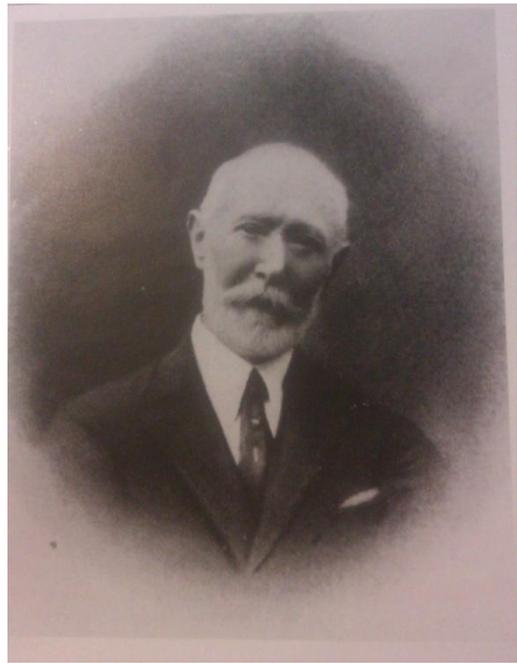


Figure 1: Raymond Koechlin (1860-1931). Source : Paul ALFASSA, « Raymond Koechlin, 1860-1931, notice lue à l'assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre, le 30 avril 1932 », Compiègne, 1932.

Une année avant son décès, en 1930, Koechlin publie un petit ouvrage à l'intention de ses amis proches. Intitulé *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*⁵, les mémoires de collectionneur de Koechlin portent dans une première partie sur le japonisme tel qu'il le connaît depuis les années 1890, puis dans une seconde partie sur le début de la mode chinoise dans les premières années du XX^e siècle. Ce témoignage constitue un document capital pour la compréhension de Koechlin collectionneur. À la toute fin de l'évocation des années japonaises, Koechlin évoque en quelques lignes le cycle de 1909-1914 : il utilise alors les expressions de « bouquet final », de « feu d'artifice »⁶ pour décrire ce qu'a été l'époque japonisante en France. Ces formules ne sont pas anodines dans l'esprit de Koechlin : elles signifient qu'il a conscience, en 1930, de la spécificité d'une exposition d'une telle ampleur dans la période du tournant du siècle qui voit la mode de l'estampe japonaise s'essouffler peu à peu, au moins dans le grand public. À en croire Koechlin, le cycle d'estampes japonaises de 1909-1914 viendrait en quelque sorte clore la grande époque japonisante française. Il faut, à travers l'étude du discours que tient Koechlin à l'occasion des expositions, nuancer cette affirmation et considérer le projet comme étant le

⁴ Michele TOMASI a étudié dans deux articles la démarche d'historien de l'art médiéval de Koechlin, travail auquel son nom est le plus souvent associé : « Raymond Koechlin, collectionneur et historien de l'art », *Nouvelles de l'INHA*, n°11-12, 2002, p. 11-13 ; « L'objet pour passion : remarques sur la démarche intellectuelle de Raymond Koechlin (1860-1931), historien de l'art », *Histoire de l'art*, n°58, 2006, p. 133-144.

⁵ Raymond KOECHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930.

⁶ Raymond KOECHLIN, *ibid*, p. 61.

témoin d'une période de transition et de transformation de la vision qu'ont les collectionneurs japonisants de l'estampe *ukiyo-e*. Koechlin tente ici de renouveler le discours français sur un art dont l'histoire est de mieux en mieux connue au début du siècle, et pourtant encore marquée par la vision du Japon lointain, exotique et fantasmé des écrits d'Edmond de Goncourt.

« Toute l'histoire figurée de la gravure japonaise »⁷ au Pavillon de Marsan

En avril 1909, peu après la fermeture du premier volet, un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* débute ainsi :

« L'exposition des Primitifs japonais au Pavillon de Marsan aura été une véritable bonne fortune pour tous ceux qui s'intéressent à l'estampe japonaise. Nos collections publiques sont, en effet, fort pauvres en œuvres de l'Oukiyoyé [...], en comparaison des ensembles réunis par certains collectionneurs parisiens. C'est à ces collectionneurs, dont l'amabilité est devenue légendaire, que l'on doit d'avoir ainsi pu étudier, par des comparaisons utiles, les origines de la gravure au Japon, assez embrouillée jusqu'ici. »⁸

Ces remarques sont émises par le conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paul-André Lemoisne, qui publie par la suite cinq autres articles reprenant chaque nouvelle exposition. Elles explicitent deux aspects capitaux du cycle. D'une part, Lemoisne relève son aspect rétrospectif, que Koechlin note lui-même dans ses mémoires : « Nul amateur ne se refusa à prêter les meilleures pièces de ses collections et l'on put passer comme une revue de ce que leur goût avait amassé dans Paris pendant vingt-cinq ans »⁹. D'autre part, il note que l'exposition d'estampes permet non seulement aux amateurs d'admirer les œuvres cachées dans les collections privées, mais surtout qu'elle permet l'étude de l'histoire de la gravure japonaise. Ce que Lemoisne relève dans son article est en réalité la double ambition de Raymond Koechlin, qui souhaite à la fois rendre hommage à ses amis japonisants et aux années de collection et de passion intense qu'ils ont partagées, mais aussi établir une tentative de renouvellement du discours sur l'histoire de l'estampe japonaise.

Afin de parvenir à ce but, Koechlin imagine un cycle au programme d'une extrême

⁷ Raymond KOECHLIN, « Avant-propos », *Estampes japonaises primitives... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, op.cit.*, p. 2.

⁸ Paul-André LEMOISNE, « Les primitifs de l'estampe japonaise », *La Gazette des Beaux-arts*, avril 1909, p. 334.

⁹ Raymond KOECHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient, op. cit.*, p. 61-62.

diversité et d'une variété faisant honneur à la richesse des collections privées des amis auxquels il fait appel. Ainsi, le cycle débute par le volet « Estampes japonaises primitives », présentant des feuillets du XVII^e siècle et détaillant les étapes de l'invention de la xylographie polychrome. Se succèdent ensuite « Harunobu, Koriusai, Shunsho » (1910), « Kiyonaga, Buncho, Sharaku » (1911), « Utamaro » (1912), « Yeishi, Choki, Hokusai », et enfin, pour clôturer le passage en revue chronologique de l'évolution de l'estampe *ukiyo-e*, « Toyokuni, Hiroshige » en 1914. De son invention à son déclin au milieu du XIX^e siècle, les expositions dressent alors un panorama extrêmement étendu de ce que les Occidentaux connaissent à l'époque de la gravure japonaise.

Une fois par an pendant six ans, de janvier à février, les grands noms de l'estampe *ukiyo-e* se bousculent dans les salles fraîchement rénovées du Pavillon de Marsan : Hishikawa Moronobu, considéré comme l'artiste ayant perfectionné la technique de la gravure polychrome au milieu du XVII^e siècle, puis Harunobu, Kiyonaga, Sharaku, Utamaro, Hokusai et enfin Hiroshige, qui vient achever le spectacle continu mis en place par l'Union Centrale des Arts Décoratifs au musée. Le programme est ambitieux : à côté des grands maîtres de l'estampe sont exposés les contemporains moins connus, ou les élèves des écoles et des ateliers fondés par les maîtres. Tout ce que l'estampe *ukiyo-e* a offert à la clientèle bourgeoise et populaire du Japon de l'époque Edo est exposé. La diversité des artistes fait écho à la variété des sujets : après de rares scènes guerrières et religieuses des primitifs de l'estampe, l'exposition jongle avec d'innombrables portraits de courtisanes et d'acteurs, les grandes séries de paysages d'Hiroshige ou Hokusai qui marquent tant Henri Rivière, et, gravitant autour de ces classiques de l'estampe sont révélés des sujets moins courants, scènes de fantômes, programmes de théâtre, *surimono*¹⁰, ou encore quelques estampes érotiques d'Utamaro, lorsque la décence permet de les montrer au public. Cette variété de sujets n'a d'égale que la diversité des formats et des procédés d'application de la couleur, depuis les premières estampes où le pigment est posé au pinceau de la main du dessinateur (*beni-e*, *benizuri-e*), jusqu'aux prouesses des imprimeurs du XVIII^e et du XIX^e siècle, multipliant les bois et les pigments minéraux luxueux (*nishiki-e*). Cette débauche d'artistes, de sujets, d'époques et de formats vient exaucer le vœu de Koechlin : dévoiler au public « toute l'histoire figurée de la gravure japonaise ».

Cet étalage foisonnant d'estampes est un spectacle rêvé pour Koechlin amateur esthète,

¹⁰ Estampes imprimées à titre privé, servant le plus souvent de cartes de vœux. De format carré d'environ 20 x 18 cm, ce sont des tirages luxueux, commandés par une clientèle raffinée.

mais il devient, pour son regard d'historien d'art, un matériau d'étude : grâce à ce panorama, il peut aisément tenter d'écrire sa propre histoire de l'évolution de l'estampe japonaise. Rassembler une telle quantité d'estampes est le tour de force de Koechlin, et cet exploit n'est possible que grâce à la position charnière qu'il occupe entre la sphère privée des japonisants et l'institution publique du musée. On ne peut comprendre la réussite du projet de l'amateur qu'en étudiant ses relations avec le milieu japonisant au sein duquel il est une figure parfaitement intégrée et respectée.

« Le temps héroïque »¹¹ de l'estampe

Le témoignage que nous offre Koechlin dans ses mémoires est une véritable immersion dans le milieu de ce que l'amateur nomme lui-même la « seconde génération de japonisants »¹². Marchant sur les traces des pionniers qui découvrent l'estampe dans les années 1850-1860, les japonisants de cette génération connaissent l'apogée de leur activité aux alentours de 1900. S'y retrouvent des personnalités emblématiques, comme le bijoutier Henri Vever, ou le graveur Henri Rivière. Koechlin est une figure exemplaire de cette génération d'amateurs, au regard de son parcours. Pourtant, il ne se destine pas tout de suite à la collection : né à Mulhouse en 1860 dans une vieille famille d'industriels, il reçoit une formation à l'École des Sciences Politiques, dont il est diplômé en 1884. Il occupe un poste de correspondant au *Journal des Débats*, où il rédige le bulletin de politique étrangère jusqu'en 1900. C'est uniquement à partir de 1895, à la mort de son père, et très affecté par la mort prématurée de son épouse Hélène Bouwens van der Boijen en 1893, qu'il renonce à son travail et peut se consacrer pleinement à l'art et aux études grâce aux moyens que lui permet sa fortune familiale.

Il racontera sa méfiance initiale à l'égard de la mode japonaise, avec ses bibelots et ses « japonaiseries » de piètre qualité sur lesquels se ruent un public en mal d'exotisme. Il est pourtant amené à visiter l'exposition d'estampes organisée par Siegfried Bing à l'École des Beaux-Arts en 1890 : c'est, selon ses propres mots, le « coup de foudre », « l'illumination »¹³.

¹¹ Raymond KOEHLIN, *op. cit.*, p. 2.

¹² L'expression est utilisée pour la première fois dans un article du Marquis de Tressan (japonisant participant au cycle de 1909-1914). Koechlin la reprend volontiers dans ses mémoires. Marquis de TRESSAN, « Les récentes expositions de Paris consacrées à l'art d'Extrême-Orient », *Die Ostasiatische Zeitschrift*, 1912, cité par Shigemi INAGA dans « Marchands et collectionneurs d'art japonais à l'époque du japonisme », dans *Les sources Japonaises de l'art occidental*, ouvrage sous la direction de Jeanette OSTIER, Paris, 1986. Également dans Émilie VABRE, *Les cartons d'invitation à dîner des Amis de l'art japonais (1906-1914)*, Mémoire de master 1, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009, p. 16.

¹³ Raymond KOEHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, *op. cit.*, p. 13.

Par le biais d'un ami commun, il est introduit dès le lendemain avec son épouse chez Louis Gonse (1846-1921), qui lui offre deux estampes et qui joue le rôle d'initiateur pour le néophyte enthousiaste. Sur une lettre de recommandation, Koechlin a ensuite accès aux boutiques de Bing et de Hayashi Tadamas, où il fait sa première acquisition de japonisant : deux triptyques d'Hiroshige achetés pour 150 francs. (fig. 2 et 3) Outre cette entrée directe dans le cercle fermé des amateurs japonisants, il faut relever que le fait d'avoir découvert l'estampe *ukiyo-e* par le biais d'une exposition n'est pas un détail anodin pour celui qui se prévaudra par la suite d'une ambition d'historien d'art japonisant.



Figure 2 : Utagawa Hiroshige, *La neige à Kiso*, 1857, 34,3 x 23,8 cm, estampe en couleurs (*nishiki-e*), Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.



Figure 3 : Utagawa Hiroshige, *Les rapides de Naruto à Awa*, 1857, 37,7 x 75,7 cm, estampe en couleurs (*nishiki-e*), Museum of Fine Arts, Boston.

La fréquentation des boutiques – aux deux précédemment citées s'ajoute celle de Florine Langweil – est le moment privilégié de rencontres entre japonisants : Koechlin tisse des amitiés profondes, et devient un amateur chevronné au goût sûr. Il est de tous les rendez-vous. La longue liste d'événements que constituent ses mémoires montrent que, loin d'être mourante, la passion pour l'estampe, dans un petit cercle d'initiés, connaît des moments de gloire dans les années 1890-1900. Ainsi, le souffle du « temps héroïque » de l'estampe est

ravivé par les grandes ventes publiques qui dispersent les premières collections japonaises de Burty (1891), Goncourt (1897), Hayashi (1902), puis Gillot et Barbouteau en 1904 à l'Hôtel Drouot.¹⁴ Koechlin est un convive assidu des dîners des Amis de l'Art Japonais organisés par Bing puis par Henri Vever à la mort du marchand, et il évoque les nombreuses visites rendues aux amis qui lui dévoilent leurs trésors. Sur le premier carton d'invitation aux dîners japonais, il est précisé : « On est prié d'apporter une estampe ou un bibelot »¹⁵. La confrontation par les collectionneurs de leurs nouvelles acquisitions, racontée dans les mémoires de Koechlin, est un élément central dans le fonctionnement du milieu de la seconde génération de japonisants : il n'est donc pas étonnant que les amateurs répondent avec autant d'enthousiasme à l'appel de Koechlin pour son projet de cycle d'expositions. Chacun participe à la mesure de sa collection et Henri Vever, qui possède l'une des plus belles et des plus fournies des collections d'estampes, n'hésite pas à prêter plus de cinq cents de ses feuillets pour le musée des Arts Décoratifs, soit un peu moins du quart du total des œuvres accrochées entre 1909 et 1914. L'intégration de Raymond Koechlin au milieu japonisant est donc un facteur décisif dans la réussite de son projet : en permettant à ses amis amateurs de confronter leurs estampes, et de se replonger dans la contemplation des œuvres pour lesquelles ils entretiennent une véritable passion, Koechlin rend un bel hommage au goût français pour l'estampe *ukiyo-e*. Le catalogue, qui se construit comme un album presque uniquement constitué de planches de reproductions, met à l'honneur la somptuosité des tirages choisis (fig. 4), en offrant aux nombreux amateurs qui se le procurent des reproductions presque parfaites mettant en valeur les exploits techniques des imprimeurs de l'*ukiyo-e*. Les fonds micacés tant recherchés, les subtils dégradés et les aplats de pigments vifs qui font aux yeux des japonisants tout le raffinement d'une estampe *ukiyo-e*¹⁶ sont reproduits grâce au procédé phototypique qui permet une coloration dense et sans trame (fig. 5 et 6). Koechlin et ses collaborateurs offrent ainsi une sorte de collection idéale portable, que les japonisants peuvent feuilleter à leur guise pour admirer les œuvres qu'ils n'ont pas pu acquérir ou qu'ils ont vues entre les mains de leurs amis.

¹⁴ Raymond KOECHLIN, « Avant-propos », *Estampes japonaises primitives... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, op. cit.*, p. 1.

¹⁵ Émilie VABRE, *op. cit.*, vol. 2, ill. 1, p. 9.

¹⁶ Tout comme Edmond de GONCOURT s'émerveille devant les couleurs délicates d'un Utamaro dans son ouvrage sur l'artiste (1891), Koechlin attache une importance capitale à la couleur quant à l'appréciation de la qualité d'une estampe. Il va même, dans le catalogue de 1913, affirmer que « l'éclat extraordinaire du coloris » peut racheter « la mollesse du type ». Raymond KOECHLIN, « Yeishi Choki Hokusai ». *Yeishi Choki Hokusai. Estampes japonaises... exposées au musée des Arts décoratifs. Catalogue dressé par MM. Vignier, Lebel et Inada, op. cit.*, p. 13



Figure 4 : Planches VI et VII du catalogue de 1911 reproduisant en couleurs et en double-page *Le quatrième mois* de la série des *Douze mois du Sud* de Torii Kiyonaga, 1784, 37, 8 x 50 cm, estampe en couleurs (*nishiki-e*). Le tirage exposé en 1911 provient de la collection Vever.



Figures 5 et 6 : Planche LXXXVIII et détail de reproduction du catalogue de 1913. Katsushika Hokusai, *Lys*, vers 1832, 24,9 x 36,1 cm, estampe en couleurs (*nishiki-e*). Le tirage exposé en 1913 provient des collections du Musée du Louvre.

L'exemple de l'ampleur de la collection d'Henri Vever, qui compte environ deux mille estampes, montre à quel point cette dernière accapare totalement, pour un temps, le regard des amateurs japonisants. Koehlin fait état de ce phénomène comme d'un aveuglement aux autres disciplines de l'art japonais.

«Avoueraï-je aujourd'hui, après bien près de quarante ans, que cette admiration pour l'estampe japonaise était un peu naïvement exclusive ? Tout ce qui n'était pas elle nous semblait inexistant. Cependant à la longue cette hypnose devait s'atténuer et, tout en continuant d'aimer l'estampe, ses plus fanatiques zélateurs

allaient ouvrir les yeux à d'autres lumières. Je crois bien que Hayashi ne fut pas pour rien dans leur conversion. »¹⁷

Se débarrasser des œillères de l'estampe pour mieux en faire l'histoire : la découverte du « véritable » art japonais

Koechlin a fait partie des « fanatiques zélateurs » de l'estampe : parvenu à l'art japonais par elle, il y consacre pendant un temps la totalité de sa collection japonaise. Néanmoins, sur le conseil de Hayashi Tadamasu, il s'ouvre peu à peu à l'acquisition de *netsukes* et d'*inrô*¹⁸, de laques, de céramiques, ainsi que de quelques rares peintures. La transition vers une collection plus diversifiée se confirme à l'ouverture du pavillon japonais de l'Exposition Universelle de 1900, orchestré par Hayashi et ayant pour but de présenter l'art japonais de manière officielle, tel qu'il est considéré au Japon¹⁹. Koechlin et ses amis peuvent y découvrir des œuvres encore inconnues en Occident, car trop précieuses pour être vendues par les Japonais. Hayashi parvient à rassembler ce que Koechlin nomme « le vrai art du Japon »²⁰, qu'il oppose aux bibelots fabriqués spécialement pour l'exportation en Occident. La découverte d'un art religieux, peint ou sculpté, détermine une nouvelle approche dans la démarche de Koechlin, qui développe alors un discours militant cherchant à légitimer l'art japonais dans les musées français et à en promouvoir l'étude scientifique, méthodique, rigoureuse. Cette évolution dans la pensée de Koechlin est particulièrement explicite dans une conférence qu'il donne à Mulhouse en 1902. Ce dernier déclare en effet : « Or, l'art du Japon c'est tout autre chose qu'un art de parasols ou d'éventails bariolés. C'est un art qui a été religieux, puissant, d'une simplicité magnifique »²¹. Ce plaidoyer en faveur d'un art qu'il juge digne des musées s'accompagne d'une réflexion sur l'estampe *ukiyo-e*, qui a tant fasciné les japonisants jusque là, et en laquelle ils découvraient une forme de divertissement ludique, publicitaire, peu coûteux, privilégiant les scènes de genre exécutées par des artisans et destinées au public populaire de l'époque Edo, images qui sont loin d'être tenues au Japon comme le fleuron de la production artistique. Lorsque paraît le catalogue du pavillon japonais

¹⁷ Raymond KOECHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, op. cit., p. 30-31.

¹⁸ Les *inrô* sont des petites boîtes utilisées à l'époque Edo pour y ranger des poudres médicamenteuses, attachées au vêtement par une corde et un bouton appelé *netsuke*. Ces derniers, lorsqu'ils sont sculptés, sont avidement collectionnés par les européens.

¹⁹ François GONSE, « Évolution de l'image de l'art japonais dans les histoires de l'art japonais, 1880-1912 », dans *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 205-229.

²⁰ Raymond KOECHLIN, op. cit., p. 42.

²¹ Raymond KOECHLIN, « L'art japonais », conférence donnée le 27 novembre 1902 pour la Société Industrielle de Mulhouse, retranscrite dans le *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, 1902, n.p.

de 1900²², considéré par François Gonse comme la première tentative d'écriture de l'histoire de l'art japonais par des Japonais²³, aucune mention de l'estampe n'y est faite : elle est délaissée pour la peinture, placée au sommet de la hiérarchie des arts et encore très peu connue dans les collections privées occidentales.

Raymond Koechlin, si marqué par le pavillon de 1900 qu'il se déplace à Londres pour revoir l'exposition qui s'est transportée dans la capitale anglaise²⁴, n'est plus le « zélateur fanatique » des débuts, il se veut historien averti en 1909-1914. Arrivé à la collection d'estampes grâce à l'exposition de Bing, et initié au goût japonais dans la boutique du marchand, Koechlin, dès la préface du premier volume du catalogue de 1909-1914, se présente comme son héritier direct dans la conception de l'événement²⁵. Mais, en prêtant attention aux écrits de Bing à propos de l'estampe et plus généralement de l'art japonais, il faut relever que l'amateur de la seconde génération partage le point de vue de son prédécesseur, le pionnier, sur la manière d'aborder l'écriture de l'histoire de l'estampe. Le cycle de 1909-1914 est en effet une réponse aux ambitions de Bing, qui souhaitait déjà, quelques années auparavant, faire de ses expositions un instrument d'initiation des japonisants à l'histoire de l'estampe. C'est en effet lui qui débute le chantier de la mise en commun des collections privées françaises, et il exprime avant Koechlin le désir de raconter l'histoire de la gravure sur bois japonaise à travers l'exposition des chefs-d'œuvre accumulés au fil des ans.

« Ce n'était pas tout, cependant, d'avoir ramassé tous ces matériaux. Il fallait en débrouiller les fils, les coordonner, en dégager la synthèse. [...] Les grandes lignes en sont fixées aujourd'hui, et l'heure paraît venue de faire connaître cet art, alors qu'il est devenu possible d'indiquer les diverses phases de son développement, depuis ses origines jusqu'aux époques modernes. »²⁶

Attentif aux réflexions de Bing, Koechlin élabore un projet reprenant le principe de l'exposition qui l'initia à l'estampe, fondé sur une présentation chronologique et un rassemblement d'œuvres autrement plus important que les précédentes expositions

²² *Histoire de l'Art du Japon*, Paris, ed. Maurice de Brunhoff, 1901. Ouvrage collectif édité par la Commission Impériale du Japon.

²³ François GONSE, « Évolution de l'image de l'Orient japonais dans les histoires de l'art japonais, 1880-1912 », dans *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIXe siècle*, op. cit., p. 223.

²⁴ Raymond KOEHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, op. cit., p. 45-46.

²⁵ Raymond KOEHLIN, « Avant-propos », *Estampes japonaises primitives... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada*, op. cit., p. 2.

²⁶ Siegfried BING, *Exposition de la gravure japonaise, à l'École des Beaux-Arts à Paris, du 29 avril au 22 mai 1890*, s.e. Paris, 1890, p. XIII.

parisiennes sur le même thème. Avec le cycle de 1909-1914, Koechlin revendique un double point de vue sur l'histoire de l'estampe : il en présente simultanément le « tableau d'ensemble » et les « détails », focales incarnées par chaque volet successif²⁷. Mais Koechlin ne suit pas Bing uniquement sur la façon d'orchestrer une exposition d'estampes japonaises : il rejoint l'avis du marchand sur la manière même de concevoir l'art japonais.

« Le prestige de l'inaccoutumé revêt la chose nouvelle d'une parure artificielle qui, pour rare et piquante qu'elle soit, n'en constitue pas moins un obstacle à la netteté de notre jugement. »²⁸ Cette phrase de Bing extraite du catalogue de l'exposition « Outamaro et Hiroshighé » à la galerie Durand-Ruel traduit bien l'état d'esprit de la grande majorité des collectionneurs français au moment de la découverte de l'estampe, et ce jusque dans les années 1890-1900. Développant un amour immédiat et exclusif pour l'estampe, nombreux sont les japonisants qui ne connaissent l'art nippon qu'à travers le prisme de cette empathie. De leur côté, les érudits japonais, influencés par l'intérêt immodéré des Occidentaux pour l'estampe, sont progressivement conduits à reconnaître des qualités esthétiques propres à la gravure sur bois de leur pays, à partir des années 1890²⁹. Mais pour Bing, et pour Koechlin, les japonisants doivent opérer un mouvement inverse : tenter de s'éloigner d'une vision trop peu objective et exclusive de l'estampe, objet curieux et exotique par excellence, cristallisant la fascination des amateurs pour une esthétique et des couleurs inédites poussant au fantasme d'un Japon rêvé et lointain.

La volonté de Koechlin de rédiger sa propre histoire de l'estampe *ukiyo-e* se matérialise dans les courts textes des préfaces de chaque volume du catalogue du cycle de 1909-1914. Si la proportion du texte par rapport aux planches de reproductions est minime dans les ouvrages, ces préfaces ne sont pas à négliger, puisque leur analyse révèle des informations essentielles sur la démarche du japonisant. Il faut tout d'abord remarquer que Koechlin ne travaille pas seul : il est aidé de Charles Vignier et de Hogitaro Inada pour la réalisation du catalogue des estampes exposées, et l'expert qu'est Vignier fait parfois quelques interventions dans le texte, afin d'aborder des questions précises d'attribution ou de datation³⁰. Les textes de Koechlin ne sont pas conçus comme une réflexion fermée : ils font état d'une

²⁷ Raymond KOECHLIN, « Avant-propos », *Estampes japonaises primitives... exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, op. cit.*, p. 1.

²⁸ Siegfried BING, *Estampes d'Outamaro et de Hiroshighé exposées dans les Galeries Durand-Ruel du 22 janvier au 20 février 1893*, Galeries Durand-Ruel, Paris, 1893, p. VI.

²⁹ Brigitte KOYAMA-RICHARD, *La magie des estampes japonaises*, Hermann, Paris, 2003, p. 137.

³⁰ Charles VIGNIER, « Les Hiroshighé », *Toyokuni Hiroshighé. Estampes japonaises... exposées au musée des Arts décoratifs. Catalogue dressé par MM. Vignier, Lebel et Inada, op. cit.*, p. 9.

histoire en construction, et en constant dialogue avec les érudits allemands, anglais, américains, français et japonais qui abordent des questions similaires à la même époque³¹.

Depuis les années 1890, en effet, se met en place un débat international autour de la question de l'histoire de l'art japonais : les ouvrages se multiplient, et Koechlin prend volontiers en compte l'avis de ses collègues, tout en n'hésitant pas non plus à réfuter certaines opinions, ou certaines attributions qu'il juge erronées. Ces ouvrages qui permettent la collecte et la mise en commun des données historiques sur l'histoire des estampes, leur contexte de production et d'utilisation dans la société de l'époque Edo, font bénéficier Koechlin d'un regard mieux informé, et d'un certain recul quant à l'importance qu'il attribuait à l'estampe *ukiyo-e* dans l'art japonais. Tout en continuant d'évoquer l'estampe en termes élogieux qui ne cachent pas la relation personnelle qu'il entretient avec cet art, Koechlin peut, en 1909-1914, confronter la gravure sur bois aux autres disciplines de l'art japonais.

Le désir de mieux connaître la totalité de cet art – et ainsi de pouvoir replacer l'estampe dans un ensemble plus vaste – n'est pas uniquement l'affaire de Raymond Koechlin. Il se traduit par une série d'expositions d'art japonais prenant possession des salles du musée des Arts Décoratifs depuis son ouverture en 1906 jusqu'à la Grande Guerre. Entre ces deux dates, on ne compte en effet pas moins de treize expositions japonaises, contre huit entre 1915 et 1990³². Ce « moment japonais » du musée s'explique par la présence des figures les plus actives des japonisants au conseil d'administration de l'Union Centrale des Arts Décoratifs : aux côtés de Koechlin siègent en effet Henri Vever, Jacques Doucet, Prosper-Alphonse Isaac, Florine Langweil ou encore le conservateur du département des objets d'art du Louvre Gaston Migeon. Les expositions japonaises sont conçues comme complémentaires. Même si les organisateurs diffèrent, elles fonctionnent toutes selon le même système : la présentation d'une ou plusieurs disciplines de l'art japonais, grâce aux prêts de collectionneurs qui dévoilent leurs plus belles pièces. Ainsi, durant les huit années du « moment japonais » au musée, on montre au public des tissus et costumes (1906)³³, des gardes de sabre³⁴ en 1910 et en 1911, cette fois accompagnées d'*inrô*s³⁵. La même année, quelques mois plus tard, la société japonaise d'imprimerie et de reproduction Shimbi Shoin bénéficie d'une salle du pavillon pour montrer

³¹ Les noms qui reviennent le plus fréquemment dans les préfaces de Koechlin sont ceux de Julius Kurth, Ernest-Franisco FENOLLOSA, Louis GONSE, Shiiichi TAJIMA ou encore Woldemar von SEIDLITZ.

³² Liste des expositions temporaires organisées par l'Union Centrale des Arts Décoratifs au musée des Arts Décoratifs entre 1905 et 1995, consultée dans Florence SIGURET, *Union Centrale des Arts Décoratifs, recueil des répertoires des séries anciennes de l'UCAD*, vol. 2, 2001.

³³ Archives de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, « Tissus japonais anciens », D1/36.

³⁴ Archives de l'UCAD, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, D1/49.

³⁵ Archives de l'UCAD, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, D1/55.

au public parisien les livres d'art qu'elle édite, ainsi que les estampes anciennes qu'elle reproduit³⁶. Aux mois de février et mars 1911, le Japonais Yojiro Kuwabara expose sa collection précieuse de peintures³⁷. En 1912, on choisit les plus belles pièces de laques que possèdent les japonisants³⁸, puis, en 1913, ce sont les masques qui sont mis à l'honneur le temps d'une exposition³⁹. C'est dans ce contexte que s'insère le cycle de 1909-1914, et la réflexion de Koechlin sur l'estampe. Il annonce, avec cet événement, son désir de participer au dialogue qui voit l'histoire de l'estampe se préciser, se rectifier.

Vers une littérature de la japonologie

Si Raymond Koechlin et les acteurs de la seconde génération de japonisants voient leur regard évoluer progressivement, c'est à l'une des figures pionnières du japonisme en France qu'il appartient d'être un facteur capital de cette transition : Louis Gonse, qui publie en 1883 son ouvrage intitulé sobrement *L'art japonais*⁴⁰. Considérée comme la première tentative de compilation des connaissances en matière d'art japonais⁴¹, l'ouvrage de Gonse milite pour que soit reconnu aux objets qu'il étudie le statut d'œuvres d'art, dépassant celui de documents ethnographiques, d'objets de curiosité ou de simples sources d'inspiration pour les artistes occidentaux. Bien qu'il ne s'étende pas sur l'estampe *ukiyo-e*, sa méthode marque Koechlin. Appuyé sur des textes japonais d'époque, sur une description et une analyse minutieuse des œuvres ainsi qu'une publication abondamment illustrée⁴², Gonse développe un discours résolument scientifique et rigoureux. Koechlin choisit la même ligne dans les préfaces du catalogue : laissant à Vignier le soin d'inventorier scrupuleusement les milliers d'estampes exposées, il rassemble, dans ses courts textes, des descriptions de la vie, la carrière, et l'œuvre des artistes choisis pour le cycle. Koechlin met au centre de sa démarche la description et la comparaison stylistique des estampes, tout en appliquant à leur histoire un classique modèle ternaire qui va de la simplicité puissante du trait des primitifs, jusqu'à l'apogée du style avec le « classique » Kiyonaga au milieu du XVIII^e siècle, pour finir avec le

³⁶ Archives de l'UCAD, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, D1/55, « Exposition des publications de la société Shimbi Shoin de Tokyo ».

³⁷ Archives de l'UCAD, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, D1/57, « Collection Fukuba : « 100 peintures originales de l'école Ukiyo-e » ».

³⁸ Archives de l'UCAD, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, « Laques japonais », D1/67.

³⁹ Archives de l'UCAD, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, « Masques japonais », D1/80.

⁴⁰ Louis GONSE, *L'art japonais*, Quantin, Paris, 1883.

⁴¹ François GONSE, *L'Art Japonais, publié par Louis Gonse en 1883 : enjeux et impacts*, thèse de doctorat sous la direction de B. Foucart, Université de Paris-IV, 1996.

⁴² François GONSE répertorie plus de mille vingt-trois illustrations dans *L'art japonais*.

raffinement extrême des techniques d'impression et le maniérisme du XIX^e siècle. Faisant écho à ce schéma cyclique, il place systématiquement des bornes dans la carrière de chaque artiste, correspondant assez classiquement à la formation, la maturité et au déclin du style. Michele Tomasi, au regard du travail d'historien de l'art médiéval de Koechlin, qualifie sa méthode de « formaliste »⁴³ ; on peut penser qu'il procède de même devant les estampes *ukiyo-e*. Lorsqu'une œuvre n'est pas datée par les sources ou par une inscription, Koechlin utilise alors la comparaison du style afin de la placer dans l'une des trois phases de la vie de l'artiste qu'il a établies dans un premier temps de sa réflexion.

Outre cette approche rigoureuse, basée sur une méthode comparative au plus près des œuvres, et l'utilisation assidue de sources d'époques et contemporaines, Koechlin, sur le modèle de Louis Gonse, opère une rupture avec le style d'un autre de ses grands prédécesseurs dont l'aura touche encore les japonisants de la seconde génération : Edmond de Goncourt (1822-1896). L'adoption d'un regard scientifique sur l'histoire de l'estampe entraîne cette rupture : elle est nécessaire à Koechlin pour affirmer sa position.

Les qualités littéraires des textes de Goncourt⁴⁴ sont un élément essentiel dans la transmission du goût de l'estampe d'une génération à l'autre : il contribue presque à lui seul à l'élaboration d'un discours sur le mode descriptif de la fascination et de l'émerveillement, à l'opposé de la démarche de Gonse. Pourtant animé d'une ambition d'historicité similaire⁴⁵, Goncourt élabore dans ses essais, à travers des évocations sensibles et lyriques d'œuvres qui touchent son œil d'esthète, le portrait d'un Japon de l'époque Edo fantasmé à partir des paysages des villes et des campagnes gravées, des courtisanes et des acteurs vêtus d'étoffes chatoyantes. Pour Goncourt, l'approche de l'estampe *ukiyo-e* doit se faire par une immersion dans l'imaginaire qu'elle développe.

Koechlin opère une double rupture avec le style et le regard de son illustre « ancêtre » : une sécession de fond et une sécession de forme, cette dernière n'aboutissant pas toujours. La rupture sur le fond du discours semble la plus évidente à démontrer : il y a en effet un monde entre les informations historiques dont dispose Goncourt et celles qu'utilise

⁴³ Michele TOMASI, « L'Objet pour passion : remarques sur la démarche intellectuelle de Raymond Koechlin (1860-1931), historien de l'art », *Histoire de l'art*, n°58, 2006, p. 139.

⁴⁴ Edmond de Goncourt publie deux ouvrages entièrement consacrés à l'estampe japonaise : il s'agit des biographiques d'Utamaro et d'Hokusai : *Outamaro : le peintre des Maisons Vertes*, Charpentier, Paris, 1891 ; *Hokousai*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1896.

⁴⁵ Goncourt est assisté, au moment d'écrire *Hokousai*, par Hayashi, qui l'aide à traduire des textes japonais, afin de bénéficier de sources authentiques pour retracer la vie de l'artiste. À ce sujet, voir Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Hermann, Paris, 2001.

Koechlin au début du siècle. Lorsque Goncourt érige Hokusai en fondateur de l'école *ukiyo-e*⁴⁶, Koechlin sait qu'il s'agit d'une erreur, que le mouvement naît deux siècles plus tôt, avec les premières peintures de genre, et que la gravure sur bois est perfectionnée par Hishikawa Moronobu.

La sécession sur la forme est plus subtile, mais elle est pourtant symptomatique de la démarche de Koechlin. Il tente, avec ses expositions et le discours qu'il développe à cette occasion, d'aborder l'estampe avec rigueur et précision, s'éloignant le plus possible d'une vision d'amateur dont l'œil serait accaparé par l'objet de curiosité que constituent les œuvres qu'il collectionne. Il cherche, avec un essai historique rigoureux, à l'instar de Bing et de Gonse, à en finir avec la perception d'un Japon exotique support des fantasmes des Occidentaux. Même s'il est marqué par la littérature évocatrice de Goncourt, Koechlin affirme : « N'imaginons pas des romans pour suppléer au silence des documents »⁴⁷. Avec l'avènement de la « seconde génération » se profile la disparition de la littérature japonisante artistique, poétique, composée d'énumérations d'objets et d'œuvres, qui prédomine à l'époque de Goncourt. Lorsque ce dernier construit le récit de la vie de Hokusai ou lorsqu'il décrit le travail d'Utamaro, il procède uniquement sur le mode de longues descriptions livrant son émotion d'amateur, mettant en avant sa délectation esthétique. Pour lui, la description est une fin en soi, elle constitue le cœur de son propos. Koechlin, qui garde Goncourt dans ses références sans doute pour la qualité de son écriture et le caractère pionnier de son ouvrage, se méfie toutefois d'une telle abondance descriptive. Dans la structure de son propre discours, la description n'est plus évocatrice, elle est analytique : il l'inclut dans un processus d'étude d'une période, de la vie d'un artiste ou d'une école, ou même d'une œuvre, et en fait un outil qui lui sert à mieux connaître l'estampe. La description est pour lui une étape, elle n'est plus le seul procédé de l'historien pour comprendre l'histoire de l'estampe *ukiyo-e*.

En dépit de cette transformation, le discours de l'organisateur du cycle de 1909-1914 est encore dans la transition. Koechlin ne renonce pas en effet à l'exercice de l'évocation affectueuse des œuvres qu'il a collectionnées avec tant de plaisir et de curiosité. Face au constat de manque d'informations sur certaines questions, il n'hésite pas à extrapoler lui-même et à verser dans le récit d'une histoire faite d'anecdotes et de légendes. C'est particulièrement

⁴⁶ Edmond de GONCOURT, *op. cit.*, p. XI. « Le style appelé *Hokousai-riou* est le style de la vraie peinture *Oukiyoyé*, la peinture naturaliste, et *Hokousai* est le vrai et le seul fondateur d'une peinture qui, prenant ses assises dans la peinture chinoise, est la peinture de l'école japonaise moderne »

⁴⁷ Raymond KOEHLIN, « Kiyonaga Buncho Sharaku ». *Kiyonaga Buncho Sharaku. Estampes japonaises...exposées au musée des arts décoratifs. Catalogue dressé par M. Vignier et M. Inada, op. cit.*, p. 11.

le cas lorsqu'il évoque la vie d'Hokusai, dans le catalogue de 1913⁴⁸, rejoignant ici un Goncourt qui excelle dans l'exercice du récit de la vie de l'artiste dont il contribue grandement à bâtir la légende.

Évoquer pour « bouquet final » de l'époque japonisante française le cycle d'expositions d'estampes de 1909-1914 est un choix judicieux de la part de Koechlin. En mettant en place un projet aussi ambitieux, Koechlin est à l'origine de la dernière grande exposition japonaise parisienne, mettant à l'honneur l'estampe qui devient ici un véritable symbole du japonisme du XIX^e siècle. Ne cherchant pas à faire table rase d'un passé où les images gravées de l'*ukiyo-e* étaient la seule préoccupation des collectionneurs japonisants, Koechlin permet à ses amis de se replonger une dernière fois dans le flot d'œuvres qui les ont tant fascinés durant de longues décennies. Mais le discours qu'il développe marque simultanément l'avènement d'une nouvelle ère d'étude de l'estampe *ukiyo-e*, réconciliée avec des méthodes qui s'harmonisent sur le plan international : désormais loin d'un discours aveuglé par l'éclat unique des couleurs de l'estampe, Koechlin est capable de jeter un regard plus objectif sur cette dernière et de participer ainsi à la construction de la discipline naissante de la japonologie.

Pour citer cet article : Shanti Devi LURAGHI, « Six expositions d'estampes japonaises organisées par Raymond Koechlin au musée des Arts Décoratifs (1909-1914) : « bouquet final » de la folie japonisante française ? » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXe siècle, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

⁴⁸ *Yeishi Choki Hokusai. Estampes japonaises... exposées au musée des Arts décoratifs. Catalogue dressé par MM. Vignier, Lebel et Inada, op. cit., 1913.*

Benjamin-Constant (1845-1902): peintre et figure d'autorité en matière d'art

Stéphanie PRENANT

Benjamin-Constant est un peintre aujourd'hui relativement peu connu mais qui fut extrêmement célèbre de son vivant et mena un parcours « officiel » que l'on pourrait qualifier d'exemplaire¹, si ce n'est qu'il ne fut pas Grand Prix de Rome. A sa mort en 1902, il était un artiste de renom international. En tant que commandeur de la Légion d'honneur et membre de l'Institut, il eut d'ailleurs droit à des funérailles avec les « honneurs militaires rendus par un bataillon du 28^e régiment d'infanterie »², qui joua une marche funèbre « [t]andis que le cercueil recouvert de l'habit brodé des membres de l'institut [était] placé sur le char »³.

Doté d'une très grande capacité de travail, Benjamin-Constant ne fut pas seulement un peintre prolifique, dont il semble impossible de recenser toutes les œuvres, il fut également très impliqué sur la scène artistique parisienne, exerçant de nombreuses fonctions ayant trait à son art. En prenant la plume pour officier comme critique d'art dans les journaux, en acceptant d'enseigner à l'Académie Julian, puis en menant campagne pour être élu à l'Institut, Benjamin-Constant chercha semble-t-il à s'imposer au fil du temps comme une figure d'autorité dans le domaine artistique. Il est ainsi l'exemple parfait de l'artiste français du XIX^e siècle, qui selon Henri Loyrette, « écrit, professe, prend position tout autant qu'il peint, sculpte ou construit. »⁴

Cette publication souhaite plus spécifiquement s'intéresser au rôle de Benjamin-Constant comme membre de l'Institut, un rôle dont Benjamin-Constant semble avoir été particulièrement fier mais qui n'a pas encore fait l'objet d'étude. En partant d'une approche historique et à la lecture des documents d'époque, nous avons souhaité étudier successivement le processus d'élection auquel il fut confronté pour être admis à l'Académie des Beaux-Arts, la fierté qu'il

¹ Cet article complète notre mémoire de Master 1 réalisé sous la direction de Catherine MENEUX à Paris 1 - Panthéon Sorbonne, Stéphanie PRENANT, *Benjamin-Constant (1845-1902) : étude de la stratégie de carrière d'un peintre au « temps des sociétés »*, juin 2014. Voir aussi sur la stratégie de carrière de Benjamin-Constant, Stéphanie PRENANT, « Benjamin-Constant ou comment réussir une carrière de peintre à la fin du XIX^e siècle », dans *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, cat. exp., sous la dir. de Nathalie BONDIL, Paris, Hazan, 2014, p.299-305.

² Raoul CHERON, « Nécrologie », *Le Gaulois*, 30 mai 1902, p. 2.

³ [Anonyme], « Obsèques de M. Benjamin-Constant », *Le Petit Parisien*, 30 mai 1902, p. 3.

⁴ Henri LOYRETTE, *L'art français – Le XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2009, p. 16.

ressentit d'appartenir à cette institution et le rôle qu'il joua à ce titre dans la vie artistique française.

L'élection de Benjamin-Constant à l'Académie des Beaux-Arts : un long processus de cooptation

Lorsque Benjamin-Constant fut élu à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut en 1893, celle-ci comptait soixante et un membres⁵ :

- quarante artistes : quatorze peintres, huit sculpteurs, huit architectes, quatre graveurs et six compositeurs de musique,

- auxquels s'ajoutaient dix académiciens libres, dix associés étrangers et le secrétaire perpétuel.

Le nombre d'académiciens étant fixe, il fallait pour pouvoir postuler à l'un des quatorze fauteuils de la section de peinture que survienne le décès de l'un de ses membres. Celui-ci était notifié lors de la séance de l'Académie des Beaux-Arts suivant immédiatement sa mort, les séances ayant lieu à l'époque chaque samedi à 15 heures. Après un délai de bienséance de cinq semaines, l'Académie décidait s'il y avait lieu de remplacer le défunt et ouvrait, le cas échéant, son fauteuil à la vacance. Les prétendants devaient alors adresser leurs lettres de candidature, qui étaient lues à la séance suivante. La section de peinture établissait ensuite un classement de ses cinq candidats préférés⁶, qui était rendu public⁷ et préfigurait la plupart du temps du vote à venir.

Benjamin-Constant se porta candidat pour la première fois en juin 1890⁸ suite au décès de Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890). Il avait été encouragé à se présenter par l'accueil réservé aux œuvres exposées à l'Exposition Universelle de 1889, où il obtint une médaille d'or. Le peintre jugea toutefois cette récompense décevante, lui qui espérait obtenir un Grand prix, et la refusa par une lettre adressée à Ernest Meissonnier (1815-1891), président du jury de peinture, rendue publique par les journaux de l'époque : « Monsieur le président, Je refuse la

⁵ Henri DELABORDE, *L'Académie des Beaux-Arts, depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris, E. Plon, Nourrit & Cie, 1891, p. 169.

⁶ Léon AUCOC, *L'Institut de France : Lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies de l'Institut, de 1635 à 1889*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, p. 276.

⁷ Sur les huit peintres élus académiciens entre novembre 1888 et mai 1893, sept furent préalablement classés premier par la section de peinture.

⁸ Un Domino, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 22 juin 1890, p. 1.

première médaille qui m'a été votée. Veuillez agréer, monsieur le président, l'assurance de ma respectueuse considération. Benjamin Constant »⁹.

Il n'en reste pas moins que cette reconnaissance officielle semble avoir été à l'origine de sa décision de postuler à l'Académie des Beaux-Arts, comme le révèle sa lettre de candidature adressée le 20 juin 1890 au président de l'Académie des Beaux-Arts, le compositeur Ambroise Thomas (1811-1896)¹⁰:

« Je viens solliciter l'honneur d'être admis sur la liste des candidats à l'Académie des Beaux-Arts.

Au lendemain de l'Exposition Universelle, où se trouvaient quelques unes de mes principales œuvres¹¹, la pensée m'est venue de poser ma candidature, désireux que je suis de faire partie de votre illustre Compagnie, mais en présumant, j'ose le dire, d'être sympathiquement accueilli.

Parmi les maîtres qui vous entourent, Monsieur le Président, j'espère avoir des amis qui se souviennent de mes Salons, et, peut-être même, de mes débuts ; mais si Cabanel, mon vénéré Maître, ne nous avait pas quitté si tôt... C'est lui qui m'aurait amené vers vous et qui aurait soutenu ma candidature avec la conviction et la chaleur d'âme qui lui étaient coutumières. Six ans avant sa mort il m'avait choisi pour le remplacer dans son atelier de l'Ecole des Beaux-Arts quand il ne pouvait y aller ; cette preuve d'estime et de confiance est, ce me semble, un titre de plus à invoquer ? En même temps je me permets de rappeler quelques unes de mes principales œuvres : "Mahomet II entrant dans Constantinople [""] (Salon de 1876) "La Soif" - prisonniers marocains – (Salon de 1878), les "Chérifas" (Salon de 1885) la [""] Justice du Chérif" (Salon de 1876) "Justinien" (Salon de 1887) trois grands panneaux pour la Sorbonne (Salon de 1888).

En prenant note de ma démarche, veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de mon plus profond respect. »

Les archives de l'Académie des Beaux-Arts indiquent que cette lettre de candidature, pour une raison inconnue, ne fut pas délivrée à temps à son destinataire, et que Benjamin-Constant dut uniquement d'être porté sur la liste des candidats à l'intervention du peintre académicien Léon Bonnat (1833-1922), étonné que celle-ci, qui lui avait été communiquée la veille par son auteur, ne fut pas arrivée. Il proposa à ses confrères académiciens d'ajouter Benjamin-Constant à la liste des candidats et sa demande, appuyée par le peintre Emile Signol (1804-1892), fut acceptée¹².

⁹ ADRIC, « L'Exposition », *Le Rappel*, 20 juillet 1889, p. 2.

¹⁰ L.A.S. de Benjamin-Constant à Monsieur le Président [Ambroise Thomas]. Paris, le 20 juin 1890. Archives de l'Académie des Beaux Arts, 5E62, 1890, Académie des Beaux-Arts – Correspondance.

¹¹ Les œuvres exposées par Benjamin-Constant à l'Exposition Universelle de 1889 étaient les suivantes : N°59 : *Le passe temps d'un Kalife - à Séville (Espagne mauresque, XVe s)*, N°60 : *Les Chérifas*, N°61 : *La justice du Chérif; Espagne mauresque, XIVE s*, N°62 : *Portrait de Mme D...*, N°63 : *Portrait de Mme P. P...*, N°64 : *La soif; - prisonniers marocains*, N°65 : *Le lendemain d'une victoire à l'Alhambra; Espagne mauresque, XIVE s*, N°66 : *Les Lettres*, N°67 : *L'Académie de Paris*, N°68 : *Les Sciences*.

¹² Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 2 E 18, p. 68-69.

Cette première tentative de Benjamin-Constant pour entrer à l'Académie des Beaux-Arts rencontra un accueil très mitigé de la part des académiciens : Benjamin-Constant ne figura pas parmi les cinq candidats mis en avant par la section de peinture¹³ et ne recueillit aucune voix lors de l'élection du 5 juillet. Il laissa donc passer les trois élections suivantes avant de se présenter à nouveau en novembre 1892, suite au décès d'Emile Signol. Il fut alors classé deuxième par la section de peinture, et recueillit neuf voix au premier tour, derrière Luc-Olivier Merson (1846-1920), qui remporta l'élection au troisième tour, et Carolus-Duran (1837-1917)¹⁴. Ces meilleurs résultats l'encouragèrent à se représenter à l'élection suivante, comme candidat au fauteuil numéro deux, en remplacement du peintre paysagiste Louis Cabat (1812-1893), mort le 13 mars 1893.

Le décès de celui-ci fut acté lors de la séance du 18 mars 1893¹⁵ et cinq semaines plus tard, le 22 avril, la section de peinture jugea qu'il était nécessaire de pourvoir à son remplacement¹⁶. Entretemps, Benjamin-Constant avait écrit à Edouard Detaille (1848-1912) de New-York¹⁷ :

« Gustave Moreau me croit des chances sérieuses ! Les circonstances se prêtant absolument à mon succès ! Et comme on croit toujours à ce qu'on désire... J'y crois ! Si j'étais à Paris je serais déjà allé vous voir pour vous parler de tout cela, me tenir au courant et faire avec vous un petit calcul de probabilités. N'y étant pas, je vous écris, et pour ne point faire de jaloux j'écrirai de même, par une dette du cœur, à Gustave Moreau et à Chaplain ; ceux, enfin, qui m'ont fait l'honneur, avec vous, à la dernière élection, d'être mes amis de la première heure ! »

Benjamin-Constant envoya sa lettre de candidature¹⁸ dès le 15 avril, avant même que la vacance ne fut confirmée. Cet empressement témoigne sans doute du fait qu'il pensait avoir des chances sérieuses d'être élu académicien suite aux résultats prometteurs de l'élection précédente. Sa lettre de candidature débutait d'ailleurs ainsi :

« Très encouragé par les suffrages qui sont venus vers moi à la dernière élection, je viens solliciter à nouveau l'honneur d'être candidat à l'Académie. J'y ajoute, pour mémoire, une liste à peu près complète des ouvrages parus aux divers Salons depuis 1875. »

Après avoir dressé une liste de ses principales œuvres exposées aux Salons, il concluait :

« Telles sont, Monsieur le Président, les œuvres qui de Salon en Salon m'ont amené jusqu'à ce jour ; je me permets de les rappeler, à peu près, dans leur ordre chronologique, et avec l'espoir que plusieurs d'entre elles n'ont pas été oubliées ! »

¹³ [Anonyme], « Au jour le jour - Académie des beaux-arts », *Le Temps*, 30 juin 1890, p. 3.

¹⁴ [Anonyme], « Echos », *Le Journal pour tous*, 11 décembre 1892, p. 639.

¹⁵ Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 2 E 18, p. 388-389.

¹⁶ Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 2 E 18, p. 397

¹⁷ L.A.S. de Benjamin-Constant à Edouard Detaille. New York, 3 avril 1893. Fondation Custodia, 1992-1.1064.

¹⁸ L.A.S. de Benjamin-Constant à Monsieur le Président [M. Gérôme]. Paris, le 15 avril 1893. Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 5E65, 1893, Académie des Beaux-Arts – Correspondance.

Après avoir adressé sa lettre de candidature, il alla rendre les visites d'usage de candidat aux académiciens pour s'attirer leurs bonnes grâces, comme nous le révèlent des courriers adressés à Eugène Guillaume (1822-1905), membre de la section sculpture, à Camille Saint-Saëns (1835-1921)¹⁹, membre de la section musique, ou encore au peintre Edouard Detaille. Il connut sans doute alors cette période de « fièvre verte » dont son grand ami²⁰ le sculpteur Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920), qui fut élu à l'Académie des Beaux-Arts un an après lui, a laissé un témoignage dans le carnet qui lui servait de journal, témoignage qui donne un aperçu de l'anxiété des candidats avant l'élection et de la pénibilité du processus :

« Les trois semaines qui précèdent l'élection à l'académie. Période [sic] très agitée. flottant [sic] entre l'espoir et le ~~crante~~ découragement. tous [sic] muets comme des carpes quoi que très aimables. a [sic] croire qu'ils sont tous favorables. mais [sic] ne pas s'y fier ils glissent comme des anguilles. on [sic] finit par avoir des doutes même sur ses meilleurs amis. tellement [sic] on entend des avis différents et de potins mensongers. on [sic] comprend aisément que celui qui a une situation indépendante ne se mette pas dans un pareil tracas ou [sic] on est exposé trop souvent à porter de bien mauvais jugements sur ses collègues. ce [sic] qui a fait dire à un de mes concurrents que l'Institut est le palais du mensonge. »²¹

En dehors de Benjamin-Constant, les prétendants étaient d'autres peintres aujourd'hui relativement méconnus : Joseph Blanc (1846-1904), Alfred de Curzon (1820-1895), Henri Harpignies (1819-1916), Diogène Maillart (1840-1926) et Aimé Morot (1850-1913), auxquels l'Académie proposa le 29 avril d'ajouter Ferdinand Roybet (1840-1920)²², qui adressa sa lettre de candidature dans la semaine qui suivit²³.

La section de peinture présenta son classement le 6 mai. Benjamin-Constant figurait en première position²⁴ et sentit alors qu'il était proche d'être élu, comme il s'en ouvrit à Eugène Guillaume :

« Après-demain, je serai fixé sur mon sort ! Mais, cette fois, je me permets d'espérer... ayant été classé premier par la section et n'ayant récolté, au cours de mes visites, que la plus grande sympathie. »²⁵

¹⁹ L.A.S. de Benjamin-Constant à Camille Saint-Saëns. Paris, 27 novembre 1892. Château-Musée de Dieppe, en dépôt au fonds ancien et local de la Médiathèque Jean Renoir.

²⁰ Les deux hommes étaient très proches : Benjamin-Constant fut témoin du mariage de Laurent-Honoré Marqueste et parrain de son fils.

²¹ Laurent Honoré MARQUESTE, carnet, n.p. , Archives Nationales, Fonds Marqueste et Marx, 343 AP/1.

²² [Anonyme], « Académie des Beaux-Arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 6 mai 1893, p. 139.

²³ Un Domino, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 7 mai 1893, p. 1.

²⁴ [Anonyme], « Académie des Beaux-Arts », *Journal officiel de la République française*, 16 mai 1893, p. 2471.

²⁵ L.A.S. de Benjamin-Constant à Eugène Guillaume. Paris, 11 mai 1893. Documentation du Musée d'Orsay, Fonds Guillaume, L42-28 (1).

Trente-trois votants prirent part à l'élection qui se tint le samedi 13 mai²⁶. Benjamin-Constant pouvait s'appuyer sur de solides réseaux d'influence et, comme nous l'avons vu, compter sur le soutien de Gustave Moreau (1826-1898), d'Edouard Detaille et du médailliste Jules Chaplain (1839-1909), mais aussi, sans doute, de ses collègues professeurs à l'Académie Julian, William Bouguereau (1825-1905), Jules Lefebvre (1836-1911) et Jean-Paul Laurens (1838-1921), ainsi que des académiciens qu'il côtoyait dans les banquets des associations de méridionaux établis à Paris, telles que la Cigale²⁷, les Cadets de Gascogne²⁸ ou la Luscrambo²⁹, dont faisaient partie, outre Jean-Paul Laurens déjà cité, le peintre Léon Bonnat, le sculpteur Antonin Mercié (1845-1916) et le compositeur Emile Paladilhe (1844-1926).

Toutefois, son élection ne se fit pas sans difficultés car, s'il fut en tête à chaque tour, pas moins de six tours de scrutin furent nécessaires pour qu'il obtienne la majorité absolue, avec dix-neuf voix contre sept à Aimé Morot et sept à Ferdinand Roybet, et entre ainsi, à quarante-sept ans, à l'Institut.

Suite à la lecture par le secrétaire perpétuel, Henri Delaborde (1811-1899), du décret présidentiel du 18 mai approuvant son élection³⁰, Benjamin-Constant fut présenté à ses confrères de l'Académie des Beaux-Arts lors de la séance du 20 mai 1893, présidée par Jean-Léon Gérôme (1824-1904). D'après *Le Gaulois*, « M. Gérôme, après lui avoir adressé quelques paroles de bienvenue, l'a invité à prendre place parmi ses confrères et lui a annoncé qu'il aurait à prononcer, dans le délai d'un mois, l'éloge de son prédécesseur, M. Cabat. »³¹ Benjamin-Constant n'en fit toutefois la lecture que lors de la séance du 14 octobre suivant³².

Plusieurs photographies représentent Benjamin-Constant posant fièrement dans son habit vert d'académicien (fig. 1). Il l'arbora sans doute pour la première fois lors de la séance publique annuelle sous la coupole du 4 novembre 1893, ce costume étant réservé aux séances solennelles.

²⁶ [Anonyme], « La semaine artistique », *Le Monde artiste*, 21 mai 1893, p. 369.

²⁷ La Cigale était une association regroupant des artistes et hommes politiques originaires du Midi, dont Benjamin-Constant fut plusieurs fois président.

²⁸ Les Cadets de Gascogne était une amicale de Parisiens originaires du Sud-Ouest.

²⁹ La Luscrambo était une amicale des Toulousains installés à Paris.

³⁰ Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 2 E 18, p. 409.

³¹ Un Domino, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 21 mai 1893, p. 1.

³² [Anonyme], « Académie des Beaux-Arts », *Journal officiel de la République française*, 31 octobre 1893, p. 5402.



Fig. 1. Photographie de Benjamin-Constant en tenue d'académicien.
The Sketch, 20 mars 1901, p. 346.

Une immense fierté, s'accompagnant d'un fort sentiment d'appartenance

Sa nomination à l'Institut procura au peintre une immense fierté. En témoigne une note de Laurent-Honoré Marqueste : « Samedi 13: élection de Benj Constant à l'académie des Beaux Arts. Ma femme et moi sommes allés le féliciter dans la soirée, ce nouveau titre lui procure une grande joie. »³³ C'est donc tout naturellement que le sculpteur toulousain, lorsqu'il réalisa le buste de son ami, le représenta revêtu de son costume de membre de l'Institut (fig. 2).

³³ Laurent Honoré MARQUESTE, carnet n.p., Archives Nationales, Fonds Marqueste et Marx, 343 AP/1.



Fig. 2. Laurent-Honoré MARQUESTE, *Benjamin-Constant*, Salon de 1902, marbre, 70 x 55 x 32 cm, collection particulière.

Exposé au Salon de 1902, puis l'année suivante au Salon toulousain, ce buste fut décrit ainsi

:

« un grand artiste bustifié par un autre grand artiste, *Benjamin Constant* par Marqueste. C'est un beau marbre très légèrement teinté. Certaines parties en sont merveilleuses d'exécution et de légèreté de main, comme les cheveux. Le peintre est représenté en costume de membre de l'Institut. Les broderies de l'habit, les croix, quoi que soigneusement traitées, ne détournent pas l'attention de la tête aux traits fortement accusés dans leur finesse. Le ciseau y a marqué les délicatesses savantes qui n'empêchent pas l'ensemble de paraître un peu officiel. C'est certainement plutôt un portrait d'apparat qu'un portrait intime, mais très digne de notre éminent compatriote. »³⁴

Si l'habit et les décorations sont mis en avant, l'expression sérieuse, fière et empreinte de respectabilité du modèle participe également au côté officiel de ce buste. Un autre buste de Benjamin-Constant (fig. 3) par le même sculpteur, en bronze, représente le peintre sans ses atours, sans toutefois que celui-ci n'en perde pour autant de sa superbe. Il pourrait s'agir d'une version préparatoire au marbre, même si quelques différences peuvent être relevées, notamment au niveau de la chevelure. Ce portrait de bronze accueille d'ailleurs actuellement, avec une

³⁴ V. SAINT-PREZ, « Le Salon toulousain », *L'Express du Midi*, 2 avril 1903, p. 1.

grande solennité, les visiteurs de l'exposition monographique rétrospective sur le peintre qui se tient au musée des Augustins de Toulouse³⁵.



Fig. 3. Laurent-Honoré MARQUESTE, *Buste de Benjamin-Constant*, bronze, 50,5 x 22 x 18 cm, Toulouse, musée des Augustins.

Pour Benjamin-Constant, descendant d'une famille noble, les Constant de Salinié, mais sans fortune, ce nouveau titre d'académicien était non seulement une reconnaissance de son talent par ses pairs, mais il lui permettait aussi de se hisser au niveau des membres les plus prestigieux de sa belle-famille. Son beau-père n'était en effet autre qu'Emmanuel Arago (1812-1896), homme politique de premier plan et fils de l'illustre savant François Arago (1786-1853), qui avait été membre de l'Académie des Sciences. Quant à sa femme, Jeanne Arago (1851-1909), connue pour son snobisme³⁶, elle dut être ravie de cette nouvelle distinction prestigieuse obtenue par son mari.

³⁵ L'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme. Benjamin-Constant et son temps* se tient du 4 octobre 2014 au 4 janvier 2015 au musée des Augustins de Toulouse, et se poursuivra du 31 janvier au 31 mai 2015 au musée des beaux-arts de Montréal.

³⁶ JACQUES-VINCENT, *Un salon parisien d'avant-guerre*, Paris, Jules Tallandier, 1929, p. 17.

La mention « membre de l'Institut » apparut d'ailleurs très rapidement sur les cartes de visite de Benjamin-Constant³⁷, de même qu'en marge de sa signature pour les articles qu'il publia. Il fut en outre vraisemblablement flatté de pouvoir appeler les autres académiciens ses confrères et ne s'en priva pas, comme en témoigne par exemple l'évolution de ses courriers à Camille Saint-Saëns, qui ne débutèrent plus désormais par « Cher maître » mais par « Mon cher confrère et ami »³⁸.

Les affinités entre académiciens des Beaux-Arts étaient d'ailleurs encouragées par l'organisation d'un dîner, le premier samedi de chaque mois, qui leur permettait de tisser des liens dans un contexte moins formel que lors des séances de l'Académie. Dans une interview donnée suite au décès du duc d'Aumale, dont il avait réalisé le portrait peu de temps avant sa mort, Benjamin-Constant évoqua ainsi le dernier dîner auquel celui-ci, membre libre au sein de l'Académie des Beaux-Arts, avait participé :

« A l'Institut, nous étions tous heureux de causer avec lui, et lui-même affectionnait de se trouver au milieu des artistes de l'Académie des beaux-arts. Il y a trois semaines à peine, la veille de son départ pour l'Italie, il assista à notre dîner mensuel, chez Champeaux. Au dessert, Massenet et Saint-Saëns se mirent au piano, et le prince les écouta avec une vive satisfaction, puis, tout en fumant son cigare, il s'entretint longtemps de questions musicales. »³⁹

Hormis le portrait du duc d'Aumale en 1897, Benjamin-Constant réalisa après son élection les portraits de plusieurs de ses collègues de l'Institut, dont Jules Claretie (1893), Ambroise Thomas (1896), Gabriel Hanotaux (1898), Camille Saint-Saëns (1898), Henri Delaborde (avant 1899), Jules Chaplain (1899) et Eugène Guillaume ([1901]). Nombre d'entre eux sont représentés en tenue d'académicien. Ceci semble avoir été une volonté de l'artiste plutôt que de ses modèles si l'on en croit une lettre du peintre à Ambroise Thomas :

« Votre portrait ! Je n'ai plus envie d'y toucher !! Il y est ! Vous y êtes ! Et j'ai tout effacé de l'indication du costume et du grand cordon ! Je vous ai donné un paletot noir boutonné avec rosette rouge, et, dans le fond, glissant dans les roseaux et la brume l'ombre pâle d'Ophélie ! »⁴⁰

Il n'est dès lors pas surprenant que Benjamin-Constant ait choisi de se représenter dans son habit d'académicien pour son dernier *Autoportrait* connu (fig. 4), réalisé pour la Galerie des

³⁷ La première mention que nous ayons retrouvée date de 1894. C.A.S de Benjamin-Constant à Camille Saint-Saëns. S.l., 5 août 1894. Château-Musée de Dieppe, en dépôt au fonds ancien et local de la Médiathèque Jean Renoir.

³⁸ Voir à ce sujet les courriers de Benjamin-Constant à Camille Saint-Saëns, Château-Musée de Dieppe, en dépôt au fonds local et ancien de la Médiathèque Jean Renoir.

³⁹ [Anonyme], « Le duc d'Aumale - Chez M. Benjamin-Constant », *Le Matin*, 8 mai 1897, p. 1. Les retranscriptions de l'agenda personnel du duc d'Aumale conservées aux Archives du château de Chantilly confirment que le prince assista le 3 avril au dîner chez Champeaux, « entre Roti [sic] et B. Constant ».

⁴⁰ L.A.S. de Benjamin Constant à Ambroise Thomas. Paris, 2 janvier 1896. Fondation Custodia, 2009-A334.

Offices de Florence afin de figurer parmi les autoportraits d'artistes célèbres du corridor Vasari. Le peintre ne l'envoya qu'en janvier 1902⁴¹, quelques mois seulement avant sa mort, bien que la commande ait eu lieu plusieurs années auparavant. Dans cet autoportrait en grisaille, il se représenta en homme marqué par les années et par le destin. Il avait en effet été très affecté par la perte de son fils aîné, survenue en mars 1900, et se savait en outre probablement condamné, étant atteint du diabète, comme le rapportèrent à sa mort différentes nécrologies⁴². Cette maladie était alors incurable et, entre autres complications, pouvait entraîner des problèmes de vue importants, allant jusqu'à la cécité, une perspective particulièrement difficile à accepter pour un peintre. « Mon fils m'appelle, répétait-il souvent, bientôt j'irai le rejoindre. »⁴³



Fig. 4. BENJAMIN-CONSTANT, *Autoportrait*, 1901, huile sur toile, 65 x 54 cm, Florence, Galerie des Offices.

Dans ce portrait de trois quarts, le peintre tourne vers le spectateur un visage au regard sombre et à la bouche tombante, éprouvé par les épreuves traversées, semblant nous mettre en garde des obstacles à venir. L'utilisation de la technique du clair-obscur lui confère un aspect fantomatique, l'artiste émergeant blafard, presque désincarné, d'une sorte de brume en camaïeu de gris et de brun, ce qui n'est pas sans rappeler la manière d'Eugène Carrière (1849-1906). Benjamin-Constant appréciait beaucoup ce dernier et se battit pour lui faire obtenir une seconde

⁴¹ Voir la chronologie détaillée dans Pierre ROSENBERG, *Pittura Francese nelle Collezioni Pubbliche Fiorentine*, Florence, Ed. Centro Di, 1977, p. 81. La commande date d'avant 1895.

⁴² Jean de L'HERS, « Chronique du Midi, Benjamin-Constant », *Revue des Pyrénées et de la France Méridionale*, tome XIV, 3^{ème} livraison, 1902, p. 311.

⁴³ F. HUMBERT, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Benjamin-Constant*, Paris, Firmin-Didot, 1907, p. 17.

médaille⁴⁴ au Salon de la Société des Artistes Français en 1887. Il possédait d'ailleurs des œuvres de cet artiste⁴⁵, ce qui peut paraître étonnant quand on sait le poids que Benjamin-Constant attachait à la tradition artistique, qui prônait le dessin et le fini, et ses réticences face à la nouveauté en peinture.

L'aspect inachevé pourrait aussi être dû au fait que Benjamin-Constant, très malade et sentant sa fin prochaine, ait décidé d'envoyer son autoportrait en l'état à la Galerie des Offices afin d'être assuré d'y figurer aux côtés des autoportraits des peintres les plus célèbres.

Le contraste est quoi qu'il en soit saisissant avec l'*Autoportrait* de 1892 (fig. 5), également réalisé en grisaille, où le peintre apparaissait, un avant son élection à l'Institut, serein, confiant en sa destinée, volontaire, en pleine ascension sur le chemin de la gloire !



Fig. 5. BENJAMIN-CONSTANT, *Autoportrait*, 1892, gouache, 19 x 28 cm, Toulouse, musée des Augustins.

L'évolution dans ces autoportraits et la technique du clair-obscur favorisée doivent sûrement aussi un lourd tribut à Rembrandt (1606-1669), que Benjamin-Constant admirait énormément.

⁴⁴ C.-M. SAVARIT, « Eugène Carrière et la peinture française moderne », *La Revue hebdomadaire*, 21 avril 1906, p. 309.

⁴⁵ D'après Charles MORICE, *Eugène Carrière*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 246, Benjamin-Constant possédait une toile d'Eugène Carrière intitulée *Le Sommeil*. L'inventaire après décès de Benjamin-Constant recense pour sa part deux peintures d'Eugène Carrière, sans toutefois préciser lesquelles (voir maître DEMANCHE, *Inventaire après le décès de Mr Benjamin Constant*, 22 novembre 1902, n.p., Archives Nationales, ET/C/1578).

En tant que portraitiste, il disait désirer, comme lui, exprimer la psychologie de ses modèles. Dans un compte-rendu qu'il fit en janvier 1899 de l'exposition de cent deux tableaux de Rembrandt à la Royal Academy de Londres⁴⁶, dont nous n'avons toutefois pas retrouvé de publication, il nota son admiration pour les autoportraits de Rembrandt, dans lesquels celui-ci pouvait s'exprimer entièrement car :

« Pas de clients à contenter... pas de mauvaises influences... en redevenant maître de lui il redevenait le maître des maîtres. »

En dépit de la quête d'intériorité de l'autoportrait des Offices, nous pouvons remarquer aux quelques arabesques dorées sur le col de sa veste que le peintre a choisi de se portraiturer en tenue de représentation, dans son habit d'académicien brodé de rameaux d'olivier. C'est dire l'importance qu'il accordait à cette fonction officielle, qu'il mit en avant dans cette effigie devant figurer dans un musée étranger, se sentant probablement ainsi investi de la respectabilité de la peinture « officielle » française. Dans ce dernier autoportrait en forme de bilan, l'habit vert est sans doute pour Benjamin-Constant le symbole de la réussite de sa carrière de peintre.

Une lettre adressée un an après son élection à Ambroise Thomas, alors président de l'Académie des Beaux-Arts, reflète d'ailleurs le très fort sentiment d'appartenance que ressentit immédiatement Benjamin-Constant pour cette institution, qu'il voyait comme l'incarnation de « l'art français » :

« Votre cordon de grand croix est une distinction que vous avez gagné pour vous et... pour nous ! C'est l'art Français [sic] et l'Académie des Beaux-Arts dont vous êtes un des plus illustres Présidents qui vient [sic] d'être honorée [sic] en votre personne. »⁴⁷

Un artiste engagé, veillant à la défense de grands idéaux

Hormis le prestige d'appartenir à l'Institut, Benjamin-Constant était très désireux d'être élu afin de rejoindre un groupe d'artistes aux valeurs picturales proches des siennes, comme il s'en ouvrit à Edouard Detaille en avril 1893, un mois avant son élection :

« Il faut voir les prix atteints ici par Monet et sa bande ! C'est après tant d'ineptie qu'on a besoin de se réfugier près de ceux qui sont et demeureront toujours l'honneur de l'art français !.. près de ceux, enfin, qui sont de véritables artistes, et vous êtes de ceux-là, à l'Institut. »⁴⁸

⁴⁶ Notes manuscrites de Benjamin-Constant conservées en collection privée.

⁴⁷ L.A.S. de Benjamin Constant à Ambroise Thomas. S.l., 17 mai 1894. Fondation Custodia, 2009-A331.

⁴⁸ L.A.S. de Benjamin-Constant à Edouard Detaille. New-York, le 3 avril 1893. Fondation Custodia, 1992-A.1064.

Plus largement, cette nomination pouvait lui permettre de mieux faire entendre ses positions en matière d'art. Pouvoir se prévaloir d'être membre de l'Institut de France lui conférait assurément vis à vis de son auditoire une légitimité supplémentaire en matière de questions artistiques.

Quelles étaient alors les responsabilités des membres de l'Académie des Beaux-Arts ? La lecture des procès-verbaux des séances ordinaires hebdomadaires de celle-ci pour la période durant laquelle Benjamin-Constant en fit partie permet d'observer que ses principales missions étaient alors l'organisation et le jugement du Concours du Grand Prix de Rome, ainsi que la supervision des lauréats une fois qu'ils étaient pensionnaires de la Villa Médicis, qui s'accompagnait de la rédaction d'un rapport sur leurs envois annuels. Benjamin-Constant rédigea d'ailleurs le rapport sur les envois de peinture pour les années 1894 et 1897. Les échanges de correspondance étaient donc nombreux avec le directeur de la Villa Médicis, dont les courriers étaient généralement lus en début de séance.

Hormis le Grand Prix de Rome, l'Académie des Beaux-Arts avait également la charge d'attribuer de nombreux autres prix artistiques, voués à encourager et à aider financièrement les jeunes artistes jugés les plus prometteurs en peinture, sculpture, architecture, gravure et musique. Rien que pour l'année 1893, durant laquelle Benjamin-Constant rejoignit l'Académie des Beaux-Arts, celle-ci eut ainsi pour mission de décerner les prix suivants : Fondation Alhumbert, Prix fondé par Mme Veuve Leprince, Prix Deschaumes, Prix Maillé-Latour-Landry, Prix Bordin, Prix Lambert, Prix Achille Leclère, Prix Trémont, Prix Chartier, Prix Duc, Prix Jean Leclair, Prix Chaudesaigues, Prix Troyon, Fondation Dubosc, Prix Rossini, Prix Desprez, Prix Maxime David, Fondation Delannoy, Fondation Lusson, Fondation Laboulbène, Fondation Pigny, Fondation Cambacérès, Prix Brizard, Fondation Anastasi et Prix Piot⁴⁹.

En plus de l'attribution de ces divers prix, l'Académie des Beaux-Arts était chargée de la rédaction du *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, et les séances ordinaires se concluaient souvent par la lecture des propositions de définition pour les nouveaux termes à y inclure.

En outre, les statuts de l'Académie des Beaux-Arts lui confiaient plus largement pour mission de « s'occuper de tout ce qui peut contribuer aux progrès et au perfectionnement des différentes parties des beaux-arts »⁵⁰. C'est ainsi que Benjamin-Constant fut amené à prendre la parole en séance en septembre 1894 pour donner ses impressions sur les représentations théâtrales auxquelles il avait assisté dans les ruines du théâtre romain d'Orange durant l'été 1894, à l'occasion des fêtes méridionales réunissant les Félibres et les Cigaliers. De même, en

⁴⁹ Institut de France, *Annuaire pour 1893*, Paris, Imprimerie Nationale, 1893, p. 117-122.

⁵⁰ Article 35 de l'ordonnance du 9 juillet 1816.

avril 1897, il donna à ses confrères la primeur d'une étude qu'il avait rédigée, intitulée « Notes d'art ». Enfin, en février 1898, il leur fit une communication sur la galerie de peinture du château de Chantilly, qui donna sans doute lieu à l'article de même titre paru dans le numéro du 10 avril 1898 de *La Revue de l'art ancien et moderne*⁵¹ consacré au château de Chantilly.

C'est aussi à ce titre que l'Académie des Beaux-Arts se posa en défenseur de l'art national en s'opposant à la peinture dite « impressionniste ». Son secrétaire perpétuel, le comte Henri Delaborde, résuma ainsi en 1891 la philosophie de l'Académie :

« Parmi les œuvres produites en France dans le cours des vingt dernières années, les plus remarquables, à de bien rares exceptions près, sont dues à des artistes membres de l'Institut ; aussi est-ce de l'Académie et des exemples qu'elle donne que peut venir la résistance la plus efficace aux sophismes esthétiques de ceux qui, sous prétexte de réforme, ne reculent devant aucune bravade, et prennent à tâche d'étaler leur impuissance même comme un témoignage de leur originalité. Les choses, dans le domaine de l'art comme ailleurs, semblent, à la fin de ce siècle, se précipiter avec une singulière violence : l'Académie est une digue capable de refouler le torrent, ou, tout au moins, d'en limiter les ravages au territoire momentanément envahi. Que de fois déjà, en face d'autres périls ou sous le coup d'autres menaces, n'a-t-elle pas réussi à se défendre, et à défendre victorieusement avec elle l'honneur de notre art national ! »⁵²

La défense de l'art français tel qu'il lui avait été enseigné à l'Ecole des Beaux Arts fut justement pour Benjamin-Constant un leitmotiv, et ses tirades contre la peinture impressionniste témoignent d'une volonté de mettre en exergue auprès de ses contemporains un art fondé sur le dessin, alors qu'il assistait à l'essor d'une nouvelle peinture à laquelle il était fortement réfractaire. Au journaliste Paul Gsell qui l'interrogeait sur l'impressionnisme en 1892, il expliqua ainsi :

« L'art français [...] est dans l'exécution du morceau, mais maintenant les jeunes gens ne peignent plus ; il est en même temps dans l'unité d'ensemble, mais maintenant on ne compose plus. On opère sur la nature je ne sais quelle dissection qui la met en miettes, et quand on nous représente le pays même où nous habitons, on nous barbouille un monde étrange où personne n'a jamais été. Ainsi l'on donne aux vues de Paris dont l'atmosphère est si doucement vaporeuse l'air de contrées exotiques. »⁵³

Cette tirade n'est pas sans rappeler les propos de Paul Mantz plus de dix ans auparavant à l'égard des artistes dits « impressionnistes » : « Devant les œuvres de certains membres du

⁵¹ BENJAMIN-CONSTANT, « Le Château de Chantilly - La Galerie de peinture », *La Revue de l'art ancien et moderne*, Tome III, 10 avril 1898, p. 325-344.

⁵² Henri DELABORDE, *L'Académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'Institut de France*, op.cit., p. 359-360.

⁵³ Paul GSELL, « La Tradition artistique française – L'Ecole du dessin », *La Revue politique et littéraire*, 1^{er} semestre 1892, p. 470.

groupe, on est tenté de croire à un trouble physique de l'œil, à des singularités de vision qui feraient la joie des docteurs en ophtalmologie et la terreur des familles »⁵⁴.

Et Benjamin-Constant de poursuivre :

« Oh ! ils ont bien conscience eux-mêmes que tout cela n'est pas sérieux. Besnard a beaucoup d'assurance devant le public mais il a un fils qui étudie la peinture, un fils, vous entendez bien, ce qui lui tient le plus au cœur, et il l'envoie au cours Julian, parce qu'il sait que là on ne fait pas d'impressionnisme : j'y suis professeur : je peux vous répondre qu'on n'y perd pas son temps. »⁵⁵

Sans surprise, Benjamin-Constant fut donc farouchement opposé à l'entrée au musée du Luxembourg du legs Caillebotte, qu'il qualifia d'ailleurs de « grande douleur de [sa] vie »⁵⁶. Rappelons que les débats sur l'acceptation du legs eurent lieu moins d'un an après son élection à l'Académie des Beaux-Arts, suite à la mort de Gustave Caillebotte en février 1894. Il fut rapporté de manière posthume que Benjamin-Constant n'avait pas hésité à harceler le ministère des Beaux-Arts pour qu'il le refuse :

« Rappelez-vous - mais non, vous ne le pouvez, car le fait n'a pas été connu – apprenez donc que défunt Benjamin Constant, membre de l'Institut, alla assiéger pendant des heures et des mois la direction des beaux-arts pour que la collection Caillebotte n'entrât pas au Luxembourg.

Il tempêta, il cria au scandale, il implora, au nom de l'Art ! - recommençant les procédés de Cabanel, qui se tordait lorsqu'on prononçait devant lui le nom de Courbet... »⁵⁷

Quelques années plus tard, alors que les œuvres acceptées par l'Etat venaient d'être installées au musée du Luxembourg, de retour parmi ses confrères de l'Académie après une absence de trois semaines, Benjamin-Constant s'associa donc à la lettre de protestation qu'ils avaient rédigée, lors de la séance du 27 février 1897, à l'attention du ministre de l'Instruction Publique, afin de désapprouver l'exposition du legs Caillebotte au musée du Luxembourg⁵⁸. Toutefois, cette lettre de protestation des membres de l'Académie des Beaux-Arts n'eut aucun effet, à part de surprendre par sa venue tardive.

« Il est permis, en effet, de s'étonner que ce bel accès d'indignation vienne si tard. Ce n'est pas maintenant qu'il convenait de protester ; c'est au moment de la mort de Caillebotte ou lors des négociations pénibles engagées, il y a deux ans, avec les héritiers du légataire, par l'administration des beaux-arts [...] Or, l'Académie, à ce moment, s'est tue. Elle s'est contentée, pour la forme, de démarches officieuses dont nul, dans le grand public, n'a rien su. Il serait plus digne d'elle, aujourd'hui de s'abstenir. [...] et les

⁵⁴ Paul MANTZ, « Exposition des œuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 14 avril 1880, p. 3.

⁵⁵ Paul GSELL, « La Tradition artistique française – L'École du dessin », *op.cit.*, p. 470.

⁵⁶ JEAN-BERNARD, « Chronique », *La Dépêche tunisienne*, 19 décembre 1899, p. 2.

⁵⁷ Fabrice DELPHI, « A propos de Lautrec – Où va "la jeune peinture" », *La Presse*, 3 novembre 1905, p. 3.

⁵⁸ Archives de l'Académie des Beaux-Arts, 2 E 19, p. 373-377 et 382. A ce sujet, voir aussi Pierre VAISSE, « Le legs Caillebotte d'après les documents », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Année 1983, p. 201-239.

malveillants ne se feront pas faute de remarquer que cette protestation pourrait bien émaner, non d'artistes dont on a froissé l'idéal, mais de commerçants que les progrès d'une maison rivale exaspèrent. »⁵⁹

Si les académiciens ne protestèrent pas publiquement dès 1894, c'est qu'ils ne pensèrent vraisemblablement pas que le legs serait accepté par l'Etat. En témoigne la réaction de Benjamin-Constant interrogé parmi d'autres artistes à propos de cette donation en avril 1894 dans le *Journal des Artistes* :

« - Qu'est-ce au juste que cette donation Caillebotte ?

(Nous lui expliquons de quoi il s'agit.)

- Protestez, et vigoureusement. Ces gens-là ne sont même pas des fumistes. Ca n'existe pas, c'est l'anarchie. Si l'on expose cette peinture au Luxembourg, il faudra, pour lui trouver place, décrocher des œuvres très honorables, et pour qu'elle ne fasse pas tache parmi les autres, il n'y a qu'un seul moyen, c'est d'enlever tout le reste. Enlevez tout, et allez-y, fermez le Louvre aussi, n'allez plus à Rome, n'allez plus en Hollande... car les maîtres ont menti. Protestez dans la mesure de vos moyens, créez, cela est possible, un mouvement parmi les jeunes, vous êtes [sic] jeune vous-même, et ce sont les petites voix qui font les grands murmures. Faites campagne !... Mais c'est déjà bien triste d'y être obligé pour des sujets pareils. »⁶⁰

La protestation de l'Institut adressée début 1897 resta semble-t-il sans réponse. La lecture des procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts n'en révèle aucune trace et la presse de l'époque semblait savoir que le ministre n'avait aucune intention d'y donner suite :

« La protestation des membres de l'Institut n'aura d'ailleurs pas d'autres suites : nous croyons savoir, en effet, qu'elle a été classée purement et simplement, l'administration des Beaux-Arts, en acceptant le legs Caillebotte, ayant répondu comme il convenait à l'attente de la jeunesse artistique. »⁶¹

L'Institut n'eut donc en la matière que relativement peu de poids auprès des autorités publiques et les académiciens étaient sans doute tout à fait conscients du développement inéluctable de la nouvelle peinture. Ils s'efforcèrent toutefois de le contenir autant que possible, avec la volonté de continuer à transmettre aux jeunes générations d'artistes leurs convictions en matière d'art. Mais leurs efforts furent vains, le paroxysme de cet échec ayant été atteint lors de l'inauguration de l'Exposition Universelle de 1900, quand, selon l'anecdote, Jean-Léon Gérôme aurait voulu empêcher, apparemment sans y réussir, le président de la République Emile Loubet (1838-1929) d'entrer dans la salle réservée aux peintres « impressionnistes » en

⁵⁹ T.S., « Entre artistes », *Le Temps*, 9 mars 1897, p. 2.

⁶⁰ H. N., « Enquête – A propos de la Donation Caillebotte », *Journal des Artistes*, 8 avril 1894, p. 1-2.

⁶¹ Un Domino, « Echos de Paris, *Le Gaulois*, 9 mars 1897, p. 1.

lui disant : « Ne vous arrêtez pas, monsieur le Président, c'est ici le déshonneur de l'art français »⁶².

L'élection de Benjamin-Constant à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut lui permit donc de rejoindre un groupe d'artistes « officiels », qui, sans former un groupe stylistique homogène, partageaient un attachement fort à la tradition artistique. Il fut très fier de cette nomination, ce qui s'explique sans doute par le prestige et les honneurs attachés à cette fonction, et peut-être aussi par le processus d'élection exigeant auquel il dut se soumettre pour être admis dans cette « confrérie ». Force est toutefois de constater que l'autorité de l'Académie dans la vie artistique française à la fin du XIX^e siècle fut mise à mal, notamment avec la reconnaissance par l'Etat dans le cadre du legs Caillebotte des nouvelles tendances qui s'étaient développées en peinture.

En dehors de sa fonction d'académicien, notons que Benjamin-Constant participa régulièrement au Jury du Salon, ce qui lui permit d'intervenir dans le choix des œuvres présentées au public. Il fit également partie de la Commission des Achats de la Société Populaire des Beaux-Arts, société créée en 1894 avec pour objectif d'enseigner l'art au peuple, et de la Commission nommée en décembre 1901 par le préfet de la Seine pour choisir les œuvres à exposer au Petit Palais⁶³. Il fut aussi nommé le 13 avril 1899 membre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts⁶⁴, instance créée en 1875 pour conseiller le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts dans sa politique artistique, mais dont, selon Vincent Dubois, « dans la seconde moitié des années 1890, l'essentiel de sa tâche ne consist[ait] plus qu'à examiner les titres des candidats aux bourses de voyage » lors d'une réunion annuelle⁶⁵. Il fut enfin professeur à l'Académie Julian à partir de 1889 et rédigea plusieurs critiques d'art dans la presse.

Benjamin-Constant cumula donc au fil du temps de nombreuses responsabilités en rapport avec son art et s'imposa progressivement comme figure d'autorité en matière d'art. En ayant à cœur d'éduquer le goût de ses contemporains, Benjamin-Constant fit preuve d'une conception toute républicaine du rôle de l'art et des artistes, qui rejoint les idées exposées en 1885 par Louis de Ronchaud, alors directeur et administrateur des musées nationaux :

⁶² Cité d'après Bertrand TILLIER, « Gêrôme et la "cochonnerie" impressionniste », *Revista de História da Arte e Arqueologia* n°16, Juillet-Décembre 2011, p. 63-64.

⁶³ [Anonyme], « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 7 décembre 1901, p. 306.

⁶⁴ Le Masque de Fer, « A travers Paris », *Le Figaro*, 14 avril 1899, p. 1.

⁶⁵ Vincent DUBOIS, « 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. 25.

« [...] l'Etat, a besoin de l'art pour son œuvre d'enseignement moral et de civilisation. [...] L'Etat a besoin de l'art pour travailler avec lui à l'éducation du goût et de l'esprit publics, pour faire pénétrer dans le sein des masses, avec le sentiment du beau, un esprit de paix, d'ordre et de progrès. »⁶⁶

Mais ces diverses fonctions lui permirent plus largement de se légitimer en tant qu'artiste, et s'inscrivirent donc pleinement dans la stratégie de carrière du peintre visant à développer sa visibilité et sa clientèle, qui se traduisit également par la multiplication de ses expositions et une présence régulière soigneusement entretenue dans la presse.

Pour citer cet article : Stéphanie PRENANT, « Benjamin-Constant (1845-1902): peintre et figure d'autorité en matière d'art » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIXe siècle*, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

⁶⁶ L. de RONCHAUD, «De l'Encouragement des Beaux-Arts par l'Etat», *La Nouvelle Revue*, Tome trente-troisième, mars 1885, p. 131.

Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les soirées de la salle Huyghens (1916-1917)¹.

Bénédicte RENIÉ

Le 1^{er} août 1914, le prononcé de l'appel à la mobilisation générale en France ralentit considérablement l'essor créateur de ce début de XX^{ème} siècle. Paris se vide d'une partie de sa population, partie au front ou exilée, et la création artistique parisienne d'avant-garde accuse le coup de ce bouleversement face à un marché de l'art considérablement affaibli par le départ de grandes figures du soutien économique à l'art contemporain. Les lieux d'expositions se font rares, notamment avec la fermeture des Salons et la mise en sommeil des institutions artistiques nationales. La production artistique n'est pas pour autant réduite à néant par la guerre. En effet, s'il est difficile pour les artistes de subvenir à leurs besoins quotidiens avec la fermeture d'usines, commerces et autres établissements parisiens, certains comme la sculptrice Chana Orloff, soulignent là une occasion de jouir d'une forme de liberté créatrice et bohème :

« Pendant la guerre, c'était merveilleux. C'est honteux à dire. La petite boîte où je faisais des dessins de mode pour gagner ma vie a fermé mais le gouvernement français a organisé une aide aux artistes [...]. C'était la vie idéale. Je pouvais travailler à ma sculpture jour et nuit sans chercher à gagner quoi que ce soit »².

Les artistes sont par conséquent encore bien présents à Paris, et tout particulièrement dans le quartier de Montparnasse qui concentre des lieux de vie culturelle et artistique majeurs comme les académies de la Grande Chaumière³, Colarossi⁴ et Ranson⁵. Il est également

¹ Cet article est tiré d'un mémoire de Master 1 d'Histoire de l'art dirigé en 2013-2014 par Marie Gispert, maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

² Citée dans DROT, Jean-Marie, *Les Heures chaudes de Montparnasse*, Paris, Le Musée du Montparnasse, 2007, p. 53.

³ Située au 14, rue de la Grande Chaumière dans le VI^{ème} arrondissement, elle est fondée et dirigée par la suisse Martha Stettler. Antoine Bourdelle y enseigne la sculpture.

⁴ Fondée en 1870 au 10 rue de la Grande Chaumière par Filippo Colarossi qui la dirige jusqu'à sa mort en 1906 avant de laisser place à Kaelin (voir à ce sujet LEJEUNE, Emile, « A la recherche d'un professeur qui puisse donner des cours dans mon atelier », *La Tribune de Genève*, n°25, Jeudi 30 janvier 1964, p. 1).

⁵ Fondée en 1908 par le peintre Paul-Emile Ranson rue Henri Monnier dans le VI^{ème} arrondissement, puis transférée en 1911 au 7, rue Joseph Barra dans le VI^{ème} arrondissement. Maurice Denis est alors l'un des professeurs principaux de l'académie.

possible de trouver où se loger pour une somme modique dans le secteur, notamment depuis l'inauguration en 1902⁶ du phalanstère d'artiste de La Ruche, initié par Alfred Boucher. Ce quartier de Montparnasse présente donc un intérêt certain lorsqu'il s'agit de se pencher sur les réactions de la scène culturelle face à la guerre et à ses conséquences. L'entraide qui se met en place entre les Montparnos⁷ est caractéristique et conduit à un certain renouveau de la vie artistique. Durant l'été 1916, face à l'étirement dans le temps d'un conflit dont les Français attendaient qu'il se résolve rapidement, des initiatives apparaissent pour proposer des lieux d'exposition et de rencontre. Parmi elles, on peut citer notamment l'organisation du 16 au 31 Juillet 1916 du Salon d'Antin, sous-titré « L'Art moderne en France », chez le couturier Paul Poiret. Les galeries Bernheim-Jeune et Georges Petit reprennent également des expositions plus régulières⁸.

Les soirées de la Salle Huyghens participent également de ce renouveau, malgré tout relatif au vu du bouillonnement culturel parisien d'avant-guerre. Elles accueillent entre 1916 et 1917 au 6 de la rue Huyghens, dans le XIV^{ème} arrondissement, des musiciens, compositeurs, peintres, sculpteurs, littérateurs, collectionneurs et amateurs d'art. La programmation et les fréquentations hétéroclites de ces événements organisés dans l'atelier du peintre suisse Emile Lejeune font de l'endroit un vivier de la création artistique de l'époque, mais aussi un tremplin pour la carrière future de certains des protagonistes, leur permettant de faire des rencontres cruciales pour leur avenir. C'est par exemple grâce à ces expositions que Leopold Zborowski découvre le travail d'Amedeo Modigliani et devient par la suite son principal marchand⁹, l'entretenant notamment grâce au soutien financier du collectionneur Jonas Netter¹⁰. L'importance des expositions sur la scène musicale est également à souligner. C'est en effet dans ce cadre que se produisent pour la première fois ensemble Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Louis Durey et Georges Auric¹¹. Quelques années plus tard, rassemblés autour de Jean Cocteau et dans la ligne d'Erik Satie, ils forment avec Darius

⁶ *La Ruche et Montparnasse (1902-1930)* (cat. exp. Paris, Musée Jacquemart André, 22 décembre 1978 - 1^{er} avril 1979), Paris, 1978, Texte de Jeanine Warnod, n.p.

⁷ Nous reprenons ici une expression qualifiant les artistes et sympathisants de Montparnasse, utilisée dans GEORGES-MICHEL, Michel, *Les Montparnos*, Paris, Del Duca, 1957. Nous reprendrons ce terme au gré de notre étude.

⁸ Voir notamment VAUXCELLES, Louis, « Expositions diverses », *Le Carnet des ateliers*, 3 novembre 1917, p. 10, INHA, Fonds Vauxcelles, carton 60.

⁹ RENAULT, Olivier, *Montparnasse, les lieux de légende. Ateliers, cafés mythiques, académies, cités d'artistes...* Paris, Parigramme, 2013, p. 97.

¹⁰ *Modigliani, Soutine et l'aventure de Montparnasse. La collection Jonas Netter* (cat. exp., Paris, Pinacothèque de Paris, 4 avril 2012-9 septembre 2012), Paris, Pinacothèque de Paris, Gourcuff Gradenigo, 2012, p. 6.

¹¹ E. SILVER, Kenneth, GOLAN, Romy (dir.) *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris, 1905-1945* (cat. exp. New York, Jewish Museum 1985), New York, The Jewish Museum, Universe Books, 1985, p 73-74.

Milhaud et Francis Poulenc ceux que le critique musical Henri Collet appelle dans *Comœdia* le « Groupe des Six¹² ».

Les événements de la salle Huyghens, qui prennent forme sous l'égide de la société Lyre et Palette, créée vers la fin de l'année 1915 pour organiser des concerts, s'ouvrent peu à peu à la peinture. Des expositions sont ainsi mises en place, accompagnées de la présentation de pièces musicales et littéraires. Le premier de ces événements Lyre et Palette que nous ayons retracé se tient ainsi à partir du 19 novembre 1916. Si avant cela des partenariats entre musiciens et artistes avaient déjà été instaurés, notamment via l'illustration par ces derniers des programmes de concerts, nous avons choisi de nous pencher ici uniquement sur les expositions de la société et les questions qu'elles soulèvent. Le groupement, devenu par la suite en 1917 la société Peinture et Musique, témoigne d'une volonté solidaire de Lejeune envers ses semblables et voisins. Néanmoins, le caractère éphémère des rassemblements de la rue Huyghens nous conduit à souligner des tensions résultant à la fois d'un contexte historique difficile et de la présence parmi l'assistance de l'atelier de personnalités fortes et très différentes.

L'appui aux artistes comme volonté première.

A l'origine de la société Lyre et Palette se trouve l'initiative d'Emile Lejeune. Avec la complicité de Kaelin, directeur de l'académie Colarossi, il entreprend, en réponse au début de la Première Guerre mondiale et à la fermeture des lieux de concerts publics¹³, d'organiser des soirées musicales dans la cantine installée dans les locaux de la rue de la Grande Chaumière. Si la nourriture est frugale, l'ambiance y est conviviale, rassemblant artistes, modèles et femmes du quartier¹⁴. Afin d'animer les soirées, Emile Lejeune décide de mettre à contribution ses relations pour soutenir, en plus des habitués des cantines, les musiciens, privés de lieux de représentation. Il utilise pour cela la disposition des lieux, qui au lieu d'accueillir les modèles et les peintres sur les gradins de l'atelier, rassemblent alors des

¹² Jean-Marie DROT, *Les Heures chaudes de Montparnasse*, Paris, Le Musée du Montparnasse, 2007, p.174.

¹³ Emile LEJEUNE,, « Dernière visite à l'atelier de la rue Huyghens », *La Tribune de Genève*, Supplément du n° 271, 19 novembre 1965, p. XIII.

¹⁴ Emile LEJEUNE, « La fin d'une académie et le début de la guerre », *La Tribune de Genève*, n°28, 3 février 1964, p. 1.

interprètes et leur public¹⁵. Pour réaliser ce projet, Emile Lejeune fait appel à son ami Arthur Dandelot, impresario que la fermeture des établissements musicaux a également forcé à l'inactivité. Pour les mêmes raisons, les instrumentistes et chanteurs, réduits au silence, rejoignent aisément le mouvement amorcé par le peintre suisse¹⁶. Des musiciens alors renommés tels que la violoniste Yvonne Astruc ou la pianiste Lucie Caffarter participent aux concerts de la cantine de l'Académie Colarossi. Certains d'entre eux, comme la cantatrice Jane Bathori, ont eu un rôle crucial dans le soutien de l'avant-garde musicale. Cette dernière, outre sa participation aux soirées de la salle Huyghens¹⁷ est en effet celle qui organisa au Théâtre du Vieux-Colombier, des concerts durant lesquels se produisirent les membres du futur Groupe des Six¹⁸. Comme les futures soirées des sociétés Lyre et Palette et Peinture et Musique, les concerts de l'Académie Colarossi ont une vocation caritative. En effet, si les interprètes participants ne perçoivent qu'une somme modeste visant à les dédommager de leurs dépenses de déplacement, un repas leur est proposé par l'entremise de la cantine, et surtout, leur représentation contribue, par les frais dégagés, à proposer des repas à moindre coût aux autres artistes habitués de l'établissement.

Par la suite, lorsque les concerts sont transférés dans l'atelier d'Emile Lejeune en raison de désaccords avec Kaelin, la création d'une société afin d'encadrer l'activité de la salle Huyghens devient nécessaire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le fait de demander au public une participation à l'entrée ou une adhésion est crucial afin de pouvoir contourner l'interdiction des concerts publics. Cela permet également d'opérer un certain contrôle sur des événements qui suscitent l'intérêt d'une assistance grandissante¹⁹, malgré l'inconfort des lieux²⁰. Bien que le succès des soirées de la salle Huyghens soit avéré, elles restent organisées dans un but caritatif, tout comme les concerts de la cantine Colarossi. En effet, comme cela est précisé sur tous les programmes imprimés pour l'occasion, les fonds récoltés grâce au spectacle sont reversés d'une part à la société des auteurs et compositeurs, qui était en quelque sorte l'ancêtre de l'actuelle Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), mais aussi à l'Appui aux artistes, organisme chargé d'une bourse attribuée aux

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Jane Bathori interprète notamment lors d'un festival consacré à Erik Satie organisé rue Huyghens le 18 avril 1916 les *Trois Poèmes d'Amour* composés en 1915.

¹⁸ Emile LEJEUNE, « C'est dans mon atelier que fut créé le Groupe des Six », *La Tribune de Genève*, n° 63/11, 14 et 15 mars 1964, supplément magazine, p. VII.

¹⁹ Emile LEJEUNE, « Quand Ortiz de Zárate peignait pour Picasso », *La Tribune de Genève*, n° 31, 6 février 1964, p. 1.

²⁰ Jean-Paul CRESPELLE, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905-1930*, Paris, Hachette, 1976, p. 116

artistes dans le besoin²¹. Enfin, en choisissant de se regrouper au sein d'une société, les fondateurs se placent dans la droite ligne des sociétés d'artistes de la fin du XIX^{ème} siècle, qui apparaissaient comme relais entre les salons et les marchands et permettaient aux artistes de présenter leurs œuvres de manière indépendante. Le recours à ce mode d'organisation pour les soirées de la rue Huyghens apparaît justifié, dans un contexte où les salons ne sont plus organisés et où l'activité marchande est considérablement ralentie.

Cette dynamique de solidarité n'est pas non plus laissée de côté lorsque la peinture entre rue Huyghens grâce à l'initiative de Manuel Ortiz de Zárate, ami et voisin d'Emile Lejeune. Le peintre chilien, entouré de ses acolytes de la Horde²², organise durant l'été 1916 une exposition de peintures en plein-air sur le terre-plein du carrefour du Montparnasse, en face de la Rotonde, dans le VI^{ème} arrondissement²³. L'initiative, prévue en soutien aux artistes dont les conditions de vie sont rendues difficiles par les rigueurs de la guerre²⁴, se voit peu à peu contrecarrée par l'arrivée du mauvais temps et de la fraîcheur automnale, qui ne permettent plus le maintien de l'exposition à l'extérieur. Ortiz de Zárate propose alors à Lejeune de rassembler peinture et musique dans l'atelier de la rue Huyghens afin de fusionner ce projet avec celui de la société Lyre et Palette, toujours dans un but solidaire. Du fait du contexte historique et de l'état du marché de l'art, participer à ces événements est une chance à saisir pour les artistes reçus dans l'atelier du peintre suisse.

Une opportunité pour la carrière des artistes participants

Si l'intérêt pour les musiciens de participer aux concerts organisés rue Huyghens est évident en raison de la fermeture des lieux de spectacles musicaux, il est également palpable du point de vue des artistes qui exposent leurs œuvres dans l'atelier d'Emile Lejeune. En effet, malgré le contexte difficile et la Première Guerre mondiale qui bat son plein, le marché

²¹ Emile LEJEUNE, « Quand Ortiz de Zárate peignant pour Picasso », *op. cit.*.

²² Manuel Ortiz de Zárate (Côme, Italie, 1887 - Los Angeles, Etats-Unis, 1946). Refusé dans l'armée en 1914, il reste travailler à Paris où il participe avec son ami Emile Lejeune à l'entrée de la peinture salle Huyghens grâce à son travail avec le groupe La Horde. Ce groupe, réunissant autour d'Ortiz de Zárate le peintre et sculpteur Samuel Granowsky (Ekaterinoslav, Ukraine, Empire Russe, 1889 - Auschwitz, Pologne, 1942) et Maurice Le Scouëzec (Le Mans, 1881 – Douarnenez, 1940) organise durant l'été 1916 une exposition caritative en plein-air dans le quartier de Montparnasse.

²³ *Ibid.*

²⁴ Billy KLÜVER, *Un jour avec Picasso, Le 12 août 1916. 21 photographies de Jean Cocteau*, trad. Edith Ochs, Paris, Hazan, 1994, p. 48.

de l'art reprend et l'on semble acheter davantage de tableaux aux représentants de la jeune peinture, alors encore peu chère²⁵. Participer à des expositions, même de groupe, est alors une chance à saisir pour ces jeunes artistes à la recherche d'une visibilité accrue sur la scène artistique parisienne. Il s'agit également de faire augmenter leur cote sur le marché, étant entendu qu'une œuvre exposée a davantage de valeur qu'une autre vendue presque à la sauvette ou échangée à la terrasse d'un café contre quelques verres comme il était parfois d'usage²⁶. L'initiative des peintres, et notamment de Manuel Ortiz de Zárate et Emile Lejeune d'organiser des expositions telles que celles de la salle Huyghens prend donc tout son sens.



Fig. 1. Pablo Picasso, *Guitare et clarinette sur cheminée*, 1915, huile sur toile, 130x97,2 cm, Metropolitan Museum, New York, Etats-Unis.

Le premier de ces événements pris en charge par la société Lyre et Palette jouit tout d'abord de la réputation flatteuse de l'association d'artistes suite aux concerts organisés auparavant²⁷. Y sont présentés aussi bien des artistes déjà célèbres tels que Henri Matisse et Pablo Picasso que de jeunes artistes, comme Moïse Kisling, Amedeo Modigliani ou Ortiz de Zárate. Ces trois peintres encore peu cotés trouvent dans l'événement une chance à saisir : les œuvres des deux autres hommes, parmi lesquelles figurent *Guitare et clarinette sur cheminée* (fig.1) et *Nature morte aux citrons* (fig. 2), attirent les foules et leur permettent de montrer

²⁵ Adolphe BASLER, *Modigliani*, Paris, Crès, 1931, p. 13-14, cité dans Herbert LOTTMAN, *Amedeo Modigliani, Prince de Montparnasse*, trad. Marianne Véron, Paris, Calmann-Lévy, « Biographie », 2005, p. 166.

²⁶ Voir à ce sujet Emile LEJEUNE, « Sur les rails du tram, Soutine me vend pour cinquante francs l'une des toiles qui contribua le plus à sa renommée », *La Tribune de Genève*, n° 37, 13 février 1964, p. 1.

²⁷ Herbert LOTTMANN, *op. cit.* p. 187.

leur travail au public. Le vernissage est en effet un succès où se pressent artistes, amateurs et journalistes²⁸.



Fig. 2. Henri Matisse, *Nature morte aux citrons*, ca. 1914, huile sur toile, 70,2 x 53,8 cm, Rhode Island School of Design Museum, Providence, Etats-Unis.

Si une légère reprise de l'activité artistique et de son marché est en effet visible durant la Première Guerre mondiale et particulièrement à partir de l'année 1916, cette dynamique nouvelle ne profite cependant pas à tous et les expositions restent rares. La salle Huyghens joue donc ici un rôle important en ce qu'elle laisse une place aux jeunes artistes et leur offre un lieu d'exposition ouvert à des expressions variées. Elle est ainsi la seule salle permettant à Henry Hayden ou Marevna²⁹ d'exposer leurs travaux³⁰, et ce pendant toute la durée de la guerre. Tous deux participent en effet à l'exposition ayant lieu du 28 janvier au 11 février 1917 dans l'atelier d'Émile Lejeune. Ils ne montrent par la suite leur travail dans aucune autre exposition, qu'elle soit collective ou personnelle, avant le salon d'automne de 1919³¹. Il est donc crucial pour ces artistes de saisir l'occasion trop rare d'exposer leurs œuvres au public et de participer aux événements organisés salle Huyghens.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Marie Voboriev-Stebelska dite Marevna (Tcheboksary, Russie, 1892 - Londres, Royaume-Uni, 1984).

³⁰ Nadine NIESZAWER, Paul FOLGEL, Marie BOYE, *Peintres juifs à Paris, Ecole de Paris, 1905-1939*, préface de Claude LANZMANN, Paris, Denoël, 2000, p. 157 et 234.

³¹ *Ibid.*



Fig. 3. Arvid Fougstedt, *Vernissage hos Lyre et Palette*, paru dans « De allra modernaste Paris-utställningarna. Hos „Lyre et Palette“; hos madame Bongard, hos André Dèrain [sic.] », *Svenska Dagsbladet*, 11 février 1917.

Ceci est d'autant plus vrai que les œuvres montrées dans l'atelier d'Emile Lejeune attirent un public important. Sont bien sûr présents les membres des cercles artistiques parisiens et notamment de Montparnasse, comme l'on peut le voir sur le dessin d'Arvid Fougstedt (fig. 3) où l'on peut reconnaître de gauche à droite Max Jacob appuyé sur l'épaule de Pablo Picasso, qui se tient devant Manuel Ortiz de Zárate et au côté de l'écrivain suédois Gunner Hellström. Ce dernier tourne le dos à Amedeo Modigliani, Renée Gros et Moïse Kisling³². En plus de ces artistes, le vernissage attire des personnalités et des intellectuels parisiens³³. Selon Louis Vauxcelles³⁴, qui s'y rend pour l'exposition à laquelle participent en mai 1917 Morgan Russell, Emile Lejeune, Ossip Zadkine, Moïse Kisling et René Durey, les critiques sont cependant peu nombreux à s'aventurer dans l'atelier inconfortable de la rue Huyghens. Il est tout de même permis de se demander quelle est la portée réelle des propos du critique, étant entendu que celui-ci insiste sur l'absence de ses confrères pour louer sa propre

³² L'identification des participants est notamment avancée par Billy KLÜVER, *op. cit.*, p. 49.

³³ Voir « Courrier artistique et littéraire, *Le Journal des Etudiants*, 15 décembre 1916, p. 2, citation procurée par E-A HUBERT pour Billy KLÜVER, *op. cit.*, p. 77-78.

³⁴ Louis VAUXCELLES, « Cinq jeunes », rubrique « Les Arts », *Le Pays*, 7 juin 1917, p. 3, INHA, Fonds Vauxcelles, carton 61.

initiative de se rendre à l'exposition de Lyre et Palette. Il est cependant vrai que peu d'écrits critiques semblent avoir été conservés sur le sujet.

Les expositions des sociétés Lyre et Palette puis Peinture et Musique offrent donc l'avantage de présenter dans un même espace des peintres aux univers différents, mais aussi d'accueillir les artistes novateurs en leurs murs. Pour ces derniers, l'occasion est à saisir, car elle semble rarement leur être proposée. Louis Vauxcelles regrette ainsi le manque d'audace des expositions organisées par certaines grandes galeries parisiennes telles que celles de Bernheim-Jeune ou Georges Petit et qualifie au passage ce dernier de « virtuose chéri de la foule à laquelle il s'attache à plaire »³⁵. Il existe malgré tout de petites galeries parisiennes qui exposent alors des artistes peu connus également présents rue Huyghens. Le critique fait ainsi un compte-rendu d'une exposition « A la galerie Marseille » où sont présents des peintres prometteurs dont on parle peu, tels que Lejeune, Dufresne ou Boussingault³⁶. Le public y est cependant rare, contrairement donc à celui qui se presse dans l'atelier d'Emile Lejeune. En effet, dès la première exposition ouverte rue Huyghens, la venue parmi les spectateurs de membres influents de la scène artistique parisienne a permis à plusieurs des artistes participants d'améliorer leur quotidien, voire de donner une dynamique supplémentaire à leur carrière. Tout ceci se place dans la droite ligne de la volonté première des organisateurs de soutenir la création de manière directe, via le versement de fonds à l'Aide aux artistes, mais aussi indirectement, en profitant de l'occasion pour exposer des artistes d'avant-garde.

C'est de cette manière que l'exposition ouverte le 19 novembre 1916 a pu profiter tout particulièrement à Amedeo Modigliani. Moïse Kisling, ami proche du peintre italien connaissant la misère de ses conditions de vie, réunit un nombre important d'œuvres³⁷ de celui-ci, transformant « cette exposition de groupe en une véritable exposition particulière de Modigliani »³⁸. Là encore, cette initiative témoigne de la solidarité et de l'entraide qui règnent alors entre les artistes de Montparnasse. L'action du peintre polonais est un succès : les tableaux de Modigliani suscitent grand intérêt, notamment auprès de Louis Vauxcelles. D'après le témoignage d'Emile Lejeune, le critique consacre en effet un article à l'exposition

³⁵ Louis VAUXCELLES, « Expositions », rubrique « Les Arts », *Le Pays*, 26 octobre 1917, p. 10, INHA, Fonds Vauxcelles, carton 61.

³⁶ Louis VAUXCELLES, « A la galerie Marseille », rubrique « Les Arts », *Le Pays*, 17 décembre 1917, p. 34, INHA, Fonds Vauxcelles, carton 61.

³⁷ Emile LEJEUNE, « Première exposition (du 19 novembre au 5 décembre 1916, Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zárate, Picasso, partie 1 », *La Tribune de Genève*, n° 33/6, 8 et 9 février 1964, p. 1.

³⁸ *Ibid.*

dans *L'événement*, où il fustige encore une fois sévèrement le cubisme avant de souligner l'intérêt que présentent selon lui les travaux de Modigliani et Kisling³⁹.

Les tableaux du livournais attirent également l'œil des acteurs du marché de l'art parisien. Lejeune rapporte ainsi qu'un marchand, après avoir assisté au vernissage, revient rue Huyghens pour profiter de l'exposition dans un contexte plus calme. Admirateur de Modigliani, il lui propose de travailler chez lui, où l'artiste trouve le matériel nécessaire à son travail⁴⁰. Le nom de Modigliani est cependant davantage associé à celui de Leopold Zborowski. Celui-ci, enthousiasmé par les œuvres présentées par la Société Lyre et Palette fait de l'artiste son protégé. Modigliani quitte ainsi Paul Guillaume pour le poète polonais, pourtant moins réputé sur le marché de l'art. Selon Herbert Lottman, ce choix, bien qu'écartant son travail des clients fortunés de Paul Guillaume rive droite, reste stratégique au vu des prix proposés pour l'achat de ses œuvres⁴¹. Zborowski donne de plus lui aussi une dynamique nouvelle à sa carrière, puisque Modigliani lui fait ensuite accepter de travailler avec son ami Chaïm Soutine. Malgré une collaboration difficile, celui-ci s'avère être un placement intéressant pour le marchand : le collectionneur américain Albert Barnes acquiert en effet en 1922 l'intégralité du fonds Soutine présent chez Zborowski.

Ainsi, devant la diversité des artistes présents rue Huyghens, on est en droit de penser que la visée première de ces rassemblements est de donner aux participants une possibilité de voir leurs œuvres jouées, lues ou accrochées dans une période où il est délicat de se faire entendre. Par ce choix, la solidarité entre Montparnos prend, outre son caractère humain, un tournant esthétique.

L' « union sacrée⁴² » des artistes

Le petit nombre d'expositions organisées durant la Première Guerre mondiale conduit des artistes dont les idées esthétiques divergent à travailler, ou du moins à exposer ensemble. Avant l'appel à la mobilisation générale pourtant, le dynamisme créateur de ce début de XX^{ème} siècle entraînait de fortes dissensions esthétiques au sein de la communauté artistique,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Herbert LOTTMANN, *op. cit.*, p. 190-191.

⁴² Cette expression est utilisée à l'égard de l'art par Louis VAUXCELLES dans « Art et charité », *La vie artistique*, 28 septembre 1916, p. 88, INHA, Fonds Vauxcelles, carton 62.

rendant une exposition commune telle qu'organisée salle Huyghens peu envisageable⁴³. La guerre apporte toutefois une forme d'apaisement entre les artistes, apaisement qui est même noté par un Louis Vauxcelles dont les prises de position à l'encontre de la nouvelle peinture et notamment du cubisme sont pourtant connues. Il défend ainsi certains artistes modernes⁴⁴, rejoignant d'une certaine manière cette position d'union sacrée artistique qu'il évoque lui-même avec une certaine distance dans un article titré « Art et charité », au sujet d'une exposition chez Georges Bernheim :

« La guerre a-t-elle créé l' "union sacrée" chez les peintres ? On le croirait presque à voir côte à côte [...] Monet et Jean-Paul Laurens, Renoir et Rochegrosse, Picasso et Clairin, Matisse et Legout-Gérard, Van Dongen et Dagnan-Bouveret, Rysselberghe et Courtois, Lebourg et Courtois, Guillaumin et Etcheverry ou même Albert Guillaume [...] Je crois, j'espère même que, si le même élan de charité fraternellement patriotique a pu assembler l'élite de nos artistes avec... les autres, les esthétiques ainsi juxtaposées n'en demeureront pas moins antithétiques⁴⁵ ».

La justification de ce mélange réside selon le critique précisément dans le caractère caritatif de l'initiative, un climat de paix et un marché de l'art florissant n'auraient en effet pas permis selon le critique l'accrochage d'œuvres aussi inégales dans un même lieu.

Malgré la dimension anecdotique de l'exposition décrite par Vauxcelles dans cet article, cette forme d'union sacrée se retrouve bel et bien dans d'autres rassemblements durant la Première Guerre mondiale. C'est ainsi notamment que cubistes et futuristes se trouvent réunis salle Huyghens lors de la deuxième exposition de Lyre et Palette ouverte du 28 janvier au 11 février 1917⁴⁶. Le public peut alors admirer dans l'atelier d'Émile Lejeune aussi bien des œuvres de Marevna que de Gino Severini, et notamment le *Joueur de Trombone dans la rue* (fig.4) peint par ce dernier en 1914. Pourtant, dans la profession de foi de l'exposition futuriste organisée chez Bernheim-Jeune en février 1911, les auteurs, parmi lesquels cet artiste, affirmaient leur opposition au cubisme de manière claire :

« Par nos recherches et nos réalisations qui ont déjà attiré autour de nous de nombreux imitateurs doués et d'aussi nombreux plagiaires sans talent, nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne, en suivant une route différente, mais en

⁴³ Voir à ce titre notamment Gustave COQUIOT, *Cubistes, futuristes, passéistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, Paris, Librairie Ollendorf, 1914, p. 1-2

⁴⁴ Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 58.

⁴⁵ Louis VAUXCELLES, « Art et charité », *La vie artistique*, 28 septembre 1916, p. 88, INHA Fonds Vauxcelles, carton 62.

⁴⁶ Voir 2° Exposition : M. de Vlaminck, Othon-Friesz, Henri Hayden, André Lhote, Marevna [sic.], Olga Sacharoff, Gino Severini, cat. exp. Paris, 28 janvier-11 février 1917, Paris, 1917, n.p., illustré par André Lhote, Fonds Larionov, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

quelques sortes parallèle à ce que suivent les Post-impressionnistes, Synthétistes et Cubistes de France, guidés par leurs maîtres Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc. Tout en admirant l'«héroïsme de ces peintres de très haute valeur qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'«académisme, nous nous sentons et déclarons absolument opposés à leur art.⁴⁷ »



Fig. 4. Gino Severini, *Joueur de trombone dans la rue* ou *Le Joueur de trombone*, 1914, huile sur toile, 70x140cm, collection Dr. Ch. Levasseur.

Au-delà des enjeux qui résultent du mélange d'artistes issus d'univers esthétiques divers, les événements, mais aussi les publications pluridisciplinaires, témoignant cette fois d'une union sacrée entre les arts eux-mêmes, ne sont pas nouveaux. Avant la déclaration de guerre existaient déjà des rassemblements similaires à ceux de la salle Huyghens. Henri Rousseau donnait ainsi notamment dès 1909 des soirées dans son logement de la rue Perrel, où il invitait des artistes parmi ses amis et élèves, des littérateurs et des habitants du quartier à

⁴⁷ Profession de foi de l'exposition futuriste organisée chez Bernheim-Jeune, février 1911, signée Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, citée dans Gustave COQUIOT, *op. cit.*, p. 64-65.

débatte autour d'un programme musical et de discussions autour de l'art⁴⁸. Une période de vide suit la déclaration de guerre, avant que ces réunions ne reprennent de plus belle dès 1915.

Organisés à l'initiative de revues, ces événements ont pour but de relancer la création en informant les artistes et les industriels du concours qu'ils peuvent mutuellement s'apporter, mais aussi de les rassembler dans des rendez-vous culturels⁴⁹. De ce fait, les revues jouent un rôle crucial dans la reprise de la vie culturelle durant la Première Guerre mondiale. Les directeurs de ces publications prennent donc une grande importance dans la carrière des hommes de lettres et d'art, de par l'espace qu'ils offrent pour transmettre et promouvoir l'œuvre de leurs contemporains. C'est ainsi le cas de Florent Fels qui, selon Alain Jouffroy, « faisait la pluie et le beau temps à Montparnasse⁵⁰ ». Les marchands ne sont pas en reste, puisque Paul Guillaume organise chez lui, au 108 Faubourg Saint Honoré, des expositions de sculptures nègres où se presse la scène artistique parisienne. Des poètes et des musiciens y présentent également leur travail, rappelant bien évidemment les événements qui se produisent dans l'atelier d'Emile Lejeune. En effet, un compte-rendu de l'une de ces réunions écrit par Pierre Albert-Birot⁵¹ cite parmi les participants des habitués des rendez-vous des Sociétés Lyre et Palette ou Peinture et Musique : Guillaume Apollinaire, Claude Debussy, dont la musique a plusieurs fois résonné salle Huyghens, Blaise Cendrars, mais aussi Georges Auric et Erik Satie, dont le nom est associé au ballet *Parade* dans ce même document. Cet écrit établit donc encore le fonctionnement par réseaux de la scène artistique de l'époque, les mêmes figures étant présentes dans les différents rassemblements orchestrés à Paris. Paul Guillaume avait par ailleurs participé à la première exposition Lyre et Palette en présentant pour la première fois des sculptures nègres « non pour leurs caractères ethniques ou archéologiques, mais pour leur caractère artistique »⁵². Le rendez-vous majeur de l'été 1916,

⁴⁸ André WARNOD, *Les Berceaux de la jeune peinture. Montmartre, Montparnasse*, Albin-Michel, 1925, p. 185.

⁴⁹ *Le Petit Messager des arts et des artistes et des industries d'art*, n°2, 2 février 1915, cité dans Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁰ Alain JOUFFROY, *La Vie réinventée à Montparnasse*, Paris, Le Musée du Montparnasse, collection « Ateliers », mai 2011, p. 112.

⁵¹ Pierre ALBERT-BIROT, « Chez Paul Guillaume », paru dans *Sic*, novembre 1917, cité dans Jean FOLLAIN, Pierre-Albert Birot, éditions Pierre Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1967, p. 68-69.

⁵² Paul Guillaume, commentaire publié dans le catalogue de la première exposition de Lyre et Palette, 1916, cité dans Emile Lejeune, « Première exposition (du 19 novembre au 5 décembre 1916, Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zárate Picasso. » *La Tribune de Genève*, N° 33/6, 8 et 9 février 1964.

le Salon d'Antin, donne également lieu à des soirées musicales et poétiques où se retrouvent des noms cités Salle Huyghens⁵³.

Malgré cette récurrence d'événements pluridisciplinaires, les soirées de la salle Huyghens tirent leur épingle du jeu en ce qu'elles sont organisées avant tout sur une idée d'artistes, regroupés en une société. A partir de là, il apparaît que les relations entre les différents groupes présents dans l'atelier d'Emile Lejeune – artistes, certes, mais aussi personnalités littéraires, amateurs d'art et collectionneurs issus des deux rives parisiennes – sont parfois difficiles à nouer, à la fois de par les disparités sociales qui existent entre les individus, mais aussi du fait de tensions résultant du comportement de certains participants.

La réunion de personnalités diverses, clé du succès et cause de désaccords

Un public huppé se presse salle Huyghens, malgré le caractère rustique des lieux. Une atmosphère mondaine se dégage de ces rassemblements, où l'on vient parfois autant pour se montrer que pour assister au spectacle⁵⁴. Résulte de cette atmosphère une forme de contradiction entre le lieu, simple et peu accueillant, et son public, accoutumé à être reçu dans un certain confort. Il est permis de se demander si cette dualité n'a pas pu, dans une certaine mesure, jouer un rôle favorable dans le succès de ces événements. Le côté élémentaire de l'ordonnement des lieux donne en effet une dimension pittoresque, voire couleur locale au sein de l'environnement bohème des Montparnos. Les journaux insistent de ce fait sur cette opposition, soulignant le caractère prestigieux, presque clinquant des visiteurs. Quelques grands collectionneurs parisiens, tels que Jacques Doucet, Alphonse Kann ou Paul Poiret se rendent en effet aux soirées de la salle Huyghens⁵⁵.

Parmi les participants aux événements culturels de l'atelier d'Emile Lejeune, Jean Cocteau joue à la fois le rôle d'acteur, de par ses lectures publiques, mais aussi en quelque sorte de rabatteur, alors qu'il invite rive gauche ses amis de la bourgeoisie parisienne⁵⁶. Il faut souligner ici que ces deux mondes ne se mélangent que peu, c'est pourquoi leur

⁵³ *Modigliani, Soutine et l'aventure de Montparnasse. La collection Jonas Netter*, Marc RESTELLINI, cat. exp. Paris, Pinacothèque de Paris, 4 avril 2012-9 septembre 2012, Paris, Pinacothèque de Paris, Gourcuff Gradenigo, 2012, p. 105.

⁵⁴ Voir à ce titre le témoignage de Pierre Bertin dans Jean-Marie DROT, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁵ Emile LEJEUNE, « Souvenir d'Emile Lejeune : Dernière visite à l'atelier de la rue Huyghens », *op. cit.*

⁵⁶ Sylvie BUISSON « Jean, Pablo, Ortiz, Marie et les autres », in *Jean Cocteau à Montparnasse, ailleurs et après*, cat. exp., Paris, Musée du Montparnasse, 6 novembre 2001 – 3 février 2002, Paris, Editions des Cendres, Musée du Montparnasse, 2001, p.31

rassemblement en un seul et même lieu, qui plus est très simple, a son importance d'un point de vue social. Le poète intervient alors comme un promoteur de l'art contemporain auprès des riches mécènes parisiens⁵⁷. Des visiteurs se rendent ainsi rue Huyghens sur les conseils de Cocteau, qui contribue à faire se rapprocher deux mondes auparavant opposés⁵⁸. Malgré la présence de ces individus issus de milieux sociaux divers dans l'atelier d'Emile Lejeune, leur réunion et leur mélange ne sont pas évidents. Un fonctionnaire du quai d'Orsay, venu sur les conseils de Cocteau, écrit ainsi avoir ressenti l'impression d'être dans un « mauvais lieu » face à l'accoutrement des artistes, dont certains comme Guillaume Apollinaire, portent les stigmates de leur engagement militaire⁵⁹. Cette défiance se retrouve dans certains écrits critiques, parus notamment dans *Le Cri de Paris*, où l'auteur ne cache pas son mépris pour les artistes venus assister au spectacle, contrastant fortement avec le luxe des voitures qui déposent devant le bâtiment Paul Poiret ou Daniel de Monfreid :

« Rue Huyghens, de splendides limousines miroitantes accostent le trottoir. Une arrière cour fétide, du fond de laquelle on aperçoit un apprentis de bois, une sorte de resserre à balais. [...] Les portraits ? Hommes ? Femmes ? Enigme. Ce sont des créatures à face verte, ocre, à tête d'hamadryas, nez très long en chanfrein, museau en galoche, cheveux ébouriffés en plumeau. Prodige ! le public de ce salon ressemble aux portraits, des hommes-femmes, des femmes-hommes⁶⁰. »

Au-delà de ces tensions sociales, le contexte politique international ne facilite pas l'action de la société Lyre et Palette, qui réunit essentiellement des artistes étrangers pour promouvoir un art exprimant une esthétique nouvelle, volontiers décriée sous le terme d'« art boche »⁶¹. Bien que patriotes – certains, comme Guillaume Apollinaire, se sont engagés dans l'armée ou la Légion – les participants des concerts de l'académie Colarossi puis des soirées de la société Lyre et Palette se voient confrontés à des difficultés administratives qui conduisent à la dissolution de l'association sur décision préfectorale. En effet, durant une soirée, un Zeppelin survole Paris et sème la panique au sein de l'atelier avant que l'un des

⁵⁷ Billy KLÜVER, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁸ André SALMON, *Montparnasse*, André Bonne éditions, Paris, 1950, p. 206, cité dans Billy KLÜVER, *Un jour avec Picasso, 21 photographies de Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 78

⁵⁹ Frederick BROWN, *An Impersonation of Angels, The Biography of Jean Cocteau*, New York, Viking Press, 1968, p. 158, cité dans Billy KLÜVER, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁰ Emile LEJEUNE, « Première exposition (du 19 novembre au 5 décembre 1916, Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zárate, Picasso », *op. cit.*

⁶¹ Le Journal Officiel du 5 juin 1915 cite le député M. Sibille, qui avait déclaré « Tout ce qui est nouveau est boche ! », cité dans LENOÛÈNE, Patrick, « Images du statut et de la fonction de l'artiste dans les discours des critiques d'art entre 1915 et 1919. 2^o partie : Entre un retour à la tradition et la modernité », *Cahier des arts et des artistes* n°2, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 67.

participants n'appelle au calme en jouant *La Marseillaise*, invitant l'assistance à se joindre à lui. A la suite de cela, des visiteurs scandinaves font un compte-rendu des événements dans la gazette de Francfort⁶². La police cherche ensuite à interdire les soirées de l'atelier d'Emile Lejeune en soulignant que, au vu de l'affluence, les concerts n'étaient pas privés mais publics, donc illégaux⁶³. Voulant éviter l'arrêt des rendez-vous de la rue Huyghens, le peintre suisse prend contact avec la préfecture et se trouve accusé d'espionnage et menacé d'expulsion suite à ces événements⁶⁴. C'est grâce à la solidarité d'un fonctionnaire du ministère des Beaux-Arts, originaire de Nyon, que les soirées organisées dans l'atelier de Montparnasse survivent. Il suffit pour cela de contourner la dissolution de Lyre et Palette en créant une nouvelle société, nommée Peinture et Musique⁶⁵. A la tête de cette dernière est placé un nouveau comité, évacuant entre autres Paul Morisse, journaliste alors connu pour être pro-allemand et dont la présence avait sans doute contribué à la volonté de l'administration de dissoudre l'association⁶⁶.

La Nature morte au violoncelle, au coq et au drapeau tricolore, gravure d'inspiration cubiste de Henry Hayden (fig. 5) utilisée pour illustrer le programme du festival Satie – Ravel du 18 avril 1916, peut alors apparaître comme un pied-de-nez à cette stigmatisation de la modernité et de l'initiative étrangère. L'artiste d'origine polonaise se réfère en effet ici à une modernité dite « boche » tout en mettant en scène des symboles de la France tels que le coq ou le drapeau tricolore.

Par ailleurs, l'atmosphère bon enfant de la rue Huyghens perd peu à peu de sa candeur pour laisser place à un sentiment de discorde aussi bien entre les différents protagonistes intervenant en tant qu'artistes que vis-à-vis du maître des lieux. Ces tensions résultent en premier lieu de l'opportunisme reproché à plusieurs intervenants réguliers de l'atelier en tête desquels se trouve Jean Cocteau⁶⁷. Le ressentiment que certains Montparnos éprouvent à l'égard de Cocteau, qu'ils accusent de se comporter envers eux de manière très intéressée, se manifeste également à l'encontre d'artistes pourtant bien intégrés au sein de la bohème parisienne. Emile Lejeune souligne ainsi une certaine jalousie dont Moïse Kisling a pu faire les frais. Il semble en réalité que Kisling ait su faire preuve de pragmatisme et de sens

⁶² Emile LEJEUNE, « Une alerte aux Zeppelins pendant un concert ! », *La Tribune de Genève*, n°39/7, 15 et 16 février 1964 p.1.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Dominique POLAD-HARDOUIN *Portraits croisés d'artistes à Montparnasse*, Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction de MM. Bruno Foucart et Philippe Dagen, Université Paris IV, 1995-1996, p. 42.

pratique pour subvenir à ses besoins grâce à son art contrairement à nombre de ses comparses⁶⁸.



Fig 5. Henry Hayden, *Nature morte au violoncelle, au coq et au drapeau tricolore*, gravure sur bois en couleurs, 15,5 x 21, 5 cm, publié dans Jean-Paul Caracalla, *Montparnasse, l'âge d'or*, Paris, Denoël, 1997, p. 39.

De plus, il apparaît à la lecture des écrits de Lejeune que celui-ci éprouve du ressentiment à l'égard des participants aux soirées de l'atelier de la rue Huyghens. Aussi, lorsqu'il dresse un état des lieux de son initiative et tente de lister ceux qui en ont bénéficié, il conclut en soulignant que les individus qui, en participant aux réunions dont il a été l'initiateur, ont pu tirer un bénéfice quelconque, n'ont fait que peu de cas de sa propre intervention. Ainsi malgré l'importance qu'ont pu avoir les soirées de la rue Huyghens, particulièrement pour les musiciens et compositeurs auxquelles elles étaient initialement consacrées, Lejeune déplore n'avoir été considéré que comme l'ouvrier de la salle, et non comme le créateur premier de ces rassemblements. Au-delà de ce désagrément, il rapporte s'être vu reprocher d'avoir détourné des fonds issus de la caisse de la société Lyre et Palette et de Peinture et Musique qu'il était chargé de tenir à chaque événement organisé dans son atelier, accusation qu'il réfute bien évidemment⁶⁹. Aucun élément ne nous a cependant permis à ce jour d'attester ou de contester la réalité de ces reproches. En sus de ces critiques, Lejeune

⁶⁸ Emile LEJEUNE, « Seul Kisling savait se débrouiller », *La Tribune de Genève*, n° 42, 19 février 1964, p. 1.

⁶⁹ Emile LEJEUNE, « Dernière visite à l'atelier de la rue Huyghens », *op. cit.*

regrette l'ingratitude de ses contemporains à son égard. En effet, il apparaît que plusieurs des habitués de son atelier, qu'ils soient visiteurs ou créateurs des œuvres présentées, n'aient pas été mis au fait de l'identité de l'instigateur des rassemblements auxquels ils participaient pourtant de manière régulière. Cette ignorance a notamment conduit André Salmon à attribuer l'initiative des réunions de la salle Huyghens à Jean Cocteau et à faire erreur sur le local où se tenaient celles-ci, ou encore Francis Carco à désigner Paul Guillaume comme responsable des événements⁷⁰.

Face à ces difficultés, Lejeune choisit de quitter Montparnasse pour le VIII^{ème} arrondissement. L'aventure de la rue Huyghens s'achève donc sur une note amère pour le peintre suisse, les difficultés liées à la réunion de fortes personnalités ayant eu raison de son engagement. Malgré cela, des événements continuent vraisemblablement d'être organisés après son départ, mais ils n'ont semble-t-il pas encore fait l'objet d'une étude.

Pour citer cet article : Bénédicte Renié, « Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les soirées de la salle Huyghens (1916-1917) » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^{ème} siècle*, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.

⁷⁰ *Ibid.*

SYNOPSIS

Anne Henriette AUFFRET, *Refllet d'un mythe : le spectre de Narcisse dans l'art français, 1880-1910.*

L'écriture et la réécriture des mythes concourent à leur propre conservation, au maintien de la culture dont ils sont issus, et permettent de mesurer combien et comment ils évoluent dans le temps et selon l'espace. A la fin du XIX^e siècle, le mythe de Narcisse devient le support de certaines recherches engagées par les artistes, et plus largement de questions posées par l'histoire de l'art. Sans cesse réinventé, le mythe devient une proposition, un point de vue, et l'appréhender dans sa globalité permet d'étudier comment, à un moment particulier, des artistes saisissent des images qui leur semblent pertinentes.

Dès les années 1880, le mythe de Narcisse a entamé une véritable mue, inscrivant sa polysémie au cœur de problématiques qui ne sont pas simplement iconographiques. La complexité du sujet permet ainsi d'aborder un grand nombre d'interrogations liées à une époque de fortes métamorphoses esthétiques. Les inventions des artistes de la fin du XIX^e siècle mettent en valeur un sujet troublé dans sa plasticité. Des libertés sont prises par rapport au sujet, jusqu'à faire du mythe un véritable matériau malléable. Prisonnier de son image, Narcisse l'est aussi de la fin du siècle, où il devient l'objet de diverses expériences.

Emma CAUVIN, *James McNeill Whistler « au ciel du vrai classicisme » : l'exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts en 1905. Cristallisation et impermanence d'un discours historiographique français.*

Avec deux grandes expositions rétrospectives, l'année 1905 est celle de la consécration pour James McNeill Whistler, disparu deux ans auparavant. À la première, organisée à Londres par l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers qu'il avait lui-même fondée en 1897, succède une autre, parisienne, à l'initiative de Léonce Bénédict, alors conservateur du Musée du Luxembourg.

Les deux démarches, concurrentielles, s'opposent en raison de la nature éminemment institutionnelle de la rétrospective française : à l'appui d'un discours porté par plusieurs critiques d'art, la relecture stylistique de l'œuvre de Whistler devient récupération nationale de la mémoire du peintre. Ancrer l'Américain dans le réalisme, à la faveur de sa rencontre avec Courbet lors de ses années de formation, permet ainsi de défendre le rayonnement d'une veine naturaliste française dans les milieux artistiques européens.

Utilisant l'hommage rétrospectif pour ériger Whistler au rang de « classique » de la modernité, cette première formulation historiographique doit toutefois se confronter à une nouvelle génération d'artistes qui ne se reconnaît plus dans cette œuvre encore controversée vingt ans auparavant. Cela, et « l'oubli » de la pluralité des affiliations nationales et esthétiques du peintre feront obstacle à la postérité d'un tel discours, dont l'unilatéralité sera remise en cause tant en Angleterre qu'aux États-Unis.

Alric DELAPORTE, *Félicien Rops et l'illustration des Diaboliques de Barbey d'Aurevilly : divagations et artifices sur la genèse de l'œuvre.*

La série des *Diaboliques* de Félicien Rops est aujourd'hui considérée comme « le cri suprême de son génie » qui parachève son œuvre. Composé de neuf héliogravures, le projet d'illustrations de l'ouvrage de Jules Barbey d'Aurevilly est initié par l'éditeur Alphonse Lemerre qui entrevoit le succès potentiel d'une telle démarche. Après la censure de la première édition, le subversif Félicien Rops semble à même d'accompagner la parution de cette seconde publication. Le succès retentissant de ces planches, orchestré par la critique, ne cesse de nourrir encore aujourd'hui le mythe d'un triomphe du décadentisme littéraire. Cependant, un véritable silence historique entoure cette œuvre. L'artiste, en fin stratège, parsème son histoire de fausses pistes et use de subterfuges masquant habilement les différentes contradictions auxquelles ses mensonges l'ont amené. De l'usurpation du projet initial à l'affaire du vol des cuivres sous couvert du développement d'un vernis à la retouche indétectable, Rops livre une véritable intrigue qui est loin d'être déjouée.

Charlotte IZZO, *Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité. Réflexions autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911).*

Forme d'origine médiévale et d'essence religieuse, le triptyque – œuvre unique constituée de trois panneaux – réapparaît dans le dernier quart du XIX^e siècle sous le pinceau des peintres européens, après presque deux siècles d'oubli. Il s'agit donc d'un phénomène de renaissance, placé sous le signe de la diversité et de l'intention créatrice. Si le triptyque revient dans une période de libertés artistiques, sociales et laïques grandissantes, c'est précisément ce paradoxe qui lui donne sa nouvelle identité en mettant en jeu la dialectique entre temps anciens et vie moderne, entre forme sacrée et sujets profanes. Le triptyque moderne propose en effet une relecture formelle et iconographique de son ancêtre, puisqu'il se trouve investi tant par les esthétiques que par les sujets privilégiés de la fin du siècle, notamment dans le giron des mouvances naturalistes et symbolistes. Son effet « sacralisateur » est utilisé par les artistes comme le moyen d'une transgression des genres et des vocabulaires. L'étude de ce phénomène amène à interroger ses sources comme ses applications nouvelles, qu'elles soient politiques, décoratives, littéraires, ou d'autre nature encore. C'est donc à la question posée par Jules-Antoine Castagnary en 1879, « ces jeunes artistes ont mis trois tableaux dans un même cadre : ont-ils fait un triptyque ? »¹, que nous allons tenter de répondre afin de définir la notion de « renaissance » du triptyque, et d'en comprendre la modernité ainsi que les multiples et subtils enjeux.

¹ Jules-Antoine Castagnary, « Salon de 1879 », *Salons*, tome II, Paris, éd. G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 386.

Cécile JAUNEAU, *L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e siècle en France*.

L'autoportrait repose sur une longue tradition historique et artistique. Les artistes femmes, au même titre que les hommes, en ont fourni de nombreux exemples, notamment à la fin du XIX^e siècle. Cette période d'émancipation féminine voit en effet se multiplier le nombre d'artistes femmes, qui se libèrent peu à peu des contraintes et des clichés associés à leur sexe. Leurs autoportraits s'inscrivent dans l'histoire de ce genre et en reprennent les codes, mais ils font également état des modifications artistiques et sociologiques de l'époque. Un certain nombre d'entre eux s'attachent à montrer l'artiste femme comme égale à l'homme, tandis que d'autres révèlent la nouvelle conscience de soi, en tant que femme et en tant qu'artiste, vis-à-vis du monde. Les autoportraits tendent alors à proposer une image plus personnelle de l'artiste en intégrant une nouvelle dimension psychologique, presque thérapeutique pour certaines artistes.

L'étude de ce sujet permet également de questionner la différence ou l'absence de différence entre la création masculine et féminine, et met en lumière la grande similarité des processus artistiques.

Enora LE POCREAU, *Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester, 1878-1893*.

Durant le XIX^e siècle, dans l'Europe entière, les grandes villes de province affirment leur importance et leur prospérité à travers d'ambitieux programmes d'embellissement. Les sujets qu'elles imposent aux artistes font l'éloge de leur localité et de la Nation. En 1877, la ville de Manchester confie à l'architecte Alfred Waterhouse la construction d'un imposant Hôtel de ville. Dès l'inauguration du bâtiment, un concours est lancé pour la réalisation de douze peintures murales dans le Great Hall, un lieu de conférences et de réceptions. Ford Madox Brown obtient la commande en 1878, véritable aboutissement pour l'artiste qui rechercha toute sa vie à s'auréoler du prestige que revêt une commande publique. La majorité des auteurs considèrent Ford Madox Brown comme un artiste Préraphaélite et pour les besoins de leurs propos délaissent les fresques qui ne répondent pas à cette esthétique. Ford Madox Brown met en place dans les fresques de l'Hôtel de ville de Manchester, un schéma de pensée qui lui est personnel en lien étroit avec ses écrits sur l'art, symbolisé par une peinture hybride et anecdotique où les héros déchus se mêlent au grotesque bien loin des conventions académiques de la peinture d'Histoire. Ce cycle, pleinement en phase avec son époque, répond dans le même temps aux préoccupations des élites, Ford Madox Brown tentant de renouveler les angles d'approche, entre pessimisme et optimisme, vers une troisième voie : une lecture transversale des événements oscillant entre les fascinantes avancées techniques et la dureté des conditions de vie du peuple. L'œuvre se nourrit de la peinture, de la littérature et du théâtre anglais et ancre son discours dans un héritage national solide, les fresques imposant dès lors une réponse anglaise au style du continent.

Shanti Devi LURAGHI, *Six expositions d'estampes japonaises organisées par Raymond Koechlin au musée des Arts Décoratifs (1909-1914) : « bouquet final » de la folie japonisante française ?*

Les premiers grands amateurs d'estampes japonaises, comme Edmond de Goncourt et Siegfried Bing, cédèrent la place dès les années 1890 à une seconde génération de japonisants. Réunis dans la Société des Amis de l'art japonais, ces collectionneurs militants se retrouvaient pour des « dîners japonais » chez Bing puis chez Henri Vever où il était d'usage de faire admirer sa dernière acquisition.

En 1909, le jeune musée des Arts Décoratifs présenta une exposition d'estampes japonaises organisée par l'un des membres les plus actifs de cette société de collectionneurs, Raymond Koechlin. Cinq manifestations suivirent jusqu'en 1914. Fort de son ambition de développer un discours d'historien d'art sur l'estampe japonaise, Koechlin choisit dans les portefeuilles de ses amis les trésors accumulés au fil des ans et souhaitait ainsi présenter au public « toute l'histoire figurée de la gravure japonaise » en un cycle. S'insérant dans une littérature de plus en plus abondante sur l'histoire de l'estampe *ukiyo-e* (école artistique apparaissant à l'époque Edo (1603-1886) qui voit le fleurissement d'une peinture et d'une gravure à sujets populaires) et dans un débat international naissant, Koechlin, porte-parole de sa génération, esquissait alors une tentative de renouvellement du discours français sur un art alors mieux connu, et pourtant encore marqué par la vision du Japon lointain, exotique et fantasmé des écrits de Goncourt.

Stéphanie PRENANT, *Benjamin-Constant (1845-1902): peintre et figure d'autorité en matière d'art.*

Face aux évolutions du marché de l'art et du goût dans le dernier quart du XIX^e siècle, Benjamin-Constant fut contraint, pour continuer à pouvoir vivre de son art, de faire évoluer sa peinture. Il abandonna ainsi à la fin des années 1880 les sujets orientalistes pour se tourner vers les grands décors et se consacrer à une carrière de portraitiste plus lucrative. Parallèlement, il s'imposa progressivement comme figure d'autorité dans le domaine de l'art, cumulant notamment à la fin de sa vie les fonctions de membre de l'Académie des Beaux-Arts et de professeur à l'Académie Julian et officiant occasionnellement comme critique d'art.

Cette démarche lui permit bien sûr de se légitimer en tant qu'artiste, mais il nous semble qu'elle témoigna aussi d'une réelle volonté de transmettre ses convictions en matière d'art, lui qui était fermement opposé aux nouveaux courants qui se développaient alors en peinture. Elle s'inscrivit pleinement dans la stratégie de carrière du peintre visant à développer sa visibilité et sa clientèle, qui se traduisit également par la multiplication de ses expositions et une présence régulière soigneusement entretenue dans la presse.

Bénédicte RENIE, *Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les soirées de la salle Huyghens (1916-1917)*.

En 1914, la création artistique qui bouillonnait à Paris est mise en sommeil par la Première Guerre mondiale. L'entraide est alors nécessaire afin de permettre à ceux restés à l'arrière de continuer leur travail, et des initiatives sont directement mises en place par les artistes pour soutenir la création contemporaine. Attirant musiciens et mélomanes, mais aussi peintres, sculpteurs et littérateurs, les soirées tenues entre 1916 et 1917 salle Huyghens, dans le quartier de Montparnasse, en sont un exemple. S'y croisent Amedeo Modigliani, Jean Cocteau ou encore les futurs membres du Groupe des six.

Organisées dans l'atelier du peintre suisse Émile Lejeune, ces réunions prennent place sous l'égide de la société Lyre et Palette, devenue Peinture et Musique début 1917. Elles rassemblent des artistes, amateurs d'art et collectionneurs, français ou étrangers, attirés par le caractère novateur et varié de la programmation dont nous avons aujourd'hui un aperçu. Malgré un idéal solidaire et fédérateur, ces événements pluridisciplinaires soulèvent des questions sociales, politiques et esthétiques, créatrices de tensions parmi les Montparnos, au sein desquels les individualités s'expriment avec force.

Abstracts

Anne Henriette AUFFRET, *Reflection of a myth: the different Narcissus in French art, 1880-1910.*

Many stories are supposedly well known by most of the people. Among them, myths, and the tragedy of the ephēbe who fell in love with its own reflection. Those assumptions are often vain but enable researchers to work and find out a proper logic in order to reconsider the myth of Narcissus in a given time period. The complexity and the originality of this mythological and mythical character lead to bring a fresh perspective to an old model.

Choosing to work on the myth of Narcissus between 1880 and 1910 makes it necessary to avoid two pitfalls: merely grasping the subject through psychoanalysis and through Symbolism. On the contrary, what makes this work profitable is to reconsider the myth in the late 19th century, beyond the interpretative framework that has been used *a posteriori*.

This paper attempts to discuss, examine and analyze, as clearly as possible, appropriations of the myth of Narcissus by artists of the late 19th century. While dealing with Narcissus, artists commit themselves, leading to many questions that concern major issues of the history of art. From one artwork to another, Narcissus is transformed and always provides the appropriate conditions for its own *mise en abîme*. Writing and rewriting myths contributes to their own preservation and to maintain the culture they arise from. It also leads to understand how they evolve over time and space.

Emma CAUVIN, *James McNeill Whistler « in the sky of real classicism »: the memorial exhibition at the Ecole des Beaux-Arts, in 1905. Crystallization and impermanence of a French historiographical discourse.*

With two great memorial exhibitions being held, 1905 appears to be the year of recognition for James McNeill Whistler, who had passed away two years ago. The first one, organized in London by the International Society of Sculptors, Painters and Gravers that he founded in 1897, was followed by another one in Paris, prepared by Léonce Bénédict, at that moment curator of the museum of Luxembourg.

The two competing initiatives were set against each other because of the institutional nature of the French one : based on a few art critics' discourse, the stylistic review of Whistler's work became a national hijacking of his memory. Establishing the American in realism - considering he met Courbet during his painter's training – allowed to defend the influence of a French naturalist vein in the European artistic circles.

This first historiographical formula which used memorial tribute to make a « classical » modernist of Whistler had to face a new generation of artists who couldn't see themselves in a work which was no longer controversial then. This, and the « forgetting » of the artist's plurality of national and aesthetic affiliations will impede the posterity of such discourse, its one-sidedness being discussed in England as much as in the United-States.

Alric DELAPORTE, *Félicien Rops and the illustrations of Les Diaboliques by Jules Barbey d'Aurevilly: ramblings and tricks about genesis of works.*

« Les Diaboliques », Felicien Rops' series is now considered as « the supreme of his genius » that completes his whole work. Consisting of nine photogravures, the illustrations project from Jules Barbey d'Aurevilly's book was organized by the editor Alphonse Lemerre who sensed the potential success of this collaboration. After the censure of the novel's first edition, the subversive artist seems to be the only person able to take up the challenge. The resounding success of the plates, organized by literary critic, continues to entertain the myth of the *decadentism* triumph. However, a true historical silence surrounds this masterpiece. As a clever strategist, the artist sows the doubt in his story and uses subterfuges in order to hide the many contradictions derived from his lies. From the initial project's usurpation to the copper plates robbery case and the development of an undetectable retouching polish, Rops delivers a real plot yet unresolved.

Charlotte IZZO, *Triptych in european painting (1879-1911).*

A shape of medieval origins and religious nature, triptych – a work of art divided into three sections – resurfaced in the last quarter of the Nineteenth century under the impulsion of European painters, after two centuries of oblivion. Thereby it is a rebirth phenomenon that spawned from the diversity of creative intent. The come-back of triptych occurred in an era of growing freedoms in both artistic and social matters but also promoting secularism. Indeed, there is an inherent paradox created by opposing sacred forms and profane themes. By putting in play dialectic between old times and modern life this paradox precisely gave it its new identity. Indeed modern triptych proposes a formal and iconographical reading of its ancestors, using both the aesthetics and themes of the fin-de-siècle. In fact, it is better witnessed when used by naturalist and symbolist artists. At this point, studying this phenomenon brings us to question its sources as well as its uses. Then, by defining the complex notion of triptych « renaissance » and understanding its modernity and multiple issues, we will try answering to this question asked by Jules-Antoine Castagnary in 1879 : « Those young artists put three paintings in one frame : have they made a triptych ? »¹.

Cécile JAUNEAU, *Self-portraits by women painters at the end of 19th century France.*

Self-portrait rests on a long historic and artistic tradition. Women painters, as well as men, have provided many examples, especially at the end of the 19th century. In those times of women's empowerment, many of them became professional artists and freed themselves from the pressures and the clichés usually associated to their sex.

Their self-portraits fit into the history of this *genre* and adopt its codes, but they also reflect the artistic and sociologic modifications of the time. Some of them aim at showing women artists as the equal of men, whereas some others reveal the new consciousness that women have of themselves, as artists and as women. Self-portraits tend towards a more personal image of the artist, by including a new psychological dimension.

Studying this topic also enables to question the difference, or the lack of difference, between male and female creation, and reveals a great similarity in the artistic processes.

¹ Jules-Antoine Castagnary, « Salon de 1879 », *Salons*, tome II, Paris, éd. G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p.386.

Enora LE POCREAU, *Ford Madox Brown : the mural paintings for the Manchester City Council, 1878-1893.*

During the 19th century, provincial cities across Europe embarked upon ambitious embellishment programmes as a way of asserting their importance and prosperity. They commissioned artists to produce works vaunting the local area and the greatness of the Nation. In 1877, Manchester City Council enlisted the services of architect Alfred Waterhouse to build an imposing new town hall. As soon as the building was opened, the Council put out a tender for the creation of 12 murals for the Great Hall, which was to serve as a venue for conferences and receptions. In 1878, the commission was awarded to Ford Madox Brown, a crowning achievement for an artist who had spent his whole life chasing the glory of a public commission. Most authors consider Ford Madox Brown to be a Pre-Raphaelite, conveniently ignoring his frescos, which place him outside of that category. The murals in Manchester Town Hall display an approach that is highly personal to Ford Madox Brown, closely connected with his writings on art and his hybrid, anecdotal style of painting, where fallen heroes coexist with grotesque scenes and the academic conventions of historical painting are flouted. The scheme is very much of its time, addressing the concerns of the elite, while simultaneously seeking fresh approaches that eschew pure pessimism or optimism in favour of a 'third way' : a comprehensive reading of events, oscillating between fascinating technical advances and the harsh living conditions of ordinary people. The work finds inspiration in painting, literature and Elizabethan theatre and its message is firmly rooted in its national heritage, with Brown's murals offering an English response to the continental style of the time.

Shanti Devi LURAGHI, *Six Japanese prints exhibitions organized by Raymond Koechlin at the Musée des Arts Décoratifs (1909-1914): the end of the French japonisme era ?*

The first great Japanese woodblock prints collectors in France, such as Edmond de Goncourt, Siegfried Bing and Philippe Burty, were replaced by a second generation of « japonisants », in the years 1890. Assembled into the « Société des amis de l'art japonais » (Japanese art friends), this group of collectors and amateurs shared their joint passion at Bing's (then at Henri Vever's when the famous art dealer had died) for « dîners japonais » (Japanese dinners). They used, at such gatherings, to bring their last acquisition to show and compare it to the other « japonisants », and then discuss the subject of Japanese woodblock printing, which was a strong obsession among them.

In 1909, the young musée des Arts Décoratifs in Paris opened a Japanese woodblock prints exhibition, which was put together by one of the most active members of this collector's circle, Raymond Koechlin (1860-1931). Until 1914, five other exhibitions followed the first one. With the ambition of expressing his ideas as an art historian through project, Koechlin chose in his friends' collections their treasures bought over time, and he wanted to show « all of the history of the Japanese woodblock print » with those six exhibitions.

While at the beginning of the XXth century the number of studies about the *ukiyo-e* school's prints' history (artistic school developed during the Edo era (1603-1886)) increased and the question became an international debate, Raymond Koechlin tried to renew the French opinion and view on a form of art which is better known at the time, and is yet still marked by the vision of an exotic and fantasized Japan developed by Goncourt in his books.

Stéphanie PRENANT, *Benjamin-Constant (1845-1902): painter and figure of authority in matters of art.*

Faced with the evolution of the art market and of the public's taste during the last quarter of the nineteenth century, Benjamin-Constant was forced to adapt his painting in order to continue to make a living out of his art. He gave up orientalist subjects at the end of the 1880s to turn to mural decorations and eventually devoted himself to a more lucrative career as a portraitist. Simultaneously, towards the end of his career, he combined the roles of member of the Institute and teacher at the Académie Julian, also occasionally acting as an art critic, hence progressively establishing himself as a figure of authority in matters of art.

The functions he occupied allowed him to legitimate himself as an artist of course, but also probably reveal a true desire to convey his convictions regarding art, knowing that he was firmly opposed to new artistic movements then developing in painting. They perfectly fitted with his career strategy, which aimed to boost both his visibility and his clientele and also resulted in the multiplication of his exhibitions as well as a carefully maintained presence in the press.

Bénédicte RENIÉ, *Supporting contemporary creation during the Great War: the 'salle Huyghens' soirees (1916-1917).*

In 1914, Paris' ebullating artistic creation is frozen by the First World War. Mutual assistance is crucial to allow the non-fighting ones to keep on working, and several projects are directly initiated by artists to support contemporary creation. Taking place between 1916 and 1917 at the *salle Huyghens* in Montparnasse, these soirees illustrate this tendency very well. Amedeo Modigliani, Jean Cocteau, or the future members of the *Groupe des Six* count among the participants to those assemblies, crowded by musicians, music-lovers, sculptors and literary men.

Set up in the Swiss painter Emile Lejeune's studio, these meetings are established under the aegis of *Lyre et Palette* (Lyre and Pallet) society, renamed to *Peinture et Musique* (Painting and Music) in 1917. They gather artists, art enthusiasts and collectors, French or foreigners, attracted by an innovative and diverse program, of which we now have an outline. In spite of an ideal of solidarity and union, these multidisciplinary events raise social, politic and aesthetic questions, sources of disagreements and tensions between the 'Montparnos', among whom individualities strongly stand out.

Les auteurs

Après l'obtention d'une Licence en droit à l'Université Rennes 1, **Anne Henriette Auffret** poursuit ses études en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. En 2014, elle soutient un mémoire de recherche de Master 1 sur la figure de Narcisse dans l'art français entre 1880 et 1910, dirigé par Catherine Méneux. Ses recherches portent actuellement sur la peinture d'histoire et les grands décors au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Dans le cadre de son Master 2 et sous la direction de Pierre Wat, elle prépare ainsi un mémoire autour de la vie et de l'œuvre d'Auguste Gorguet (1862-1927). Elle participera à ce titre au catalogue de l'exposition sur les tentures du Parlement de Bretagne, organisée en 2016 au musée des Beaux-Arts de Rennes. Contact : annehenriette.auffret@hotmail.fr

Emma Cauvin, auteur du mémoire de recherche ayant donné lieu à la rédaction de cet article ; *James McNeill Whistler « au ciel du vrai classicisme » : L'exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts en 1905, Recherches sur un moment d'historiographie française*, (mémoire de master 1 sous la direction d'Emmanuel Pernoud, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juin 2014.), a d'abord étudié deux ans à Sciences Po, avant d'effectuer une double licence Histoire – Histoire de l'art à Paris 1. Actuellement en master 2 sous la direction de Pierre Wat, intéressée plus particulièrement par l'historiographie, elle travaille sur la question de la « légende » de l'artiste impressionniste, interrogeant la notion de récit autorisé chez Claude Monet, et ses réceptions. Contact : emmaeve.cauvin@gmail.com

Alric Delaporte, ancien membre du chœur d'enfant de l'Opéra National de Paris, fonde en 2011 une entreprise dans le marché de l'art et l'évènementiel qui l'amène à diriger le montage et l'organisation de diverses expositions à Paris. Auteur d'un mémoire de recherche en histoire de l'art (Master 1) sur l'œuvre des *Diaboliques* de Félicien Rops, il décide de poursuivre ses recherches de Master 2 sur *Les Sataniques*, autre série célèbre de l'artiste namurois. Contact : alric.delaporte@gmail.com

Après une première formation littéraire, **Charlotte Izzo** se dirige vers des études d'histoire de l'art, au cours desquelles elle s'intéresse à la peinture de la fin du XIX^e siècle. Sous les directions successives de Catherine Méneux et d'Emmanuel Pernoud à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, elle réalise deux mémoires de recherche de master I et master II, portant pour l'un, sur la récurrence d'une forme – *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)* – et pour l'autre, sur celle d'un motif – *Balcon(s). Etude d'un espace emblématique de la ville moderne en peinture (1868-1905)*. Parallèlement, elle obtient son diplôme de premier cycle à l'École du Louvre. Contact : charlotte.izzo@orange.fr

Cécile Jauneau est étudiante à l'École du Louvre en Master 2 Recherche en histoire de l'art appliqué aux collections. Après une bi-licence droit-histoire de l'art, ses recherches réalisées dans le cadre d'un Master 1 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Marie Gispert ont porté sur « L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e siècle en France ». Son objet d'étude s'est déplacé cette année vers les rapports entre danse et arts plastiques, à travers l'exemple de l'évolution d'un ballet au sein de l'Opéra de Paris, *Daphnis et Chloé*. Contact : cecile.jauneau@gmail.com

Diplômée d'une licence d'Histoire de l'Art à l'Université Rennes II en 2010, **Enora Le Pocreau** passe en 2011 une année en Angleterre où elle dispense un enseignement de français au sein de l'école de Blackbrun & Darwen. Elle est admise en 2012 en troisième année de premier cycle à l'École du Louvre et participe à la *FIAC hors les murs* à Paris, à cette occasion elle publie un article en ligne intitulé « Nest » sur l'artiste contemporain italien Nico Vascellari. Continuant ses études en Histoire de l'Art dans le cadre d'un master Recherche à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, elle rédige un mémoire de recherche sous la direction du Professeur des universités Pierre Wat, portant sur le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester réalisé entre 1878 et 1893 par Ford Madox Brown. Poursuivant son étude du grand décor en Grande Bretagne, elle rédige un mémoire de master 2 Recherche sur le cycle des *British Empire Panels* réalisé par Sir Frank Brangwyn entre 1925 et 1933. Contact : lepocreauenora@gmail.com

Shanti Devi Luraghi est étudiante en deuxième année de master recherche en Histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sous la direction de M. Emmanuel Pernoud, elle a effectué en 2013-2014 son mémoire de master 1 sur un cycle d'expositions d'estampes japonaises organisées au Musée des Arts Décoratifs de Paris entre 1909 et 1914. À travers cette recherche, elle a étudié l'évolution des discours des collectionneurs japonisants sur l'estampe au début du XX^e siècle. Ses recherches de master 2 se tournent vers les débuts de la bande dessinée, à travers l'étude des histoires en images de Georges Colomb, dit Christophe (1856-1945). Contact : luraghishanti@gmail.com

Diplômée en 1997 de l'ESCP (Ecole Supérieure de Commerce de Paris), **Stéphanie Prenant** a obtenu en 2013 le diplôme du premier cycle de l'École du Louvre, où elle a suivi la spécialité Histoire de l'art au XIX^e et au début du XX^e siècle. Elle a réalisé en 2014 à l'Université Paris 1, sous la direction de Catherine Méneux, un mémoire de recherche de Master 1 intitulé *Benjamin-Constant (1845-1902) : Etude de la stratégie de carrière d'un peintre au « temps des sociétés »*. Elle a également participé au catalogue de la première exposition rétrospective sur cet artiste, *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, qui s'est tenu à Toulouse au Musée des Augustins du 4 octobre 2014 au 4 janvier 2015 puis au Musée des Beaux-Arts de Montréal du 31 janvier au 31 mai 2015. Contact : stephanie.prenant@me.com

Titulaire d'une bi-licence droit-histoire de l'art, **Bénédicte Renié** a soutenu en 2014 sous la direction de Marie Gispert un mémoire de Master 1 en Histoire de l'Art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne intitulé « Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les rassemblements de la Salle Huyghens (1916 – 1917) », obtenu avec la mention très bien. Elle est actuellement étudiante en Master 2 médiation à l'École du Louvre et s'intéresse aux enjeux du fonctionnement des structures culturelles pluridisciplinaires, depuis les choix stratégiques de programmation jusqu'à l'accueil du public en lui-même. Contact : benedicte.renie@gmail.com