

**ACTES JOURNEE D'ETUDES /
ACTUALITE DE LA RECHERCHE EN XIX^E SIECLE
MASTER 1
ANNEES 2012 ET 2013**

Journée d'études organisée par Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat

Le 20 septembre 2013

L'actualité de la recherche sur le XIX^e siècle en première année de master d'histoire de l'art se signale par la grande diversité des approches et des objets d'étude. Elle révèle aussi la pluralité des périodes et des sphères culturelles étudiées. Le bilan ici proposé dressera un état des lieux d'une recherche émergente qui a vocation à se poursuivre et à susciter d'autres travaux. Il permettra de confronter les méthodes et les points de vue entre jeunes dix-neuviémistes.

SOMMAIRE

Sophie DE GRANDE

La Japonisation du paysage dans l'œuvre d'Henri Rivière

Claire DUPIN DE BESSAT

Henri-Gabriel Ibels (1867-1936) : un promeneur engagé

Hélène MOREAU-SIONNEAU

Charlotte Besnard (1854-1931) : être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XX^e siècle.

Bertrand MOTHEs

La Maison Moderne de Julius Meier-Graefe

Maxime PAZ

L'autobiographie d'Auguste Rodin : une fiction ?

Stevens RAYANT

La censure du dessin de presse pour obscénité (1881-1891)

Olivier SCHUWER

L'esthétique d'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre

Deborah WAINTRAUB

Le grand style dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds au regard des discours sur la peinture

Diane ZORZI

Gustav-Adolf Mossa et la Grande Guerre

La japonisation du paysage dans l'Œuvre d'Henri Rivière

La Bretagne, le planisphère d'un Japon imaginaire

Sophie DE GRANDE

« Henri Rivière, hanté par les dessinateurs japonais, [...] réinvente ces harmonies subtiles, ces savants dégradés qui semblaient inimitables, fait de la Bretagne comme une dépendance des archipels nippons...¹ », tels sont les mots employés par le critique Claude Roger-Marx pour parler de cet artiste dont l'œuvre marqua un tournant dans l'évolution du Japonisme en France. Nombreuses ont été les études qui ont cherché à mettre en parallèle les œuvres d'Henri Rivière et celles des artistes du Pays du Soleil Levant. Parce qu'on y trouvait des points de convergence dans le traitement de l'espace pictural, l'accent fut mis sur ce mode de dialogue sans nécessairement percevoir d'autres rapprochements que ceux des procédés plastiques. La translation de principes plastiques décoratifs tirés des estampes a certes contribué à un processus de japonisation du paysage occidental. Néanmoins, au-delà de ces comparaisons usuelles, il s'agit de savoir comment s'opère le filtre du japonisme et comment fonctionne le regard que porte l'Occident sur le Japon. Quels ont, de fait, été les véritables apports des artistes nippons dans le travail de Rivière ? Dans quelles mesures et dans quelles limites celui-ci les a-t-il assimilés ? Pour tenter de répondre à ces questions, il s'agit donc, tout d'abord, d'examiner comment la série japonisante *Les Trente-six vues de la Tour Eiffel*, se révèle être un hommage ambigu à la modernité parisienne, à rebours d'une industrialisation grandissante. La représentation du labeur donne à ces planches une profonde cohésion avec l'ensemble de sa production. En illustrant le goût du travail manuel, ces *Vues* font écho à une vision plus agricole de l'homme immergé dans la nature bretonne, dont l'artiste est coutumier. Au-delà du cas Rivière, il s'agit donc de reprendre la question bretonne, à savoir : pourquoi la Bretagne, célébrée par des artistes en quête de primitif, devient un véritable support de projection, planisphère d'un Japon imaginaire/rêvé.

Un hommage parisien ambigu

Pour comprendre ce phénomène de superposition de cet idéal nippon aux côtes armoricaines, il convient tout d'abord de savoir comment placer le fameux cycle des *Trente-*

¹. ROGER-MARX Claude, *La gravure originale au XIXème siècle*, Paris, éd. Hyperion, 1939, Rééd. Somogy, 1962, p. 237.

six vues de la Tour Eiffel et d'en déduire ce qu'était l'attitude de Rivière vis-à-vis de Paris et de la modernité. On sait que cet ensemble est un hommage à Hokusai qui lui-même, rendait, si l'on peut dire, hommage au Mont Fuji. En choisissant d'honorer la Tour Eiffel, symbole par excellence de la modernité et du règne de l'industrie, Rivière semble y être favorable. Les vues parisiennes sont harmonieuses et reflètent ce glissement entre une société agricole et une mécanisation grandissante. La manière de l'artiste y est souvent descriptive, et n'idéalise pas la capitale. Loin d'être une ode à la Dame de Fer et aux progrès de la société industrielle, il s'agit plutôt d'une sorte de prétexte lui permettant de figer, de pérenniser les vues d'une ville en mutation, dont l'urbanisation modifie à jamais le paysage. Le prologue d'Arsène Alexandre va dans ce sens. Il écrit : « La Tour Eiffel, dans tout cette affaire, n'est guère qu'une grande baguette à suspendre les kakémonos. » Pour Rivière, elle n'est qu'un élément emblématique, un point de repère spatial permettant, au fil des estampes, de réaffirmer l'implantation géographique de la scène. Ce qui l'intéresse c'est la vie quotidienne, comme l'a bien souligné Aya Louisa Mac Donald :

« Les images que Rivière nous a laissées de Paris sont sereines et sans événement : pas de violence, pas de catastrophe, pas de guerre, pas de manifestation, rien qui sorte de l'ordinaire, rien que la vie de tous les jours [...]. Et dans les spectacles variés de Paris, [...] la Tour Eiffel est toujours là, notre fidèle compagne, non le symbole détesté de l'industrie et du capitalisme, ni davantage une image divine comme le Mont Fuji, mais un esprit bienveillant, néanmoins, un témoin silencieux des secrets de la cité. [...]. Le Paris de Rivière est avant tout un hommage à la classe laborieuse et aux pauvres. [...]. Il revient sans cesse aux quartiers sans élégance, au long des quais, qu'occupent l'industrie et le travail des hommes et aux coins éloignés de la ville où les pauvres vivent en marge de la société². »

². MAC DONALD Aya Louisa, *Les Trente-six vues de la Tour Eiffel par Henri Rivière*, Paris, Ed. Philippe Sers, 1989, p. 108.



Fig.1. Henri Rivière, *Des jardins du Trocadéro, l'automne*, planche 13 de la série « Les trente-six vues de la Tour Eiffel », 1888-1902, lithographie, 17 x 20 cm.

Rivière propose un « état de fait » de la ville de Paris, qui allie la discrétion à une certaine forme de neutralité. Le ton n'est pas au sentimentalisme, la misère qu'il dépeint n'est pas poignante, ni révoltante, elle est simplement présente. C'est, singulièrement, de cette façon qu'il accorde une forme de dignité aux laissés pour compte de la modernité, comme c'est le cas pour le vagabond *Des Jardins du Trocadéro en automne* (fig.1). Aussi « la misère ou la fatigue quand elles sont là sont dans un lieu, dans une attitude, non dans un masque.³ » Les personnages de Rivière sont dépourvus d'expression ou d'émotion. Seules se dégagent une douce mélancolie et une solitude immense des personnages qu'on soupçonne désœuvrés mais dont Rivière nous épargne les tourments.

D'un point de vue chromatique, ces planches se veulent toutes en nuances, déclinées dans de subtiles teintes pastel. A la couleur pure, l'artiste préfère systématiquement des colorations faisant l'objet de plusieurs mélanges. Henri Rivière prépare sa propre palette, l'adjonction de l'eau produisant des effets de transparence sur le papier de riz japonais. Le passage à la lithographie n'altère pas sa volonté de travailler le ton dans toute sa délicatesse. La série des *Trente-six vues de la Tour Eiffel* est la seule dont la gamme s'inspire directement des artistes primitifs nippons. Il ne fait aucun doute quant à la filiation directe des tonalités utilisées pour les lithographies parisiennes avec celles de *La Mangwa* d'Hokusai. En effet, lorsque ce dernier choisit de dessiner cette encyclopédie, les avancées de la polychromie en matière de

³. MAC DONALD Aya Louisa, *op.cit.*, p. 108.

gravure ne permettaient pas encore la polychromie qu'il emploiera plus tard avec *Les trente six vues du Mont Fuji* et *Les Cent vues d'Edo*. De plus, la petitesse des dessins et la dimension didactique de ces albums se devaient de mettre en valeur la ligne. Le gris et le rose suffisaient alors amplement à délimiter les formes, les contours noirs se chargeant de faire ressortir le dessin. Ce n'est donc pas un hasard si la série rendant hommage à Hokusai se compose uniquement de gris et de subtiles nuances abricot. Aussi « *Les Trente Six Vues de la Tour Eiffel* sont à part dans l'œuvre de Rivière, la seule série lithographique qui ne tire pas parti des ressources de la polychromie du procédé.⁴ »

L'hommage est explicite. Au fil des estampes, l'effet produit est une uniformité de la couleur qui confère à l'ensemble une profonde cohésion et une grande unité. De pages en pages, les vues parisiennes se déclinent en demi-teinte, toutes en nuances. Cette harmonisation apporte une dimension poétique à l'espace représenté. Toutefois, elle ajoute également une forme de monotonie : de même que les personnages représentés sont dans leur routine quotidienne, la pâleur de la couleur semble contenir le moindre souffle de vie. L'uniformisation de la couleur fait écho à celle du traitement des personnages. Quant aux quartiers, représentés dans la même coloration sourde, tous finissent par se ressembler. Ils concourent peut-être à évoquer l'uniformité des immeubles haussmanniens, très discutés à cette époque de transformation du paysage urbain.

L'usage de la Tour Eiffel en tant que fil conducteur de cette série est révélatrice d'une forme de détournement de ce qui, à l'origine, est un élément naturel divinisé, mais aussi un haut lieu de pèlerinage⁵. En cela, il est fort possible que Rivière, ayant connaissance de ce culte voué au Mont Fuji, compare l'ascension de la montagne avec sa propre montée dans la Tour Eiffel. En effet, dans ses mémoires, l'artiste raconte, non sans accent cocasse, comment il fut invité avec quelques amis du Chat Noir à grimper dans la Tour Eiffel en construction⁶. Celle-ci débutant en 1887, se déploie dans le ciel parisien parallèlement à la réalisation des planches pour la

⁴. *Ibid.*, p. 24.

⁵. Le Mont Fuji occupe une place tout à fait particulière dans le shintoïsme. En effet, ce volcan le plus haut du pays est considéré comme une divinité et fut l'un des thèmes favoris des artistes japonais. On trouve beaucoup de poésies et de récits sur Fuji depuis le VIII^{ème} siècle. Au XVII^{ème}, il commença à faire l'objet d'un culte et devint un lieu de pèlerinage. Son nom signifiant également « immortel » en japonais, il fut associé à la quête de la longévité déjà présente dans la philosophie taoïste. Il est dit que dans le Fuji, une source miraculeuse guérit toutes les maladies. L'édition des *Trente Vues du Mont Fuji* et *Des Cent vues du Mont Fuji* participe à cet engouement grandissant pour la montagne. Considérés comme des guides pour les pèlerins et des souvenirs jouant le rôle de carte postale, le succès de leur diffusion fut lié à ce culte.

⁶. RIVIERE Henri, *Les détours du chemin*, éd. Equinoxe, Saint-Rémy de Provence, 2004, p. 68.

série qui s'étend de 1888 à 1902. Tout porte donc à croire que Rivière associe les pratiques cultuelles du Mont Fuji à l'ascension « païenne » de la Tour Eiffel. Arsène Alexandre n'ira-t-il pas jusqu'à dire : « On a le *Fujiyama* qu'on peut » ? En cela, il s'agit d'une sacralité inversée. Tandis qu'Hokusai célèbre la divinité associée à la montagne sacrée, Rivière utilise la Tour Eiffel pour suggérer cette idée d'élévation pyramidale. Cette translation nous amène à penser que, lorsque Rivière fait référence à Hokusai et à ses *Trente six vues du Mont Fuji*, il réutilise la forme triangulaire de la montagne au détriment de la symbolique japonaise qui lui est associée. Il y a donc bien assimilation, mais assimilation partielle, et instrumentalisée, de la culture nipponne, celle-ci célébrant un élément naturel permanent, là où il représente un produit de l'éphémère activité humaine.

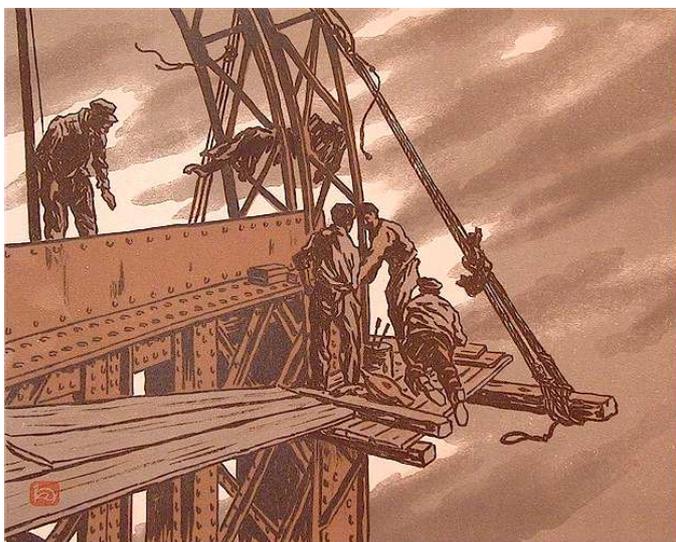


Fig.2. Henri Rivière, *En haut de la tour*, planche 29 de la série « Les trente-six vues de la Tour Eiffel », 1888-1902, lithographie, 17 x 20 cm.

Si l'on se rappelle que la Tour Eiffel étant initialement une construction temporaire prévue pour une durée de sept ans, on peut faire l'hypothèse qu'elle n'est pas le sujet, du moins pas le sujet central des « Trente-six vues. » De fait, sa modernité y est constatée sans autre forme de jugement. Pourtant en s'attachant à représenter les pauvres et la misère, en renonçant à toute forme d'idéalisation de la ville, Rivière est bien loin du pittoresque amusant, piquant et coloré du Mont Fuji. L'hommage parisien se veut ambigu et témoigne surtout d'un regard tendre sur une ville en plein bouleversement. Il illustre le travail laborieux et périlleux des hommes suspendus dans les airs, travaillant inlassablement à l'édification de la vertigineuse structure de fer (fig.2). Ainsi, il est possible de distinguer deux types humains dans son œuvre. Le premier, passif, fixant le vague et l'horizon lointain, le deuxième actif, intégré dans un

environnement dans lequel il travaille. Ce dernier constitue un pivot entre une industrialisation conduisant à la mécanisation de l'homme et le travail fécond au sein d'une nature idéalisée.

L'éloge du labeur et l'unité de l'homme retrouvée dans la nature

Cependant, comme le souligne Armond Fields, «l'homme et les réalisations humaines constituent un élément secondaire bien que complémentaire de ses compositions. Quand des personnages y figurent, c'est la vie du groupe et non l'individu qui y est présentée : la vie quotidienne des villageois, au lavoir, assistant à un enterrement, revenant du travail aux champs ou se préparant à partir en mer.⁷» De même que l'artiste ne concentre jamais l'attention sur les personnages et leur émotion, il ne les individualise pas. C'est que les paysans, les pêcheurs, les parisiens représentent un type : l'homme en général. Il s'agit alors de scènes de genre intégrées au paysage, où une personne est décrite dans son quotidien le plus humble. Qu'il s'agisse de l'ouvrier ou du paysan, c'est le travail manuel qui est mis en avant.

Ce goût du labeur va devenir un sujet de représentation récurrent. C'est d'ailleurs ce thème des hommes au travail qui rapproche *Les Trente-Six vues de la Tour Eiffel* des autres séries. Si cet intérêt pour les activités humaines est présent dans bon nombre de ses compositions, il est intéressant de constater que la technique employée par Rivière pour réaliser ses estampes est en elle-même le fruit d'un procédé manuel laborieux. En effet, la xylographie japonaise fut redécouverte par Henri Rivière et ce fut l'un de ses principaux médiums durant des années. Le travail du bois lui offrit peut être ses meilleures estampes et reste celui qui retint le plus les commentaires des critiques contemporains. Tous insistèrent sur le labeur, la patience et l'extrême maîtrise de l'artiste vis-à-vis d'un procédé complexe que lui seul avait choisi d'utiliser. Toutefois, c'est cette même complexité qui incita Rivière à changer de méthode d'impression. On sait que la série des paysages bretons ne fut jamais terminée de même que d'autres projets de gravures sur bois⁸.

⁷. FIELDS, Armond, *Henri Rivière*, Paris, Ed. Huschmid et Bouret, 1985, p. 13.

⁸. En effet, « Rivière n'a sans doute pas abandonné l'idée d'une série en gravure sur bois, sans regret, mais sans doute pas non plus sans soulagement. Car ses projets ambitieux de produire série après série d'estampes, dans l'esprit de l'immortel Hokusai, se sont heurtés à la résistance humaine. En 1894, après avoir achevé quarante [...] il abandonna l'idée de parvenir à cent estampes, le but qu'il s'était fixé pour les paysages bretons. Six seulement des trente trois estampes en couleurs pour la série *Etudes de vagues* furent achevées (1890-1892). L'album Seine dont Morin et Sarradin font mention ne fut jamais réalisé, non plus qu'une série ultérieure

Même lorsqu'il choisit de changer de médium et d'opter pour la lithographie, il n'a de cesse de vouloir apporter des améliorations en expérimentant de nouvelles techniques. Il surveille chaque impression, crée ses propres encres dans ce même souci du travail bien fait. Son rapport à la matière se rapproche alors de celui des ouvriers parisiens élevant la Tour Eiffel ou bien encore celui des paysans bretons travaillant la terre. Qu'il s'agisse de la gravure sur bois ou de la lithographie, Rivière utilise des procédés d'impression qui ont recours à des matériaux naturels.



Fig.3. Henri Rivière, *Le fleuve*, planche 6 de la série « Les aspects de la nature », 1897-1899, lithographie, 54,5 x 83 cm.

Leitmotiv de ses séries, le labeur et le goût du travail manuel se ressentent au fil des impressions. Afin d'insérer au mieux ses personnages dans l'espace, il a recours aux mêmes couleurs que celles du décor (fig.3). Ainsi la teinte de tel vêtement fait-elle écho au bleu du ciel. Les colorations sont là pour fondre complètement l'homme dans son milieu. Aussi, « la figure se trouve toujours inséparable du décor dans lequel elle se meut et où elle est étroitement imbriquée comme le fragment d'une mosaïque.⁹» Ce que Rivière nous donne à voir, ce sont des trames du cycle de la vie. Ainsi, « l'activité humaine se borne à la pêche et à l'élevage, en plus de petites besognes secondaires comme le lavage du linge et le ramassage du bois mort [...]. La présence humaine [est] entièrement assujettie dans ses travaux, sa vie, ses gestes à la nature certes, mais dans un climat d'harmonie et de sérénité qui fait de ces êtres

consacrée aux Ciel de Bretagne sur la suggestion de Sarradin, ni les deux séries *Les Silhouettes du Crépuscules* et *Les Six Ermites bretons* dont fait état Jean Laran » Cf. MAC DONALD, *op.cit.*, p. 87.

⁹. FOSSIER François (dir.), *Henri Rivière, graveur et photographe*, (Paris Musée d'Orsay, 20 septembre-18 septembre 1988), Paris, RMN, 1988, p. 69.

vivants anonymes, indifférenciés, les acteurs dociles d'un spectacle indéfiniment répété¹⁰. » C'est consciemment qu'il n'individualise pas ses personnages, qui n'ont plus besoin d'être humanisés. Ils font alors partie intégrante de la nature et forment un tout avec elle, rappelant que l'homme en est le fruit : un produit de son milieu. Les liens qu'ils possèdent avec la nature ne sont pas ceux des pêcheurs impuissants face à la taille démesurée de la *Vague de Kanagawa*. S'ils sont parfois voûtés au champ ou soumis aux phénomènes météorologiques, ils ne craignent pas les forces naturelles.

En termes de géométrie et de construction de l'espace, les figures ont un rôle d'équilibrage de la composition. Ceci peut être rapproché des estampes des paysagistes japonais où les hommes sont « anonymes la plupart du temps, confondus avec la nature dont ils ne constituent qu'une infime partie. Ceux qui apparaissent dans la peinture chinoise ou japonaise n'y jouent guère qu'un rôle d'appoint [...]. Tous ces personnages, perdus comme des points au sein de la nature, n'ont d'autre fonction que de conférer un charme attendri au paysage¹¹. » De même, les personnages ne regardent pas le spectateur qui ne dispose d'aucune figure admonitrice pour entrer dans l'estampe. Dans un registre de pure contemplation passive, le public ne participe pas à l'œuvre mais la reçoit. Il reçoit des impressions de la nature, dans ses colorations, dans ses variations. Dans une société qui s'éloigne de plus en plus d'elle, Rivière souhaite retrouver le lien originel qui unissait l'homme à la nature. Les personnages de ses compositions se fondent avec le décor pour mieux exprimer l'harmonie et la complémentarité de l'être humain et de son environnement naturel. L'homme et la nature se retrouvent ainsi unifiés comme à son origine, le labour lui permettant de communier au mieux avec elle.

Le paysage idéaliste comme reflet de la quête d'un âge d'or

Par une composition sagement équilibrée, des tonalités douces et harmonieuses et des sujets qui évacuent toute narration, les paysages d'Henri Rivière nous donnent une vision idéalisée de la nature. Les hommes y vivent tranquilles et heureux, en communion avec elle. C'est que, volontairement, l'artiste évacue le drame et l'anecdote. Ses œuvres ne racontent rien. Il n'y a pas d'action. Le moment de la représentation est lui-même « flottant ». L'artiste s'intéresse aux effets de la lumière, aux ciels changeants, et c'est là que se trouve son véritable sujet. Le lien qui unifie chaque série et chaque estampe se tient en ce qu'elles ont de

¹⁰. *Ibid.* p. 17.

¹¹. *Japonisme* (Paris, Grand Palais, 17 mai- 15 août 1988, Tokyo, Musée d'art occidental, 23 septembre- 11 décembre 1988) Dir. LACAMBRE Geneviève, Paris, RMN, 1988, p. 39.

calme, d'apaisé, de serein. La position méditative de certains personnages n'est pas sans évoquer une certaine mélancolie propre au tempérament de Rivière. Dans son idéalisation d'une nature intacte et préservée, le cadre qu'il décrit fait écho à la thématique de l'âge d'or¹². On sait que dès sa plus tendre enfance, Rivière admirait les gravures de Gustave Doré qui a illustré *Le Paradis perdu* de Milton dans une édition publiée en 1864. On peut supposer qu'il connaissait cette série et qu'il avait en tête cette iconographie. Bon nombre de ses contemporains peindront des tableaux illustrant ce sujet, reflétant la nostalgie propre à l'esprit fin de siècle.

Il n'est pas étonnant que Rivière ait choisi le paysage comme genre de prédilection car, comme le rappelle Philippe Boby de la Chapelle, « les artistes et les écrivains ont tenté au cours des siècles d'exprimer, principalement en Occident, cette nostalgie d'un paradis perdu en matérialisant le site pour donner une consistance à leur rêve.¹³ » En cela, le paysage est le seul genre qui permet aux artistes de cristalliser leur idéal. Dans leurs visions subjectives et changeantes, ils nous proposent bien souvent des scènes idylliques dans un cadre champêtre où la nature abondante y est décrite avec harmonie. Avec ou sans la présence humaine, c'est cette même orientation qui est visible dans les œuvres de Rivière. Si sa conception de la nature est moins paradisiaque que celle de ses contemporains, elle correspond à son propre idéal d'apaisement et de quiétude.

On peut sur ce point rapprocher ce type de paysage de l'œuvre de plusieurs artistes contemporains de Rivière. De fait, les thématiques exploitées par Charles Guilloux et Charles Lacoste témoignent elles aussi de cet engouement naissant pour le paysage symboliste et idéaliste. Le crépuscule va devenir l'un des moments les plus prisés de la journée par la lumière colorée tombant à l'approche de la nuit. Ce passage transitoire entre le jour et le mystère de l'obscurité est illustré dans *le Crépuscule* de Charles Guilloux. Aussi, André Mellerio dira que « ces paysages [où] demeuraient seulement les configurations presque réduites à un schéma géométrique au sol, de l'eau, des arbres, des nuées [...] une harmonie donnait l'exquis du rêve¹⁴. » La même gamme de couleurs douces est employée pour *Le soir*. Le contour curviligne des arbres et leurs silhouettes sombres évoquent une fois de plus

¹². Au Théâtre d'Ombres du Chat Noir, il met en scène une pièce d'Adolphe Willette sur ce même sujet. Cf. RIVIERE Henri, *op.cit.*, p. 57.

¹³. BOBY DE LA CHAPELLE Philippe, *Paradis retrouvés, un itinéraire artistique*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2005, p. 189.

¹⁴. MELLERIO André, *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, Floury, 1896.

l'esthétique extrême-orientale. A ce propos Jean-David Jumeau-Lafond explique que les critiques de Charles Guilloux « associeront toujours dans leurs appréciations la dimension plastique et un contenu idéalisé, proche du rêve, voire de l'étrange, un corpus indubitablement idéaliste¹⁵. » Quant à *Bords de Seine au crépuscule* et *La Seine à Saint Denis*, ils reprennent bon nombre de procédés plastiques que Whistler a hérité des Japonais dans ses nocturnes. C'est en consonance avec l'œuvre de ce dernier que Charles Lacoste peint *La lune sur la rivière* et *La main d'ombre*. Ce sont là des paysages peints pour eux-mêmes dont les titres descriptifs ne renseignent pas sur les motivations de l'artiste. Sur la toile, « il ne se passe rien. » Il s'agit d'invitation au rêve et à la contemplation pure sans orientation explicite. Teintées de symbolisme, ces œuvres sont le reflet subjectif de cette recherche de l'idéal.

De la même manière, les œuvres de Rivière peuvent être perçues à travers ce filtre puisqu'elles illustrent la thématique très en vogue des paysages idéalistes qui s'épanouissent en ce « moment symboliste¹⁶. » Dans une démarche post romantique, Roger Marx écrit « le paysage est un état d'âme » et « nous conforte dans cette relation réciproque qui unit l'idée et le paysage, le paysage et l'idée, en dehors de toute considération plastique, dans la plus pure tradition baudelairienne, celle des correspondances [...]. L'artiste est médiateur, voire démiurge, d'une nature idéalisée entre le motif et le spectateur.¹⁷ » Les estampes de Rivière et de ses contemporains établissent des correspondances avec la quête de l'idéal, d'un âge d'or qui est ici une forme de « lieu d'or. » Elles deviennent alors des endroits familiers, symbolisant une certaine utopie.

L'adoration de la nature : peindre le cosmos dans un brin d'herbe

Les japonisants ont vu dans les artistes nippons des peintres-graveurs philosophes dont ils devaient tirer un enseignement. Se proposant de vulgariser leur pensée à destination du public français, le marchand d'art Siegfried Bing tente de traduire au mieux l'esprit japonais dans un article qui va servir de référence à de nombreux artistes. Tout porte à croire que Rivière l'a lu. Ce « programme », écrit à l'occasion de la parution du premier numéro du *Japon artistique*, va servir de référence pour de nombreux artistes qui retiendront cette philosophie du brin

¹⁵. JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Un paysage idéaliste ? » dans Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx (1859-1913)*. Acte de colloque, Institut national d'histoire de l'art, Nancy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 115.

¹⁶. *Ibid.*, p. 113.

¹⁷. Cité dans *Ibid.* p. 116.

d'herbe et tenteront d'en tirer une philosophie de la vie. Dans cet article, Bing présente le profil japonais ainsi :

« Le guide constant dont il suit les indications s'appelle la nature ; c'est elle son seul maître ; un maître vénéré, dont les préceptes constituent la source intarissable où il puise ses inspirations. Il se livre à elle avec une ferveur naïve qui se reflète dans tous ses ouvrages et leur imprime un caractère d'absolue sincérité qui touche profondément. Si le Japonais se trouve entraîné vers cet idéal si pur, cela tient surtout à une double particularité de son tempérament. Il est à la fois le poète enthousiaste ému par les grands spectacles de la nature, et l'observateur attentif et minutieux qui sait surprendre les mystères intimes que recèle l'infiniment petit. C'est dans une toile d'araignée qu'il aime étudier la géométrie ; les traces laissées sur la neige par la patte d'un oiseau lui fournissent à souhait un motif d'ornementation ; et lorsqu'il cherche à rendre les inflexions d'une ligne sinueuse il ira infailliblement s'inspirer des capricieux méandres que la brise vient dessiner sur la surface des eaux. En un mot, il est persuadé que la nature renferme les éléments primordiaux de toute choses et, suivant lui, il n'existe rien dans la création fût-ce un infime brin d'herbe, qui ne soit digne de trouver sa place dans les conceptions élevées de l'art¹⁸. »

Cet article sera repris et commenté par de nombreux artistes¹⁹. Il est fondamental pour comprendre à la fois la pensée extrême-orientale et pour savoir sur quoi se fondait l'idée que les Occidentaux se faisaient des artistes japonais. On s'aperçoit ainsi que Rivière et bon nombre de ses contemporains vont chercher à magnifier la plus infime chose naturelle, à faire du mouvement d'une vague (fig.4), une série de tableaux (tout comme Monet le fera avec les nymphéas). Cette conception découle d'une esthétique du fragment et du tout, où chaque détail d'un élément naturel renvoie à la création toute entière. Cet amour pour la nature motive les Japonais à comprendre chaque manifestation de celle-ci. Que ce soit dans une fleur, un rocher, une montagne, une rivière où dans des phénomènes naturels tels que la neige, la pluie, le vent, chaque composant de la nature peut servir de sujet à l'art car il renferme une beauté qui se suffit à elle-même. Ces théories sont en fait issues de la philosophie shintoïste, omniprésente au Japon. Celle-ci est profondément animiste : chaque élément naturel est vu

¹⁸. BING Siegfried, « Programme », *Le Japon artistique*, n°1, mai 1888, p. 7.

¹⁹. Alfred Stevens (1823-1906) écrira : « Dans l'art japonais, tout est amour depuis le brin d'herbe jusqu'à la divinité. » Cf. STEVENS, Alfred, *Impressions sur la peinture*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1886, p. 31.

Le texte le plus célèbre qui y fait directement référence est encore celui de Van Gogh, dans une lettre à Théo où il explique que : « Si on étudie l'art japonais, alors on voit un homme incontestablement sage et philosophe et intelligent qui passe son temps - à quoi - à étudier la distance de la terre à la lune - non, à étudier la politique de Bismarck - non, il étudie un seul brin d'herbe. Mais ce brin d'herbe lui porte à dessiner toutes les plantes - ensuite les saisons, les grands aspects des paysages, enfin les animaux, puis la figure humaine. Il passe ainsi sa vie, et la vie est trop courte, à faire le tout. Voyons cela, n'est ce pas presque une vraie religion ce que nous enseignent ces japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux mêmes étaient des fleurs. Et on ne saurait étudier l'art japonais, il me semble, sans devenir beaucoup plus gai et plus heureux et cela nous fait revenir à la nature malgré notre éducation et notre travail dans un monde de convention. » Cf. VAN GOGH Vincent, Lettre à son frère Théo, Arles, 23 ou 24 septembre 1888.

comme la personnification d'un *Kami*, c'est-à-dire d'un esprit de la nature. On comprend dès lors pourquoi ils y accordent autant d'intérêt, d'amour et de respect. Chaque produit de la nature participe à un même principe vital qui anime ce qui nous semble inerte.



Fig.4. Henri Rivière, *Vague frappant les rochers*, planche non numérotée de la série « Etudes de vagues », 1888-1892, gravure sur bois, 23,3 x 34,3 cm.

Cette idée de principe vital trouve d'ailleurs un écho en Europe avec la théorie du vitalisme. Celle-ci réfute l'idée que tous les éléments et phénomènes naturels se réduisent à une somme de réactions chimiques scientifiquement explicables. Ces partisans pensent alors que chaque élément renferme une énergie, un souffle vital, comme une force qui insufflerait la vie à la matière. Cette idée est notamment soutenue par Bergson dans son ouvrage, *L'évolution créatrice*, publié en 1907. N'est-ce pas d'ailleurs cette dynamique que Rivière tente de reproduire dans le roulis incessant des vagues ? De même, la ligne serpentine japonaise ne tenterait-elle pas de transcrire un « symbole de vie [révélant] une force présente en toute chose, dévoilant ainsi la grande unité du monde vivant²⁰ » ? Les œuvres de Rivière, parce qu'elles traitent d'éléments primordiaux tels que le ciel, la mer, la terre et de leurs imbrications, participent à cette idée d'énergie vitale qui anime le cosmos. Elles renvoient à la personnification de la nature qui fait écho à la fois à la philosophie shintoïste et aux théories européennes en faveur d'un vitalisme, à l'encontre des sciences et des théories darwiniennes.

Les Occidentaux sont, à l'époque, convaincus que la vivacité et le souffle vital que les maîtres japonais arrivent à imprimer dans chaque ligne proviennent de leurs observations et de leur amour pour la nature. Aussi Viollet-Le-Duc, qui possédait lui-même la *Mangwa*,

²⁰ Ursula PERUCCHI-PETRI, « Les Nabis et le japonisme » dans *Nabis 1888-1900* (Zurich, Kunsthau, 28 mai-15 août 1993, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 septembre 1993-3 janvier 1994), Munich, Prestel ; Paris, RMN, 1993, p. 35.

donne dans son *Histoire du dessinateur* des conseils pour apprendre à dessiner et écrit : « L'amour vrai et réfléchi des Japonais pour la nature apparaît dans toutes leurs œuvres d'art.²¹ » Dans sa thèse, Hiroko Nakamura explique que l'écrivain Zacharie Astruc transpose ces qualités typiquement japonaises pour dépeindre la psychologie de ses personnages : « [Il] n'hésitait pas à transposer sa propre image romantique à ses personnages : ils exprimaient tous un profond amour pour la nature. Il est certain que le critique le considérait comme la caractéristique la plus prononcée du peuple, et surtout des artistes japonais [...]. Tout au long de son discours exagérément poétique, il ne raconte que la vie paisible de l'artiste japonais, 'immortel amoureux de la nature' qui entretient une parfaite complicité avec celle-ci²². » On comprend que les personnages de Rivière possèdent cette même sensibilité à la nature qu'ils respectent et de laquelle ils dépendent pour vivre.

La hiérarchie des genres, défendue par l'académie, ne permettait pas de faire d'un brin d'herbe une œuvre en soi. Les artistes japonais en revanche, ne distinguent pas l'homme des composants naturels, chaque élément qui forme le cosmos méritant que l'on y porte attention. Dans l'esthétique extrême-orientale où le fragment doit révéler le tout, c'est un véritable système de vases communicants qui se crée. Ce sont ces correspondances et cette même harmonie qui se jouent dans les œuvres de Rivière. La manière dont il s'attache à observer une vague, à faire d'un rocher le sujet d'une estampe comme dans *La vague frappant les rochers* (fig.4), est similaire à la démarche japonaise et manifeste sa passion pour la nature. Une nature généreuse jamais domptée par l'homme, mais source d'un travail fécond : celui de la terre. Les récits de voyage en provenance du Japon soulignent cette osmose de l'homme avec son milieu et il est possible que Rivière ait tenté de le représenter dans ses œuvres.²³ Aussi, un contemporain décrit les impressions qu'il ressentit lors de l'exposition nationale qui se tient à Ueno en 1877 :

« Aucun mot ne saurait rendre la grâce, le fini et la pureté de l'art décoratif japonais qui, avec d'autres créations tout aussi exquises disent assez le culte que ce peuple rend à la nature et le pouvoir qu'il a de traduire ces motifs simples dans le langage de l'art. On en vient alors à penser que les Japonais sont les plus grands amoureux de la nature et les plus grands artistes qui soient au monde... Aucune nation civilisée au monde ne surpasse le Japon dans l'amour qu'il éprouve pour la nature sous toutes ses formes. Orages ou grands calmes, bruines, neiges, fleurs,

²¹. VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Histoire d'un dessinateur : comment on apprend à dessiner*, Paris, Ed. Berger-Levrault, 1978, p. 217.

²². NAKAMURA Hiroko, *La connaissance et l'interprétation de Hokusai en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, 2006, dir. DARRAGON Eric, p. 120.

²³. *Japonisme* (Paris, Grand Palais, 17 mai- 15 août 1988, Tokyo, Musée d'art occidental, 23 septembre- 11 décembre 1988) Dir. LACAMBRE Geneviève, Paris, RMN, 1988, p. 38.

teintes changeantes des saisons, rivières au cours tranquille, cascades tumultueuses, vols des oiseaux, sauts des poissons, pics altiers, ravins profonds, toutes les facettes de la nature font l'objet de leur admiration et sont représentées dans des dessins et sur des rouleaux innombrables.²⁴ »

Il en va de même pour Henri Rivière qui passe son temps à sillonner les plaines bretonnes à la recherche du point de vue idéal, à dessiner le fracas des roches pour les placer dans des compositions synthétiques, à planter quantité d'iris autour de sa maison et à en faire son emblème. Ses monogrammes à eux seuls, qui intègrent des fleurs à ses initiales, témoignent de l'amour que Rivière éprouve pour la nature. Si le japonisme d'Henri Rivière à ses propres limites quant à l'adoption complète de l'esthétique japonaise, il n'en demeure pas moins que l'artiste possède le même état d'esprit et la même relation à la nature. Aussi clamera-t-il haut et fort dès le début de sa carrière : « Nous réagissons contre les conventions, contre les imbécilités, et les partis pris ; nous sommes pour ceux qui ont le courage de montrer ce qu'ils voient, ceux qui sont de leur temps, ceux qui n'ont pour maître que la nature, la grande et belle Nature²⁵. »

Le primitif à travers le folklore

Henri Rivière s'inscrit dans un contexte culturel qui est le fruit de son époque et des débats esthétiques qui s'y tiennent. Comme bon nombre d'artistes de son temps, il va aspirer à ennoblir le genre du paysage et à renouveler les thèmes de la peinture française. Éprouvant le besoin de renouer le contact avec la nature, tout comme les impressionnistes l'avaient fait avant lui, il va choisir la Bretagne comme sujet de prédilection, offrant de surcroît un pendant idéal à ses vues parisiennes. Les progrès des révolutions industrielles dotent alors la France d'un efficace réseau de chemin de fer au départ de la capitale. Encourageant la mobilité des peintres à chercher de nouveaux paysages, ceux-ci vont d'abord explorer l'île de France et découvrir assez rapidement les côtes armoricaines. En cela, la Bretagne n'est pas un choix anodin. On sait que c'est Paul Signac, l'ami d'enfance de Rivière qui l'invita à le rejoindre en 1884 à Saint Briac et qu'il y rencontrait déjà Renoir. Elle deviendra la terre d'accueil de l'École de Pont Aven et des Nabis, Gauguin y peignant des œuvres maîtresses.

C'est ainsi que « beaucoup de peintres ont alors seulement tenté de traduire les réalités bretonnes, peindre les ports armant pour la pêche proche ou lointaine, décrire les riches

²⁴. *Ibid.*, p. 38.

²⁵. RIVIERE, *Le Chat Noir*, 15 avril 1888.

costumes, raconter le travail paysan et les manifestations des foules pieuses, les paysagistes se sont évertués à capter les ciels aux nuages mouvants et les lumières insaisissables²⁶. » Rivière est de ces artistes là. On sait que la Bretagne offrait aux artistes des avantages à de multiples points de vue. A quelques heures de Paris, la lumière change et permet une perception nouvelle des couleurs et des effets météorologiques. Les auberges et le mode de vie y sont rudimentaires et peu onéreux, à l'écart des progrès technologiques.

Au-delà de ces aspects pragmatiques, c'est une terre de contes et de légendes, de mythes et de fables que viennent chercher des artistes en quête de spiritualité. « Elle illustre vraiment l'énigme du Poème, aux paradisiaques heures de la primitive humanité ; qui révèle les charmes ineffables du rêve, du mystère, et des voiles symboliques...²⁷ » Nul doute que les penchants du jeune Rivière pour le fantastique y trouvent leur compte. Ce n'est pas un hasard non plus, si les Occidentaux trouvent en la Bretagne des affinités avec l'archipel nippon. La proximité avec la mer et la découpe des falaises entrent en résonance avec un Japon rêvé de même que la découverte d'une nouvelle luminosité favorisant les effets climatiques changeants. En construisant une maison à Loguivy, la fameuse « landiris », il parcourra inlassablement les plaines et les côtes bretonnes à la recherche du sentiment de la nature. Y revenant chaque année pendant la période la plus féconde de sa vie, la Bretagne lui a offert ses plus belles œuvres et c'est avec nostalgie qu'il en parle dans ses mémoires. Au fil des estampes, c'est un véritable lien affectif qui se crée, à la fois avec des paysages et une communauté de gens qui vivent en harmonie avec leur terre. Si l'activité humaine reste secondaire dans l'œuvre de Rivière, il aime à décrire les paysans et pêcheurs dans une vision folklorique proprement occidentale.

A une époque où Napoléon III a exacerbé les particularismes locaux en développant le goût pour le folklorique et l'exotisme de certaines contrées françaises, la France réaffirme une identité pluriculturelle et se passionne pour ses régions. Les us et coutumes se renforcent face à une industrialisation menaçante. Aussi Denise Delouche explique : « Cette province attire les artistes depuis le début du XIX^{ème} siècle. Tous y ont perçu non seulement une terre du bout du monde, mais une civilisation comme figée dans une époque lointaine. Le retard économique s'est accru durant le siècle, laissant la péninsule presque entière (hormis quelques

²⁶. *Les peintres du rêve en Bretagne : autour des symbolistes et des nabis du musée de Brest*, (Musée des Beaux-arts de Brest, 27 octobre 2006- 31 janvier 2007), Brest, Ed. Musée des Beaux-arts de Brest, 2006, p. 12.

²⁷. Gabriel-Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, mars 1891, p. 155.

ports) exempte d'industries nouvelles et de progression urbaine. Les campagnes y perpétuent des modes de vie, une religiosité, des superstitions qu'ailleurs l'époque transforme et uniformise.²⁸ »



Fig.5. détail de la cinquième planche du *Pardon de la Sainte Anne-la-Palud*, extraite de la série « Les paysages bretons », », 1890-1914, gravure sur bois.

Les Expositions Universelles œuvrent à la découverte de nouvelles cultures et la Bretagne est perçue quasiment comme un pays exotique tant il est préservé des mondanités de la capitale. Rivière y trouve une sérénité loin du fracas, du bruit et de la fureur parisiens. Comme dans les estampes japonaises, il surprend un peuple, humble et simple, en harmonie avec la nature. Rivière le décrit dans ses traditions, avec ses costumes et ses coiffes. Si les Bretons sont décrits avec schématisme, l'artiste a pris soin de reproduire leurs vêtements, leurs chaumières, leurs églises. Cette dimension folklorique accentue l'identité française de Rivière qui ne cherchera jamais à habiller ses contemporains en kimonos. Il offre un reportage touchant sur une région qui n'est pas pervertie par la société industrielle. *Le Pardon de Saint Anne La Palud* (fig.5), une œuvre phare dans sa carrière, est un puissant hommage à ces paysans humbles, s'étalant sur pas moins de cinq panneaux. Véritable témoignage sociologique, il est le résultat d'un nombre considérable de croquis de figures prises sur le vif.

Rivière y trouve une religiosité propice au recueillement, et des contes et mythes stimulant son imagination. En 1886, soit deux ans après qu'il ait découvert la Bretagne, il illustre *Les*

²⁸. *Les peintres du rêve en Bretagne : autour des symbolistes et des nabis du musée de Brest*, (Musée des Beaux-arts de Brest, 27 octobre 2006- 31 janvier 2007), Brest, Ed. Musée des Beaux-arts de Brest, 2006, p. 12.

Farfadets de Mélandri (fig.6). Ses illustrations sont fortement teintées des légendes locales où Korrigans et gnomes forment un monde rempli d'esprits farceurs. La page de couverture de cet ouvrage est elle-même en résonance avec les estampes japonaises, notamment grâce à la branche d'arbre et aux épines de pins au clair de lune. Les noms précis des lieux représentés dans les séries bretonnes montrent la volonté de Rivière d'intégrer la représentation dans un cadre spatial précis, à la manière de cartes postales, tout comme c'est le cas dans *Les cinquante trois relais du Tôkaidô* ou encore les *Trente six vues du Mont Fuji*. Les autres titres mentionnant des effets atmosphériques où les heures du jour banalisent ses œuvres, « [créent] des ambiances propres à susciter le rêve et la méditation²⁹ ». Les enterrements, les cimetières, les églises, sont autant de sujets reflétant la solennité et le mysticisme ambiant. Les paysages de Rivière, par leur simplicité, autorisent à chercher au-delà du synthétisme, à capter un regard sur une idée de la nature. Dans ce registre, nous pouvons y voir une forme de symbolisme dans la mesure où Rivière tend à reproduire un sentiment, une réalité rêvée et idéalisée.

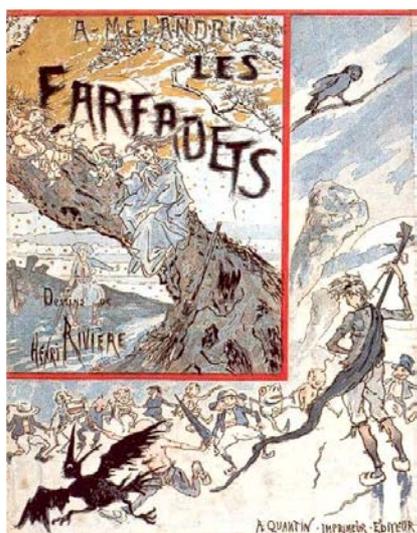


Fig.6. Henri Rivière, Page de couverture pour *Les Farfadets* d'Achille Mélandri, Paris, éd. A.Quantin, 1886.

La Bretagne, support de projection d'un Japon imaginaire

Si bon nombre d'artistes dont Rivière ont superposé des principes plastiques japonisants sur des paysages bretons, c'est peut-être parce que ces deux lieux géographiques ont servi de support à leur imagination. Le Japon tout comme la Bretagne furent élus comme nouvelles

²⁹. *Les peintres du rêve en Bretagne : autour des symbolistes et des nabis du musée de Brest*, (Musée des Beaux-arts de Brest, 27 octobre 2006- 31 janvier 2007), Brest, Ed. Musée des Beaux-arts de Brest, 2006, p. 16.

Arcadies sur lesquelles les artistes projetèrent leur recherche d'idéal. C'est que les paysans bretons, de par leur naïveté supposées, leur simplicité et leur respect de la nature, semblent proches du peuple japonais. Tous deux illustrent à merveille l'idée du primitivisme que se fait l'artiste parisien. Aussi, dans une société en perpétuelle mutation et en perte de repères, les artistes vont vouloir trouver refuge dans des mondes préservés des révolutions industrielles et de l'utilitarisme. Ainsi, « les estampes japonaises valurent longtemps d'être considérées comme une forme d'art archaïque et primitive [...]. Roger Marx lui-même qualifiait encore les japonais, en 1891, de peuple d'enfants artistes [...]. Cette méconnaissance de la réalité japonaise allait servir les peintres en quête d'archaïsme, d'authenticité et d'ingénuité primitive³⁰. » Il n'est d'ailleurs pas surprenant que les Occidentaux tendent à souligner le caractère naïf et enfantin du peuple japonais, car l'enfance y avoisine l'innocence et non la corruption face aux vices de la société industrielle.

Les Occidentaux trouvent donc dans le primitif un refuge, un lieu préservé, indemne. Aussi Samuel Lair explique que « l'art s'impose comme le médiateur obligé de ce retour aux sources essentielles³¹ » et comment les artistes voient en la figure du primitif l'incarnation « d'une nature sans entrave, renvoyant à l'image d'une liberté enfin reconquise par l'homme³². » A plusieurs occasions, le Japon est comparé voire assimilé à la Bretagne dans cette même idée de quête d'un âge d'or perdu mais susceptible d'être conservé et gardé intact par des sociétés jugées primitives. Aussi en faisant référence à un article du 3 novembre 1888, intitulé « Bretonneries » publié dans la revue *L'Echo de Paris*, l'auteur soutient que :

« Les us et coutumes vestimentaires, le chatoiement ou l'austérité des couleurs, la singularité du folklore local dessinent une voie d'accès à l'ébauche d'une communauté primitive [...]. De l'indien au nègre d'Afrique, de la coiffe bretonne au pagne maori, un même folklore visuel et plastique s'élabore, qui autorise souvent le passage insolite de la distance géographique à l'espace temporel [...]. Au plus profond du Morbihan, c'est l'Orient voire l'Asie qui éclate dans le pittoresque des costumes : des femmes dont les membres sont comme des monstres japonais, autochtones de Guémené, à la démarche artistique, avec leurs hauts bonnets de Tcherkesse [...]. Le folklore avec des régions de l'Ouest occasionne une telle rupture avec l'esthétique parisienne que les références possibles dépassent le cadre des frontières immédiates.³³ »

³⁰. Ursula PERUCCHI-PETRI, « Les Nabis et le japonisme » dans *Nabis: 1888-1900* (Zurich, Kunsthau, 28 mai-15 août 1993, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 septembre 1993-3 janvier 1994), Munich, Prestel ; Paris, RMN, 1993, p. 33.

³¹. LAIR Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2004, p. 284.

³². *Ibid.*, p. 299.

³³. *Ibid.*, p. 286.

Du Japon à la Bretagne, il n'y a qu'un pas. Pour les artistes occidentaux, la Bretagne tout comme les paysages des estampes japonaises offrent un certain exotisme dépaysant et un voyage dans le temps, un retour aux origines de l'homme. Ce voyage est donc spatial et temporel. Aussi l'art primitif « tire sa séduction de son pouvoir évocateur d'un monde utopique, où revit le mythe du retour à la pureté des origines.³⁴ » La vision que possèdent les artistes occidentaux de la Bretagne et du Japon est une vision mythifiée issue d'une construction mentale. A travers la contemplation de l'imagerie du monde flottant et des paysages bretons, c'est la même quête vers un paradis terrestre qui se joue³⁵. Tout comme Vincent Van Gogh va trouver à Arles le substitut d'un Japon rêvé³⁶ sur lequel il va projeter ses désirs et ses rêves, Rivière découvre la quiétude de la nature armoricaine en consonance avec les images de l'Ukiyo-e.

Nombreuses sont les études qui attribuent la fascination pour les estampes japonaises, le primitivisme, l'engouement pour la Bretagne et le retour à la nature comme le résultat d'un rejet du positivisme ambiant et de l'industrialisation de la société. Aussi la recherche du « primitivisme n'est pas tant un mouvement que la manifestation d'un intérêt pour les arts des peuples dits "primitifs" [...]. Il s'agit d'une attitude qui reconnaît dans les cultures dites « primitives » des valeurs plus humaines en ce qu'elles sont moins corrompues par l'influence de la civilisation occidentale.³⁷ » En d'autres termes : moins perverties par les effets des révolutions industrielles et des progrès technologiques. Aussi Nakamura explique l'intérêt pour l'art nippon en ce sens : « Le développement de la science et de l'industrie, suivi par le changement brutal de la vie humaine a provoqué un effondrement progressif de la confiance religieuse. Le Japon est apparu au moment même où les français ont douté des fondements mêmes de leur société, qui devait être la plus civilisée du monde [...]. [Le japonisme] doit beaucoup à cet arrière-plan historique et psychologique que partagerent tous les Français de l'époque.³⁸ »

La japonisation des paysages d'Henri Rivière serait le reflet de ce bouleversement psychologique, le retour aux sources et à la nature en étant le remède. Ceci fera dire à Gabriel-Albert Aurier que « c'est le mysticisme qui peut seul sauver notre âme de l'abrutissement et

³⁴. POLETTI Federico, *L'art au XXe siècle, T.1 Les avant-gardes*, Paris, Hazan, 2009, p. 33.

³⁵. NAKAMURA Hiroko, *La connaissance et l'interprétation de Hokusai en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, 2006, dir. DARRAGON Eric, p. 394.

³⁶. VAN GOGH Vincent, Lettre à son frère Théo, Arles, juin 1888.

³⁷. POLETTI Federico, *op.cit.*, p. 31.

³⁸. NAKAMURA Hiroko, *op.cit.*, p. 130.

de l'utilitarisme.³⁹ » Chez Rivière, ce n'est pas le mysticisme mais la poésie du sentiment de la nature qui le préserve de ces maux. De même, le mythe et la célébration de la nature forment un rempart contre l'industrialisation et l'urbanisation massive. Ceci fera dire à Samuel Lair : « on comprend que l'amour de la nature répond d'une aspiration à la retraite et que le mythe naturel est avant tout un mythe de protection, de clôture, de fuite⁴⁰. » Chez Rivière, l'art et la nature ne sont pas des fuites, mais le terme de « retraite » est intéressant et s'applique pour sa carrière. Rivière ne décide-t-il pas d'organiser son propre oubli en se coupant de la vie culturelle et en arrêtant la production de grandes séries ? A partir de 1917, ses aquarelles reflètent cette volonté de s'éloigner de la scène parisienne et cette position de retrait d'Henri Rivière est encore incomprise de nos jours. En 1908, Camille Mauclair écrivait à son sujet : « personnellement c'est un homme simple, modeste, très paisiblement résolu, qui sait énormément et s'isole, [...] afin de pouvoir œuvrer sans être dérangé comme l'imagier du Moyen-âge ou le Nippon travaillant sur sa barque au milieu d'un étang⁴¹. »

Par sa façon d'assimiler partiellement les principes plastiques décoratifs japonisants, l'œuvre d'Henri Rivière s'inscrit dans un renouvellement de la perception du paysage et de la nature en Europe. La fin du XIXème siècle voit un véritable bouleversement dans la hiérarchie des genres. Le regard de l'homme sur la nature change en même temps qu'il prend conscience de l'émergence d'une société industrielle en perte de repères. La nature devient alors un refuge et le support du mythe d'un âge d'or, un moyen de s'échapper de l'utilitarisme ambiant. Alors que les nouvelles théories scientifiques remettent en question la place de l'homme au sein de la création, une pensée va s'opposer aux lectures scientifiques et positivistes. L'étude de l'évolution des espèces de Darwin ébranle une conception judéo-chrétienne qui voudrait que Dieu ait créé l'homme à son image. La nature devient alors la personnification d'une force maternelle et bienveillante, préservant l'homme des maux de l'industrialisme. Ainsi se met en place la quête du primitif, de l'intact. A travers la Bretagne et le Japon, ce sont leurs propres projections et désirs d'utopie que les Occidentaux perçoivent. L'amalgame entre ces deux contrées achève de japoniser les côtes armoricaines. Les artistes symbolistes voient en l'autonomie du paysage, un moyen de transcrire leur conception de l'idéal. Sur le modèle des artistes nippons, ils développent alors un amour inconditionné pour

³⁹. Cité dans *Les peintres du rêve en Bretagne : autour des symbolistes et des nabis du musée de Brest*, (Musée des Beaux-arts de Brest, 27 octobre 2006- 31 janvier 2007), Brest, Ed. Musée des Beaux-arts de Brest, 2009, p. 13.

⁴⁰. LAIR Samuel, *op.cit.*, p. 66.

⁴¹. MAUCLAIR Camille, « Henri Rivière », *L'Art et les Artistes*, 1908, p. 9.

la nature qu'ils célèbrent dans des compositions idéalistes. C'est une véritable réadaptation de l'esthétique de l'Ukiyo-e que propose Henri Rivière en représentant des lieux hors de l'espace et du temps. Des endroits familiers où chacun peut puiser le calme et la sérénité, l'harmonie que lui procure la nature.

Pour citer cet article

Sophie DE GRANDE, « La japonisation du paysage dans l'Œuvre d'Henri Rivière. La Bretagne, le planisphère d'un Japon imaginaire » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

Henri-Gabriel IBELS (1867-1936)

Un promeneur engagé

Claire DUPIN DE BEYSSAT

Témoin exemplaire du Paris de la fin du XIX^e siècle, Henri-Gabriel Ibels (Paris, 1867-1936) ne se cantonne pas aux milieux de l'avant-garde artistique, mais fréquente aussi bien Montmartre et ses caricaturistes que des groupes politiques plus ou moins organisés. Il se destine rapidement à une carrière artistique : élève à l'École des Arts Décoratifs jusqu'en 1887, il intègre ensuite l'Académie Jullian. Il y rencontre Paul Sérusier (1864-1927), ainsi que Maurice Denis (1870-1943) et Paul Ranson (1861-1909) et constitue ensemble le cercle confidentiel des nabis. Néanmoins, Ibels prend peu à peu ses distances avec ce groupe souvent décrit comme neutre, pour participer à des entreprises socialement plus engagées. Dès le début de sa carrière, il collabore avec des artistes ouvertement libertaires : il devient l'illustrateur attitré du Théâtre Libre d'André Antoine pendant la saison 1892-1893, et l'affichiste fétiche du chanteur Jules Mévisto dès 1891. A partir de 1893, il devient un collaborateur régulier de quelques revues anarchistes : *Le Père Peinard* et *L'Escarmouche*, dont il est l'un des fondateurs. Cet engagement trouve son apogée au cours de l'Affaire Dreyfus. En raison de sa connaissance personnelle de l'officier Ferdinand Esterhazy, il prend rapidement position aux côtés d'Alfred Dreyfus et des intellectuels qui s'organisent peu à peu pour sa défense en un « Syndicat ». Il fonde ainsi un hebdomadaire illustré, *Le Sifflet*, en réponse aux divers journaux et images antidreyfusards. Au cours de cette décennie 1890, l'œuvre et la biographie d'Ibels font donc état d'un intérêt croissant pour les questions sociales et pour leurs réponses politiques. Les milieux qu'il fréquente, les techniques employées, les thématiques représentées, les supports utilisés dressent le portrait d'un artiste à la lisière entre symbolisme nabi et convictions libertaires.

L'étude de l'œuvre d'Ibels entre 1891 et 1899 est néanmoins conditionnée par les éléments existants dont la recherche dispose. Dans un premier temps, les œuvres graphiques se sont imposées comme le corpus de prédilection, et ce pour deux raisons : la première étant que la grande majorité des œuvres peintes d'Ibels sont introuvables, éparpillées dans diverses collections particulières ; la seconde étant que la production et la diffusion de masse

nécessairement induite par la technique lithographique correspondait en temps que tel à un premier axe de réponse. La seconde contrainte résidait dans la quasi-absence d'archives pouvant renseigner la biographie mais aussi les motivations et aspirations de l'artiste. Rares étaient les lettres d'Ibels à cette période, et celles-ci étaient le plus souvent administratives ou courtoises (remerciement à diverses invitations, faire-part de naissances, candidature à la Légion d'Honneur). Toutefois, les quelques essais consacrés exclusivement à Ibels¹ évoquaient l'existence d'un manuscrit autobiographique, *Promenade autour de 1900*. Rédigé peu avant sa mort, celui-ci existe bel et bien et se trouve entre les mains de l'arrière-petite-fille de l'artiste, Catherine Ibels-Chapelle. Il constitue une sorte de Bible pour quiconque souhaite travailler sur la production d'Ibels, mais aussi, de façon plus large, une mine d'informations sur les personnalités des milieux culturels, politiques et journalistiques de la fin du XIX^e siècle. Il a donc servi à confirmer la plupart des hypothèses construites à partir d'études plus contextuelles (monographies sur le symbolisme nabi², histoires de l'anarchisme³ ou de l'Affaire Dreyfus⁴, études sur la presse et l'intrusion de l'image⁵), palliant ainsi à l'absence de véritables études sur les rapports entre symbolisme et anarchisme.

L'ensemble des informations récoltées laisse alors apparaître une évolution certaine, pour ne pas parler de radicalisation, dans l'engagement d'Ibels. Celle-ci est visible au travers de sa production artistique mais aussi de sa biographie, et se décompose en trois moments : le moment nabi, le moment anarchiste et le moment dreyfusard.

Au début de sa carrière, Ibels reste encore très proche du cercle des nabis. Il expose ainsi en leur compagnie dès 1891 dans la galerie du Barc de Bouteville, et collabore avec eux pour

- 1 Anne-Marie SAUVAGE, « Henri-Gabriel Ibels "le nabi journaliste" : l'œuvre graphique des années 1890 », *Nouvelles de l'estampe*, août 1993, n°129, p. 25-33 ; Anne-Marie SAUVAGE et Claire FRÈCHES-THORY, « Henri-Gabriel Ibels » dans Claire FRÈCHES-THORY et Ursula PERUCCHI-PETRI éd., *Cat. exp. Nabis : 1888-1900* (Kunsthaus, Zürich, 28 mai – 15 août 1993 ; Grand Palais, Paris, 21 septembre 1993 – 3 janvier 1994), Munich, éditions Prestel-Verlag, RMN, 1993, p. 177-179 ; Judith Hansen O'TOOLE, « Henri-Gabriel Ibels : "Nabi journaliste" », *Gazette des Beaux Arts*, janvier 1982, p. 31-38.
- 2 Claire FRÈCHES-THORY et Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, éditions Flammarion, 1990 ; François FOSSIER, *La nébuleuse nابية. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, RMN, 1993 ; *Cat. exp. Nabis : 1888-1900, op cit.* ; Michelle FACOS, *Symbolist Art in Context*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- 3 Jean MAITRON, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, Paris, librairie François Maspero, 1975, Tome I : « Des origines à 1914 ».
- 4 Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, Nanterre / Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) et éditions La Découverte, 1994 ; Bertrand TILLIER, *Les artistes et l'affaire Dreyfus. 1898-1908*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 2009.
- 5 Christophe CHARLE, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, éditions du Seuil, 2004 ; Anne-Marie BOUCHARD, *Figurer la société mourante. Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914*, Thèse présentée pour l'obtention du grade de PhD en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 2009.

diverses revues dites « symbolistes », telles que la *Revue Blanche*. Membre fondateur du groupe, il admire, à l'instar de ses camarades Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Sérusier, Paul Ranson, le synthétisme de Paul Cézanne et Paul Gauguin, mais aussi les nouveautés esthétiques proposées par les estampes japonaises et les théâtres d'ombres. Ses premières œuvres rendent ainsi compte de ces influences diverses : dans ses choix thématiques, esthétiques ou techniques, Ibels s'affirme comme nabi.

Bien qu'il réalise encore de nombreuses peintures, exposées chez Le Barc de Bouteville, Ibels montre déjà une certaine inclination et un talent certain pour la lithographie – ainsi c'est lui qui formera Henri de Toulouse-Lautrec, pour bientôt être détrôné par l'élève. Cette technique, bien qu'inventée en 1796, devient l'objet d'une véritable passion à la fin du siècle et rencontre vite la faveur des nabis. Soucieux de modernité, ces derniers élèvent au rang d'art la lithographie en couleurs, pourtant encore décriée et minorée. Ibels conçoit donc la technique lithographique comme une possibilité picturale nouvelle. Elle lui permet de réaliser des œuvres synthétiques, en cernant ses figures d'un large trait noir, qui vient souligner les volumes et construire l'image de façon presque géométrique. Ses images laissent aussi une grande place aux ombres et silhouettes, qui deviennent de véritables motifs picturaux à la fin du XIX^e siècle⁶. Celles-ci rendent manifeste l'assimilation d'Ibels au symbolisme nabi. Cette nouvelle esthétique est en effet parfaitement cohérente avec le concept de « suggestion » développé par Stéphane Mallarmé, et avec le mysticisme de certains nabis : dans de nombreux mythes, l'ombre est « l'âme, l'essence de vie ou la force de l'individu⁷ ». Pourtant, Ibels se montre moins attiré par le motif de l'ombre, tel qu'il a pu être illustré par Émile Bernard dans *Le pont du chemin de fer à Asnières* (1887) ou par Denis dans la *Procession* (1892), que par celui de la silhouette. Celles-ci sont omniprésentes dans les illustrations qu'ils réalisent pour le recueil *Les demi-cabots*, publié en 1896. Intégrées aux textes même de Georges Montorgueil ou de son frère André Ibels, elles représentent chacune des types sociaux qui fréquentent les cafés-concerts et les salles de spectacles : soldats, bourgeois ou ouvriers. Réduits à des figures simplifiées à l'extrême, Ibels les identifie par des attributs : il ne s'agit plus ici d'individus particuliers, mais bel et bien de types iconographiques désignant une classe sociale dans son ensemble. Habitué des salles de spectacles – dans ses biographies, Thadée Natanson relate le temps passé par Ibels au cirque⁸ -, Ibels en fait l'une de ses thématiques principales. Pourtant,

6 A ce sujet, voir l'article de Nancy FORGIONE, « "The Shadow Only" : Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris », *The Art Bulletin*, septembre 1999, vol. 81, n°3, p. 490-512.

7 « The souls, life essence, or strength of the individual » (*Ibid.* p.491).

8 Thadée NATANSON, « Charles Cotter, Paul Ranson, H.-G. Ibels » dans *Peints à leur tour*, Paris, éditions

à la fantaisie et à la séduction de la scène, il préfère dépeindre les coulisses et rendre compte des injustices sociales qui se jouent.

Ibels se montre en effet bien plus sensible aux souffrances d'une classe sociale qu'à celles d'un individu seul : cette approche révèle d'ores et déjà que son engagement social n'est pas simplement empirique mais se construit peu à peu de façon théorique et politique. À ce niveau, il se distingue des nombreux artistes qu'il fréquente, pour qui conviction politique et pratique artistique se doivent d'être séparées. D'autres, plus radicaux, refusent même toute référence au social, craignant qu'elle mette en danger leur liberté de créateur : c'est le cas de Toulouse-Lautrec, qui se déclara toute sa vie « indifférent » ou du théoricien symboliste Gabriel-Albert Aurier⁹. Au contraire, Ibels se sent proche des classes populaires, avec lesquelles il partage les mêmes difficultés financières : père de famille dès 1893, il confie à plusieurs reprises sa « peine énorme pour élever et nourrir [ses] enfants¹⁰ ». En ce sens, il est un exemple type des artistes de Montmartre, qui devient à cette époque « un sanctuaire pour les artistes et les écrivains non établis, mais aussi un terrain fertile pour les activités littéraires et culturelles aux thèmes sociaux et politiques.¹¹ » A la fin du XIX^e siècle, le quartier réunit les groupes politiques les plus extrêmes : la droite nationaliste et l'anarchisme de gauche. Malgré leurs divergences, ils partagent une même méfiance envers le gouvernement modéré de la III^e République, bourgeois et hypocrite, et un même refus du parlementarisme. Montmartre est vite considérée comme une enclave libertaire, qui séduit aussi bien artistes que révolutionnaires, pour son ambiance villageoise, sa population d'artisans, son paysage pittoresque, ses cafés peu chers et ses loyers modérés. Les rédactions des journaux anarchistes, tels que *Le Père Peinard* ou *Le Libertaire* s'y installent ; des processions, à l'exemple de la Vachalcade en 1896 et 1897¹², y sont organisées ; les élections locales voient le général Georges Boulanger triompher et des candidats antisémites, tels Adolphe Willette en 1889, s'affirmer. Surtout, il se développe dans le milieu artistique montmartrois, dont Ibels faisait partie, un sentiment d'identification aux ouvriers du spectacle : tout comme eux, ils travaillent pour la beauté de l'art et rencontrent les mêmes difficultés face à un public et des

Albin Michel, 1948, p. 292.

9 « La copie myope des anecdotes sociales [...] ne contente plus aucun peintre, aucun sculpteur digne de ces noms » (G.-Albert AURIER, « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, avril 1892, p. 474).

10 Henri-Gabriel IBELS, Lettre à une inconnue, le 1^{er} juillet 1902, Fondation Custodia, inv. 1973-A 887.

11 Phillip Dennis CATE, « The Paris Cry : Graphic Artists and the Dreyfus Affair » dans Norman L. KLEEBATT éd., *The Dreyfus Affair. Art, Truth and Justice*. Berkeley : University of California Press, 1987, p. 62.

12 A ce sujet, voir l'article de Venita DATTA, « A Bohemian Festival : La Fête de la Vache Enragée », *Journal of Contemporary History*, avril 1993, Vol. 28, n°2, p. 195-213.

institutions bourgeoises.

Les demi-cabots vont ainsi devenir le motif privilégié d'Ibels au début de sa carrière ; c'est le cas aussi de Fernand Pelez, dont de nombreux tableaux ont pour sujet les « saltimbanques ». Leur manière est pourtant très différente : là où Pelez réalise des fresques lumineuses glorifiant ces métiers, Ibels préfère une facture bien plus spontanée. Ses illustrations pour le *Café-concert*, publié par Montorgueil en 1893, croquent les situations banales des salles de spectacles : ses scènes de répétition laissent ainsi entrevoir les coulisses du métier. Ibels cherche en quelque sorte la véracité des conditions de vie et de travail des ouvriers du spectacle, et en cela il est proche de son frère, qui rédige en 1906 *La traite des chanteuses*, relatant les exploitations dont sont victimes les interprètes féminines des cabarets et cafés-concerts. Dans une même optique, Ibels réalise pour *Les demi-cabots*¹³ des sortes de



Fig. 1. Henri-Gabriel IBELS. Affiche pour Mévisto : « Le cœur meurtri » à La Scala. 1892. Lithographie en couleurs. 175 x 125 cm. Éditions G. Ondet.

est soulignée par les silhouettes d'usines en arrière-plan), un soldat et un paysan. Là encore, Ibels ne montre aucune volonté d'individualiser chacun des personnages, si ce n'est la figure reconnaissable de Mévisto lui-même. D'ailleurs, seul son regard triste vient suggérer l'idée d'une dénonciation sociale, tant l'utilisation de couleurs pastels et d'un paysage harmonieux amène un sentiment de calme. Il semble donc qu'Ibels ait dû modérer sa manière pour créer

portraits sociologiques des métiers de l'ombre des salles de spectacles : régisseur, machiniste, chef d'orchestre... Reprenant le motif de la silhouette, il en fait des archétypes des classes sociales, refusant toute individualisation et leur attribuant des attitudes ou des objets reconnaissables. Ce recours à l'archétype est récurrent dans l'œuvre d'Ibels, et on le retrouve ainsi dans l'affiche qu'il réalise pour Mévisto, en 1892, afin de promouvoir la chanson *Cœur meurtri* (fig. 1). Le chanteur, interprète de « chansons sociales » à l'instar d'Aristide Bruant, apparaît au premier plan, regardant le paysage derrière lui. Ce dernier est peuplé de trois types sociaux : un ouvrier (dont la présence

13 Georges D'ESPARBÈS, André IBELS, Maurice LEFÈVRE et Georges MONTORGEUIL. *Demi-cabots. Le café concert, le cirque, les forains*. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle éditeurs, 1896.

une affiche susceptible de plaire aux bourgeois : Mévisto se produisait en effet à la Scala, fréquentée par la bourgeoisie et située boulevard de Strasbourg, et à l'Horloge, sur les Champs-Élysées. La collaboration entre le chanteur et l'artiste, qui dure plusieurs années, tient peut-être au fait qu'ils se positionnent tous deux comme des naturalistes engagés, tout en étant compris par la culture bourgeoise.

Parallèlement, Ibels devient l'illustrateur exclusif des programmes du Théâtre Libre pour la saison 1892/1893. Cette collaboration avec un homme de théâtre – Antoine étant par ailleurs proche d'Aurélien Lugné-Poe – ancre encore une fois Ibels dans la pratique nابية. En effet, le théâtre devient un véritable terrain de jeu pour les nabis et leur permet de produire un art total, cher à Wagner : comme le souligne Rodolphe Rapetti¹⁴, pratique théâtrale et peinture nابية participent d'une même réflexion sur les frontières entre réel et fiction. L'art nabi sort ainsi des galeries et des salons bourgeois pour atteindre l'espace public. Pour autant, il ne faut pas y voir une envie de faire un art populaire ou social. Les nabis se distinguent alors des artistes engagés ou des théoriciens anarchistes, pour qui l'affiche et le théâtre (aussi bien le jeu que le décor ou les imprimés distribués) deviennent des supports de propagandes. Les anarchistes perçoivent en effet très vite l'intérêt du théâtre, divertissement populaire par excellence, dans leur besoin d'éduquer les masses vers la révolution. Ibels se situe en quelque sorte à mi-chemin, puisqu'il fait le choix de collaborer avec une scène ouvertement naturaliste. Elle lui permet d'illustrer des œuvres sociales tout en disposant d'une liberté totale dans sa manière.

L'audace dont il fait preuve a d'ailleurs parfois déplu aux critiques : à propos de son illustration pour le programme de la pièce *Les Tisserands* de Georges Hauptmann (fig. 2) joué au Théâtre Libre en mai 1893, un critique du *Courrier Français* lui a ainsi reproché de faire du « grotesque »¹⁵. La pièce, considérée comme un chef d'œuvre, raconte les difficultés de vie des tisserands en Silésie : le personnage principal est, en tant que tel, cette classe sociale elle-même. Antoine donne carte blanche à Ibels, qui propose une relecture et une illustration très audacieuse. Ce dernier fait ainsi le choix de représenter des mineurs plutôt que des tisserands : cela fait écho à la place de la Silésie dans le paysage économique de l'Allemagne contemporaine, comme principal bassin houiller et minier du pays, et siège de nombreuses industries sidérurgiques et métallurgiques. Dans l'image, les ouvriers sont difficilement visibles, noyés dans une masse obscure, les corps courbés par l'effort. Reprenant la pensée

14 Rodolphe RAPETTI, *Le symbolisme*, Paris, éditions Flammarion, 2007, p. 82.

15 Le Rideau de Fer (sic), « Théâtre Libre », *Le Courrier Français*, 4 juin 1893, n°23, p. 8.

d'Hauptmann, il représente bel et bien les conditions de vie et de travail pénibles d'un groupe social tout entier. Cette pénibilité est d'autant plus perceptible que l'environnement semble avaler les figures humaines : par le traitement en contre-jour, ce sont les bâtiments industriels qui sont mis en relief. Ibels semble suggérer que l'industrie, cette force économique impersonnelle, exploite désormais l'humain.

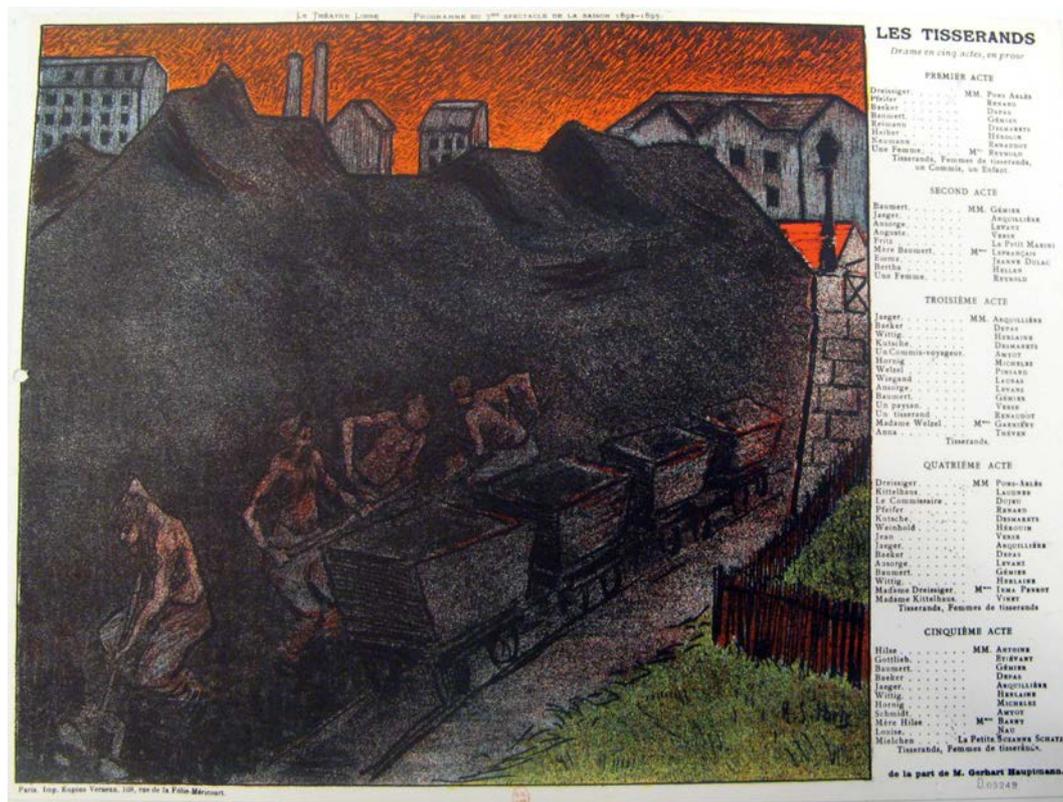


Fig. 2. Henri-Gabriel IBELS. Programme du Théâtre Libre : « Les tisserands » de Gerhart HAUPTMANN. 29 mai 1893. Lithographie en couleurs.

Dès 1893, Ibels va néanmoins s'affirmer et se radicaliser dans son engagement politique. Il entame une collaboration avec deux journaux anarchistes : *Le Père Peinard*, dirigé par Émile Pouget, et *L'Escarmouche*, qu'il cofonde avec Georges Darien. Il réalisera aussi les trois premières couvertures et uniques illustrations du *Courrier Social Illustré*, revue dirigée par son frère André et parue entre novembre et décembre 1894. La fin du XIX^e siècle voit en effet l'essor de « petites revues¹⁶ » spécialisées dans des thématiques littéraires, artistiques – à l'instar de *La Plume* ou de *La Revue Blanche* – et politiques¹⁷. Ainsi naissent de nombreuses

16 Christophe CHARLE, « Les petites revues » dans *Le siècle de la presse (1830-1939)*, op cit., p. 176-181.

17 A ce sujet, voir Philippe RÉGNIER, « Le journal militant » dans Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 295-316.

revues anarchistes, qui assurent la liaison entre les divers groupes anarchistes existant en France entre 1890 et 1894. Celles-ci vont rapidement s'associer à des artistes, tels que Maximilien Luce, Paul Signac, Camille et Lucien Pissarro, comprenant rapidement la force de frappe d'une image dans leur entreprise de dénonciation des inégalités et d'appel à la révolution populaire.

Répertoriés par Aline Dardel¹⁸, les motifs iconographiques prisés par la presse anarchiste s'attardent le plus souvent sur les conditions de vie et de travail difficiles des classes populaires. Le plus fréquent, néanmoins, rend compte de l'optimisme fervent des anarchistes : il s'agit du Grand Soir. Ce motif représente l'instant-clé où est détruite la société bourgeoise inégalitaire et où triomphe la société anarchiste, juste et libre. Il se compose ainsi d'images de destruction, sorte de pendant iconographique à la « propagande par le fait » - c'est-à-dire les attentats – qui se développe alors dans la pensée libertaire¹⁹. Les artistes affiliés à la presse

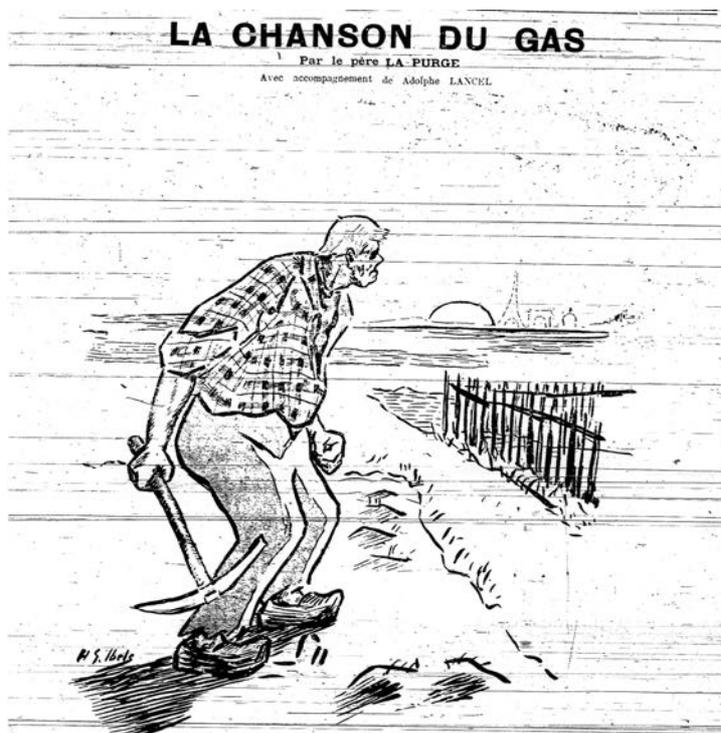


Fig. 3. Henri-Gabriel IBELS. Illustration pour *Le Père Peinard*. N°201, 22 janvier 1893. Dernière page.

anarchiste vont donc proposer chacun leurs visions du Grand Soir : Signac, par exemple, représente les deux moments, le *Démolisseur* (1896) comme le *Temps d'Harmonie* (1893-1895). Pourtant, au contraire de ses camarades, Ibels évitera toute représentation véritable du Grand Soir : seule son illustration pour « La chanson du gas », qui sera publiée en janvier 1893 dans *Le Père Peinard* (fig. 3), semble s'y assimiler. Étrangement, Ibels y soigne la physionomie de son ouvrier agricole, mettant en relief

toute l'hostilité du prolétariat envers la classe dirigeante. L'arrière-plan est occupé par l'image d'une cité, reconnaissable par la silhouette de bâtiments parisiens : Tour Eiffel, dôme des

18 Aline DARDEL, *Catalogue des dessins et publications illustrées du journal anarchiste Les Temps nouveaux, 1895-1914*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Paris, Université de Paris IV, 1980, p. 104.

19 Alexander VARIAS, *Paris and the Anarchists. Aesthetes and Subversives during the Fin-de-Siècle*, Londres, Macmillan Press, 1997, p. 85.

Invalides, Arc de Triomphe. Ibels télescope dans son image les différents moments du Grand Soir anarchiste, ce qui contrecarre une compréhension réelle du motif. En effet, le Démolisseur tel qu'il est montré chez Ibels, brandissant la pioche comme attribut, symbolise nécessairement une opposition à la société bourgeoise, et s'accompagne de l'image de la Cité comme allégorie de la corruption et de l'injustice. En revanche, la ville de Paris, d'autant plus lorsqu'elle s'accompagne d'un soleil levant, correspond bien plus à l'image idéalisée de la société anarchiste : Paris se trouve en effet être l'une des places fortes de la pensée anarchiste, dont les géographies sociale et économique permettent le développement. Ibels fait ainsi montre, à travers cette illustration, de son embarras à représenter cette thématique importante de l'esthétique anarchiste. Transparaît alors la résignation honnête d'Ibels, qui préfère aux mythologies politiques des représentations réalistes des injustices.

L'anarchisme et les anarchistes restent en effet friands des images mettant en scène une véritable mythologie, peuplée de héros, d'allégories mais aussi d'ennemis à combattre. Ibels s'éloigne de ces symboles pour proposer des illustrations plus honnêtes et proches de ses lecteurs – il ne faut pas oublier que ces images sont réalisées dans le cadre de la presse. Il utilise ainsi son talent d'observateur, souvent loué, pour présenter une description éminemment réaliste du monde des travailleurs. Loin de partager l'optimisme des anarchistes, il préfère éduquer les masses populaires, dont il regrette l'ignorance : « Mais bientôt, malgré soi, on déchante au contact plus intime de ce peuple, ignorant en grande majorité – ignorance que savent si bien exploiter les politiciens.²⁰ » Au lieu de diffuser des images porteuses d'espoir mais néanmoins irréalistes, Ibels met en relief les inégalités réelles que subissent les classes ouvrières, mais dont sont aussi témoins de nombreux bourgeois. L'idée est alors de convaincre de la nécessité de se battre pour des conditions de vie et de travail meilleures et surtout plus équitables. À ces fins, Ibels va reprendre à son compte le recours aux mythes, prisés tout autant des anarchistes que de ses camarades symbolistes. Il construit ainsi une opposition presque manichéenne entre les images archétypales du bon Travailleur et du mauvais Bourgeois : ces figures peuplent ainsi, chacune dans des mondes distincts et imperméables, la quasi-totalité de la production d'Ibels pour la presse anarchiste.

Le premier personnage de ce mythe social est donc celui du Travailleur, chargé de représenter la classe sociale qui souffre alors le plus. Les conditions de vie sont en effet miséreuses (courte espérance de vie, propagation de maladies, malnutrition, mal-logement...)

20 Henri-Gabriel IBELS, « Les journaux anarchistes » dans *Promenade autour de 1900*, vers 1930, manuscrit inédit, collection Catherine Ibels-Chapelle, p. 5.

et leur travail s'assimile le plus souvent à de l'esclavage (paie minime, aucune garantie, horaires à rallonge et sans pause)²¹. A la fin du XIX^e siècle, la question ouvrière investit progressivement les scènes politiques et intellectuelles, et sensibilise jusqu'à la bourgeoisie, dont fait alors partie Ibels. Il crée ainsi un type iconographique durable, visible dans l'affiche qu'il réalise pour le journal *L'Escarmouche* en 1893 (fig. 4, gauche). Celui-ci se caractérise par l'absence de sophistication : les vêtements sont sobres et unis, le décor est modeste et les figures à peine esquissées. En réalité, le véritable attribut du Travailleur réside dans sa posture : Ibels va en effet créer une véritable impression de monumentalité qui émane de ces corps.

En choisissant l'aplat mais en y suggérant le modelé – les stries et la ligne viennent souligner le volume –, il fait de ces personnages des masses imposantes. Ce traitement n'est pas sans rappeler la manière de Jean-François Millet, notamment dans *Les Glaneuses* (1857) : on retrouve cette même préférence pour le monochrome et ce même soin porté aux corps et à leur matérialité. C'est bel et bien le corps qui caractérise l'ouvrier, ce corps meurtri, abîmé mais néanmoins digne. Cette focalisation, voulue par Ibels et imposée aux spectateurs, semble quelque peu faire écho aux théories politiques socialisantes : le prolétaire est celui qui ne possède que sa force de travail, autrement dit son corps et ce que celui-ci peut produire. Ce corps est donc tout autant l'objet de l'exploitation par le capitalisme que le producteur-même de la plus-value qui fait la richesse des bourgeois. Il est, d'une certaine façon, le symbole parfait de la misère ouvrière et de l'injustice sociale. Ibels le met ainsi d'autant plus en avant qu'il est entouré d'un décor discret, composé d'un camaïeu de couleurs claires : à l'instar de Millet, cet effacement de l'environnement rend toute leur monumentalité aux corps. Toutefois, Ibels place ces figures dans un espace réaliste, celui d'un bar populaire : certains y reconnaissent ainsi un des bistrotts de la place Maubert, fréquenté par le milieu anarchiste²². Il n'est pas anodin qu'Ibels porte un soin particulier au milieu même dans lequel il représente la classe ouvrière : l'imperméabilité des espaces fait partie intégrante de la critique des inégalités entre Travailleur et Bourgeois.

Par contraste, l'environnement du Bourgeois se révèle cossu et raffiné (fig. 4, à droite). Bien qu'en noir et blanc, le trait d'Ibels parvient à représenter la richesse des matières : le velours de la banquette à capitons, le verre de la vaisselle... De même, Ibels soigne la

21 A ce propos, voir Gérard NOIRIEL, *Les ouvriers dans la société française. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, éditions du Seuil, 1986.

22 Patricia Eckert BOYER et Elizabeth PRELINGER. *Nabis and the Parisian Avant-Garde*. New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 1988. p.15.

représentation et laisse apparaître une certaine élégance : le détail d'un col, les favoris bien taillés, des lunettes précieuses. Mais là encore, c'est l'attitude du Bourgeois qui sert véritablement d'attribut. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer cette illustration avec l'estampe de Félix Vallotton, *L'âge de papier*, réalisée en 1898. Malgré les années qui séparent ces deux images, il est intéressant de remarquer que les deux artistes ont choisi de représenter le Bourgeois, c'est-à-dire la classe même, dans une posture similaire : lisant un journal au sein d'un café huppé. Plus précisément, Ibels fige ses bourgeois dans leur commentaire de l'actualité, et celui-ci révèle leur étroitesse d'esprit et leur trivialisme. Ces caractères ont ainsi d'ores et déjà été suggérés par les choix plastiques de l'illustrateur. En effet, là où le Travailleur était représenté dans un espace dégagé, le cadrage se fait plus réduit dans l'image du Bourgeois. Il vient alors suggérer l'idée d'intimité – et celle-ci est alors un luxe de nantis – mais aussi d'entre-soi. Cette indifférence affirmée du Bourgeois est d'autant plus visible qu'Ibels traite les feuillets du journal comme des panneaux opaques. Alors que la presse serait plutôt l'instrument d'une ouverture et d'une information, il devient ici l'élément qui favorise l'isolement et l'incompréhension entre classes sociales. Les illustrations d'Ibels, en ce qu'elles matérialisent de façon quasi-journalistique le quotidien du Travailleur et du Bourgeois, rendent bien compte de cette imperméabilité entre ces deux mondes.

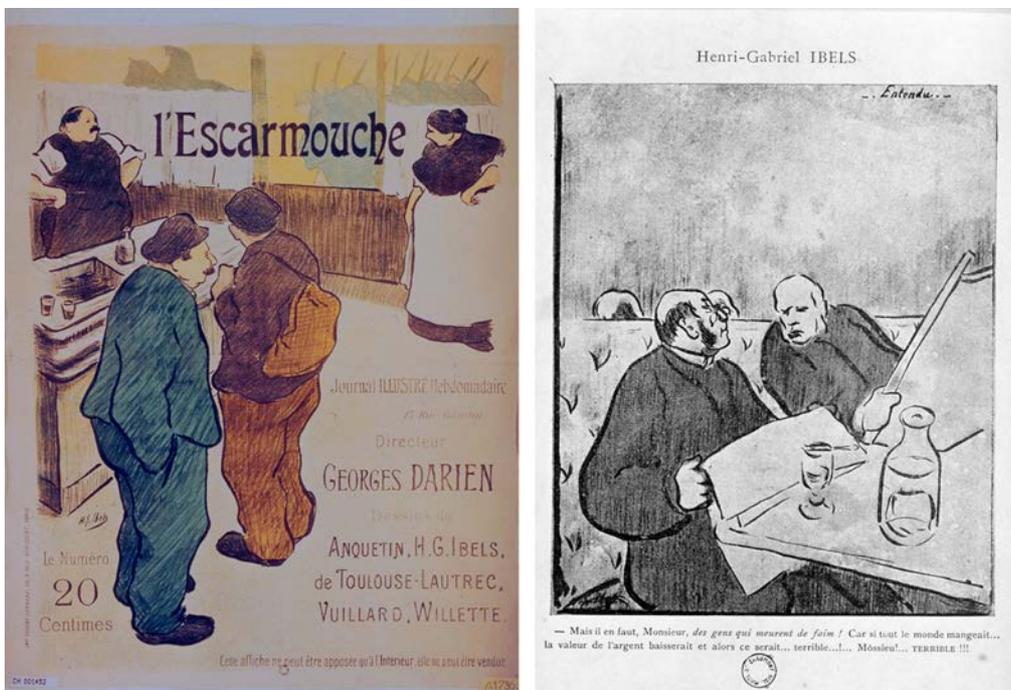


Figure 4 . A gauche : Henri-Gabriel IBELS. Affiche de librairie pour *L'Escarmouche*. 1893. Lithographie en couleurs. Image : 45,2 x 61,5 cm. Feuille : 50,2 x 65 cm. Imprimerie Eugène Verneau, Paris. A droite : Henri-Gabriel IBELS. Illustration pour *La Plume*. Numéro 97 « Spécial Anarchie », 1er mai 1893. p.201.

Outre la dénonciation des inégalités sociales par ces images, le support même de l'illustration de presse participe de l'engagement social et politique d'Ibels. Dès lors, il rend l'art accessible au plus grand nombre. A l'inverse des peintures et des estampes, qui se caractérisent encore par leur nombre limité et par leur authenticité, devenues possession par la classe dominante, l'illustration de presse ne se définit plus par son *hic et nun*²³ mais bel et bien comme médium produit et diffusé en masse. L'œuvre d'art, désormais diffusées à de multiples exemplaires, appartient désormais à tout le monde. Ibels ne pouvait ignorer cet aspect de son travail d'illustrateur – il semble même l'assumer pleinement. En effet, contrairement à ses camarades nabis qui produisent des lithographies en tirage limité et de façon quasi-artisanale, Ibels se montre bien plus détaché quand au processus même de production. Loin d'être fidèle à ses artisans, il s'adresse indifféremment aux imprimeurs et éditeurs Maindron, Verneau ou Kleinmann²⁴ et utilise un papier médiocre. Il rend ainsi manifeste la véritable destination de son art : Ibels n'est pas sensible à l'objet unique « œuvre » qui serait valorisé car authentique, mais il privilégie bien plus un mode de production et de diffusion de masse qui touche – par sa forme comme par son fond – le plus grand nombre.

Sa collaboration avec ces titres de presse anarchiste s'achèvera au cours de l'année 1894 : suite aux divers procès permis par les lois scélérates, le mouvement anarchiste se dissout quelque peu et les journaux anarchisants voient leur publication interdite. Après s'être consacré à sa peinture et à son exposition, Ibels reprend son activité d'illustrateur engagé au cours de l'Affaire Dreyfus. Cette simple affaire militaire de trahison, qui débute dès 1894, devient dès sa médiatisation extrême en 1898 le lieu d'une bataille farouche entre pro- et anti-dreyfusards. L'impact politique, éthique et social de l'Affaire est tel qu'il entraîne la disparition de certains courants politiques et la refonte d'autres, la remise en cause de certaines institutions d'autorité (l'Armée, la Religion, l'État face à l'individu) ainsi que la naissance de nouveaux modes d'engagement – c'est la naissance de la personnalité de l'Intellectuel, dont Émile Zola est le type parfait.

Ibels, étrangement, est l'un des premiers à s'engager pour la défense de Dreyfus. Ceci ne s'explique pas par ses sympathies anarchistes. En effet, les anarchistes ont souvent été, grâce à la figure de Bernard Lazare, considéré comme des « dreyfusards » de la première heure, non

23 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1955], rééd. Paris, éditions Alia, 2003, Section II, p. 13-18.

24 Janine BAILLY-HERZBERG., « Henri-Gabriel Ibels » dans *Dictionnaire de l'estampe en France. 1830-1950*, Paris, éditions Flammarion, 1985, p. 155.

sans torts²⁵. En réalité, les anarchistes se montrent d'abord éminemment hostiles envers Dreyfus, qui a pour défaut d'être juif²⁶, riche et militaire. L'implication précoce d'Ibels résulte en fait de sa connaissance personnelle du commandant Esterhazy, véritable coupable et traître. Biographie et archives confirment que l'artiste a été réserviste à Évreux sous le commandement d'Esterhazy. Cependant la datation reste obscure, puisqu'Ibels se contredit lui-même. Lors de son témoignage à Jean Ajalbert, il situe cette rencontre en 1895²⁷ ; dans ces mémoires pourtant, rédigées autour de 1930, la rencontre n'aurait eu lieu qu'en 1897²⁸. Quelle que soit la raison de cette incertitude (mémoire affaiblie ou désir de légitimité), Ibels fait du traître le personnage principal de son combat dreyfusard. Cette focalisation sur un individu particulier s'approche de la manière anti-dreyfusarde, amateur de caricatures, d'insultes et d'amalgames. Les publications dreyfusardes préfèrent défendre leur cause à l'aide des concepts de Justice ou de Vérité. Le choix de la caricature par Ibels se comprend ainsi par l'opportunité extraordinaire d'illustrer en connaissance de cause un traître aussi romanesque – Esterhazy se révèle un joueur vénal, un militaire déloyal et un époux infidèle – mais aussi par le recours sensé à des images facilement compréhensibles pour l'homme de la rue. Ibels ouvre ainsi le premier numéro du *Sifflet*, en février 1898 et sa première collaboration au *Cri de Paris*, le 10 juillet 1898 (fig. 5), avec des caricatures d'Esterhazy. L'artiste exagère la taille de ses moustaches et rend compte de sa « silhouette décharnée et agressive d'oiseau de proie²⁹ », en le noyant dans un pardessus. La vénalité et la coquetterie du commandant sont suggérées par l'élégance de son habit : costume trois pièces, haut-de-forme et canne. Sa figure, quoique partiellement camouflée – et cela pourrait être un signe de lâcheté et de duplicité – laisse apparaître une physionomie plutôt fourbe. Néanmoins la caricature s'arrête là, et Ibels ne couvre pas sa victime d'injures : l'image a ainsi pour but de rendre manifeste, implicitement, l'antipathie et l'arrogance d'Esterhazy.

Sa connaissance personnelle d'Esterhazy fournit à Ibels une matière à illustrer, mais le pousse aussi à rejoindre la communauté dreyfusarde. Dès juin 1898, celle-ci se constitue en Ligue des Droits de l'Homme, vite surnommée péjorativement « Syndicat » par les anti-dreyfusards en raison de leur intellectualisme. Les membres de la Ligue, dont Ibels est l'un

25 Jean MAITRON, « Les anarchistes et l'affaire Dreyfus » dans *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, *op cit.*, p.331-342.

26 Juif et capitaliste était un amalgame courant dans la mouvance anarchiste, et certaines personnalités politiques n'hésitaient pas à se revendiquer « antisémites ».

27 Lettre de Henri-Gabriel IBELS à Jean AJALBERT, 21 février 1898, citée dans Bertrand TILLIER, *Les artistes et l'affaire Dreyfus. 1898-1908*, *op cit.*, p. 151.

28 Henri-Gabriel IBELS, « L'affaire Dreyfus » dans *Promenade autour de 1900*, *op cit.*, p. 3.

29 Henri-Gabriel IBELS, « L'Affaire Dreyfus » dans *Promenade autour de 1900*, *op cit.*, p. 7.

des fondateurs, travaillent en effet autant pour une « double recherche d'un espace de généralisation juridique et d'extrapolation éthique³⁰ » que pour la révision de l'erreur judiciaire. Ils sont donc issus majoritairement de milieux universitaires, littéraires ou



Fig. 5. Henri-Gabriel IBELS. Couverture du *Cri de Paris*. N°76, 10 juillet 1898.

politiques, et rares sont les artistes présents aux premiers mois de la Ligue. Le positionnement d'Ibels est ainsi singulier : impliqué corps et âme dans la bataille, acteur important de la communauté dreyfusarde, il se nie pourtant intellectuel. Il préfère ainsi opérer *via* le mode populaire de l'hebdomadaire, combattant ainsi les nationalisme et antisémitisme extrêmes avec leurs propres armes. Par ailleurs, l'engagement d'Ibels résulte aussi du large sentiment fraternel qui existe au sein des dreyfusards, souvent amis et issus de la même génération. Les archives d'Ibels révèlent ainsi la complicité qui l'unissait à

Ajalbert³¹ et Aristide Briand, avec qui il chantait le Chœur des Dreyfusards au cours de soirées³². En outre, Ibels voue une profonde admiration à Zola. Peu après l'annonce de la grâce de Dreyfus en 1899, il lui enverra deux lettres faisant montre d'une grande chaleur et d'une humilité réelle³³. Il l'appelle ainsi « maître » et ose à peine le considérer en ami, alors qu'il est vraisemblable qu'ils se soient rencontrés à plusieurs reprises lors des réunions de la Ligue ou en divers événements de l'Affaire.

Mais Ibels s'implique le plus entièrement dans l'Affaire Dreyfus par la création d'un journal illustré, qui paraît tous les jeudis puis vendredis, de février 1898 à juin 1899. Le *Sifflet* est une réponse assumée au *Psst...!* anti-dreyfusard, publié dès le 5 février 1898, peu après le « J'accuse... ! » de Zola. Ibels, accompagné d'Achille Steens et des illustrateurs Édouard Couturier et Léon Chevalier, fait ainsi face aux caricaturistes Jean-Louis Forain et Caran d'Ache (*alias* Emmanuel Poiré). La publication de ces deux revues sera l'une des plus vives

30 Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, *op cit.*, p.164.

31 Photographies montrant Ibels à la mer en compagnie d'Ajalbert et de Briand. Collection Catherine Ibels-Chapelle.

32 Henri-Gabriel IBELS, « Aristide Briand » dans *Promenade autour de 1900*, *op cit.*, p. 16.

33 Lettres de Henri-Gabriel IBELS à Émile ZOLA, [s.d.], Bibliothèque nationale de France, NAF 24520, fol. 426 et NAF24520, fol. 425.

batailles illustrées de l'Affaire, en raison de la similitude de leurs styles, des amitiés passées et de la rapidité des répliques. Leur positionnement en vis-à-vis est pleinement assumée, rendue visible par le choix des titres mêmes. Le *Psst...!* et le *Sifflet* font ainsi tous deux échos aux sons produits par les vendeurs de journaux pour attirer le client – l'interjection perd d'ailleurs un peu de son dynamisme avec l'emploi du mot « sifflet ». Elles sont toutes deux composées de quatre pages d'une quarantaine de centimètres de haut pour une trentaine de large tirées en noir, dont trois sont intégralement occupées par des illustrations. Les deux revues sont principalement consacrées à l'actualité de l'Affaire, et s'attachent à rendre leur commentaire simple et rapide de compréhension. Les citations sont ainsi fréquentes, en ce qu'elles permettent de façon aisée de discréditer son adversaire et de corroborer son propre argument. Elles ont de fait été l'objet de nombreuses études, en ce qu'elles permettent de retrouver une chronologie exacte et anecdotique de l'Affaire, et qu'elles rendent compte des possibles renversements d'opinions ou de sympathies.



Fig. 6. A gauche : Caran d'Ache. Couverture du *Psst...!*. N°32, 10 septembre 1898. A droite : Henri-Gabriel IBELS. Couverture du *Sifflet*. N°33, 15 septembre 1898.

Les parallèles entre les illustrations du *Psst...!* et du *Sifflet* sont souvent très proches formellement : elles reprennent la même composition, la même anecdote, mais la répartie se logent souvent dans le changement de protagonistes. Les deux couvertures du *Psst...!* n°32 et du *Sifflet* n°33 (fig. 6) en sont un bon exemple : elles paraissent autour du 10 septembre 1898.

Peu avant, le commandant Hubert Henry avait avoué être l'auteur des faux documents accusant Dreyfus et s'était ensuite suicidé. Ces aveux rendent dès lors la révision du procès Dreyfus de 1894 inévitable, et elle sera accordée à l'épouse Lucie Dreyfus dès octobre. Caran d'Ache va alors représenter la révision en une bombe, en raison des bouleversements que provoquerait une remise en cause de la « chose jugée ». La bombe est allumée par le président du Conseil d'alors, Henri Brisson, reconnaissable à sa figure et à sa barbe allongées. Derrière lui, Marianne, image de la République française, se bouche les oreilles dans un signe de désapprobation. L'image d'Ibels vient renverser complètement le sens de cette illustration originale. Désormais, c'est Marianne qui exprime sa volonté de voir la bombe « éclater » et qui met en garde le militaire face à elle. Celui-ci pourrait être l'image du corps militaire dans son ensemble, vu sa volonté de ne pas le caractériser, mais certains y voit le général Auguste Mercier, ministre de la guerre responsable de l'arrestation de Dreyfus et chef de file des anti-dreyfusards³⁴. Surtout, la bombe ici prend le nom d'« Affaire Dreyfus » : la menace ne se situe plus simplement dans la révision et dans l'erreur judiciaire qu'elle se doit de réparer, mais bel et bien dans l'Affaire dans son ensemble, dans ce qu'elle comporte de montée du nationalisme, d'antisémitisme ambiant et de complicités de la part des politiques et des militaires. L'illustration se montre ainsi bien moins diffamatoire que celle du *Psst...!* et s'attache bien plus à exprimer une exigence de Vérité.

Cette intelligence des dessins d'Ibels, refusant l'insulte et expliquant les tenants et aboutissants de l'Affaire, est rapidement louée, notamment dans l'étude publiée par John Grand-Carteret sur les images de l'affaire Dreyfus³⁵ : « En ce *Sifflet* apparaît la vraie caricature de circonstance, celle que j'invoquais tout à l'heure, la caricature qui plane, la caricature qui remonte à la source, qui s'attaque au mal lui-même, au lieu de tomber uniquement sur tel personnage transformé en bouc émissaire.³⁶ » Pourtant, la justesse et la subtilité des illustrations du *Sifflet* peinent à attirer le lectorat de rue, bien plus séduit par les stéréotypes présentés dans le *Psst...!*. Ainsi, Ibels sera contraint de cesser la parution de sa revue dès juin 1899, malgré de nombreuses tentatives d'abaissement des prix. Cet échec populaire sera néanmoins compensé par un véritable succès critique : les images d'Ibels seront même admirées par Esterhazy lui-même, qui aurait « tapissé [sa chambre] de [ses] caricatures³⁷ » et

34 Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, *op cit.*, p. 34-35.

35 John GRAND-CARTERET, *L'affaire Dreyfus et l'image : 266 caricatures françaises et étrangères*, Paris, éditions Flammarion, 1898.

36 *Ibid*, p. 32.

37 Ibels rencontre, bien après la fin de l'Affaire Dreyfus, la fille d'Esterhazy via un ami commun. Elle lui aurait

seront considérées par beaucoup comme un exemple de caricature intelligente dans la lignée d'Honoré Daumier.

Sorti de l'Affaire Dreyfus presque ruiné, Ibels disparaît quelque peu de la scène artistique et se consacre désormais à des entreprises plus humbles mais peut-être plus cohérentes. Il deviendra ainsi décorateur du grand magasin Le Printemps et directeur artistique du Théâtre de l'Odéon, en compagnie d'Antoine. Il semble alors qu'Ibels ait gardé un même intérêt pour une pratique artistique sociale investissant le quotidien et le domaine public. En parallèle, Ibels sera aussi professeur d'Histoire de l'Art et du Costume en diverses écoles, et là encore transparaît son désir de transmission et d'éducation. Il n'abandonnera pas pour autant l'art et son pouvoir de dénonciation : au cours de la Première Guerre Mondiale, dans laquelle il perdra un fils, il reprendra la création d'images satiriques.

Ce coup d'œil jeté à la suite de sa carrière confirme ainsi le portrait dressé à l'aide de sa production entre 1891 et 1899. Ibels apparaît donc comme une personnalité à cheval sur plusieurs pratiques et thématiques. Du symbolisme nabi, il conserve le goût pour des compositions synthétistes aux lignes fortes et aux contrastes marqués ; il s'en distingue pourtant en outrepassant le refus théorique de naturalisme et en utilisant ces audaces picturales à des fins de dénonciation. Au sein des illustrateurs anarchistes, il s'intègre un peu mieux mais refuse là encore les motifs iconographiques supposés et préfère créer sa propre mythologie sociale. Enfin, il reste un acteur singulier de l'Affaire Dreyfus : par sa subtilité, la sincérité de son engagement et sa compréhension profonde de l'Affaire, il se positionne bel et bien comme un intellectuel ; il privilégie pourtant un médium populaire afin de convaincre et de se faire comprendre par le lectorat de rue. Ibels reste donc un artiste inclassable, qui se caractérise avant tout par son honnêteté et son indépendance, telles qu'elles apparaissent à travers son œuvre comme sa biographie.

Pour citer cet article :

Claire DUPIN DE BEYSSAT, « Henri-Gabriel Ibels (1867-1936). Un promeneur engagé » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

fait cette confidence, relaté dans Henri-Gabriel IBELS, « L'affaire Dreyfus » dans *Promenade autour de 1900, op cit.*, p. 11.

Charlotte Besnard (1854-1931) : être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XX^e siècle.

Hélène MOREAU-SIONNEAU

Depuis quelques décennies, l'art du XIX^e siècle, autrefois dédaigné, fait l'objet d'un nouveau regard, dont le Musée d'Orsay se veut le reflet. Cependant, les sculpteurs de cette période, pourtant identifiée comme étant celle de la statuomanie, demeurent bien moins connus que leurs homologues peintres. De fait, la sculpture était en ce temps, plus encore qu'aujourd'hui, un art difficile : rude et salissant, dans sa permanente confrontation à la matière, mais aussi onéreux, puisque le but ultime, la transcription du modèle dans le bronze ou le marbre, requérait généralement le financement d'un commanditaire, public ou privé. De plus, héritière des activités artisanales des tailleurs de pierres et des ornemanistes, au service du décor architectural ou mobilier, et à cause de son étroite relation au matériau, la discipline était jugée moins noble que celle du grand art : la peinture. Ces inconvénients du métier expliquent sans doute en partie que les femmes fussent encore plus rares à pratiquer la sculpture. Mais celles qui la choisissaient se devaient de montrer un caractère pugnace.

En histoire de l'art, si les sculpteurs du XIX^e siècle représentent un vaste domaine encore peu exploré, la parcelle spécifique réservée aux sculptrices y est à peine défrichée. Nous touchons là au problème de la visibilité, ou plutôt devrions-nous dire de l'invisibilité, des femmes artistes, sur une scène largement occupée par leurs collègues masculins. Les inégalités liées au sexe ont été étudiées et dénoncées par les féministes anglo-saxonnes dans les *gender studies*, à la suite de la question posée en 1971 dans un célèbre article de Linda Nochlin : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »¹. Les historiens, et d'ailleurs surtout les historiennes, de l'art se sont mobilisés depuis pour commencer à combler le vide dans ce domaine de la recherche. Évidemment, cet élan fit la part belle aux femmes peintres. Toutefois, quelques femmes sculpteurs attirèrent à leur tour l'attention. Ainsi, l'œuvre de Camille Claudel (1864-1943) jouit à présent d'une grande notoriété. Mais cette

¹ Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTnews*, vol. 69, janvier 1971, pp. 22-39 et pp. 67-71 ; trad. de l'américain par O. Bonis, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1993, p. 5 et pp. 201-244.

remise en lumière survint seulement dans les années 1980², après la redécouverte d'Auguste Rodin (1840-1917) et de la tumultueuse relation qu'entretenaient les deux amants. Plus récemment, quelques publications exhument de l'oubli, dans lequel elles avaient été enfouies, les œuvres de Jane Poupelet (1874-1932)³ en 2005, celles, plus tardives, d'Anna Quinquaud (1890-1984)⁴ en 2011, tandis que l'exposition consacrée à Félicie de Fauveau (1801-1886)⁵ vient tout juste de fermer ses portes.

Charlotte Besnard, qui vécut dans la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle, s'inscrit sur la longue liste des oubliées, excepté pour quelques galeristes, connaisseurs ou amateurs de l'art de cette période. Pourtant, cette femme était reconnue et très active de son vivant. Issue de familles d'artistes, elle exposa longtemps ses sculptures, de façon régulière, et fut parfois récompensée. Souvent citée dans les milieux artistiques, elle apparaissait également dans la presse, en tant que sujet ou même auteur des articles. Mais, sans destin tragique, ses œuvres affichant un certain conformisme et finalement peu répertoriées dans les collections publiques françaises, elle pâtit d'une absence de visibilité faisant d'elle une artiste méconnue, voire ignorée en tant que telle. Son histoire est celle d'une femme perspicace qui a su trouver sa place, dans un milieu artistique dominé par les hommes d'une part, et auprès de son « glorieux »⁶ époux d'autre part. En effet, Charlotte Besnard doit surtout sa réputation au fait d'avoir été la femme d'un peintre fort célèbre en son temps : Albert Besnard (1849-1934). Justement, cet artiste au parcours exemplaire vient de resurgir de l'ombre grâce à l'important travail que lui consacre Chantal Beauvalot. Après une thèse en 2005⁷, ciblée sur sa vocation de décorateur, l'historienne de l'art a dirigé le catalogue de l'exposition monographique dédiée à Albert Besnard, organisée en 2008 au Musée Eugène Boudin à Honfleur⁸. Par ailleurs, un article élogieux, écrit par le peintre et publié dans *L'Art décoratif* en 1903⁹, constitue une autre source de grande valeur pour la biographie de son épouse comme pour l'illustration de ses réalisations. Mais surtout, il se révèle primordial pour

² Anne Rivière, *L'interdite, Camille Claudel : 1864-1943*, Paris, Ed. Tierce, 1983 et Reine-Marie Paris, *Camille Claudel : 1864-1943*, Paris, Gallimard, 1984.

³ *Jeanne Poupelet : 1874-1932, « la beauté dans la simplicité »* [exposition Roubaix, La Piscine-Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, 15 octobre 2005-15 janvier 2006], Paris, Gallimard, 2005.

⁴ Anne Doridou-Heim, *Anna Quinquaud, sculptrice, exploratrice : voyage dans les années 30*, Paris, Somogy, 2011.

⁵ *Félicie de Fauveau : l'amazone de la sculpture* [exposition Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, 15 février-19 mai 2013, Paris, Musée d'Orsay, 11 juin-15 septembre 2013], Paris Musée d'Orsay, Gallimard, 2013.

⁶ *Albert Besnard (1849-1934)* [exposition Honfleur, Musée Eugène Boudin, 5 juillet-29 septembre 2008], Chantal Beauvalot et alii, Honfleur, Société des Amis du musée Eugène Boudin, 2008, p. 11.

⁷ Chantal Heuvrard-Beauvalot, *Albert Besnard (1849-1934), une vocation de décorateur*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2005.

⁸ *Albert Besnard (1849-1934)*, cat. exp. dir. C. Beauvalot, *op. cit.*

⁹ Albert Besnard, « Madame Besnard. La femme artiste, ce qu'en pensent le monde et les hommes », *L'Art décoratif*, n° 53, février 1903, pp. 41-50.

appréhender le fonctionnement du couple, car c'est bien là que réside l'enjeu principal de ce sujet : le rapport entre conjugalité et carrières artistiques au sein du foyer Besnard.

Une grande détermination à mener une carrière de sculpteur

Tout au long de son existence, l'attitude de Charlotte Besnard montre qu'elle prétend à un statut d'artiste professionnelle et refuse que son œuvre soit assimilée à une pratique de dilettante, à laquelle sont souvent réduites les femmes artistes les plus aisées.

Dans le milieu artistique de l'époque, comme dans bien d'autres professions, être une femme est un handicap de départ. Un discours empreint de misogynie latente laisse entendre, par exemple, que la femme destinée à procréer ne peut de ce fait être créatrice, ou encore, juge incompatibles les critères de féminité et de cérébralité. Le critique d'art Camille Mauclair (1872-1945) illustre cette tendance, notamment dans les milieux idéalistes, lorsqu'il achève une description flatteuse de madame Besnard en ces termes : « très féminine avec un cerveau quasi masculin »¹⁰. En outre, lorsque les artistes les plus combattives réussissent finalement à exposer au Salon, leur travail est souvent méprisé. Il n'est pas rare, en effet, de voir leurs œuvres évaluées dans des sous-catégories de productions féminines, et non à l'aune de celles de leurs collègues masculins. Ainsi, Henri Jouin, au Salon de 1873, évoque « le meilleur de tous parmi les bustes exécutés de main de femme »¹¹ au sujet du portrait du *Général Renault*, commandé à Charlotte Dubray pour le Musée de Versailles. Dévalorisées, les femmes doivent souvent s'orienter vers des domaines secondaires, tels que la miniature ou les travaux décoratifs et de reproduction, pour y trouver des débouchés. De plus, jusqu'en 1897, l'enseignement de l'École des Beaux-Arts reste réservé aux hommes et le manque de formation est réel pour celles qui ne sont pas issues de familles d'artistes ou qui ne peuvent s'offrir les services de professeurs privés. Dans un autre registre, nous devons également prendre en compte le poids des convenances. Le rôle de l'épouse était de tenir le foyer, soit organiser le quotidien et élever les enfants, et de seconder son mari dans ses entreprises. Ces conditions expliquent la difficulté des femmes à percer sur le plan professionnel.

Elles élaborent alors différentes stratégies de carrière pour contourner ces obstacles, émerger de l'ombre et accéder à la scène artistique. Certaines utilisent un pseudonyme, telle Adèle d'Affry (1836-1879), duchesse de Castiglione Colonna, qui fait une courte mais belle

¹⁰ Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914, p. 124.

¹¹ Henri Jouin, *La sculpture au Salon de 1873*, Paris, Plon, 1874, p. 55.

carrière en exposant sous le nom de Marcello. Camille Claudel choisit d'être l'élève d'une célébrité, tandis que Sarah Bernhardt (1844-1923) use de sa notoriété d'actrice pour faire connaître ses œuvres. Quant à Charlotte Besnard, tout comme la sculptrice Marie Cazin (1844-1924), elle se glisse dans le sillage du célèbre peintre qu'est son mari et peut ainsi participer à diverses manifestations artistiques à l'ombre de sa notoriété.

La jeune fille se montre précoce dans son choix professionnel. Issue d'une famille d'artistes, elle opte dès l'enfance, non pour la peinture, d'un abord plus facile, comme sa sœur cadette, Séverine, mais pour la sculpture, un véritable défi, comme la benjamine Giovanna. Leur père, Gabriel-Vital Dubray (1813-1892), mène alors une florissante carrière de sculpteur sous le Second Empire, recevant de nombreuses commandes et accédant aux grades de la Légion d'Honneur. Il leur enseigne donc les rudiments du métier, et notamment la persévérance, dans cette tradition ancestrale des familles d'artistes qui se transmettent leur savoir-faire d'une génération à l'autre, ainsi que le feront eux-mêmes les Besnard pour leurs propres enfants.

Les premières œuvres sculptées de Charlotte Dubray sont indéniablement marquées d'un certain académisme. Nous n'employons pas seulement ce terme pour qualifier un style, plus ou moins classique et rigide, mais bien pour définir sa manière d'aborder la discipline. Imitant le modèle paternel, son approche de la sculpture rejoint l'enseignement prôné par l'Académie des Beaux-Arts et constituant un véritable plan de carrière : étudier, puis se faire remarquer au Salon, pour enfin décrocher des commandes. Désireuse d'une solide formation, la jeune femme s'astreint, dans ce but, à un parcours calqué sur celui de ses homologues masculins.

Ainsi, parmi ses premières réalisations exposées se trouvent des portraits d'étude visant à prouver son habileté. Après avoir inlassablement copié les modèles, « une œuvre née de ses mains et de son cerveau »¹² consacre sa vocation d'artiste. Charlotte Dubray débute au Salon de 1869 en présentant le buste en terre cuite de sa petite sœur *Giovanina*. Elle poursuit, en 1875, avec une œuvre de style Renaissance italienne, inspirée d'un voyage en Toscane et exposée sous le titre explicite : *Tête d'étude (Florence, XVI^e siècle)*. Enfin, en abordant le thème du *Napolitain* (fig. 1) l'année suivante, la sculptrice choisit de se confronter à une iconographie qui avait bousculé la tradition, à l'époque des grands sculpteurs romantiques,

¹² A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, p. 44.

avant de devenir, tout comme l'Italienne, un sujet d'étude récurrent. Le jeune homme, aux



Fig. 1 : Charlotte Besnard, *Napolitain, étude*, 1875 (Salon 1876), buste bronze (Boyer & Roland fondeurs), 70 cm H, collection particulière.

longs cheveux ondulés, n'est pas torse nu, ce qui eut sans doute été inconvenant alors pour une jeune fille. Il porte une chemise ample, déboutonnée sur la poitrine, laissant apparaître, suspendu à une cordelette, un médaillon rectangulaire, pareil à ceux que nous voyons au cou des pêcheurs¹³ de François Rude (1784-1855) et de Francisque Duret (1804-1865). Ces détails vestimentaires confèrent au sujet sa trivialité et rendent hommage aux maîtres disparus, tandis que l'air déterminé et le regard profond du beau visage n'ont rien à envier à la statuaire antique.

À l'aube de sa carrière, Charlotte Dubray s'attaque également aux sujets typiques du concours du Prix de Rome. Mythologiques ou religieux, porteurs de valeurs morales, ils sont avant tout prétextes à représenter des académies, ici au sens d'études anatomiques. En allant sur ce terrain, la sculptrice affiche clairement sa volonté de rivaliser au Salon avec les élèves de l'École des Beaux-Arts. Plus encore, à leur instar, elle réussit à gagner Rome, récompense suprême du concours, grâce à ses commanditaires et mécènes, le duc et la duchesse de Sutherland. Elle y mène la vie d'un jeune étudiant d'art, y rencontre d'ailleurs son futur époux, et expose au Salon de 1876 le fruit de son travail : *La Fille de Jephthé pleurant sur la montagne*. Certes, du visage de la jeune fille, au regard perdu, émane la tristesse. Pourtant, la pose désinvolte laisse entrevoir, sous les draperies à l'antique, les bribes d'un corps relâché, évocation de la grâce féminine et exercice académique par excellence. Au Salon de 1880, désormais mariée, Charlotte Besnard-Dubray propose encore une statue de grande taille :

¹³ François Rude, *Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, 1831, marbre, 82 cm H, Paris, Musée du Louvre et Francisque Duret, *Jeune pêcheur dansant la tarentelle*, 1832, bronze, 158 cm H, Paris, Musée du Louvre.

Judith présentant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie. Avec cette deuxième prouesse de Salon, la sculptrice met fin à la formation de type académique qu'elle s'était elle-même programmée.

La longévité exceptionnelle de la carrière de Charlotte Besnard est une autre spécificité à souligner. Sa volonté à poursuivre son art n'est guère émoussée par son mariage, à l'inverse de sa sœur qui dès lors abandonne, comme nombre d'artistes femmes. Débutant le modelage quand elle n'est âgée que d'une dizaine d'années, cette femme cesse d'exposer seulement six ans avant sa mort, comme s'il s'agissait pour elle d'un souffle vital. Elle est représentée au Salon de façon très régulière, afin de ne pas perdre le contact avec ce public. Il est très impressionnant de constater qu'entre 1869 et 1912, soit en quarante-quatre années, elle manque seulement sept fois le rendez-vous, malgré les maternités et les voyages. Enfin, si la carrière de son mari lui fournit de nombreuses occasions de montrer son travail, en France comme à l'étranger, elle n'hésite pas à les saisir.

La sculptrice veille aussi à la visibilité de sa propre œuvre, en utilisant notamment la presse. De la fin du XIX^e siècle, nous connaissons deux articles : celui de l'Américaine Eleanor Greatorex en 1893¹⁴ et celui de la *Revue encyclopédique* de 1896¹⁵. Dans les deux cas, il semble que la sculptrice n'ait pas été des plus bavardes, le contenu des textes se résumant presque à la liste des œuvres réalisées jusqu'alors. Ils s'accompagnent cependant d'illustrations, très originales pour le journal américain puisque réalisées de la main de l'auteur. L'article écrit par Albert Besnard en 1903 dans *L'Art décoratif*¹⁶ constitue en revanche une véritable promotion pour la carrière de son épouse, mettant en scène la femme avant les œuvres, pourtant largement reproduites en regard, dans une vibrante biographie. Les articles des années suivantes sont désormais plus attachés à la figure de l'artiste, décrite dans son comportement et ses activités, qu'à ses œuvres. Dans celui que Frantz Jourdain consacre au couple Besnard dans *La Vie heureuse* en 1904¹⁷, l'imposante statue de *Saint François*, récompensée par une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900, figure toutefois en évidence sur les photographies d'atelier (fig. 2). Nous observons, dans cette évolution des

¹⁴ Eleanor E. Greatorex, « A Visit to Madame Besnard's Studio », *The Nursing Record*, 27 juillet 1893, pp. 89-93.

¹⁵ « La femme moderne par elle-même », *Revue encyclopédique*, n° 169, T.VI, 28 novembre 1896, pp. 846-847.

¹⁶ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité.

¹⁷ Frantz Jourdain, « Un ménage d'artistes. Monsieur et Madame Albert Besnard », *La Vie heureuse*, janvier 1904, B.N.F., Département des Estampes, Collection Laruelle, Ne 63 Fol. Tome 130 (microfilm D043607-D043614).

articles de presse, un déplacement de l'intérêt du public, et des journalistes avant lui, des



Fig. 2 : Germaine, Charlotte et Albert Besnard dans l'atelier (statue de *Saint François* en arrière-plan, plâtre S.N.B.A. 1899), photographie *La Vie Heureuse*, 1904.

œuvres d'art vers la personnalité de l'artiste, reflétant la primauté de la figure du créateur au tournant du siècle.

Dans une démarche déjà moderne, en vue d'exister à travers la sculpture, Charlotte Besnard prend en main sa propre carrière, tant sur le plan de sa formation que sur celui de sa promotion, sans céder à la facilité d'être seulement la femme d'une célébrité.

Le besoin de participer aux développements de la sculpture

Jalonnant toute sa carrière, les œuvres de Charlotte Besnard révèlent les étapes de sa propre évolution, ainsi que son désir de toujours garder le contact avec son temps. Par ailleurs, l'étendue de son répertoire artistique démontre sa curiosité, son goût pour l'innovation et son ambition de s'inscrire dans son époque, d'y prendre sa place.

Pendant les années de maternité, souvent cantonnées au foyer, les femmes artistes trouvent en leurs enfants leurs modèles de prédilection. Libérée des contraintes financières, Charlotte Besnard s'épanouit au travers d'œuvres sensibles, dont les sujets appartiennent au registre de l'intimité familiale. Après la naissance, à Londres en 1881, de son fils aîné, Robert, la sculptrice confirme dès 1883 sa mutation en présentant au Salon une statuette de *Bébé* qui connaît un certain succès. Celle-ci figure d'ailleurs en photographie sur la page de titre de l'article de 1903¹⁸, accompagnée d'un buste polychrome de fillette et du groupe en

¹⁸ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, p. 41.

plâtre *Mère et Enfant*. L'artiste réussit à animer les matériaux inertes et à insuffler de l'émotion à ses sujets. Émile Verhaeren les commente en 1888 : « Les mioches en bronze et en pâte de [Mme Besnard] réalisent une vie si intense, une réalité d'attitude si trouvée, une soudaineté si prise sur le vif de gestes et de physionomie que les bustes voisins en souffrent »¹⁹. Elle s'intéresse aux expressions enfantines toute sa vie durant, les têtes des petits-enfants remplaçant bientôt celles de leurs parents sur la sellette. Signalons que ces portraits, bustes, masques, réalisés en quantité, à toutes époques et en divers matériaux, modestes et fragiles, nous sont aujourd'hui peu connus puisque, restés dans la confidentialité familiale, ils furent éparpillés, souvent oubliés, parfois brisés.

Pour autant, l'envie de participer aux nouveaux courants artistiques, d'évoluer avec son temps, ne quitte pas cette mère. « Et maintenant que nos enfants sont élevés, que notre vie est redevenue paisible [...] », raconte Albert Besnard en 1903, « voici ce que me dit cette modeste artiste : “ Je crois pouvoir enfin travailler. Fais-moi construire un atelier. ” »²⁰. Et la sculptrice persévère dans sa quête de modernité, sur le plan technique comme sur le plan thématique.

L'un des grands débats esthétiques de la fin du XIX^e siècle « touchait à la hiérarchie entre les arts dits majeurs ou beaux-arts et les arts mineurs, décoratifs ou appliqués »²¹ explique Pierre Vaisse. Le développement de ces derniers est tel que, dès 1891, la Société Nationale des Beaux-Arts crée l'évènement en prenant l'initiative d'ouvrir une section Objets d'Art. En parallèle, les artistes cherchant à renouveler un répertoire épuisé se lancent dans des expériences originales sur les matériaux. Jean Carriès (1855-1894) travaille ainsi longuement ses patines et glaçures, tandis qu'Henri Cros (1840-1907) s'intéresse aux pâtes de verre et Medardo Rosso (1858-1928) à la cire. Charlotte Besnard n'est pas en reste et les œuvres de cette période nous semblent être la manifestation de son réel intérêt pour les arts du feu. Elle teste d'abord la céramique, dont elle apprécie le luisant. Ses premières expériences nécessitent la collaboration technique de partenaires, tels Auguste Delaherche (1857-1940) et Albert Dammouse (1848-1926), pour l'exécution. Déclinant le même sujet, la sculptrice expérimente ainsi des effets colorés différents. L'une de ses plus belles pièces, *Cérès* (fig. 3), aujourd'hui conservée à Boston, nous en fournit un exemple significatif. Ce haut-relief, exposé à la toute nouvelle section Objets d'Art du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1892,

¹⁹ Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1997, vol. 1 : 1881-1892, p. 290.

²⁰ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, p. 50.

²¹ Catherine Méneux, *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, postface de Pierre Vaisse, Rennes, PUR, 2009, p. 204.

retient l'attention de la critique. Alors présenté sous la forme d'un plâtre polychrome, le livret précise qu'il est destiné à être exécuté en céramique. Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Edmond Pottier loue la hardiesse de l'artiste qui a peint, avec indications de modelés, la surface entière de la sculpture, afin de racheter la pauvreté du matériau par la richesse des coloris. Il conclut en indiquant que le relief « retrouvera dans les glaçures de l'émail l'éclat qui lui manque en ce moment »²². De fait, au moins deux exemplaires en grès émaillé furent tirés de ce modèle plâtre. L'un, sous le nom de *Pomone*, daté de 1893, fut vendu²³ à Paris en 1986. Exécuté dans une harmonieuse bichromie de tons naturels, vert tacheté de marron, il révèle une véritable intention décorative. L'autre, celui de Boston, s'illumine de tons chauds et vifs plus réalistes, évoque l'été, le temps des moissons et des récoltes. Les épis chargés



Fig. 3 : Charlotte Besnard, *Cérès, Coré ou Pomone*, 1892 (plâtre S.N.B.A., céramiques 1893 et 1895), grès émaillé, 74 H x 64 L x 40 P cm, Boston, Museum of Fine Arts.

et les fruits gonflés témoignent d'une rassurante abondance. La chevelure rousse flamboyante, les lèvres gourmandes, le sourire satisfait et le geste tendre traduisent les sentiments de sérénité et de plénitude. En travaillant uniquement sur le choix des coloris, Charlotte Besnard obtient du même relief deux versions révélant deux atmosphères bien distinctes.

Très tôt, Charlotte Besnard appréhende les nouveaux enjeux de son métier. Elle s'essaie encore à de petits sujets décoratifs en grès, produits pour la vente en de multiples variantes colorées. Mais bientôt, la sculptrice poursuit seule ses recherches de procédés inédits. Dans l'article de 1903, Albert Besnard écrit qu'« un grand moment la céramique sévit à la maison »²⁴ et qu'il en ressortit « de fort jolies choses qu'elle seule [avait] tentées dans cette

²² Edmond Pottier, « Les Salons de 1892 », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1892, II, p. 34.

²³ Vente Nouveau Drouot, Paris, 15 mai 1986, n° 161, attribué à tort à Charles Besnard.

²⁴ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, pp. 49-50.

manière »²⁵. Elle s'adonne alors à des recettes toutes personnelles, combinant terre cuite, pâte, cire, plâtre et peinture, sur de petites statuettes de femmes charmantes et décontractées, vision idyllique de la bourgeoisie moderne. Considérant ce type de sujets, aussi exposés en 1903 par Ville Vallgren (1855-1940), Fix-Masseau (1869-1937) ou Louis Dejean (1872-1954), Paul Vitry, incluant Charlotte Besnard dans ce groupe, les qualifie de « modernes successeurs des potiers tanagréens »²⁶. Le choix de ce qualificatif entérine la vocation décorative de ces figurines de terre cuite polychrome. Bien que d'inspiration classique, leurs costumes et leurs attitudes contemporaines en font cependant un sujet moderne. Il ne s'agit plus seulement de modelage ici, mais bien d'expérimentations sur la matière, en vue d'obtenir des effets nouveaux ou de revenir à des pratiques artisanales, autre sujet de préoccupation de ses contemporains. Durant cette période, l'artiste dépasse le modèle en tant que sujet pour ouvrir une réflexion sur l'évolution de son métier au travers de nouvelles applications techniques. Ses recherches sur la couleur et les matériaux nous apparaissent comme des vecteurs importants de l'expression de sa créativité.

Dans la mouvance du Symbolisme, la sculptrice explore aussi de nouveaux thèmes, liés à la rêverie, au mystère et à l'iconographie des yeux clos, qu'elle interprète à sa manière. Ainsi, le buste en terre cuite de son amie Thadée, *Madame Aman-Jean*, la seule œuvre de Charlotte Besnard conservée au Musée d'Orsay, en dépôt à Roubaix au Musée de La Piscine, n'a plus rien à voir avec un portrait réaliste. La pose originale traduit au contraire un degré d'intimité réelle et illustre le goût qu'ont les artistes idéalistes « pour ces témoignages mutuels d'estime artistique et d'affection »²⁷ souligne Jean-David Jumeau-Lafond. La sculptrice l'incarne, en effet, dans une figure délicate du rêve, sujet emblématique de ce courant. Il ne s'agit pas cependant d'une femme assoupie et absente, mais plutôt d'un songe éveillé et méditatif. L'inclinaison de la tête sur son épaule donne de la profondeur à ses pensées, tandis que les paupières à demi abaissées détournent son regard vers l'intérieur de son esprit mélancolique.

Signalons, également, la réelle audace dont fait preuve Charlotte Besnard au travers de la sculpture funéraire, laissant souvent plus de liberté aux artistes, dans le cadre d'une commande privée. En réalisant la tombe de leur ami Georges Rodenbach (1855-1898), pour le cimetière du Père-Lachaise, elle surprend par une composition des plus spectaculaires et une

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶ Paul Vitry, « La Sculpture aux Salons », *Art et Décoration*, 1903, T. XIII, p. 199. Illustrations des œuvres des artistes cités pp. 196 et 201.

²⁷ *Les peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France* [exposition Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999], Jean-David Jumeau-Lafond, Antwerpen, Pandora, 1999, p. 38.

iconographie innovante en la matière. Le monument (fig. 4) suscite en effet une fascinante impression de mystère. Il se compose de deux parties, faites de matériaux différents. Un bloc de pierre parallélépipédique épannelé porte les noms et dates du défunt dans un cartel bordé



Fig. 4 : Charlotte Besnard, Tombe de Georges Rodenbach, 1902 (modèle plâtre S.N.B.A.), bronze et pierre, Paris, cimetière du Père-Lachaise.

d'une croix, au-dessous duquel sont gravés des vers du poète, à peine lisibles aujourd'hui. Surgissant d'un angle, qui semble avoir éclaté, le buste en bronze du défunt le représente torse nu, endormi, les yeux clos et la tête couchée sur son épaule, mais le bras levé tenant une fleur, allégorie de la jeunesse fauchée par la mort. Le geste souple du poète, le bras frêle dressé vers le ciel et le bouton floral délicat suggèrent une fragilité et une douceur qui s'opposent à la rudesse de la gangue de pierre dont le corps, ou l'âme, semble vouloir inéluctablement s'extraire. Le choix des matériaux, de coloris et d'aspects contrastés, accentue encore cette dualité. Charlotte Besnard réalise ici « une statue funéraire d'un genre inédit »²⁸ indique Marjan Sterckx. L'image du défunt au bras levé trouve probablement ses origines dans une tradition de monuments funéraires, qu'illustre la célèbre figure du *Général Bonchamps*, sculptée en 1822 par David d'Angers (1788-1856). Cependant, le geste traduit dès lors une intention différente. Il ne s'agit plus de saluer, pardonner ou bénir, mais de proclamer sa résurrection, non pas au sens religieux, mais au travers de l'immortalité de ses écrits²⁹. Les vers gravés sur la tombe, extraits du recueil de poésies, *La Jeunesse blanche*, relaient cette prière : « Seigneur, donnez-moi donc cet espoir de revivre Dans la mélancolique éternité du

²⁸ Marjan Sterckx, « “ Dans la Sculpture, moins de jupons que dans la Peinture ”. Parcours de femmes sculpteurs liées à la Belgique », *ART&FACT*, n° 24/2005, p. 65.

²⁹ Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, pp. 174 et 176.

Livre »³⁰. En étroite relation avec la littérature symboliste, ce thème, apparu pour la première fois dans l'œuvre de Charlotte Besnard, inspira très directement Albert Roze (1861-1952) pour la sépulture d'un autre écrivain : Jules Verne (1828-1905). En 1907 à Amiens, sa tombe fut dotée d'une sculpture le représentant sorti de son linceul, soulevant sa pierre tombale, le bras tendu vers le ciel. Le monument funéraire, assurant une belle postérité à celui de Rodenbach, porte cette inscription : « Vers l'immortalité et l'éternelle jeunesse ».

Malgré un apparent conformisme, Charlotte Besnard veut contribuer à l'évolution de la sculpture, au travers de ses recherches plastiques ou de ses innovations iconographiques.

Le désir de s'impliquer dans les réflexions de son époque

Sur le plan des idées, Charlotte Besnard souhaite également prendre une part active dans les débats contemporains sur l'art. De nombreux témoignages affirment qu'elle était une femme intelligente, voire intellectuelle. Dans le grand *Portrait de Madame Besnard de profil*, peint en 1903, son mari ne choisit pas de la représenter debout devant sa sellette de sculpteur, mais bien assise, tenant un livre à la main. Au fil des pages des *Souvenances*³¹, son fils Philippe revient de même à plusieurs reprises sur son intérêt pour la philosophie. D'ailleurs, la préface du catalogue de l'exposition Albert Besnard à la galerie Georges Petit en 1905³², écrite par sa femme, et qui constitue peut-être une réponse à l'article de 1903, n'est pas seulement un hommage au peintre, mais bien plutôt un discours sur l'art et la genèse de la création artistique, dans lequel nous remarquons au passage l'importance de la notion symboliste.

Au XIX^e siècle, la perception de la femme, et donc de son rôle dans la société, est bien différente de ce qu'elle peut être de nos jours. Réussir une carrière relève de l'exception et gagner son indépendance représente alors une menace pour le statut, le pouvoir et le confort des hommes. Ils repoussent donc longtemps leurs prétentions à l'égalité et veillent à garder les femmes à leur place³³. Dans l'article de 1903 au sujet de son épouse, Albert Besnard écrit que le « subtil effacement d'une femme si militante par ailleurs n'est aucunement chez elle

³⁰ Georges Rodenbach, *La Jeunesse blanche*, « Mélancolie de l'art », « La passion », Paris, Alphonse Lemerre, 1886, p. 158.

³¹ Philippe Besnard, *Souvenances*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975.

³² *Exposition Albert Besnard* [exposition Paris, galerie Georges Petit, 9 juin-9 juillet 1905], préface de Charlotte Besnard, Paris, Impr. G. Petit, 1905, pp. 5-15.

³³ Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Femmes peintres : 1550-1950* ; trad. de l'américain par C. Bourguignon, Paris, Des Femmes, 1981, pp. 50-57, (1^{ère} éd. *Women Artists : 1550-1950* [exposition Los Angeles, County Museum of Art, 1976], New York, Knopf, 1976).

faiblesse féminine, et provient de la force de son esprit qui distingue clairement sa voie »³⁴. Le peintre explique ici qu'elle est capable d'une grande détermination pour affirmer ses idées. Toutefois, il précise, avec finesse, que celles-ci ne sauraient aller à l'encontre de ses propres intérêts et que sa femme sait parfaitement rester à sa place, de quoi rassurer ses contemporains. Ainsi, comprenons que Charlotte Besnard est une « militante », une femme engagée, mais sans doute pas au sens un peu révolutionnaire que nous donnons aujourd'hui à ce terme.

Bien que favorisée par les circonstances, Charlotte Besnard avait dû elle aussi surmonter des obstacles. Consciente des grandes difficultés rencontrées par certaines de ses consœurs, elle n'oublie pas de défendre la cause féminine et de soutenir leurs initiatives. Elle participe aux premières expositions de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, fondée en 1881 par la sculptrice, Hélène Bertaux (1825-1909). Malheureusement, sans jury de sélection, beaucoup d'amateurisme dévalorise ce Salon. Pour les quelques professionnelles, ce regroupement est en définitive un échec car il ne défend ni leur art, ni véritablement les femmes dont il donne une médiocre image. En 1908, Charlotte Besnard, encore, organise elle-même une Exposition des femmes peintres, dans les salons du Lyceum à Paris. Dans le même temps, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs consacre toute son énergie à militer en faveur de l'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts³⁵, obtenue en 1897, une belle avancée dont Charlotte Besnard se félicite. Quand Lili Boulanger meurt en 1918, alors qu'Albert Besnard est directeur de la Villa Médicis, son épouse évoque le fait que la défunte était parmi les premières pensionnaires féminines acceptées à la Villa, privilège conquis de longue lutte. D'ailleurs, elle poursuit en proposant d'ouvrir une souscription et de confier à Lucienne Heuvelmans (1881-1944), première femme à avoir obtenu le Grand Prix de Rome de sculpture en 1911, la réalisation d'une effigie commémorative³⁶. Parfois, l'artiste s'engage également aux côtés des femmes par le biais de publications. Sollicitée en 1911 pour raconter son voyage aux Indes dans *Femina*³⁷, elle choisit de témoigner à leur sujet pour ne pas empiéter sur les articles que son mari écrit au *Figaro*. Elle expose avec une grande sagesse, sans porter de jugement de supériorité occidentale, la condition des femmes en Egypte, puis en Inde.

³⁴ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, p. 49.

³⁵ Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, Paris, énsb-a, coll. « Beaux-arts histoire », 1991.

³⁶ Lettre manuscrite de Charlotte Besnard à Nadia Boulanger, Rome, 25 mars 1918, conservée au Département Musique, B.N.F.

³⁷ « Mon voyage aux Indes par Mme Albert Besnard », *Femina*, 1^{er} juillet 1911, p. 360.

Dans un autre registre, la question de l'enseignement artistique intéresse particulièrement Charlotte Besnard. Dès 1901, elle fait partie du jury d'un concours organisé par le Docteur Galtier-Boissière, en charge d'examiner des dessins d'enfants. Parmi ceux des lauréats, exposés au Petit Palais, elle en commente quelques-uns, publiés dans son article de la *Revue Universelle*³⁸, et s'implique dans les réflexions contemporaines sur la pédagogie. Ces travaux aboutissent en 1908 à une réforme de l'enseignement du dessin, visant à abandonner « la méthode géométrique »³⁹ infligée aux enfants pour des procédés plus libres, faisant davantage appel à l'observation, à la créativité et à la spontanéité des jeunes dessinateurs. En 1909, l'artiste expose à nouveau, dans *Idées modernes*⁴⁰, les bienfaits de cette réforme, rejoignant en tous points les statuts que s'était fixés la Société de l'Art à l'École : faire aimer la nature et l'art, rendre l'école plus attrayante et veiller à la formation du goût⁴¹. Ce dernier aspect lui paraît particulièrement important, puisqu'elle y revient dans la préface d'un ouvrage intitulé : *Pour bien s'initier aux arts*⁴². Publié sous le patronage du Lyceum, ce livre fait partie d'une collection proposant des manuels pour parfaites épouses et femmes épanouies, mais pas encore libérées. Charlotte Besnard y suggère de prendre le temps de l'observation et de cultiver son propre goût en matière artistique, même s'il semble un peu sauvage, et de ne pas se laisser influencer par des opinions mondaines. Ainsi, la sculptrice soutient la réforme de l'enseignement du dessin et prône l'éducation du goût, auprès des enfants comme auprès des adultes, dans l'espoir de rendre bientôt l'art moderne accessible à un plus large public.

Charlotte Besnard tente à son niveau d'éclairer les mentalités et d'éveiller l'indépendance d'esprit des femmes. Elle entend bien participer aux mutations progressistes de la société en ce début de XX^e siècle. Aussi, ses engagements apparaissent comme un moteur primordial dans la vie de l'artiste.

³⁸ Madame Albert Besnard, « Dessins d'enfants », *Revue universelle*, n° 35, 31 août 1901, pp. 817-823.

³⁹ Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, pp. 29-36.

⁴⁰ Charlotte Besnard, « À propos des dessins d'enfants », *Idées modernes*, vol. II, n° 2, mai 1909, pp. 271-281.

⁴¹ Charles Couyba, *L'Art à l'école*, Paris, Larousse, 1908, p. 125.

⁴² *Pour bien s'initier aux arts*, préface de madame C. Besnard, Paris, P. Lafitte et Cie, coll. « Femina Bibliothèque », 1912, pp. XI-XII.

Un soutien inconditionnel apporté à son époux

« Charlotte Besnard a beaucoup aidé son mari à faire carrière »⁴³ confie Chantal Beauvalot au sujet des débuts du peintre. Effectivement, les jeunes époux s'installent d'abord à Londres où la sculptrice, bien introduite auprès de l'aristocratie anglaise, connaît un certain succès. Albert Besnard, croyant y faire fortune rapidement, est plutôt déconcerté de se voir appelé « Monsieur Dubray »⁴⁴. Finalement, présenté par sa femme aux principaux commanditaires, il se voit confier la réalisation de grands portraits de notables anglais. Au-delà de l'anecdote, il n'est pas impossible que Charlotte Besnard ait fait plus qu'encourager son époux. Imprégnée du modèle de son père, soumis à la course aux honneurs encouragée par le régime impérial, il semble que l'artiste ait discrètement mais fermement poussé son mari dans son ascension vers la gloire. Des descendants du couple d'artistes nous ont rapporté qu'elle était parfois qualifiée d'*impresario*, soulignant sa forte implication dans la gestion de carrière de son époux. Certains jugent même son ascendant négatif, tel Jacques-Émile Blanche qui lui reproche d'exercer « une influence néfaste sur les siens »⁴⁵, les entraînant « à produire vite et gagner davantage »⁴⁶. Quoi qu'il en soit, de Chevalier de la Légion d'Honneur en 1887, en même temps que Rodin, à Grand Croix en 1926, dignité exceptionnelle pour un artiste, Albert Besnard est l'un des derniers à franchir ainsi toutes les étapes de ce *cursus honorum* d'un autre âge.

Charlotte Besnard tient le rôle d'une véritable secrétaire pour son époux. Il est fréquent qu'elle rédige les courriers au nom de son mari, voire même à sa place lorsqu'elle règle le problème directement. Chantal Beauvalot a publié et annoté la correspondance des Besnard avec Auguste Rodin⁴⁷. Sur une centaine de lettres, plus de la moitié sont écrites et signées de Charlotte. Bien sûr, elle y transmet des messages de son mari et beaucoup concernent des invitations à dîner. Cependant, nous y trouvons également les dispositions prises quant aux expositions, et quelquefois elle se permet de lui recommander un sculpteur ou un acheteur.

Les Besnard fréquentent de très nombreuses personnalités à en croire la longue litanie des connaissances énumérées dans les *Souvenances*. Là encore, madame Besnard entretient ces précieuses relations, notamment en recevant chaque dimanche après-midi à quinze heures en leur hôtel particulier de la rue Guillaume Tell.

⁴³ Chantal Beauvalot, « La transition anglaise », *L'Atelier*, n° 2, 2006, note 41, p. 9.

⁴⁴ *Ibid*, p. 5.

⁴⁵ Jacques-Émile Blanche, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949, p. 280.

⁴⁶ *Ibid*.

⁴⁷ Chantal Beauvalot, *Correspondance Rodin-Besnard*, *L'Atelier*, n° 3, pp. 7-31.

Un exemple illustre précocement, dans leur vie de couple, ses aptitudes à la gestion des affaires. Dès 1883, les Besnard décident d'organiser une exposition à Londres pour leurs amis artistes français. Charlotte s'occupe de gérer les problèmes matériels liés à l'événement, ainsi qu'en témoigne sa correspondance adressée à Rodin. À l'en croire, c'est un succès artistique et médiatique, même si le bilan financier reste nul. Elle n'est pas moins douée en matière de logistique, dirions-nous aujourd'hui. Car la famille Besnard se déplace souvent : à Talloires l'été, à Berck pour soigner Jean, en Italie, en Algérie et même aux Indes. Philippe raconte qu'« au moment de quitter l'hôtel, sa mère se chargeait toujours des devoirs ennuyeux »⁴⁸. Dans un registre plus institutionnel, lorsque son époux occupe le poste de directeur de l'Académie de France à Rome, de 1913 à 1921, elle agit en parfaite maîtresse des lieux. Chantal Beauvalot cite une note d'un manuscrit inédit de Besnard, qui répond au ministre lui demandant de réduire les dépenses : « Voilà de grosses questions difficiles à résoudre pour un homme qui n'a jamais pensé qu'aux problèmes de la couleur »⁴⁹. Sa femme, tout au long de leur vie de couple, se charge de résoudre ces questions. L'administration des Beaux-Arts est sans doute aussi soulagée de biens des soucis avec l'intégration nouvelle des jeunes filles à la Villa Médicis, car elle se comporte en mère, voire en chaperon, et aussi en intendante efficace, idéale assistante du directeur de la maison.

Lorsqu'Albert Besnard évoque sa « compagne précieuse »⁵⁰, il est très conscient de son dévouement et lui reconnaît à demi-mot une part de son succès : elle le décharge de toutes les servitudes du quotidien, lui prête son aide pragmatique dans l'organisation de manifestations ou encore cultive des relations utiles à la promotion de ses œuvres.

Dualité et connivences artistiques

En définitive, la question des couples d'artistes trouve ici sa solution dans une dualité remarquable. Charlotte Besnard compose avec la notoriété de son mari, comme avec celle de son père auparavant, et elle en use. La place de la femme et les convenances ne lui permettent pas d'agir à sa guise, mais le couple partage les mêmes convictions, au point qu'il est parfois difficile de distinguer la part de l'un et de l'autre. Frantz Jourdain, ami d'Albert Besnard depuis l'École des Beaux-Arts, écrit en 1904 un article au sujet du couple, dans une rubrique consacrée aux ménages d'artistes. Il essaie d'y discerner quelle est, dans leur vie commune, la

⁴⁸ P. Besnard, *Souvenances*, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁹ *Albert Besnard (1849-1934)*, cat. exp. dir. C. Beauvalot, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, p. 48.

part de chacun : « Mme Besnard a-t-elle exercé une influence sur le tempérament de son mari ? Entre ces deux êtres la communauté d'idées est telle qu'il est bien difficile de faire abstraction des tendances communes, pour trouver une dominante spéciale à l'un et à l'autre »⁵¹. Cependant il admet un peu plus loin qu' « on accepterait volontiers la possibilité d'une pression latente, mal définie, mais réelle »⁵² de l'épouse sur son mari.

Tous deux fréquentent les cercles progressistes et s'inscrivent dans un renouveau des conceptions de l'art et des institutions. Ils soutiennent l'avant-garde belge, sont de tous les salons dissidents, à différents titres, font la promotion des arts décoratifs, de l'art social et de l'Art à l'École. Aux côtés de son mari, Charlotte Besnard peut s'investir totalement dans la vie artistique de son temps, au point que nous émettons l'idée qu'elle ait pu aussi mener une carrière par procuration.

Les deux époux se retrouvent également dans des connivences artistiques. Un évènement familial douloureux est à l'origine d'un intense moment de communauté dans le couple Besnard. Leur plus jeune fils, Jean, atteint de coxalgie, la famille va s'installer à Berck-sur-Mer en 1896, afin que lui soient prodigués les soins du docteur Calot. Au bout de trois années à l'hôpital Cazin-Perrochaud, le garçonnet est guéri. Pour remercier le médecin et les sœurs dévouées, le peintre entreprend à ses frais le décor de la nouvelle chapelle de l'hôpital, tandis que sa femme offre les sculptures, dont le fameux *Saint François* et le groupe de *Notre-Dame du Bon Espoir*. Après cette période d'angoisses partagées, ce projet mené conjointement avec son époux, animés du même sentiment de reconnaissance, semble constituer pour Charlotte Besnard un accomplissement artistique majeur. « Dans le grand entrain d'un travail collectif elle entreprit enfin des œuvres considérables et donna la mesure de son talent »⁵³ déclare son mari. À Berck, la sculptrice se trouve ainsi associée à un important chantier de décoration, ouvrage habituel pour le peintre, mais inespéré pour une femme.

L'attrait de la couleur est un autre point commun avec son mari, adepte des compositions très colorées, au point d'avoir « quelquefois annoncé le fauvisme »⁵⁴. La sculptrice lui emprunte, notamment, le goût des chevelures rousses flamboyantes, telle celle arborée par *Cérès* sur le relief en céramique. Enfin, leur complicité se remarque parfois dans

⁵¹ Frantz Jourdain, « Un ménage d'artistes... », art. cité, p. 4.

⁵² *Ibid.*

⁵³ A. Besnard, « Madame Besnard... », art. cité, p. 50.

⁵⁴ *Albert Besnard (1849-1934)*, cat. exp. dir. C. Beauvalot, *op. cit.*, p. 16.

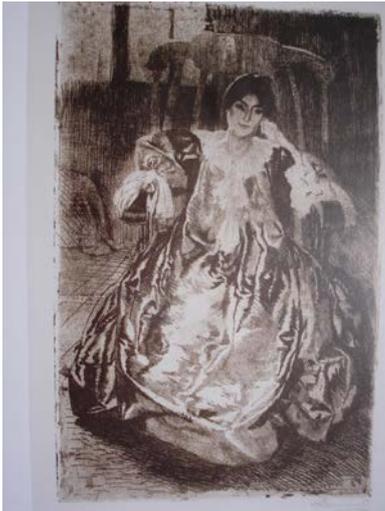


Fig. 5 : Albert Besnard, *La Robe de soie*, 1887, eau-forte, pointe sèche, 29,5 x 16,6 cm, collection particulière.



Fig. 6 : Charlotte Besnard, *Jeune femme assise*, 1894, terre cuite, 21,5 H x 22 L x 25 P cm, collection particulière.

le traitement des mêmes sujets modernes. En effet, si nous considérons *La Robe de soie* (fig. 5), une eau-forte d'Albert Besnard gravée aux environs de 1887, le rapprochement est inévitable avec la jeune femme assise en terre cuite (fig. 6), datée de 1894 et dont une version polychrome est présentée dans l'article de 1903.

Selon les usages, Albert Besnard peut donc compter sur sa femme pour le seconder dans sa carrière. D'esprit très ouvert, il la soutient en retour pour la sienne. Ils ont trouvé un juste équilibre et forment un couple assez exemplaire pour l'époque. Charlotte Besnard réussit à se faire une place à ses côtés et atteint la reconnaissance publique, privilège rare pour une femme de son temps.

Pour citer cet article :

Hélène MOREAU-SIONNEAU, « Charlotte Besnard (1854-1931) : être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XX^e siècle » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

La Maison Moderne de Julius Meier-Graefe

Bertrand MOTHEs

La dernière décennie du XIX^e siècle est une période de changement radical dans le domaine des arts décoratifs en Europe. Artistes, mécènes, critiques, institutions participent activement à ce mouvement de renaissance des arts appliqués, certes selon des voies et des idées propres à chacun, mais toujours dans un objectif de rupture par rapport au pastiche historiciste dans lequel se sont enfermés les artistes décorateurs et les architectes durant la seconde moitié du siècle. Dans ce climat d'émulation, le rôle des marchands ne doit pas être négligé. En 1895, Siegfried Bing ouvre les Galeries de l'Art nouveau au 22, rue de Provence à Paris¹. Si cette galerie est aujourd'hui la mieux connue et celle dont l'historiographie est la plus riche, il est important de prendre en compte l'environnement des galeries d'art parisiennes de la période, environnement dont fait partie La Maison Moderne. Cet établissement, fondé par le critique et historien d'art allemand Julius Meier-Graefe en 1899, s'inscrit face à l'Art nouveau de Bing comme le second pôle du commerce des arts décoratifs novateurs dans la capitale française au tournant du siècle. Comme les galeries de L'Art nouveau, La Maison Moderne est une boutique où le Parisien peut venir meubler son habitation, acheter des œuvres d'art, des bibelots ou des accessoires de mode. Sa structure et son fonctionnement diffèrent cependant de ceux du 22 rue de Provence, et correspondent à l'état d'esprit du propriétaire des lieux. De même, la sélection des artistes - certains œuvrent pour les deux enseignes - est une manifestation des choix esthétiques de Julius Meier-Graefe.

L'âme de La Maison Moderne

Le premier élément à étudier pour comprendre la genèse de La Maison Moderne est la définition des buts de son créateur, Julius Meier-Graefe. En effet, la galerie est modélisée selon sa volonté, et c'est lui qui incarnera son âme durant toute la période où elle sera en activité. Fils d'Edward Meier, un des chefs de file de l'industrie sidérurgique en Allemagne, et de Marie Graefe qui décède en le mettant au monde², Julius Meier-Graefe est né le 10 juin 1867 à Reșița³. Sa famille déménage en Rhénanie et le jeune Julius grandit près de

¹ Cat. exp. *Les origines de L'Art nouveau : la Maison Bing*, Anvers, Fonds Mercator, Paris, Les Arts décoratifs, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004.

² Lee SORENSEN, « Julius Meier-Graefe », *Dictionary of Art Historians*, [<http://www.dictionaryofarthistorians.org/meiergraefej.htm>].

³ Ville du Banat, aujourd'hui en Roumanie.

Düsseldorf. Il obtient l'Abitur en 1879 et débute des études industrielles en vue de reprendre les affaires paternelles⁴, en 1888 à Munich puis l'année suivante à Zurich et à Liège. Il semble alors déjà attiré par le monde de l'art : il visite l'Exposition universelle de 1889 à Paris et part pour Berlin dès 1890. Il commence alors des études d'histoire de l'art sous l'enseignement d'Herman Grimm et quitte Berlin sans avoir été diplômé⁵.

L'année 1893 voit les premières implications de Meier-Graefe dans le domaine artistique : il aide son ami Edvard Munch à organiser une exposition et publie son premier ouvrage, le roman *Nach Norden* (« Vers le Nord »). Il voyage cette même année en Angleterre où il rencontre les plus importants représentants de l'Aesthetic Movement et des Arts and Crafts que sont Oscar Wilde, William Morris, Edward Burne-Jones et Aubrey Beardsley⁶. En 1894, il participe à la fondation de l'association *Pan* et devient l'éditeur de la revue éponyme qui l'accompagne. Il partage le titre de rédacteur en chef avec l'écrivain Otto Julius Bierbaum. Meier-Graefe s'occupe de la rédaction des articles ayant trait aux beaux-arts et Bierbaum se charge de ceux qui sont consacrés à la littérature⁷. Il commence alors à écrire sur les arts décoratifs. Selon lui, la peinture a perdu son contact avec la société et il est nécessaire de se tourner vers les arts appliqués pour pouvoir espérer faire renaître l'art⁸. Meier-Graefe souhaite ainsi adjoindre un salon d'art à l'association *Pan*. Il veut faire de ce salon un endroit neuf, en rupture avec les expositions organisées alors et qui ne contentent plus le public, et se propose de réunir dans des intérieurs cohérents tous les arts, sans distinction entre beaux-arts et arts appliqués. Son but est alors de rallier artistes et spectateurs et de créer un milieu « moderne et harmonieux »⁹. Cette idée de salon d'art semble avoir émergé dans son esprit après son voyage avec Siegfried Bing en Belgique au printemps 1895. Ils visitent à Bruxelles la Maison d'Art de la Toison d'Or. Cette galerie, fondée en 1894 par la Société Anonyme l'Art, est installée dans l'hôtel particulier d'Edmond Picard, au 56 avenue de la Toison d'Or, et est dirigée par son fils William Picard. Le but de la Société Anonyme l'Art, qui est de stimuler la production des arts appliqués, se retrouve dans le procédé de présentation choisi qui est alors totalement nouveau : l'aménagement de l'hôtel est

⁴ Kenworth MOFFETT, *Meier-Graefe as Art Critic*, Munich, Prestel-Verlag, 1973, p. 9.

⁵ Lee SORENSEN, « Julius Meier-Graefe », *Dictionary of Art Historians*, [<http://www.dictionaryofarthistorians.org/meiergraefe.htm>].

⁶ Cat. exp. *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, Musée d'Orsay, N. Chaudun, 2007, p. 126.

⁷ Jean-Michel LENIAUD, *L'Art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 453-454.

⁸ Cat. exp. *Art nouveau : Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, Stuttgart, Arnoldsche, 1999, p. 150.

⁹ Catherine KRAHMER, « Meier-Graefe et les arts décoratifs, un rédacteur à deux têtes » dans Alexandre KOSTKA, Françoise LUCBERT (dir.), *Distanz und Aneignung, Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2004, p. 232.

conservé et les objets – des œuvres d’art et d’artisanat contemporain destinées à la vie quotidienne – sont exposés dans les pièces. Cette manière de procéder diffère de l’ordonnement habituel dans les galeries de l’époque qui consiste à simplement disposer les objets en vente sur des étagères dans des lieux sans âme et sans décoration. Bing et Meier-Graefe sont impressionnés par son aspect novateur¹⁰. Immédiatement après leur passage à la Maison d’Art, Meier-Graefe et Bing rendent également visite à Henry Van de Velde qui vient d’amorcer la construction de sa nouvelle maison, le Bloemenwerf, à Uccle. Dans ses mémoires, Van de Velde évoque alors « un voyage qui devait les renseigner sur le réveil des métiers d’art en Angleterre et dans divers pays du continent. De Bruxelles, ils devaient gagner l’Angleterre, reviendraient par la Hollande pour se rendre au Danemark, en Allemagne, en Autriche et en Tchécoslovaquie. »¹¹

Van de Velde poursuit en exposant les intentions et les propositions de Meier-Graefe, qui compte nourrir son réseau de connaissances et trouver de nouveaux sujets d’articles afin de participer au développement des revues d’art en Allemagne. Ainsi Meier-Graefe propose à Van de Velde de figurer parmi les collaborateurs étrangers de la revue *Pan*. Les deux voyageurs sont alors, semble-t-il, convaincus de la nécessité de travailler avec Van de Velde et ne tarissent pas d’éloges sur son goût en matière d’aménagement intérieur¹². Au moment du départ, Bing exprime son envie de reprendre contact avec Van de Velde en vue d’une éventuelle collaboration lorsqu’il sera de retour à Paris. C’est à la fin de ce voyage que Meier-Graefe encourage Bing à transformer sa galerie parisienne, enthousiasmé par l’exemple édifiant que constitue la Maison d’Art comme galerie novatrice.

A la fin de l’année, Meier-Graefe quitte l’association *Pan* à la suite d’une discorde liée à la publication, dans le numéro de septembre-novembre 1895 de la revue, d’une lithographie d’Henri de Toulouse-Lautrec, *Mademoiselle Lender, en buste*, jugée immorale par certains membres du comité de rédaction¹³. Il part alors vivre à Paris dans les mois qui suivent, tout en continuant à collaborer avec des revues allemandes. A partir de cette date, Meier-Graefe écrit peu au sujet de la peinture et se focalise sur les arts décoratifs. En parallèle à cette activité

¹⁰ Cat. exp. *Georges Lemmen 1865-1916*, Bruxelles, Crédit Communal, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, Pandora, 1997, p. 51.

¹¹ Henry VAN DE VELDE, *Récit de ma vie. 1, Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin (1863-1900)*, texte établi et commenté par Anne VAN LOO et Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Bruxelles, Versa, Paris, Flammarion, 1992, p. 263.

¹² La conversation a lieu dans le salon de musique de la maison de la belle-mère de Van de Velde, qu’il vient de réaménager pour Irma Sèthe, sœur de sa femme Maria, avec un papier peint à motif de dahlias.

¹³ Roger CARDON, *Georges Lemmen (1865-1916)*, Anvers, Petraco-Pandora, 1990, p. 448.

d'écriture, il devient à la fin de l'année 1895 conseiller artistique de Siegfried Bing dans sa galerie L'Art nouveau et y organise des expositions¹⁴. Le rôle de Meier-Graefe au sein de l'entreprise de Bing le met au centre d'un réseau d'artistes, enrichissant celui déjà constitué en Allemagne. Cependant, son action n'est pas exempte de critiques négatives de la part d'acteurs principaux de la scène artistique française comme Auguste Rodin, Octave Mirbeau ou Edmond de Goncourt, qui l'accusent de vouloir renverser le « bon goût » et la tradition des arts décoratifs français. Meier-Graefe et L'Art nouveau sont cependant défendus par des critiques éminents, tels Camille Mauclair, Gustave Geffroy, Thadée Nathanson ou Roger Marx¹⁵. Au bout de six mois de collaboration, Meier-Graefe quitte la galerie de Bing. Les deux hommes continuent cependant de se fréquenter.

Julius Meier-Graefe retourne alors à l'écriture. Il décrit dans un article publié dans *Das Atelier* en 1896, ce qu'il considère comme dépassé dans le domaine de l'aménagement intérieur. Pour lui, la maison d'Edmond de Goncourt, meublée dans le goût du XVIII^e siècle, ne correspond plus au besoin d'un intérieur de la fin du XIX^e siècle :

« Une personne moderne ne peut pas vivre dans un bric-à-brac du Second Empire. Arracher quelque chose à une autre époque et la placer dans un nouvel environnement peut être aussi désastreux que les imitations barbares des vieux modèles dans les arts décoratifs¹⁶. »

Meier-Graefe critiquera également l'aspect « muséal » de cette demeure lors de la vente aux enchères de son contenu en 1897¹⁷. Cette idée d'anachronisme concernant le décor intérieur et l'ameublement est constante chez Meier-Graefe, qui en fait un argument en faveur de la modernité. Il considère qu'« habiter un salon du plus pur style Régence, équivaut, pour un citoyen de la Troisième République, à s'affubler d'une perruque à marteau et d'un habit à rubans » et qu'un collectionneur meublant son intérieur en style ancien « se donne souvent aussi le ridicule du " Bourgeois Gentilhomme " »¹⁸.

¹⁴ *Les origines de L'Art nouveau : la Maison Bing*, op. cit. à la note 1, p. 236.

¹⁵ MOFFETT, op. cit. à la note 4, p. 28.

¹⁶ Julius MEIER-GRAEFE, « L'Art Nouveau. Das Prinzip », *Das Atelier*, 1896, n°5, p. 2-4 ; traduction par Edwin Becker dans *Les origines de L'Art nouveau : la Maison Bing*, op. cit. à la note 1, p. 129-131.

¹⁷ MOFFETT, op. cit. à la note 4, p. 28.

¹⁸ *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle. Reproductions photographiques des principales œuvres des collaborateurs de la Maison Moderne*. Commentées par R. [Raoul] AUBRY, H. [Henri] FRANTZ, G.-M. JACQUES [pseud. Julius MEIER-GRAEFE], G. [Gustave] KAHN, J. [Julius] MEIER-GRAEFE, Gabriel MOUREY, Y. [Yvanhoé] RAMBOSSON, E. [Émile] SEDEYN, Gustave SOULIER, G. [Georges] BANS. Avec

C'est un autre article de Meier-Graefe, publié en juin 1896, qui fait figure de profession de foi et d'affirmation de son engagement pour le soutien des arts décoratifs modernes¹⁹. Il y développe son point de vue qui divise l'art entre « milieu extérieur » et « milieu intérieur ». Selon lui, le XIX^e siècle a été le siècle du « milieu extérieur » dédié à un art réaliste, et son époque réagit à cette conception artistique avec un art « fantastique » – terme à comprendre aujourd'hui comme « symboliste » – qui aurait pour but d'être « utile ». Il place les arts appliqués au centre de ce renouveau de l'art et considère que la modernité pourra gagner le public via le domaine « neutre » des arts décoratifs. Il fait alors partie des personnes les mieux à même d'accompagner ce développement de l'art décoratif étant donné l'intérêt qu'il y porte mais également grâce à son savoir dans ce domaine et à son réseau de connaissances qui s'étend à toute l'Europe. Il partage ce point de vue avec de nombreux artistes qui commencent à délaisser la peinture et la sculpture afin de se consacrer à l'art « utile », Henry Van de Velde en tête.

Meier-Graefe continue d'écrire et se dote en 1897 du meilleur outil disponible pour véhiculer ses idées, une revue dont il sera le directeur : *Dekorative Kunst*. Cette revue en langue allemande est cofondée et éditée par le Munichois Hugo Bruckmann. Les articles sont en majorité écrits par Meier-Graefe lui-même, qui signe sous un grand nombre de pseudonymes différents²⁰. Formée sur le modèle anglais de *The Studio*, la revue est internationale par son mode d'édition : publiée en Allemagne mais avec des bureaux installés à Paris. Sa vocation est également de dépasser les frontières comme l'indique le prospectus de lancement. Meier-Graefe y explique que l'œuvre d'art abstraite est devenue une fin en elle-même et ne s'adresse plus qu'à une minorité d'amateurs, alors que le domaine de l'intérieur et de la maison est abandonné à l'offre de fabricants sans scrupules qui se bornent à fabriquer de mauvaises répliques de styles anciens. Une réaction contre cet état de fait serait en marche et la nouvelle revue, consacrée uniquement à l'art décoratif moderne, participerait à ce renouvellement en préparant le terrain. Cet effort dirigé vers les arts appliqués modernes uniquement se démarque des autres revues, créées ou rénovées à la même période, qui se consacrent à l'art moderne autant qu'à l'art ancien, comme la *Revue des Arts Décoratif et Art et Décoration*, en France, *The Studio*, en Angleterre et *Deutsche Kunst und Dekoration*, en Allemagne.

neuf hors-texte par Félix VALLOTTON *Les Métiers d'Art*. Paris, Édition de La Maison Moderne, 1901, p. II [Préface].

¹⁹ Julius MEIER-GRAEFE, « Dekorative Kunst », *Neue Deutsche Rundschau*, juin 1896, p. 543-560.

²⁰ Sur les pseudonymes de Meier-Graefe, voir KRAHMER, *op. cit.* à la note 9, p. 248-249.

Meier-Graefe ne se contente pas d'écrire sur les arts décoratifs, il met en application ses idées au sein de sa nouvelle revue avec la contribution d'artistes belges : la page de titre du premier numéro de *Dekorative Kunst* est ainsi dessinée par Henry Van de Velde ou Théo Van Rysselberghe²¹. Meier-Graefe fait appel pour les autres éléments de diffusion de sa revue à un troisième artiste belge, Georges Lemmen, qui dessine deux affiches et un papier à lettres. Meier-Graefe pousse son idée jusqu'à commander à Van de Velde l'aménagement des bureaux de rédaction de la revue au 37, rue Pergolèse, dans le 16^e arrondissement²². Il semble que Meier-Graefe soit déjà à l'origine de la collaboration entre le décorateur belge et Siegfried Bing en 1895²³. Suite aux réactions négatives suscitées par ses aménagements intérieurs à L'Art nouveau – pour Rodin « Van de Velde est un barbare »²⁴ – Van de Velde semble ne plus apprécier Paris²⁵, mais Meier-Graefe, convaincu de son succès possible en France, fait tout pour l'y faire reconnaître.

Au vu du succès rencontré par *Dekorative Kunst* et afin de propager encore plus largement ses idées, Meier-Graefe fonde la revue *L'Art décoratif*, pendant en français de la publication originelle. Le premier numéro est disponible en octobre 1898²⁶. Il est entièrement consacré à Henry Van de Velde à qui Meier-Graefe fait appel pour le dessin de la couverture²⁷. Le sous-titre de *L'Art décoratif, Revue internationale d'art industriel et de décoration* est à lui seul un résumé du combat que Meier-Graefe a entrepris l'année précédente dans le monde germanophone et qu'il souhaite engager dans le monde francophone. Sa ligne de conduite est précisée dans la préface du premier numéro. Il ambitionne de trouver une manière rationnelle d'organiser la production et la diffusion des objets d'art modernes. Il veut rompre avec la tradition française qui met en valeur la « chose rare »²⁸. Il déplore la situation des industries d'art de l'époque, qui pousse les artistes décorateurs à ne répondre qu'à des commandes de collectionneurs fortunés et n'incite pas les industriels possédant les infrastructures nécessaires à la fabrication d'objets en grande quantité à faire appel à des artistes pour dessiner leurs modèles, produisant uniquement des objets copiant les styles anciens. Meier-Graefe veut changer cet état de fait et souhaite

²¹ Catherine Kraemer attribue le dessin de la couverture à Van de Velde (KRAEMER, *op. cit.* à la note 9, p. 233) et Roger Cardon l'attribue à Van Rysselberghe (CARDON, *op. cit.* à la note 13, p. 445-446).

²² CARDON, *op. cit.* à la note 13, p. 176.

²³ VAN DE VELDE, *op. cit.* à la note 11, p. 267.

²⁴ VAN DE VELDE, *op. cit.* à la note 11, p. 277.

²⁵ LENIAUD, *op. cit.* à la note 7, p. 129.

²⁶ VAN DE VELDE, *op. cit.* à la note 11, p. 341.

²⁷ La composition de Van de Velde sera utilisée comme couverture de *L'Art décoratif* jusqu'au n°24 de la revue, en septembre 1900.

²⁸ KRAEMER, *op. cit.* à la note 9, p. 239.

réconcilier les artistes avec l'industrie « qui peut seule rendre le beau accessible au grand nombre²⁹ ». Dès le troisième numéro de *L'Art décoratif*, sa volonté de contribuer au commerce de l'art transparait : un éventail de Georges de Feure tiré à cent exemplaires est proposé aux lecteurs de la revue, qui doivent s'adresser à la rédaction afin de commander l'objet³⁰. Il s'agit de la première action de Meier-Graefe en tant que marchand d'art.

Le besoin d'une nouvelle galerie

Un changement radical se fait sentir dans l'action de Meier-Graefe. Même s'il quitte l'Art nouveau de Bing pour se concentrer sur ses activités d'écriture, il continue à considérer celle-ci comme étant la structure idéale pour la diffusion du style moderne à Paris. Cependant, au cours des dernières années du siècle, celui-ci amorce un changement dans le concept décoratif qu'il souhaite mettre en avant à L'Art nouveau. A peine un an après l'ouverture de la galerie, les bénéfices ne semblent déjà pas être à la hauteur de ses espérances, comme le souligne Paul Signac : « Les affaires ne marchent pas du tout ; il ne sait ni ce qu'il veut, ni ce que les clients veulent. Il est aux abois et je pense qu'il ne tardera pas à passer à d'autres exercices³¹ ». Bing commence dès lors à favoriser des artistes ayant une conception plus « française » des arts décoratifs³². Ce « retour » à la « tradition française » du meuble voit son aboutissement lors de l'Exposition Universelle de 1900 où le pavillon de Bing présente des œuvres de Georges de Feure, Édouard Colonna et Eugène Gaillard.

Meier-Graefe, lui « ne permettra aucune sorte de compromis, au moins pour le moment³³ ». Il a de plus déjà pris conscience des enjeux économiques et financiers que peut avoir une entreprise comme L'Art nouveau. Les entreprises de Louis Majorelle et de Gustave Serrurier-Bovy sont alors des modèles d'établissements florissants aux procédés distincts de ceux de Bing. Même si celui-ci installe son propre atelier afin de créer des objets de luxe pour sa galerie, Meier-Graefe considère qu'il a alors « sous-estimé l'énorme croissance de ce marché de produits nouveaux » et qu'il ne tient pas compte du contexte concurrentiel propre

²⁹ Julius MEIER-GRAEFE [n.s.], « Préface », *L'Art décoratif*, octobre 1898, n°1, p. 2.

³⁰ *L'Art décoratif*, décembre 1898, n° 3, n.p.

³¹ Lettre de Paul Signac à Charles Angrand, 30 décembre 1896, archives privées, citée dans *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, Anvers, Fonds Mercator, 1997, p. 393.

³² Nancy J. TROY, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991, p. 32.

³³ « Meier-Graefe lässt sich, wenigstens vorläufig, auf solche Kompromisse nicht ein » (Max OSBORN, « La Maison Moderne in Paris », *Deutsche Kunst und Dekoration*, novembre 1900, vol. VII, p. 102).

aux galeries de mobilier parisiennes³⁴.

Ces différents facteurs conduisent Meier-Graefe à envisager la création de sa propre galerie d'art privée, qu'il dirigera, et où il exposera uniquement les œuvres d'artistes correspondant à sa vision de l'art décoratif moderne. En 1899, Meier-Graefe a déjà longuement réfléchi au problème et ses idées sont arrivées à maturité. Le projet est lancé dans le courant de l'année. Grâce aux « ressources de son sentiment instinctif et de ses connaissances³⁵ », Meier-Graefe commence à réunir une « équipe » d'artistes chargés de choisir les œuvres qu'il va vendre dans sa galerie mais également comment et par qui elle sera aménagée. A partir de cette date, il abandonne progressivement la direction éditoriale de *Dekorative Kunst* et de *L'Art décoratif* pour se consacrer entièrement à son projet³⁶. Il peut de plus débiter son affaire grâce à un fort apport d'argent hérité de son père décédé en 1899. L'absence d'archives ne nous permet cependant pas de savoir si Meier-Graefe a pu bénéficier d'un soutien financier autre que son héritage et son investissement personnel lors de la création de sa galerie³⁷. Son changement d'activité et son implication de plus en plus importante sont loués dans la préface des *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle* publiée en 1901 par La Maison Moderne :

« Voici dix ans ce fut son plaisir de soutenir, dans les revues, avec une chaleur d'âme passionnée, la doctrine de l'égalité des arts [...] ; mais M. Meier-Graefe ne s'est pas contenté de l'action contemplative et d'ordinaire inefficace dévolue au critique ; il a entendu faire la preuve de ses dires, passer de la théorie à la pratique, de la propagande au fait.³⁸ »

L'ouverture de la galerie est rapportée par les revues dont il est encore le directeur. Le numéro de septembre 1899 de *L'Art décoratif* comporte une page rédigée par Meier-Graefe lui-même (sous un pseudonyme) annonçant l'ouverture prochaine de La Maison Moderne,

³⁴ Stephen ESCRITT, *L'Art nouveau*, Paris, Phaidon, 2002, p. 316.

³⁵ *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle*, op. cit. à la note 18, p. IV [Préface].

³⁶ *Art nouveau : Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, op. cit. à la note 8, p. 151.

³⁷ TROY, op. cit. à la note 32, p. 46.

³⁸ *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle*, op. cit. à la note 18, p.I [Préface]. Cette reconnaissance de l'action de Meier-Graefe est à modérer : il semble qu'il soit lui-même l'auteur de la préface des *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle* ainsi que celui du commentaire de la section « Ameublement », étant mentionné sur la page de garde comme l'un des contributeurs à l'ouvrage alors qu'aucun des textes signés ne l'est de son nom. Il est cependant indiscutablement l'auteur du commentaire sur les objets en métal et objets d'éclairage, signé sous son pseudonyme G.-M. Jacques.

« une nouvelle maison de production et de vente d'objets d'art usuels³⁹ ». Le numéro suivant précise la date de cette ouverture prévue pour la deuxième quinzaine d'octobre, et annonce qu'un vernissage aura lieu où seront conviés les lecteurs abonnés à la revue⁴⁰. L'ouverture au public est cependant reportée, comme en témoigne le numéro de novembre 1899, « par suite de travaux d'aménagement que les entrepreneurs n'avaient pas prévus⁴¹ ». Il s'agit de la dernière mention d'une ouverture prochaine de la galerie. La lettre envoyée par Van de Velde à sa femme Maria, datée du 15 novembre 1899 et mentionnant l'ouverture de la galerie, nous permet d'estimer plus précisément la date de cet événement qui a dû avoir lieu entre le 1^{er} et le 15 novembre 1899. Van de Velde explique que l'ouverture de La Maison Moderne n'a pas été un événement mondain aussi fameux que celle de L'Art nouveau quatre ans plus tôt, sans toutefois s'en inquiéter : « Cette ouverture n'est pas sensationnelle, tant s'en faut mais néanmoins je crois au succès de l'entreprise⁴² ». Malgré le peu d'enthousiasme généré par la création d'une nouvelle galerie, Meier-Graefe et ses collaborateurs sont alors convaincus de leur potentiel novateur et de la réussite future de leur action.

La Maison Moderne est, pour son créateur, une entreprise sans précédent : opposée aux salons et aux expositions officielles par la multiplicité des objets exposés et par leur présence en plusieurs exemplaires mais également opposée aux grands magasins grâce à l'indiscutable qualité artistique des objets proposés à l'achat, elle est aussi différente des boutiques dépendantes d'ateliers comme chez les frères Daum ou chez Louis Majorelle. La Maison Moderne fait partie du même type d'enseigne que la galerie de Bing, mais là encore, Meier-Graefe considère qu'une grande différence – autre que stylistique – les sépare. Contrairement à Bing qui choisit de plaire à une clientèle très aisée, Meier-Graefe veut inclure son établissement dans « une nouvelle catégorie de " galeries d'art moderne " qui répondrait aux besoins d'un nombre de plus en plus important de personnes pour lesquelles les objets vendus dans les boutiques existantes sont difficilement accessibles⁴³ ». Le public visé est donc bien plus large que celui de Bing. La raison mise en avant pour ce choix est la volonté de mettre l'art à la portée du plus grand nombre. Selon le rédacteur de la préface des *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle*, « la création de la *Maison Moderne* n'a pas eu d'autre

³⁹ R. [pseud. Julius MEIER-GRAEFE], « Chronique de l'art décoratif, La " Maison Moderne " », *L'Art décoratif*, septembre 1899, n°12, p. 277.

⁴⁰ R. [pseud. Julius MEIER-GRAEFE], « Chronique, La " Maison Moderne " », *L'Art décoratif*, octobre 1899, n°13, p. 51.

⁴¹ J. [pseud. Julius MEIER-GRAEFE], « Chronique, La Maison Moderne », *L'Art décoratif*, novembre 1899, n°14, p. 96.

⁴² *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, op. cit.* à la note 31, p. 392.

⁴³ TROY, *op. cit.* à la note 32, p. 43 ; ESCRITT, *op. cit.* à la note 34, p. 318.

origine que la volonté bien arrêtée de satisfaire un idéal qui avait été celui de William Morris, chez nos voisins d'Outre-Manche, et que, jusqu'en 1898, nul n'avait réussi à réaliser parmi nous⁴⁴ ». Cette volonté sociale mise en avant à l'ouverture de la galerie peut également s'expliquer par le fait qu'un commerce vendant des objets de qualité à prix raisonnable peut s'attendre à réaliser un plus grand nombre de ventes qu'une galerie comme celle de Bing, et donc à être viable économiquement. En effet, l'aspect financier de La Maison Moderne est un élément important à prendre en compte : si les idées de Meier-Graefe sont honorables et sa volonté de remplir les espaces d'habitation des ménages modestes sont louables, il lui faut pour réussir son entreprise une prospérité financière certaine. L'idéal social propre au mouvement Art nouveau est ainsi soumis à la réussite économique, sans laquelle aucune création et diffusion d'objets nouveaux n'est possible. Cette bonne santé financière encouragerait de plus les artistes les plus renommés à vouloir collaborer avec la galerie. Ces principes directeurs sont dès le départ présents dans la ligne de conduite de la galerie et sont explicités dans les articles qui accompagnent son ouverture⁴⁵. Dans la préface des *Documents sur l'Art Industriel*, les principes de fonctionnement et la variété des objets vendus sont mis en avant. Max Osborn explique un an après l'ouverture la place prise par la galerie dans le milieu du marché de l'art parisien et le rôle de son directeur :

« L'un des phénomènes caractéristiques les plus récents de l'époque actuelle, où l'art et l'artisanat sont enfin réunis après une trop longue séparation, c'est le bazar des arts décoratifs, établissement hybride qui tient le milieu entre la galerie d'art et le grand magasin, proposant à la fois des produits de luxe et des objets d'usage courant, et dont le propriétaire est une combinaison insolite de connaisseur, d'artiste, de critique d'art, de mécène, et d'homme d'affaires au sens le plus noble du terme⁴⁶ ».

Max Osborn met également en évidence le côté paradoxal de la situation des arts décoratifs parisiens : les deux enseignes les plus importantes sont dirigées par des Allemands qui tentent suivant leur propre voie d'« enraciner » l'Art nouveau en France. Van de Velde mentionne dans ses mémoires la force de volonté dont fait preuve Meier-Graefe à l'égard de sa conception des arts décoratifs mais exprime des doutes sur sa capacité à pouvoir mener un projet de cette envergure :

⁴⁴ *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle*, op. cit. à la note 18, p. I [Préface].

⁴⁵ R., op. cit. à la note 39, p. 277.

⁴⁶ OSBORN, op. cit. à la note 33, p. 99.

« La Maison Moderne devait se différencier des galeries Art Nouveau de Samuel Bing par l'intransigeance de son programme ; il s'agissait d'y rassembler cette partie du public qui se sentait attirée par une évolution de la peinture et de la sculpture vers des formes sûres, vers des qualités essentielles. Julius Meier-Graefe était de taille à réaliser un tel programme. Il ne manquait certes pas d'ambition, mais de moyens financiers et de la persévérance nécessaire pour se vouer seul à cette mission⁴⁷ ».

Les craintes de Van de Velde sont aussi justifiées par l'ampleur que veut donner Meier-Graefe à sa galerie. S'il ouvre son premier établissement à Paris, il souhaite également créer des antennes dans toute l'Europe œuvrant à la diffusion d'un art industriel moderne⁴⁸.

L'initiative de Meier-Graefe est alors très novatrice en France et La Maison Moderne doit être le tremplin d'une nouvelle alliance entre art, industrie et commerce. Il tente de constituer alors le seul trio capable d'offrir à une critique et à un public réticent des objets et des ameublements abordables, un trio qui serait constitué de l'artiste, du fabricant et du marchand⁴⁹. Une fois sa galerie ouverte et ce jusqu'à sa vente, Meier-Graefe va progressivement se désengager de la direction de *Dekorative Kunst* et de *L'Art décoratif*, même si le partage de bureaux administratifs de la rue des Petits-Champs entre la galerie et les périodiques ainsi que la fréquence d'articles publiés par lui dans les deux revues indiquent que ce désengagement ne sera jamais total. S'il se présente volontiers comme directeur de La Maison Moderne et de *L'Art décoratif*, il lui est difficile de concilier ouvertement la direction d'une galerie d'art moderne avec la rédaction d'articles dans des revues militant pour la même cause⁵⁰. Il réussit à mener une action concertée grâce à l'utilisation de son nom réel à la tête de La Maison Moderne et à l'emploi de pseudonymes pour la publication de ses articles.

Si la fondation de *Dekorative Kunst* puis de *L'Art décoratif* ont placé Meier-Graefe sur le devant de la scène artistique parisienne, la création de La Maison Moderne le distingue comme l'un des acteurs principaux du marché de l'art au début du XX^e siècle. Il dispose alors de tous les moyens nécessaires pour diffuser ses idées grâce aux écrits publiés et aux objets

⁴⁷ VAN DE VELDE, *op. cit.* à la note 11, p. 357.

⁴⁸ KRAHMER, *op. cit.* à la note 9, p. 240.

⁴⁹ Rossella FROISSART PEZONE, *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie de l'Art nouveau*, Paris, CNRS Editions, 2004, p. 69.

⁵⁰ KRAHMER, *op. cit.* à la note 9, p. 237.

proposés à la vente. De plus sa qualité de directeur de galerie lui permet de sélectionner les artistes avec lesquels il souhaite collaborer et constitue par ce biais un réseau de création à l'échelle européenne pouvant contribuer à alimenter le climat d'émulation qui règne alors dans la capitale française. Cependant, son positionnement en tant que défenseur d'un art décoratif moderne, déterminé à « déclarer la guerre au goût français et à la situation en France », fait de La Maison Moderne une entreprise risquée, qui doit convertir au plus vite le public parisien au goût moderne sous peine de disparaître.

Organisation, offre et fonctionnement de La Maison Moderne

Parmi tous les artistes choisis, deux compatriotes belges reçoivent la mission la plus importante : Georges Lemmen tout d'abord. Meier-Graefe lui confie le soin d'élaborer l'élément le plus reconnaissable pour une enseigne : son logo⁵¹ (fig. 1). Ce symbole, censé être la « marque » de La Maison Moderne, se compose simplement des lettres initiales du nom de la galerie superposées, dessinées en courbes dans la lignée du style déjà employé par Lemmen dans les affiches pour *Dekorative Kunst*. De conception simple, ce logo se retrouvera sur la majeure partie de la production et des publications de La Maison Moderne dans sa forme originale ou plus élaborée.



Fig. 1. Georges Lemmen, *Logo de La Maison Moderne*, 1899.

L'aménagement de La Maison Moderne est confié à l'artiste en qui Meier-Graefe à le plus confiance : Henry Van de Velde. Celui-ci conçoit alors une devanture avec des vitrines, permettant de voir une sélection d'objets vendus à l'intérieur. L'élaboration de la typographie des lettres qui lui sont destinées échoit à Georges Lemmen⁵². Ce choix témoigne de la confiance que Meier-Graefe place dans le talent des deux artistes belges, la devanture tenant alors un rôle aussi important que celui d'une affiche pour les boutiques de la fin du XIX^e

⁵¹ CARDON, *op. cit.* à la note 13, p. 449.

⁵² *Georges Lemmen 1865-1916, op. cit.* à la note 10, p. 58.

siècle. Dans la galerie, Van de Velde propose un décor complet, alternant vitrines, étagères et pièces aménagées.

Les autres artistes sélectionnés pour apparaître dans le catalogue de la galerie sont légion : plus de soixante sont recensés. Malgré une volonté affichée de la part de Meier-Graefe de créer une galerie favorisant les réalisations françaises, les créateurs étrangers sont très nombreux dans ses murs. Il est significatif, pour fournir un aperçu de la diversité de l'offre proposée, de mentionner toutes les nationalités présentes parmi les collaborateurs de La Maison Moderne : français, belges, allemands, italiens, autrichiens, hongrois, roumains, serbes, danois, néerlandais, et finlandais. Il est intéressant de noter l'absence d'artistes britanniques et espagnols parmi eux. Le goût de Meier-Graefe est le seul vrai dénominateur commun entre tous ces artistes, et leur sélection est effectuée avec un souci de cohérence qui lui est cher (le manque de cohérence avait été reproché à Bing quatre ans plus tôt).

L'offre proposée par l'établissement est également très étendue : dans l'article annonçant l'ouverture en septembre 1899, il est dit que « Les galeries de la "Maison Moderne" renfermeront un peu de tout : meubles, étoffes de tenture, tapis, céramiques, verreries, appareils d'éclairage, broderies, dentelles, bijoux, éventails, objets de toilette et de fantaisie - depuis la brosse jusqu'au pommeau de canne - enfin, tout ce qui entre dans la demeure et sur la personne⁵³ ». Cette prédiction se voit bien confirmée : La Maison Moderne propose tout ce qui est nécessaire pour aménager un intérieur et tous les accessoires - mais pas les vêtements - dont peut avoir besoin une personne aisée du début du XX^e siècle. Ce même article mentionne également une sélection de maîtres de la peinture, dont des œuvres sont proposées à la vente : Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Auguste Renoir, Maurice Denis, Théo Van Rysselberghe, Édouard Vuillard et Pierre Bonnard. Cet article reste toutefois la seule évocation de l'exposition de peintures à La Maison Moderne. Les tableaux qui ont pu y être présentés nous sont inconnus, et d'éventuels autres artistes ne peuvent être identifiés.

En plus de proposer des objets seuls à la vente, la galerie se proposait de concevoir et d'aménager des pièces, des appartements ou tout autre type d'intérieur dans leur ensemble. Aucun exemple d'aménagement complet n'est parvenu jusqu'à nous autrement que par des photographies anciennes. La plupart de ces aménagements ont été réalisés sous la direction

⁵³ R., *op. cit.* à la note 39, p. 277.

d'Abel Landry, de Pierre Selmershein ou de Maurice Dufrene. La commande la plus importante et la plus documentée concerne l'aménagement d'un restaurant allemand, situé à l'angle de la rue Grammont et du boulevard des Italiens, pour monsieur Konss, directeur d'hôtels⁵⁴. L'architecte désigné par le propriétaire pour diriger les travaux est Bruno Möhring. Celui-ci décide de l'agencement intégral de l'enseigne et Konss choisit de confier la réalisation et la mise en place des décors à La Maison Moderne. Les travaux se déroulent du 15 janvier au 17 avril 1901. Véritable réussite, Konss signale la participation de La Maison Moderne à l'aménagement dans le hall d'entrée de son établissement (fig. 2).



Fig. 2. Bruno Möhring, *Hall du restaurant Konss*, 1901, reproduit dans *Architektonische Monatshefte*, VII. Jahrgang 1901, Leipzig/Wien, Friedrich Wolfrum, 1901.

Le mode de fonctionnement de La Maison Moderne est très réfléchi, il exprime la réflexion poussée de son directeur et ses capacités innovatrices. Conscient du comportement du collectionneur français, qui agit avec l'objet d'art de la même façon qu'avec une peinture ou une sculpture, Meier-Graefe propose une organisation inspirée des Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk (Ateliers réunis pour l'art et l'artisanat) de Munich. Alors que l'art décoratif français demeure surtout un art de commande, dans lequel les artistes ne répondent qu'à des demandes spécifiques en créant des modèles uniques inaptes à la reproduction, Meier-Graefe propose un système inverse : les objets ne relèvent plus de commandes de particuliers mais sont produits en série par des artistes et des artisans. La production reste cependant dans le domaine de l'artisanat et ne bascule pas vers l'industrie. En l'absence d'archives administratives provenant de la galerie, aucun chiffre précis ne peut être avancé : le nombre de pièces réalisées pour un même modèle devait être relativement

⁵⁴ G. M. JACQUES [pseud. Julius MEIER-GRAEFE], « Un restaurant allemand à Paris », *L'Art décoratif*, novembre 1901, n°38, p. 54-60.

restreint sans toutefois comporter d'œuvres uniques. Sans même parler de goût ou de style, c'est d'abord la manière de penser que veut changer le directeur de La Maison Moderne.

Des exceptions à ce système sont possibles. Des tapisseries de Paul Elie Ranson, réalisée à la main par sa femme France Ranson en un seul exemplaire, étaient proposées à la vente à La Maison Moderne⁵⁵. Cependant il s'agit là d'objets confectionnés avant l'ouverture de la galerie, et ne relevant donc pas de la méthode de fabrication élaborée par Meier-Graefe. Le principe de fonctionnement est simple : les artistes créent des modèles et en donnent les droits de production à la galerie qui se charge de les exécuter. L'artiste reçoit une portion du prix de vente - portion définie avec son accord - pour chaque objet vendu⁵⁶. La possibilité de fabriquer en plusieurs exemplaires permet également à Meier-Graefe de vendre ses objets à « prix raisonnable », selon ses propres termes. Le « prix raisonnable » favoriserait l'achat et permettrait à l'artiste une rémunération confortable. Il ne faut ici pas confondre « raisonnable » et « bas ». Si les prix des objets vendus à La Maison moderne n'atteignent pas ceux constatés chez Bing, ils n'en restent pas moins accessibles qu'à des personnes assez aisées, et non à des ouvriers ou à des petits employés.

Pour la production des objets, la galerie possédait ses propres ateliers. Le seul attesté avec certitude est l'atelier de maroquinerie⁵⁷, mais il est possible que des ateliers d'ébénisterie, de tabletterie, de tapisserie, de dinanderie, de joaillerie et d'horlogerie aient été présents. Les arts du feu, difficiles à mettre en place à grande échelle au cœur de la capitale parisienne, proviennent eux de fabricants associés à La Maison Moderne. Le vase *Exposition 1900 Paris* (fig. 3) provenant d'Allemagne en est un bon exemple. Fabriqué par la manufacture Tonwerke à Kandern, dirigée par Max Laüger, il ne relève pas de la production habituelle de cette manufacture mais bien d'une fabrication exclusivement destinée à LMM, comme le prouve la marque de la galerie incisée sous sa base au côté du monogramme de Laüger et de la marque de la manufacture.

⁵⁵ *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle, op. cit.* à la note 18, p. 36 [L'ameublement].

⁵⁶ R., *op. cit.* à la note 39, p. 277.

⁵⁷ *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle, op. cit.* à la note 18, p. II [La maroquinerie].



Fig. 3. Max Laüger, atelier de la manufacture Tonwerke, *Vase Exposition 1900 Paris*, vers 1900, faïence peinte sous couverte, H: 21,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

A cette conception de la production et de la vente s'ajoute un choix décisif pour l'emplacement de la galerie. Le 82, rue des Petit-Champs et situé à quelques mètres de la rue de la Paix, qui reste encore aujourd'hui l'un des quartiers les plus fournis en boutiques de luxe à Paris. En plus d'être central, cet emplacement constitue le lieu de passage d'une clientèle fortunée et réceptive aux innovations artistiques. La rue a depuis changé de nom et est devenue la rue Danielle-Casanova. L'ancien numéro 82 correspond aujourd'hui à l'actuel 26, emplacement aujourd'hui occupé par un café.

Directeur d'un établissement commercial, Meier-Graefe à bien entendu utilisé tous les moyens disponibles à son époque pour faire connaître sa galerie. Deux affiches constituent le pivot de la démarche publicitaire de Meier-Graefe. La première est l'œuvre de Maurice Biais. Elle représente une dame élégante, regardant des objets disposés dans une des vitrines conçues par Van de Velde fidèlement reproduite (fig. 4). Tous ces objets sont facilement reconnaissables : il s'agit en effet d'objets vendus à La Maison Moderne. Un encrier en émail flammé de Jakob Rapoport dessiné par Maurice Dufrene, des petites sculptures en bronze de Georges Minne, un fauteuil d'Abel Landry, un chat en porcelaine de la manufacture danoise Bing et Groendahl et une lampe de Dufrene y sont, entre autres, visibles.



Fig. 4. Maurice Biais, imprimerie J. Minot, *affiche pour La Maison Moderne*, 1899-1900, lithographie en couleur sur papier, 114 x 78,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

La seconde affiche est l'œuvre de Manuel Orazi (fig. 5). D'une composition et d'une atmosphère totalement différente de celle de Biais, elle présente elle aussi des objets qui y étaient vendus. L'on reconnaît ainsi un encrier portant une figure en bronze d'Alexandre Charpentier sur un socle dessiné par Dufèvre et réalisé en grès flammé par Adrien Dalpayrat, un fauteuil de Van de Velde, une lampe en bronze de Gustave Gurschner, un vase de Dufèvre et Dalpayrat et une figurine de singe par Joseph Mendes da Costa. La particularité de cette affiche tient évidemment à la grande et hiératique figure féminine qui l'orne. Il s'agit en fait de la célèbre danseuse Cléo de Mérode, qui prête, comme une égérie, son image à la galerie⁵⁸.

⁵⁸ Alexandre Charpentier (1856-1909). *Naturalisme et Art Nouveau*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, N. Chaudun, 2007, p.126.

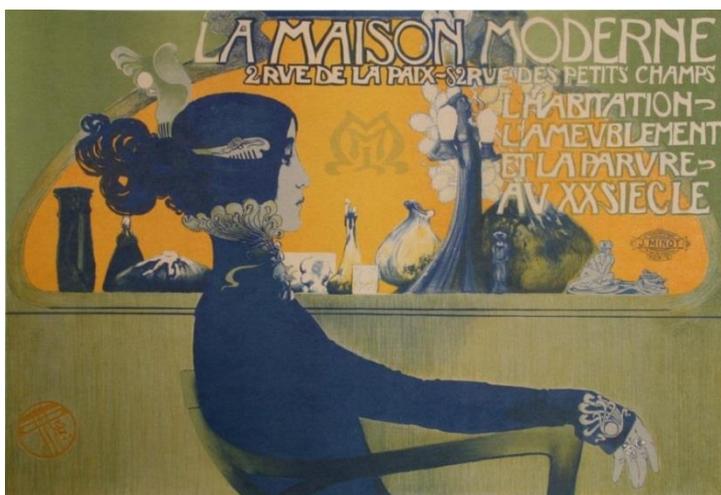


Fig. 5. Manuel Orazi, imprimerie J. Minot, *affiche pour La Maison Moderne*, 1901, lithographie en couleur sur papier, 83 x 117,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Outre ces affiches, Meier-Graefe édite également des petits prospectus destinés à véhiculer l'image de sa galerie. Le carton d'invitation à l'inauguration est l'œuvre de Georges Lemmen (fig. 6).



Fig. 6. Georges Lemmen, *carton d'invitation à l'inauguration de La Maison Moderne*, 1899, impression en couleur sur papier, 19 x 13 cm, collection particulière.

La composition sera également utilisée comme encart publicitaire dans les pages de *L'Art décoratif*. Les deux femmes représentées ne sont pas anonymes puisqu'il s'agit en

réalité de M^{me} Meier-Graefe et de Jenny, une jeune servante⁵⁹. Le second imprimé est réalisé par Manuel Orazi, qui s'inspire de sa propre affiche pour le dessin (fig. 7).



Fig. 7. Manuel Orazi, *prospectus pour La Maison Moderne*, vers 1903, lithographie sur papier, 11,7 x 27,7 cm, Paris, bibliothèque des Arts décoratifs.

De la même affiche, Meier-Graefe imprime des bons de réduction, soit pour ses meilleurs clients, soit pour attirer une nouvelle clientèle. L'un des éléments de publicité les plus importants reste l'ouvrage *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle*, publié en 1901 (fig. 8). Présenté sous la forme d'un florilège des plus belles réalisations d'art de l'époque, il s'agit en réalité du catalogue commercial de la galerie, comportant un très grand nombre de références d'objets de la Maison moderne.

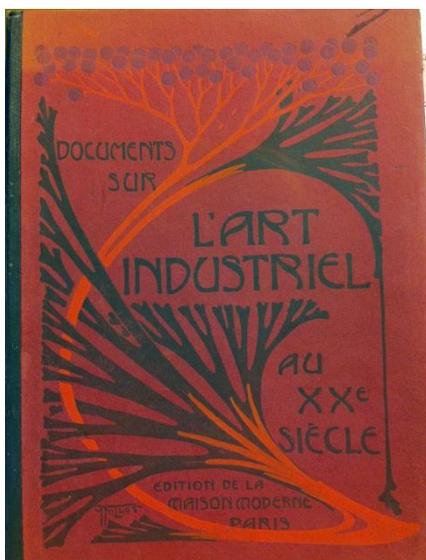


Fig. 8. Paul Follot, *Couverture des Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle*, Paris, Edition de La Maison Moderne, 1901, 30 x 20,8 cm, Paris, bibliothèque du musée d'Orsay.

⁵⁹ CARDON, *op. cit.* à la note 13, p.449.

En plus de ces publicités indépendantes, Meier-Graefe garnit les revues qu'il dirige de références constantes à sa galerie et à ses artistes collaborateurs. Il participe également à des manifestations comme l'Exposition Internationale d'Arts Décoratifs Modernes de Turin en 1902, pour laquelle il édite une carte postale comportant là encore des objets réels provenant de son enseigne (fig. 9).

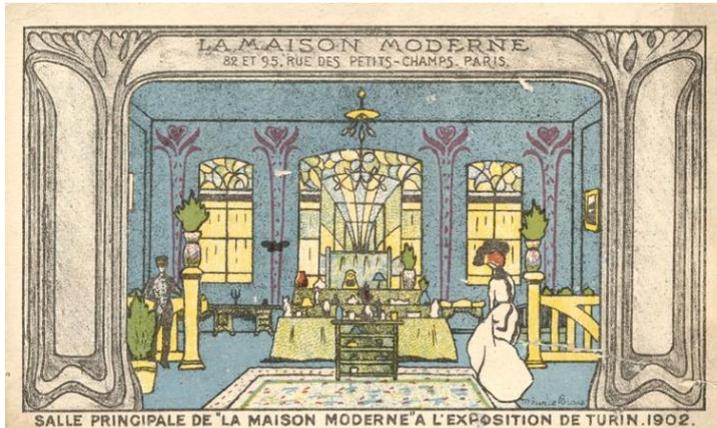


Fig. 9. Maurice Biais, Societ  Editrice Cartoline, *Salle principale de "La Maison Moderne"   l'Exposition de Turin, 1902*, carte postale, Miami, The Wolfsonian-Florida International University

Cependant, malgré toutes ses idées novatrices et son rôle précurseur au début du XX^e siècle, la galerie sera un échec. Son directeur la vend en 1904 à Delrue et C^{ie}, qui se chargera de liquider le stock⁶⁰. Le climat de xénophobie ambiant à Paris porte tort tant à Meier-Graefe qu'à Bing, les collectionneurs français voyant d'un mauvais œil un Allemand venir leur faire la leçon de ce que doit être leur go t⁶¹. De plus, bien que sa structure soit ingénieuse, les coûts de production sont restés trop élevés pour permettre à la galerie de rester viable.

Cette galerie, portée par un directeur innovant et sûr de son goût, n'a jamais su trouver son public, mais reste l'unique réelle tentative en 1900 de créer une alliance entre art, industrie et commerce.

⁶⁰ Publicité pour La Maison Moderne, Delrue et C^{ie}, *Fermes et Châteaux*, novembre 1905, n 3, p. IX.

⁶¹ TROY, *op. cit.*   la note 32, p. 47.

Annexe :

Liste des artistes mentionnés dans les *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle* :

Félix AUBERT
Henri BANS
Gyula BETLEN
Maurice BIAIS
Alexandre BIGOT
[manufacture] BING & GROENDAHL
Sofie BURGER HARTMANN
Alexandre CHARPENTIER
Cristallerie de Pantin
Jens DAHL-JENSEN
Pierre Adrien DALPAYRAT
Eugène DELATRE
Maurice DUFRÈNE
Paul FOLLOT
Édouard FORTINY
Maurin GAUTHIER
Gustave GURSCHNER
Bernhard HOETGER
Henry JOLLY
Emil KIEMLEN
G. KISS
Abel LANDRY
Georges LEMMEN
Hans Stoltenberg LERCHE
Clément MÈRE
Charles MILÈS
Georges MINNE
Koloman MOSER
Gabriel OLIVIER
Manuel ORAZI
Blanche ORY-ROBIN
Paul-Élie RANSON
Jakab RAPOPORT
Auguste RODIN
SAINT-YVES
SCHLESINGER
Elisabeth SCHMIDT-PECHT
Tony SELMERSHEIM
Louis Comfort TIFFANY
Henry VAN DE VELDE
Heinrich VOGLER
Félix VOULOT
François WALDRAFF

Pour citer cet article :

Bertrand MOTHEs, « La Maison Moderne de Julius Meier-Graefe » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

L'autobiographie de Rodin : une fiction ?

MAXIME PAZ

Auguste Rodin (fig. 1) écrit une autobiographie fin 1883, sur l'instigation de Gaston Schéfer, de dix ans son cadet. Ce fils de diplomate, passionné d'art et de théâtre, rencontre Rodin en 1879 dans l'atelier du peintre Jean-Paul Laurens. Il nous en livre les détails dans ses *Mémoires* publiées en 1919 :

« Jean-Paul Laurens demeurait alors rue Notre-Dame des Champs [...]. Tous les mardis, il recevait, le soir, quelques amis. On y voyait Falguière qui égayait le cercle par sa grosse exubérance, par ses histoires du Midi, racontées d'une voix profonde. [...] Parfois, je voyais, dans un coin de l'atelier, appuyé à l'un des piliers de bois de l'estrade, un invité silencieux, qui restait là, immobile, et partait l'un des derniers, sans avoir dit quatre paroles. Au moment de prendre congé, il s'approchait de Mme Laurens et lui disait d'une voix zézayante : "Merci, madame, de la bonne petite soirée". Rien dans son costume ou son attitude ne révélait l'artiste, selon le type convenu. Une grande barbe rousse, des cheveux roux coupés ras, des yeux cachés derrière un éternel pince-nez, une redingote de notaire, tout indiquait, comme apparence, un homme de bureau. Il ne prenait aucune part, d'ailleurs, aux discussions artistiques qui sont la conversation perpétuelle des ateliers. Je demandai, un jour, à Laurens le nom de cet invité qui ne parlait pas. "Il s'appelle Rodin". Laurens ajouta : "C'est un sculpteur extraordinaire. Il fait mon buste: allez donc le voir"¹. »



Fig. 1. Étienne Carjat, *Portrait d'Auguste Rodin*, 1879, photographie Ph. 148, Paris, Musée Rodin.

¹ Gaston SCHÉFER, *Mémoires*, Coulommiers, Impr. De P. Brodard, 1919, p. 221-222.

Gaston Schéfer se rend dans l'atelier de la rue de l'Université. Il y voit le *Buste de Jean-Paul Laurens* (fig. 2) ainsi qu'une ébauche de *La Porte de l'Enfer*.

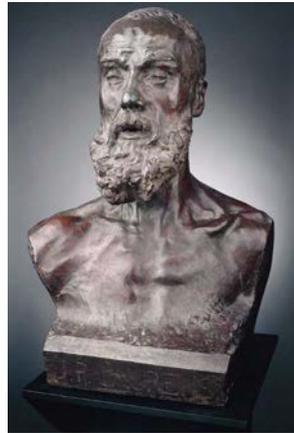


Fig. 2. Auguste RODIN, *Buste de Jean-Paul Laurens*, 1882, Musée des Augustins, Toulouse.

Rodin est ravi d'accueillir ce jeune homme très intéressé par la critique d'art. N'a-t-il pas préfacé la première série de *La Galerie contemporaine littéraire et artistique* en 1876, un hebdomadaire de biographies d'artistes, illustrées de leur photographie et de celles de leurs œuvres ? Grâce à la photoglyptie, on peut en effet reproduire, depuis peu, un cliché en très grande quantité. Gaston Schéfer a gardé de bons rapports avec l'éditeur de la revue, Ludovic Baschet. Il va plaider la cause de Rodin :

« Je parlai [sic] de Rodin à un éditeur d'art de mes amis. Il s'agissait d'une biographie illustrée de l'artiste. Je demandai [sic] une note au sculpteur². »

Durant l'année 1883, Rodin est occupé à un véritable challenge artistique : concevoir le buste de Victor Hugo. Sa vie privée est également très marquée puisque qu'il vient de rencontrer Camille Claudel et que son père meurt le 26 octobre. C'est à cette époque charnière que Gaston Schéfer lui réclame la « note » qui n'est autre que l'autobiographie de 1883 dont le manuscrit original est conservé à la Bibliothèque de l'Institut avec quelques lettres de Rodin. En les confrontant à celles du musée Rodin, nous restituons un dialogue qui commence avec une lettre non datée de Schéfer à Rodin :

« Dimanche
Cher Monsieur,
J'ai vu Mr Baschet. Il attend vos dessins. Il est presque tous les matins chez lui, Boulevard St Germain 125. Cependant il peut être appelé à l'improviste pour une affaire qui l'oblige à sortir. En ce cas, vous laisseriez simplement le paquet sur son

² *Ibid.* p. 222.

bureau avec votre nom.

Mr Baschet, dont le goût artistique est très sûr, fera reproduire les dessins qui lui sembleront les meilleurs et les plus convenables pour la reproduction typographique.

J'espère néanmoins que vous rencontrerez Mr Baschet. Cela vaudra mieux et pour vous et pour lui et pour moi.

Recevez, cher Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Gaston Schéfer³ ».

Nous trouvons ensuite dans cette correspondance une enveloppe⁴ que Rodin libelle à "Monsieur Scheffer [sic], homme de lettres, 125 boulevard Saint Germain, chez Monsieur Baschet". À cette adresse barrée est substituée celle de Schéfer : 90 rue d'Assas. La lettre est manquante mais nous avons, au musée Rodin, une lettre de Schéfer à Rodin datée du 14 décembre 1883 :

« Cher Monsieur,

Mr Baschet, que j'ai vu il y a quelques jours, n'avait pas encore reçu vos dessins pour les faire reproduire. Les photographies de l'Age d'airain et du St Jean sont faites. Pour le reste on ira rue de l'Université quand vous le voudrez. Vous seriez très aimable de m'écrire un petit mot de réponse sur vos intentions. Recevez, cher Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments. Gaston Schéfer⁵ ».

Une autre enveloppe de la main de Rodin à Schéfer, libellée cette fois-ci à la bonne adresse et datée du 15 décembre 1883, contient la lettre suivante :

« Cher Monsieur Scheffer [sic]

Je n'ai pas été chez Monsieur Baschet encore mais je vais y aller. Il peut néanmoins m'envoyer le photographe vers la fin de la semaine, du reste je passerai chez lui lundi matin. Je vous trouverais chez M. Laurens mardi soir si vous y êtes; nous causerons un peu. Avez-vous fait quelque chose ? Agréez cher Monsieur l'expression de ma cordiale amitié.

A. Rodin.⁶ ».

Rodin demande à Schéfer de façon explicite s'il a oui ou non rédigé sa biographie. Il réitère sa requête dans une dernière lettre datée du 4 janvier 1884 :

« Monsieur sCheffer [sic] Mes cordialités de nouvel an, Monsieur Baschet doit passer chez moi, à propos je vous serais très reconnaissant si vous vouliez me communiquer le travail que vous faites sur moi. Donnez moi un rendez-vous si bon vous semble. Mes salutations cordiales.

A. Rodin⁷ ».

³ Archives du Musée Rodin, Correspondance Gaston Schéfer.

⁴ Bibliothèque de l'Institut, Ms 2971, pièces 4-9.

⁵ Archives du Musée Rodin, Correspondance Gaston Schéfer, lettre du 14 décembre 1883.

⁶ Bibliothèque de l'Institut, *Ibid.*

⁷ Bibliothèque de l'Institut, *Ibid.*

La perspective d'avoir sa biographie publiée devait d'autant plus plaire à Rodin que parmi les dix artistes sélectionnés en 1883 se trouvaient des célébrités comme Elie Delaunay, Auguste Caïn, Albert Ernest Carrier-Belleuse et Auguste Bartholdi. Pourtant, aucune notice de Rodin ne sera éditée dans la *Galerie Contemporaine*. Sur les dix artistes retenus en 1884, tous les sculpteurs sortent de l'École des Beaux-arts : Ernest Barrias, Premier prix de Rome en 1864, Alfred Lanson, Premier prix de Rome en 1876, et Antoine Étex, élève de Pradier. Est-ce là l'explication ? Quoiqu'il en soit, l'autobiographie de Rodin voit le jour à partir de cet échange. Le décalage entre son contenu et les documents de l'époque soulève cependant de nombreuses questions.

L'alibi de la pauvreté

L'autobiographie de Rodin transcrite par Schéfer⁸ souligne d'emblée sa pauvreté :

« Né à Paris en 1840. Fils de parents pas fortunés. [...] Lutte avec la vie ; sur son travail quotidien, il prélève de quoi défrayer son temps de loisir, où il continue d'apprendre : dur labeur que connaissent les jeunes gens pauvres⁹. »

À la naissance de Rodin, les revenus annuels de son père sont de mille francs par an et ils atteignent mille huit cent francs en 1860¹⁰. Nous ne pouvons donc pas parler d'une famille au seuil de la pauvreté, comme le prétend Ruth Butler¹¹. Cécile Goldscheider indique de son côté que Jean-Baptiste Rodin est le troisième enfant d'une famille "relativement aisée"¹². En effet, l'un des frères de Jean-Baptiste, Hippolyte Rodin, est chef d'institution. L'autre, Alexandre, est professeur de latin et sa sœur, Marie Désirée, est mariée à Jean Stanislas Coltat, dont la famille possède une bijouterie religieuse¹³, source de revenus tant pour la mère de Rodin¹⁴ que pour sa sœur Maria¹⁵. Nous sommes loin de la misère. Ainsi, Jean-Baptiste Rodin envoie son

⁸ Gaston Schéfer reproduit fidèlement l'autobiographie de Rodin conservé à la Bibliothèque de l'Institut dans ses *Mémoires*. Nous la citerons donc à travers la pagination de l'ouvrage de Schéfer, en mentionnant néanmoins les traces de ratures de reprises ou d'hésitations visibles sur l'autobiographie manuscrite de Rodin.

⁹ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 225-226.

¹⁰ Archives du Musée Rodin, Dossier personnel de Jean-Baptiste Rodin.

¹¹ Ruth BUTLER, *Rodin, la solitude du génie*, (édition originale: New Haven, Yale University press, 1993) Paris, Gallimard, 1998. p. 15.

¹² Cécile GOLDSCHIEDER, *Auguste Rodin (1840-1886): catalogue raisonné de l'œuvre sculptée*, Paris, Widenstein Institute, 1989, p. 1.

¹³ Ruth BUTLER, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ Frederic Volker GRUNFELD, *Rodin*, Paris, Fayard, 1988, p. 17.

¹⁵ Judith CLADEL, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris, Grasset, 1936 (1950 déf.). Judith CLADEL écrit que Maria travaille pour une firme de médailles religieuses autre que la maison Coltat (p. 75) ce qui paraît tout à fait improbable. Ruth BUTLER révèle ce travail officiel (*op. cit.*, p. 14), dévoilant même, lettre à l'appui, le zèle commercial de Maria pour la firme de son oncle.

fils Auguste en pension à Beauvais, une dépense onéreuse, et il consent à sa formation à la Petite École plutôt que d'en faire un apprenti, malgré sa scolarité pour le moins chaotique. Cette pauvreté tant de fois revendiquée par Rodin est donc abusive. Il n'est pas incongru d'imaginer qu'elle pourrait traduire un sentiment de solitude face à l'adversité.

Les professeurs de sculpture

Que dit Rodin de la Petite École dans son autobiographie ?

« Va à la Petite Ecole de dessin de la rue de l'Ecole-de-Médecine, dessine et modèle, dessine de mémoire avec Lecoq de Boisbaudran¹⁶. »

Rodin, comme de nombreux autres élèves de la Petite École (Dalou, les frères Régamey, Fantin-Latour, Chaplain, Cazin, etc.), manifeste son admiration pour la méthode de Horace Lecoq de Boisbaudran. Mais curieusement Rodin ne cite ni Georges Jacquot, premier prix de Rome en 1820, ni son assistant Pierre Louis Rouillard, qui sont les professeurs de sculpture de cette institution. Certes, la première année Rodin ne fait que du dessin et il obtient un « deuxième prix » au concours annuel de « dessin de mémoire » en juillet 1855, dans la division des débutants. Il ne peut pas rivaliser avec Alphonse Legros, arrivé deux ans plus tôt à la Petite École, lequel remporte le premier prix dans la division des élèves confirmés. Deux ans plus tard, Rodin obtient à nouveau un « deuxième prix » au concours annuel dans la catégorie du « dessin de figure d'après l'antique », et deux prix à des concours trimestriels. Ces premiers succès, essentiellement sous l'égide de Lecoq de Boisbaudran, restent néanmoins modestes comparés aux palmarès de ses compagnons Clément Chaplain et Jean-Baptiste Barnouvin¹⁷. La surprise, au regard de sa légende, vient surtout de ses piètres résultats en sculpture : il n'obtient aucune récompense lors de sa première année d'apprentissage et seulement deux prix de trimestre, à savoir les moins prestigieux, la dernière année.

Par ailleurs Pierre Louis Rouillard, après avoir été élève de Jacquot à la Petite École, devient son assistant et assure de fait la plupart des cours. Jean-Baptiste Carpeaux quant à lui, également assistant de Jacquot, a quitté la Petite École fin 1854¹⁸. S'il a pu croiser les nouveaux arrivants durant l'automne, il n'a certes pas pu être leur professeur, comme Rodin l'a

¹⁶ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 225.

¹⁷ Archives Nationales, AJ/53/158.

¹⁸ Archives Nationales, F/21/650.

prétendu plus tard. On peut alors se demander quel est le sens de ces omissions, de ces inventions. Sans doute Rodin a-t-il été meurtri, mais ce qu'il nous livre, tant dans son autobiographie que sous la plume des biographes auprès desquels il se confie, est très souvent inexact dès lors qu'il s'agit de la période de sa formation. Faut-il voir dans cette construction du mythe de l'artiste l'occultation d'une blessure particulièrement douloureuse de sa jeunesse ? C'est en étudiant attentivement cette possibilité que nous avons cru percevoir une zone d'ombre et de fragilité qui exacerbe la profonde humanité de ce jeune homme sensible et pudique. En la questionnant, nous allons certes à l'encontre de sa volonté, mais nous avons l'opportunité de mieux le comprendre, dans sa complexité et ses contradictions.

Sa vocation de sculpteur

Le récit de Judith Cladel sur la genèse de la vocation de Rodin transcrit en quelque sorte la voix du Maître, et alimente le mythe :

« Un jour, il monte au premier étage, entre dans la salle de modelage ; les élèves y travaillent d'après l'antique. Stupéfait, il les regarde pétrir l'argile, manier la souple, la docile matière. Quel plaisir doit causer ce moyen de reproduire les formes ! Quelle joie de les voir naître sous ses doigts ! Il veut s'y essayer aussitôt ; ses premiers essais le ravissent. Voilà le métier qu'il veut adopter. Il n'a pas quinze ans, il a trouvé sa voie. Il fait le morceau, il modèle des mains, des pieds, des torsos, des têtes, puis il attaque la figure entière. Pas de déception, pas de lassantes difficultés ; il comprend tout de suite la structure du corps humain; en style d'atelier "ses bons hommes tiennent" : il est né sculpteur. [...] La chance veut que ses études soient corrigées par Carpeaux, le grand Carpeaux qui, à son retour de Rome, avait demandé un modeste poste de professeur adjoint et à qui on l'avait accordé sans chercher à lui offrir mieux¹⁹. »

Le règlement très strict de la Petite École invalide ce type de récit. En effet, aucun élève ne peut assister à un cours sans y être inscrit et sans apporter son propre matériel. Des surveillants contrôlent l'entrée et la sortie des élèves, lesquels ne peuvent donc prendre aucune initiative qui n'aurait d'abord été validée administrativement²⁰. Parmi les élèves sculpteurs qui ont suivi les cours de la Petite École entre 1832 (date de la création par Jacquot du cours de sculpture) et 1882 (date du décès de Rouillard), certains ont acquis une certaine notoriété. Cependant, ils ne mentionnent guère ces deux professeurs. Rodin n'est donc pas un cas isolé, et il serait intéressant de connaître les raisons de ce silence presque unanime : ingratitude ou

¹⁹ Judith CLADEL, *op. cit.*, 1950, p. 77.

²⁰ Archives Nationales, F/21/644.

désapprobation ? La légende semble en tout cas trop belle : Rodin élève spontané, et qui plus est de Carpeaux, cela sonne mieux qu'élève inscrit aux cours de Jacquot et de Rouillard ! Sa postérité se trouverait-elle diminuée s'il restituait son véritable parcours ?

Petite École *versus* École des Beaux-Arts

Rodin oppose Petite École et École des Beaux-Arts. Voici ce qu'il écrit de la première :

« Cette école avait un restant de l'esprit qui anime le XVIII^e siècle et avait, vers 1855, un enseignement très distinct de celui de l'école des Beaux-Arts qui a fini par imposer sa lourdeur à tous ses élèves²¹. »

Or, Jean Hilaire Belloc, directeur de la Petite École de 1831 à 1866, est justement l'artisan du rapprochement entre son établissement et l'École des Beaux-Arts. Les modèles en plâtre qu'utilisent ses élèves datent d'abord de sa nomination en 1831 :

« C'est alors que furent créées une nouvelle classe de sculpture et une classe de dessin d'après la bosse. L'argent manquant pour l'achat des modèles le directeur donna sa propre collection de plâtres, parmi lesquels se trouvaient plusieurs statues de prix, le Gladiateur, le Laocoon, la Vénus de Médicis, le Vieux faune, l'Apollino, des bustes antiques, des fragments, etc²². »

Nous pouvons constater dans l'énumération de ces différentes pièces que « l'esprit XVIII^e siècle » n'est guère représenté dans la collection de Belloc qui comprend plutôt des copies de l'Antiquité et la Renaissance. Belloc demande également à M. Desachy, mouleur des Beaux-Arts, de fournir des modèles de sa propre collection, de celle l'École des Beaux-Arts elle-même et des moulages du Louvre²³. Nous sommes donc pleinement dans la tradition académique qui régit l'École des Beaux-Arts.

D'autre part, lors des concours annuels de la Petite École, Belloc sollicite chaque année des professeurs extérieurs à son établissement pour constituer son jury. Il peut s'agir d'architectes comme Baltard, Lesueur, Lebas ou Vaudoyer qui reviennent de façon récurrente, mais surtout de peintres et de sculpteurs qui enseignent à l'École des Beaux-Arts et qui constituent une grande proportion des jurés (entre un quart et un tiers). Ainsi Nanteuil, Dumont, Petitot, Robert-Fleury sont parmi les habitués, notamment entre 1854 et 1857, mais

²¹ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 225.

²² Archives Nationales, F/21/649, Note manuscrite de Belloc accompagnant un courrier de demande d'augmentation daté du 1^{er} février 1854 et adressé au chef de la section des Beaux-Arts.

²³ Archives Nationales, F/21/643, Lettre de Belloc au Ministre d'état du 26 février 1857 et suivantes.

on trouve aussi Cogniet en 1854 et Jouffroy en 1857²⁴. Ces professeurs renommés entretiennent donc d'excellentes relations avec Belloc lequel accélère effectivement le rapprochement entre la Petite Ecole et l'École des Beaux-Arts :

« L'École se détache de l'esprit qui a présidé à sa fondation sous l'Ancien Régime pour se mouler davantage sur le modèle de l'École des beaux-arts²⁵. »

Pourtant, Rodin continue, une trentaine d'années après l'autobiographie de 1883, à opposer Petite École et École des Beaux-Arts :

« La Petite Ecole avait gardé quelques traces de l'enseignement du XVIII^e siècle; la vie, le sentiment, la grâce n'y étaient pas proscrits, cela se montrait clairement dans mes dessins. Mais c'était l'Institut qui dirigeait l'Ecole des Beaux-Arts, jugeant les concours, corrigeant les élèves à tour de rôle pendant un mois. Il condamnait tout ce qui rappelait l'art du XVIII^e siècle, et ceux qui, même faiblement, se réclamaient de lui étaient traités en hérétiques. Je l'ignorais alors ; je ne le sus que plus tard²⁶. »

Or, nous avons vu que « L'esprit du XVIII^e siècle » qui sépare les deux écoles est une fable, comme le confirme les documents d'époque. Rodin cherche-t-il à stigmatiser l'École des Beaux-Arts pour justifier ses échecs réitérés ?

Les leçons de Barye et le rêve d'une statue équestre

Rodin poursuit ainsi son autobiographie :

« Va chez Barye²⁷, très peu de temps - Fréquente longtemps le Marché aux chevaux : grand admirateur des chevaux. Dessine beaucoup aux antiques du Louvre ; fréquente la Bibliothèque nationale²⁸. »

Rodin a très peu fréquenté Barye comme il le confirme ici. À Bartlett, quelques années plus tard, il raconte que Barye parlait peu et qu'il n'a rien retenu de lui²⁹. Il ajoute même qu'il était

²⁴ Archives Nationales AJ/53/59.

²⁵ Ulrich LEBEN, « La fondation de l'Ecole royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) » ; Renaud D'ENFERT, « De l'Ecole royale gratuite de dessin à l'école nationale des arts décoratifs (1806-1877) » dans *Histoire de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 81-82.

²⁶ Henri DUJARDIN-BEAUMETZ, *Entretiens avec Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1992, p. 163.

²⁷ Note de Rodin : "l'homme de génie encore incompris, grand comme ceux qui ont le plus de génie, soit Dante, Michel-Ange, Donatello, Puget, etc..."

²⁸ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 225.

²⁹ Truman BARTLETT, "Auguste Rodin sculptor", *The American Architect and Building News*, Boston

incapable de saisir quoi que ce soit de Barye, ses « dieux » étant à ce moment-là Pradier et Ingres. Il conclut en disant qu'il n'a pas eu de maître et qu'il ne doit rien professionnellement à personne³⁰. En 1891, Rodin évoque à nouveau Barye à un hollandais nommé Byvanck, admettant qu'il a fréquenté son atelier sans pour autant être son élève :

« Figurez-vous, quand j'étais jeune garçon, pas plus haut que cela, je travaillais à l'atelier de Barye ; j'aurais pu devenir son élève, mais je l'ai quitté, parce que l'homme ne me semblait pas grand chose. Il était si simple dans ses discours et ses manières ; il ne pensait pas à la réclame ; il cherchait, cherchait toujours ; je croyais que je ne pourrais rien apprendre de lui³¹. »

En 1899, Léon Maillard commente également les leçons de Barye, selon les confidences recueillies de la bouche même du maître :

« Rodin n'y trouva qu'une sèche continuation impersonnelle d'autres cours également sans action³². »

Les jugements que Rodin porte sur Barye entre 1883 et 1900, qu'il oppose à son admiration réelle pour le sculpteur animalier, traduisent sans doute son rejet presque viscéral de l'école et donc des professeurs. À la fin de sa vie cependant, sans doute plus apaisé, il dit se remémorer les rares leçons de Barye qu'il aurait suivies et les met en évidence par le biais d'anecdotes racontées en 1913 à Henri Dujardin-Beaumetz :

« J'allais également au Jardin des Plantes, où Barye professait ; j'étais lié avec son fils. Nous nous trouvions mal à l'aise au milieu d'amateurs et de femmes, et avions peur, je crois, des parquets cirés de la Bibliothèque où le cours avait lieu. J'allais aussi au marché aux chevaux, dessinant de tous les cotés. Ce que j'y ai été bousculé, piétiné ! J'ai fait beaucoup d'animaux ; mais je regretterai toujours de n'avoir pas fait de statue équestre. Au jardin des Plantes, en cherchant bien, nous dénichâmes un sous-sol, une sorte de cave dont les murailles suintaient l'humidité, et nous nous installâmes avec délices. Un pieu fiché en terre soutenait une planche qui nous servait de selle ; ça ne tournait pas ; mais c'est nous qui tournions autour de notre selle, et autour de ce que nous copions. On eut la bonté de nous y tolérer, et de nous laisser prendre dans les amphithéâtres des morceaux d'animaux, des pattes de lion, etc. Nous travaillions là comme des acharnés ; nous avions des allures de fauves. Le grand Barye venait nous voir. Il regardait ce que nous avions fait et s'en allait, la plupart du temps sans avoir rien dit ; mais c'est tout de même de lui que j'ai le plus appris. Peut-être n'étions-nous pas assez forts pour l'intéresser. [...] En tout cas, nous étions trop jeune pour le comprendre. C'était un homme très simple. Son

Massachusetts, n°682, 19 janvier 1889, p. 28.

³⁰ Truman BARTLETT, *op. cit.*, n°701, 1^{er} juin 1889, p. 263-264.

³¹ Gertrud Cornelis BYVANCK, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Paris, Perrin et Cie, 1892, p. 9.

³² Léon MAILLARD, *Auguste Rodin statuaire*, Paris, H. Floury, 1899, p. 29.

habit râpé lui donnait l'aspect minable des pauvres répétiteurs des collèges d'alors. Je n'ai jamais connu d'homme aussi triste, avec autant de puissance. Il éditait ses œuvres lui même, et les vendait avec beaucoup de difficultés, à bas prix. Quel malheur d'avoir vécu dans une époque aussi terrible pour l'homme de génie ! Il était si calomnié ! Il nous inspirait, ce pauvre grand homme, à nous gamins inconscients, une défiance mêlée de crainte³³. »

La même année, Rodin livre une nouvelle anecdote sur Barye à Gustave Coquiot qui la retranscrit ainsi :

« Toutefois si Rodin ne put longuement travailler dans le funèbre sous-sol, il y trouva là, cependant, un point de départ amusant. Un jour, en effet, il montre avec satisfaction à Barye une biche qu'avec sa prodigieuse habileté, vraiment innée, il vient de terminer. La terre en est absolument lisse : c'est une parfaite besogne d'élève. Barye, bourru, taciturne à son ordinaire, regarde cette biche, et il dit : "Bien ! maintenant il va falloir commencer à modeler !" Rodin comprit. Il comprit pour toujours³⁴. »

Si Rodin se rebaptise élève de Barye au soir de sa vie, ce n'est plus dans la perspective d'une recommandation, comme c'était le cas pour présenter ses premières œuvres au Salon³⁵. Selon Ernst Kris et Otto Kurz dans leur livre sur *La légende de l'artiste*³⁶, la pratique de l'anecdote est l'un des moyens les plus efficaces pour captiver un public toujours avide de sensationnel. Rodin est passé de sa conviction d'être pleinement autodidacte à une admiration éperdue pour Barye, ce que Gustave Geffroy traduit d'ailleurs par cette élégante formule : « s'il [Rodin] n'était guère l'élève de Barye, il l'est devenu³⁷ ».

Par ailleurs, à l'époque où Rodin a suivi ces quelques cours de Barye, il fréquente le marché aux chevaux et se dit grand admirateur de cet animal. S'il réalise de nombreux dessins et quelques peintures de chevaux, principalement issus de l'Album Mastbaum³⁸, on peut s'étonner que, comme il le dit lui-même, cela ne se soit jamais traduit par une sculpture équestre. Sans doute, lors des brèves leçons avec Antoine Louis Barye en 1864, dessine-il tête et pattes de cheval d'après l'écorché³⁹, ainsi que le maître le préconisait. Par ailleurs, Rodin sympathise à cette époque avec son fils, Alfred Barye, qui est lui aussi un passionné de chevaux. Mais si celui-ci présente chaque année au Salon, entre 1864 et 1866, exclusivement

³³ Henri DUJARDIN-BEAUMETZ, *op. cit.*, Paris, Musée Rodin, 1992, p. 164-165.

³⁴ Gustave COQUIOT, *Le Vrai Rodin*, Paris, J. Tallandier, 1913, p. 68.

³⁵ Rodin se dit "élève de Barye et de Carrier-Belleuse" dans tous ses envois au Salon de Paris de 1875 à 1883.

³⁶ Ernst KRIS & Otto KURZ, *La légende de l'artiste, un essai historique*, Paris, éd. Allia, 2010.

³⁷ Gustave GEFFROY, « Le statuaire Rodin », *Les Lettres et les Arts*, 1^{er} septembre 1899, p. 292.

³⁸ Entre autres, Mastbaum 2, 3, 4 verso, 9 verso, 10, 10 verso, 19, 20, 27, 30, 32, 33, c. 1860-1880, Philadelphie, Museum of Art mais aussi Inv. D. 120 et D. 132, vers 1864, Paris, Musée Rodin.

³⁹ *Tête de cheval d'après l'écorché*, Avant 1870 ?, Inv. D. 97, Paris, Musée Rodin; *Squelette et écorché de jambes de cheval*, Avant 1870 ?, Inv. D. 236, Paris, Musée Rodin.

des sculptures de chevaux, Rodin devra attendre 1875 pour que sa première œuvre soit acceptée au Salon de Paris⁴⁰. On peut légitimement supposer que l'absence de sculpture de cheval réalisée par Rodin ne signifie pas un manque d'intention de sa part. Le hiatus ne viendrait-il pas du fait que l'habileté innée que lui accorde généreusement Gustave Coquiot n'est peut-être qu'un cliché de la légende de l'artiste ? Peut-être a-t-il fallu plus de temps à Rodin pour atteindre sa virtuosité. Il semblerait en effet que l'époque du marché aux chevaux était précisément la dernière étape de doute et de déconvenues avant de tracer sa route avec une détermination et une volonté dont il ne s'est ensuite jamais départi. Paradoxalement Rodin lui-même revendique une certaine lenteur dont il a pu avoir honte à ses débuts bien qu'il ait toujours fait preuve d'une opiniâtreté remarquable.

Le "concours des places"

Rodin songe à l'École des Beaux-Arts dès la Petite École, sans pour autant suivre l'emploi du temps surchargé présenté par Judith Cladel. Selon elle, après un cours de peinture à l'aube chez un vieux peintre, Rodin passe la matinée à la Petite École, puis poursuit ainsi sa journée :

« Les horloges sonnent midi ; Rodin court aussitôt vers une autre tâche et, tout en franchissant les ponts, il déjeune de deux sous de pain et d'une tablette de chocolat. Au Louvre, il dessine d'après l'Antique, ou bien, à la Galerie des Estampes de la Bibliothèque Impériale, il demande des albums de gravure d'après Michel-Ange et Raphaël et un grand ouvrage, *L'Histoire du Costume romain*, d'après lequel il s'initie à l'art de la draperie. [...] De la rue de Richelieu, traversant la moitié de Paris, bien entendu toujours à pied, il se rend au cours de dessin de la Manufacture des Gobelins, y reste de cinq à huit heures. Là, devant la nature même, sous la direction du professeur Lucas de qui sa gratitude conservera également le souvenir, il étudie le nu. Le soir, chez lui, il met au net les croquis pris l'après-midi et, suivant la méthode heureuse de Lecoq de Boisbaudran, il exerce sa mémoire en dessinant les œuvres ou les choses observées dans la journée. Il dessine sans répit et très avant dans la nuit ; maltraitant sa santé, il dessine même à table, pendant le repas de famille, pourtant rapide et frugal, et ce régime lui vaut bientôt une douloureuse dyspepsie dont il souffrira pendant des années⁴¹. »

⁴⁰ *L'homme au nez cassé* dont le modèle en plâtre est refusé dix ans plus tôt à ce même Salon.

⁴¹ Judith CLADEL, *Op. Cit.* 1950, p. 78.

En fait, Judith Cladel ne fait que rassembler en une journée type des activités qui se sont déroulées sur sept ou huit ans. D'abord, l'inscription au département des Estampes de la Bibliothèque Impériale n'intervient que le 12 août 1856⁴², c'est à dire au terme de ses deux premières années d'étude à la Petite École. Ensuite, il est probable que Rodin n'ait suivi les cours d'Abel Lucas (d'après le modèle vivant) à la Manufacture des Gobelins qu'après 1857. Nous n'avons pas retrouvé trace du passage de Rodin à la Manufacture des Gobelins. Par contre, un document précise qu'Abel Lucas prépare ses élèves au concours d'entrée de l'École des Beaux-Arts, ne mentionnant que les noms de ceux qui ont réussi l'épreuve⁴³ : Rodin, sensible à cette propagande, a pu s'inscrire à son cours entre 1857 et 1863. Cependant, il a peut-être déjà tenté le concours des places tout en étant encore à la Petite École, comme son camarade Arthur Barnouvin. Ils y sont arrivés ensemble avec Clément Chaplain et y sont restés trois ans tous les trois. Le concours des places ayant lieu deux fois par an, Barnouvin le réussit le 9 avril 1857 et Chaplain le 8 octobre de la même année. Ruth Butler donne des précisions sur les sessions auxquelles Rodin se serait présenté :

« Après sa troisième année à la Petite Ecole, Auguste Rodin, comme beaucoup de ses condisciples, posa sa candidature à l'Ecole des Beaux-Arts. En 1857, il se présenta au concours de dessin, et il fut reçu. En revanche, il échoua ensuite au concours de sculpture. Il s'y représenta en 1858 sans plus de succès. En 1859, à l'âge de dix-neuf ans, il essaya une dernière fois. Le verdict fut à nouveau négatif⁴⁴. »

Or, si Rodin ne fut jamais reçu à aucune des épreuves, il a pu tenter sa chance jusqu'en 1863, comme le démontre une lettre de son ami Léon Fourquet adressée à Rodin en 1864 :

« Je n'ai pas de nouvelles du concours de Rome. J'avais écrit à Deschamps⁴⁵ tu te rappelles ce jeune homme dont je t'ai souvent parlé qui faisait le concours de place avec toi et qui cette année est reçu en loges. Je lui ai écrit et je n'en ai pas de réponse je ne sais s'il est malade mais ce ne serait pas une raison. Si un de ces jours en te baladant tu voulais porter cette adresse à Deschamps cela me ferait plaisir car je m'étonne de ne recevoir pas de réponse⁴⁶. »

Ce dénommé Jean-Baptiste Deschamps devient le lauréat du grand prix de Rome en 1864. Trois fois, il réussit le concours des places⁴⁷, épreuve que l'on repasse pour gagner des

⁴² Répertoire alphabétique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes de la Bibliothèque Impériale de décembre 1845 à mai 1859. MFILM BOBINE- 1696 (R202060).

⁴³ Manufacture des Gobelins, Boîte G 72, état de service d'Abel Lucas daté de 1869.

⁴⁴ Ruth BUTLER, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ Jean-Baptiste Deschamps (1841-1867).

⁴⁶ Archives du Musée Rodin, correspondance Fourquet, lettre de Marseille du 28 août 1864.

⁴⁷ Archives Nationales, AJ/52/76.

"places" (d'où le nom) et être ainsi mieux positionné face au modèle : une première fois le 31 mars 1863 (20^e en sculpture, Fourquet est quant à lui 17^e), puis le 7 octobre 1863 (23^e en sculpture, 78^{ème} en peinture et Fourquet est 38^e en peinture) et enfin le 5 avril 1864 (5^e en sculpture, 93^{ème} en peinture et Fourquet est placé 47^e en peinture). Si Rodin participe à l'une de ces trois sessions, il est peu probable que ce soit le 31 mars 1863 car il est alors censé être dans la communauté du père Eymard, fondateur de l'ordre du Très Saint Sacrement. D'autre part, lorsque Fourquet évoque Deschamps "qui faisait le concours des places avec toi", il exclut a priori les séances qu'il tente lui-même (sinon, il dirait « nous »). Le 7 octobre 1862, son nom apparaît (23^e en sculpture et 30^e en peinture). La fois précédente, le 1^{er} avril 1862, aucun des noms des trois compagnons ne figure. Si Rodin et Deschamps l'ont tenté ensemble et qu'aucun n'a été reçu, ce peut donc être à cette date, car avant 1862, Deschamps se trouvait à l'École des Beaux-Arts de Lyon et non à Paris. Il semble donc que la dernière tentative de Rodin se situe plutôt entre 1862 et 1863, c'est à dire quand il avait autour de 22 ans et non 19 ans comme le prétend Ruth Butler. Une vingtaine d'années plus tard, Rodin semble se réjouir de ces échecs :

« Mais est refusé à l'Ecole des Beaux-Arts (grande chance) ; prélude des refus aux expositions⁴⁸. »

Or, ses essais tardifs attestent de son obstination. Cependant, il cherchera à expliquer les échecs de façon moins consternante, avec Judith Cladel comme porte-parole :

« Il concourt. Il est refusé. À la deuxième tentative, même résultat. Quelle en est la cause ? Il n'en sait rien ; ses camarades ne le savent pas davantage ; car, tandis qu'il travaille dans les ateliers de modelage de l'Ecole, ils font cercle autour de lui, s'émerveillent de la précision de son coup d'œil, de l'habileté déjà surprenante de sa main et lui assurent qu'il sera reçu à la prochaine épreuve. Il échoue une troisième fois. Un élève "plus malin que les autres" perce enfin l'énigme. "Tu n'as pas l'esprit de la Maison", déclare-t-il à son condisciple. En effet, depuis le règne sur elle de Louis David, l'Ecole s'est détournée de l'art du XVIII^e siècle, plein de vie et de suc, derrière le voile de ses apparences légères. [...] Or, de par la douce domination de Boucher et de Van Loo, de Clodion et de Houdon dont il a tant de fois copié les modèles, Rodin est l'élève de ce XVIII^e siècle honoré à la Petite Ecole, autant que méprisé par la Grande. Le souple métier du candidat est le contraire de la sécheresse de facture des modelés en surface prônés par tous les professeurs, disciples de David; il n'a donc pas "l'esprit de la Maison" et, Dieu soit loué ! il ne l'aura jamais. Dalou, qui a subi pour son compte les effets déprimants de l'enseignement officiel, s'écriera un jour : "Il a de la chance, Rodin, de n'être pas entré à l'école des Beaux-Arts⁴⁹ ! »

⁴⁸ Gaston SCHÉFER, *Op. cit.*, p. 226.

⁴⁹ Judith CLADEL, *Op. Cit.* 1950, p. 80-81.

Non seulement l'opposition réitérée entre Petite et Grande École n'a pas de fondement, mais de plus l'admiration des condisciples de Rodin alors qu'il cherche à entrer à l'École des Beaux-Arts est franchement sujette à caution. Dans la réalité, c'est lui qui voit ses anciens camarades de la Petite École, et notamment les plus jeunes, avoir leurs œuvres acceptées au Salon et réussir le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts au début des années 1860 (comme Léon Fourquet et Félix Régamey). L'obstination de Rodin à tenter ce concours toutes ces années montre à quel point il tenait à rentrer dans cette école et combien sa déception a dû être grande de se voir supplanté par des artistes moins expérimentés que lui. Cette « chance » d'avoir été refusé, qui ressort de son autobiographie de 1883 est donc à relativiser et ne correspond certainement pas à son sentiment à l'époque. Les échecs de Rodin l'obligent à rebondir dans la douleur. Il doit se construire en renonçant à l'esthétique académique prônée par l'École des Beaux-Arts qui l'avait d'abord tant séduit. C'est finalement grâce à l'énergie de son désespoir qu'il trouve d'autres voies qui vont bouleverser l'art de son époque.

L'exposition à la Société Nationale des Beaux-Arts ?

Rodin n'arrivera pas facilement à exposer à ses débuts, malgré ce qu'indique le manuscrit de l'autobiographie de 1883 :

« Il fait partie de la Société nationale des Beaux-Arts 26 du boulevard des Italiens, y expose ~~un buste~~⁵⁰. »

Dès 1863, Rodin s'intéresse à un collectif privé d'artistes fondé par un ancien peintre, Louis Martinet, et appelé « La Société Nationale des Beaux-Arts » (SNBA). Le but affiché de cette société est de rendre les artistes indépendants et de leur apprendre « à faire eux-mêmes leurs affaires ». L'entreprise de Martinet est bien accueillie puisque parmi ses membres se trouvent Ingres, Delacroix, Baudry, Carpeaux et les principaux artistes de Paris. *Le Courrier artistique*, journal de Louis Martinet, indique que, pour postuler, l'artiste doit soumettre l'une de ses œuvres au vote d'un comité composé d'une quinzaine d'artistes. Rodin choisit pour cette épreuve le buste du *Père Eymard*⁵¹ (fig. 3).

⁵⁰ Gaston SCHÉFER, *Op. cit.*, p. 226. Sur le manuscrit original, les deux mots "un buste" sont rayés.

⁵¹ Truman BARTLETT, *Op. cit.*, n°682 du 19 janvier 1889, p. 29.



Fig. 3. Auguste RODIN *Buste du Père Eymard*, 1863, Plâtre, 59 x 29 x 29 cm. Inv. S. 1720, Paris, Musée Rodin.

La SNBA est un réseau riche en opportunités avec Barye et Carrier-Belleuse parmi les artistes fondateurs⁵². En juin 1864, le nom de Rodin apparaît en 1^{ère} page du *Courrier Artistique* :

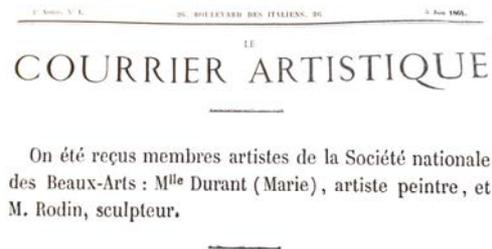


Fig. 4. *Le Courrier Artistique*, 4^{ème} année, n° 1, 5 juin 1864, p. 1. Paris, Bibliothèque de l'Institut.

Le voici reçu membre artiste ! Tout membre doit exposer chaque année une œuvre inédite dans les locaux de la Société durant trois semaines en février. Étant reçu membre artiste en mai 1864, Rodin doit patienter jusqu'en février 1865 pour exposer. Or, la SNBA est dissoute précisément à ce moment là et Rodin ne peut pas exposer, comme il l'a prétendu.

L'Homme au nez cassé

L'autobiographie de Rodin fait coïncider sa réception à la SNBA avec le refus de *L'homme au nez cassé* (fig. 5) :

« C'est à ce moment qu'il fait un buste qui est refusé au Salon et qui est connu dans la sculpture (c'est le *Nez cassé*) ; ce buste rappelle l'antique pour la force du modèle⁵³ ! »

⁵² *Le Courrier Artistique*, n° 19, 15 mars 1862, p. 74.

⁵³ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 226.



Fig. 5. Auguste RODIN, *Buste de L'Homme au nez cassé*, 1865, Inv. S. 1977, Paris, Musée Rodin.

Là encore, si Rodin présente fin mai 1864 le *Buste du père Eymard* pour être reçu membre de la SNBA, c'est que *L'Homme au nez cassé* n'est pas prêt. Il sera d'ailleurs refusé au Salon l'année suivante, comme l'atteste un récépissé de 1865 (fig. 6) conservé au Musée Rodin, concernant un « buste d'homme en plâtre ».



Fig. 6. Reçu de M. Rodin émanant du Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts d'un buste d'homme en plâtre destiné au Salon de 1865 et enregistré sous le n° 9197. Paris, Archives du Musée Rodin.

Rodin considérait *L'Homme au nez cassé* comme son premier bon morceau de sculpture⁵⁴ et s'insurge de n'avoir pas été admis au Salon, deux indices qui le désignent comme le refusé probable de 1865. Rodin poursuit dans son autobiographie à propos de ce buste :

« L'artiste a une prédilection pour cette sculpture: depuis, elle se trouve chez une quinzaine d'artistes qui en apprécient le modelé. Le président de l'Académie anglaise, Sir Frédéric Leighton, peintre et sculpteur, l'a mise dans son atelier; des peintres comme Cazin, Lhermitte, Léopold Flameng, l'ont aussi ~~dans leur atelier~~ chez eux⁵⁵. »

⁵⁴ T. H. BARTLETT, *op. cit.*, n° 682, 19 janvier 1889, p. 28.

⁵⁵ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 226. Les mots rayés sont ainsi sur le manuscrit original.

Ces peintres ont peut-être reçu du sculpteur lui-même le cadeau de son œuvre comme semble le démontrer cette lettre de Lhermitte écrite quelques jours avant la rédaction par Rodin de son autobiographie :

« 25 octobre 1883

Mon cher ami,

Mille remerciements pour le superbe masque au nez cassé que je viens de recevoir. Il est aussi beau que celui que possède notre ami Cazin. Ce n'est pas peu dire. Depuis son déballage, je suis dans l'admiration la plus absolue. [...] Encore une fois merci pour l'admirable morceau que je suis si heureux de posséder⁵⁶. »

Rodin dit de *L'Homme au nez cassé* qu'il est « connu dans la sculpture », revendiquant ainsi la reconnaissance de ses pairs. Il a déjà eu recours en 1880 à la solidarité des artistes contre les accusations de surmoulage concernant *L'Âge d'airain*, comme le rappelle ici Catherine Méneux :

« A la veille du Salon de 1880, Rodin se voit donc discrédité par les instances étatiques qui ne reconnaissent pas son statut d'artiste. En définitive, c'est grâce à un groupe de sculpteurs professionnels qui adressent une lettre au directeur des Beaux-arts qu'il est lavé de tout soupçon. Dès le début de sa carrière, Rodin doit donc son identité d'artiste à certains de ses pairs ; une identité qui se consolide au Salon de 1880 lorsqu'il obtient une médaille de 3^e classe, puis l'achat de *L'Âge d'airain*, et durant l'été, la commande de *la Porte*.⁵⁷ »

Rodin est en quête d'estime et d'une stature qui lui convienne. Il se dit autodidacte car il a beaucoup appris par lui-même et qu'il s'est finalement révélé en rejetant les écoles, et donc les professeurs.

L'entrée dans l'atelier de Carrier-Belleuse

La formation de Rodin se termine lorsqu'il est engagé par Carrier-Belleuse. Il l'indique ainsi dans son autobiographie :

« Dans ce temps, il travaille chez Carrier-Belleuse, le fécond sculpteur qui l'aide à gagner sa vie ; il peut étudier⁵⁸. »

⁵⁶ Archives du Musée Rodin, Correspondance Lhermitte, Lettre du 25 octobre 1883.

⁵⁷ Catherine MENEUX, « De l'artisan sculpteur à l'artiste artisan : Rodin de 1877 à 1887 », actes du colloque *Image de l'artiste*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/HiCSA, 17-18 juin 2010, sous la dir. de Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires contemporains, nouvelle série, 4, mis en ligne le 3 avril 2012, URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Catherine_Meneux.html.

⁵⁸ Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 226.

Il semblerait que les deux hommes se soient connus à la SNBA. Nous avons cherché à savoir quelle était la composition du Comité qui avait accepté Rodin parmi ses membres. *Le Courrier Artistique* du 13 décembre 1863 fournit en première page le détail du Comité qui, sous la présidence de Théophile Gautier, accepte 35 nouveaux artistes, parmi lesquels se trouvent Carpeaux et Marcello. Ce Comité, réuni le mardi 8 décembre 1863 à huit heures et demi du soir, compte parmi ses membres : Louis Martinet, Aimé Millet, Charles Asselineau, Carrier-Belleuse, Jobbé-Duval, Saint François, Puvis de Chavanne, Gudin, Barrias, Lavieille, De Rudder, Bonnat et Herst. Avant d'indiquer que la séance est levée à dix heures et demi du soir, l'article donne de précieuses indications :

« La nécessité de se réunir fréquemment étant reconnue de chacun des membres, on arrête ensuite que le comité tiendra ses séances le mardi de chaque semaine, à huit heures et demi du soir. De nouvelles et nombreuses demandes d'admission ayant été présentées au comité, on passe à leur examen⁵⁹. »

Si cette disposition est encore en vigueur au moment de la réception de Rodin avec *le Buste du père Eymard*, on peut supposer que le mardi 31 mai 1864, à huit heures et demi du soir, a lieu la première confrontation entre Carrier-Belleuse et l'œuvre de Rodin. Le Catalogue de la SNBA, édité en février 1864⁶⁰, mentionne un extrait des statuts qui, par le biais de deux articles, spécifie la singularité du Comité :

« **Article 12.** Le Comité, élu pour un an, se compose d'un Président, d'un Vice-Président, de quatorze membres ; le Comité pourra se renouveler tous les ans par tiers. (Les membres sortants seront rééligibles immédiatement.)

Le vote a lieu en assemblée générale à la majorité des suffrages.

« **Article 15.** Le Comité est ainsi composé pour l'année 1863-1864. »

Président : M. Théophile Gautier, Vice-Président : M. Aimé Millet.

Membres : MM. Charles Asselineau, Carrier-Belleuse, Jobbé-Duval, Saint-François, Puvis de Chavannes, Paul Baudry, Gudin, Barrias, Hébert, Eugène Lavieille, de Rudder, Bonnat, Herst, Doussault⁶¹. »

Avec Carrier-Belleuse, Rodin conquiert finalement son autonomie et accède à ce microcosme artistique dans lequel il va enfin épanouir, après de gigantesques efforts, comme le relate Gaston Schéfer :

« Sa notoriété est devenue universelle de son vivant. Mais il l'avait bien payée par de longues et cruelles déceptions. Ses commencements furent terribles. Il prenait part à tous les concours avec une persévérance inlassable et un insuccès constant⁶². »

⁵⁹ *Le Courrier Artistique*, 13 décembre 1863, p. 1.

⁶⁰ Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue*, Paris. Imprimerie J. Claye, Février 1864.

⁶¹ Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue, op. cit.*, p. 8-9.

⁶² Gaston SCHÉFER, *op. cit.*, p. 224.

Après ces années de luttes et d'obscurité si tragiques, nous concevons que Rodin ait voulu se présenter à la postérité en modifiant son image. L'usage n'en était pas nouveau dans le milieu artistique et Rodin perpétue ainsi une tradition qui date de la Grèce antique. Cependant, notre propos n'est pas de pointer les falsifications ni même de tenter de rétablir la véracité des faits. Si la période qui va de la petite enfance jusqu'à 1865 nous intéresse tant, c'est qu'elle donne un éclairage nouveau sur la personnalité d'un sculpteur qui n'est pas né génial mais qui l'est devenu. Ce processus lent part du handicap d'une scolarité désastreuse et se poursuit par des tentatives vaines, des déconvenues, des velléités et des échecs. Non, Rodin n'est pas l'enfant précoce, le jeune homme habile et rapide qui se révèle dès ses plus jeunes années. Au contraire, il lui a fallu beaucoup de patience, de travail et d'obstination pour que, par sa ténacité et son courage, il parvienne à conquérir sa place, à trouver sa singularité et finalement à s'épanouir.

Voilà pourquoi ce chemin tortueux nous semble si intéressant, car il ne s'inscrit nullement dans l'archétype de l'artiste auquel Rodin veut coller au point de se réinventer un passé. La véritable histoire de sa jeunesse et de sa formation est pourtant beaucoup plus riche que la légende car elle transforme la honte en énergie, la faiblesse en force, l'échec en revanche. Ce parcours fort remarquable a été néanmoins très douloureux, ce qui explique peut-être ces petits arrangements avec la mémoire...

Pour citer cet article :

Maxime PAZ, « L'autobiographie de Rodin : une fiction ? » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

La censure du dessin de presse pour obscénités

(29 juillet 1881 - 8 juillet 1891)

Stevens RAYANT

« Les hommes sont des cochons. » : c'est l'annonce d'Albert Robida, le 6 mai 1882, dans un numéro de son journal satirique *La Caricature* entièrement consacré à ce que le dessinateur baptise « La Grande épidémie de pornographie ». L'origine du mal, selon lui, vient de la trichinose, une maladie transmise par l'ingestion de viande de porc crue ou mal cuite.

Le numéro entier dénonce l'envahissement du boulevard parisien mais traduit également une véritable inquiétude qui s'exprime par un appel à l'action, par exemple avec Draner qui, dans un dessin s'intéressant aux « conséquences de la pornographie », demande aux gens de nettoyer par eux-mêmes la rue de ces « immondices ». Dans une double-page, Robida fournit un dessin d'anticipation proposant une vision du boulevard quelques années après avoir subi de manière continue cette pornographie (fig. 1). Il montre une rue envahie par la pornographie à tel point que le mot en perd tout sens en devenant l'attribut de tous les magasins. Pharmacie, parfumerie, casino et brasserie deviennent pornographiques sans que l'on en comprenne bien le sens. Peut-être cela vise-t-il une double activité incluant une prostitution affirmée comme le laisse suggérer la « brasserie pornographique » et son arrivage de blondes.

Robida insiste sur la transformation globale de la société touchée dans sa totalité en attribuant cette épidémie à l'homme et à la femme. L'homme n'a en effet plus besoin de partir à la recherche de la pornographie ; la femme s'y adonne activement et publiquement en offrant aux passants l'occasion de toucher et caresser son corps, comme les deux femmes sur la gauche du dessin principal ; mais les jeunes sont également touchés, comme cet adolescent, bouche bée, derrière un banc où l'on aperçoit une femme ne se refusant pas un homme à l'allure pourtant repoussante.

Deux femmes vêtues de noir traversent également la rue de manière silencieuse, tête baissée. Elles ne regardent pas ce qui les entoure mais n'émettent pas non plus une quelconque protestation. En effet, comme le proclament les légendes de ces deux images, « plus de bégueulisme », « on est plus pimbêche ». La femme s'expose, se laisse observer, se laisse vendre même, comme cette femme sur la droite suivie de son frère faisant sa promotion à l'aide d'une pancarte publicitaire.

Ce qu'entrevoit et redoute Robida, c'est une abolition de tous les repères qui transformera la société jusque dans son langage mais également dans sa physionomie. Ainsi, l'artiste nous montre « une belle jeunesse française » chauve, bouche en avant, presque tombante. Une jeunesse prématurément vieillie dont l'aspect physique traduit l'état moral. Ce sont les effets de la trichinose, vraisemblable métaphore pour évoquer la syphilis qui fait des ravages et dont on prend pleinement conscience à l'époque¹. La conclusion toutefois reste inchangée, futur ou pas : il s'agit d'« immondices » qui envahissent la rue et qui seront ramassés par les agents de la voirie comme les excréments des cochons.

Ce dessin de Robida, avec sa part d'exagération, traduit une réalité du dernier quart du XIX^e siècle. En effet, la rue se voit envahie de dessins à caractère léger à tel point que l'on nommera l'année 1880 « l'année pornographique »². Cet intitulé, plutôt que de révéler une sorte d'apogée du phénomène, en marque la prise de conscience par la société puisque le phénomène ne fera que s'amplifier jusqu'au début du XX^e siècle. Le fait s'explique par la libéralisation de la presse décidée par une Troisième République devenue plus libérale avec l'accession au pouvoir de Léon Gambetta et des républicains à l'Assemblée au détriment des monarchistes du président Mac Mahon en 1879.

La liberté de la presse est donc proclamée par la loi du 20 juillet 1881 à la suite de près d'une année de débat parlementaire. Supprimant un grand nombre d'entraves, elle suspend notamment l'autorisation préalable³, fer de lance de la censure, qui soumettait texte ou image à un contrôle avant publication. La création de nouveaux journaux, pour la plupart éphémères, va prendre de l'ampleur puisque seule une déclaration est désormais nécessaire pour lancer un

1 Alain CORBIN, « La rencontre des corps. », in Alain CORBIN (dir.), *Histoire du Corps, vol.2, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 210.

2 Philippe ROBERTS-JONES, *De Daumier à Lautrec essai sur la caricature entre 1860 et 1900*, Paris, Ed. Les Beaux-Arts, 1960, p. 40.

3 Claude BELLANGER, *Histoire Générale de la Presse Française*, Vol.3 de 1871 à 1940, Paris, PUF, 1969-1976, p. 23-25.

périodique. Le nombre de journaux d'opinion augmente, tout autant que celui de feuilles bien plus légères traitant de questions de mœurs ou de sujets bien plus grivois.

On constate avant tout une augmentation du journal illustré. Si la rue est envahie par la presse écrite, elle l'est plus encore par l'image. La loi de juillet 1881 a limité les motifs de poursuites à l'encontre de la presse. Seuls subsistent l'injure envers une personnalité d'État ainsi que l'outrage aux bonnes mœurs comme raisons de saisine de la justice. Les parlementaires redoutaient en effet que cette libéralisation n'engendre une trop grande liberté dans l'expression, et notamment l'expression visuelle. Il s'avéra qu'ils eurent raison, mais les dispositions de la loi de 1881 n'étant pas suffisantes, il leur faudra voter une nouvelle loi dans l'urgence, le 6 août 1882, portant uniquement sur l'outrage aux bonnes mœurs.

Pourtant, l'outrage aux bonnes mœurs régit par l'article 28 de la loi du 29 juillet 1881 n'était pas une nouveauté. Auparavant régit par l'article 287 du code pénal de 1810⁴, intégré par la suite aux lois sur la presse par la loi du 17 mai 1819⁵, le délit d'outrage aux bonnes mœurs varie peu sur ses positions et reste fondamentalement le même, dans un esprit de continuité.

La grande différence, prévue par l'article 45 de la loi de 1881, est le passage en cour d'assises, et donc devant un jury, dans le cas de l'outrage aux bonnes mœurs commis par voie de presse. Cette décision s'explique par la volonté de protéger le journal de l'arbitraire, le jury étant le symbole même de cette période de nouvelles libertés puisqu'avec lui c'est l'opinion publique qui est jugé⁶.

Toutefois, au nom de ce principe de liberté, le parquet n'est, lui, pas suffisamment armé pour répondre efficacement aux transgressions morales des journaux. La première mise en cause est la lenteur de la procédure devant la cour d'assises. Celle-ci laisse pleinement le temps à l'image poursuivie d'être diffusée et l'éventuelle punition intervient alors trop tard, le parquet ne pouvant pas, au titre de l'article 49, saisir plus de quatre exemplaires du journal mise en cause, et ce dans des circonstances très précises. La saisie ne pouvait donc que très rarement avoir lieu et restait sans effet. De plus, le jury n'est pas nécessairement considéré

4 Marcella IACUB, *Par le trou de la serrure – Une histoire de la pudeur publique – XIX^e – XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2008, p. 49.

5 Annie STORA-LAMARRE, *L'Enfer de la III^e République – Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Éditions Imago, 1990, p. 247.

6 *Ibid.* p. 133-136.

comme compétent⁷, il était même parfois perçu comme trop indulgent⁸.

Ces insuffisances conduiront rapidement au vote d'une nouvelle loi. En restant dans la continuité des lois précédentes, le législateur n'avait pas envisagé que ces dernières puissent fonctionner comme une sorte de complément à la censure. En effet, à l'occasion de la publication d'un dessin partiellement censuré le 19 juin 1881⁹, *Le Parisien Illustrée*, s'est vu par la suite poursuivi et condamné pour le reste du dessin publié¹⁰. On perçoit ici nettement la puissance de la censure peu de temps avant sa révision par la nouvelle loi, avec ici le fait notable qu'elle s'exprime en deux temps. Le bureau de contrôle préalable n'étant pas infaillible, il est plausible que la loi contre l'outrage aux bonnes mœurs ait été envisagée en supplément du bureau dans le cas où un dessin échapperait au contrôle préalable.

La loi du 6 août 1882 re-correctionnalise le délit d'outrage aux bonnes mœurs. Dans l'esprit du législateur, le traitement de l'outrage aux bonnes mœurs par le tribunal correctionnel permet un traitement plus rapide et donc plus efficace. Efficacité qui se traduit également par l'élargissement des pouvoirs du parquet qui est désormais autorisé à saisir l'ensemble des éditions mises en causes d'un journal. En retirant ainsi de la rue tout ce que l'on soupçonne d'obscénité, on en limite les dommages.

Cette loi de 1882 atténue le phénomène mais ne le supprimera jamais, si bien que le 2 mars 1898 une nouvelle loi est votée. Cette « loi Béranger » du nom du sénateur qui en est l'auteur et le promoteur, engendre une répression plus lourde et étend la définition juridique de l'espace public. Elle vaudra à ce sénateur, qui avait posé les prémices de cette loi dès 1894, d'être baptisé « Père la Pudeur ».

La loi de 1898 est la traduction d'une mutation de la lutte contre l'outrage aux bonnes mœurs qui se voit prendre une forme publique avec la création de ligues, dont celle que présidera René Béranger, la Société contre la licence des rues, créée en 1894. Les ligues se manifestent dès 1892 en organisant des débats publics où sont conviés les journalistes¹¹. Dès

7 *Ibid.*

8 Vincent ROBERT, « Lois, censure et liberté. », in Dominique KALIFA (dir.), *La civilisation du Journal – Une histoire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 92.

9 *Le Parisien Illustrée*, 19 juin 1881, BNF, Fol Lc13 293, p. 1.

10 [Anonyme], « Encore Anastasie qui fait des siennes », *Le Parisien Illustrée*, 26 juin – 3 juillet 1881, p. 1 et 17-24 juillet 1881, p. 1.

11 Par exemple, Jules BOIS, « La Ligue des Quarante sous contre la liberté de la rue », *Le Courrier Français*, 31 janvier 1892, p.2-3 ; Charles CHINCHOLLE, « Contre la Licence des Rues », *Le Figaro*, 25 janvier 1892, p. 2.

lors, les ligues et leur figure principale, le « Père la Pudeur », se voient pris pour cible par les caricaturistes dans la presse¹².

Bien que cette lutte s'exacerbe à partir des années 1890, en s'insérant notamment dans un débat de société plus large concernant la décadence de la France¹³, nous ferons le choix d'arrêter notre étude à la date du 8 juillet 1891. Cette date finale, fictive en ce qu'elle ne marque pas une véritable césure, correspond à une circulaire du Garde des Sceaux, suivie d'une lettre datée du 28 octobre adressée au procureur général de la cour d'appel de Paris, insistant sur la nécessité d'un « répression sévère et efficace »¹⁴ et demandant au procureur de lui faire connaître les mesures prises par ce dernier pour mener à bien cette répression. A cette lettre, le procureur répond qu'il se fait livrer tous les jours les derniers numéros de tous les journaux notoirement connus pour « se faire une habitude du genre érotique »¹⁵. Dès lors, on constate un changement dans l'approche de la lutte contre l'outrage aux bonnes mœurs se traduisant par une surveillance régulière et systématique.

Notre étude veut s'intéresser à la première décennie de cette lutte contre l'obscénité alors que le combat judiciaire est en pleine construction et en recherche de définitions face à ce phénomène. En effet, alors que l'obscénité et la pornographie ne sont pas définies du point de vue juridique, il s'agira de s'interroger sur ce qui est censuré et d'en chercher les motivations.

Pour cela, il semble d'abord nécessaire de définir ces deux termes que sont « pornographie » et « obscène ». « Pornographie » se réfère, à l'origine, au discours sur la prostitution, venant du grec « graphein », écrire, et « porné », courtisane¹⁶. Il s'agit donc au départ d'une acception positive du terme qui se voit appliqué à des écrits que l'on pourrait dire sérieux. S'agissant de la période qui nous intéresse, le mot revêt un sens péjoratif mais également un peu fourre-tout comme on le remarque avec le dessin de Robida (fig. 1). Si le mot est ancien, c'est, pour l'époque, un mot nouveau qui fait son apparition. Il se trouve en lien avec le nombre grandissant de textes et d'images au caractère indécent et grivois, pour

12 Par exemple, Adolphe Willette, sans titre, *Le Courrier Français*, 31 janvier 1892, INHA, Fol 68 U 1, p. 1.

13 Richard THOMSON, *La République troublée : culture visuelle et débat social en France 1889-1900*, Dijon, Presse du Réel, 2008, p. 39-79.

14 Lettre du garde des Sceaux, 28 octobre 1891, Archives Nationales, BB¹⁸ 6165.

15 Lettre du procureur général signé QUERNAY de S., 5 novembre 1891, Archives Nationales, BB¹⁸ 6165.

16 Georges FONSEGRIVE, *Art et Pornographie*, Paris, Bloud & Cie, 1911, p. 11.

lesquels on cherche la qualification adéquate et que certains journalistes tentent de définir¹⁷. Le mot est toutefois utilisé trop fréquemment pour recouvrir un véritable sens. C'est un terme usuel pour la société qui l'utilise comme synonyme d'indécent, d'impudique ou encore de grivois et d'obscène.

L'étymologie de ce dernier mot est plus obscure et, comme le souligne Sandrine Erhardt, « par sa relativité et sa polysémie, le terme est réfractaire à toute définition circonscrite »¹⁸. C'est pourtant le qualificatif que choisira la loi pour désigner l'outrage aux bonnes mœurs.

Il est considéré que le mot « obscène » provient du mot latin « scena », la scène, auquel on aurait ajouté le dérivatif « ob », signifiant « au devant » ou bien « en dehors »¹⁹. Il s'agit d'évoquer ou de montrer quelque chose qui ne se montre pas d'ordinaire, qui n'est pas visible « sur scène » mais autour. Si Roger Dadoun insiste sur le fait que l'obscénité se « rapporte [avant tout] aux choses sexuelles »²⁰, il est important de préciser que ce qui est obscène n'est pas forcément pornographique, puisqu'il peut désigner, entre autres, l'acte de déféquer²¹.

L'obscénité aurait donc une signification plus générale, motivation probable de son utilisation par le législateur, qui ne préférerait pas trop circonscire le terme de censure. Toutefois, si les deux termes peuvent être utilisés comme synonyme, il ne faudra pas perdre de vue leur différence, notamment en raison des connotations actuelles du mot pornographie.

Il convient également d'éclairer la raison pour laquelle on parlera de censure alors que cette dernière est censée avoir été abolie avec la loi de 1881.

La censure est la réponse qu'un gouvernement donne quand il cherche à contrôler ce qui pourrait être dit sur lui ou sur un sujet qui lui semble d'importance²². Il en va de même pour l'image qui revêt peut-être plus d'importance encore car elle est plus limpide. Elle

17 Notamment, Georges GRISON, « Pornographie contre pornographie », *Le Figaro*, 10 mai 1882, p. 2 ; Séraphin, « Chronique », *La Lanterne*, 28 août 1887, p.1.

18 Sandrine ERHARDT, « Entre règles et obscène – L'obscénité saisie par le droit. », in Steven BERNAS, Jamil DAKHILA (dir.), *Obscène, Obscénités*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 17.

19 Roger DADOUN, *L'érotisme – De l'obscène au sublime*, Paris, PUF, 2010, p. 116 ; Hartford Montgomery HYDE, *A History of Pornography*, New York, Dell Publishing, 1966, p. 12.

20 DADOUN, *op.cit.* note 19, p. 116

21 HYDE, *op.cit.* note 19, p. 12.

22 ROBERT, art.cité, note 8, p. 71.

s'impose aisément à l'œil. Elle arrête²³. Contrôler l'image est d'autant plus important que cette dernière est à la portée intellectuelle de tous, alors que l'écrit s'avère parfois plus élitiste²⁴.

En droit, on opère une distinction entre saisie *a priori* et *a posteriori*. Les saisies préalables sont constitutives de la censure alors que les saisies postérieures relèvent de la répression et de l'application du droit²⁵. Dès lors, on considère que la censure n'existe plus depuis 1830²⁶. Dans le cas de notre étude, il ne s'agit pas de parler de la censure définie par les historiens du droit, ni même de la censure invasive figurée par les caricaturistes sous les traits d'Anastasia²⁷ opérant un contrôle préalable absolu sur l'image avant toute publication. Il s'agit d'analyser la censure qui s'exprime en application du droit ; celle qui « n'a cessé de s'exercer sans dire son nom sous d'autres appellations »²⁸.

Dans le cas de la censure du dessin de presse à l'époque qui nous occupe, cette dernière s'exprime par la procédure mise en place avec la loi d'août 1882 qui permet de mener à bien les poursuites. Il est possible d'en établir les grandes lignes grâce aux documents de procédures conservés aux Archives de Paris dont deux cartons portent sur la répression de l'obscénité par voie de presse, sans distinction entre image et écrit²⁹. La procédure reste la même dans les deux cas.

Il ressort de ces dossiers que toute mise en œuvre de procédure débute par le dépôt d'une plainte d'une personne se jugeant victime d'un outrage aux bonnes mœurs. Les journaux ne sont pas à l'abri de l'arbitraire puisqu'une seule plainte semble suffisante pour que le procureur ou le juge d'Instruction décide de lancer une procédure de poursuite. De plus, certains citoyens, s'autoproclamant gardien de la moralité, ont pris sur eux de mener eux-mêmes la lutte contre l'obscénité en déposant systématiquement plainte contre les journaux qu'ils considéraient comme obscènes³⁰.

23 Jean-Yves MOLLIER, *Le Camelot et la rue – Politique et démocratie au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Fayard, 2004, p. 51-53.

24 STORA-LAMARRE, *op.cit.* note 5, p.135-138.

25 MOLLIER, *op.cit.* note 23, p.77.

26 Bertrand TILLIER, *A la charge ! La caricature dans tous ses états 1789-2000*, Paris, L'Amateur, 2005, p. 149.

27 Par exemple, André GILL, « Anastasia », *L'Eclipse*, 19 juin 1874, Fol Lc13 114.

28 TILLIER, *op.cit.* note 26, p. 149.

29 Dossiers de procédures, Archives de Paris, D²U⁶ cartons 59 et 93.

30 Jean-Yves LE NAOUR, « Un mouvement antipornographique : la Ligue pour le relèvement de la moralité publique (1883-1946) », in *Histoire, économie et société*, 2003, 22^e année, n° 3, p. 338-389.

Une fois prise la décision de poursuivre, une ordonnance est envoyée au préfet de police qui ordonne la saisie de tous les exemplaires du journal poursuivi. Cette saisie se traduit par l'envoi d'agents de police de chaque quartier de la ville dans les kiosques et chez les autres revendeurs de journaux. Les exemplaires saisis sont ensuite transmis au parquet, accompagnés d'un procès-verbal de chaque commissaire de quartier. La saisie en tant que telle, si elle semble logique, pose toutefois problème.

En effet, elle est opérée afin de retirer une image, ou un texte, potentiellement dangereux pour la moralité du public. Si le procès se conclut par une condamnation, la saisie aura rempli son office. Dans le cas contraire, elle aura grandement lésé le journal poursuivi en agissant comme un jugement anticipé. Marquant les esprits, la saisie marque également les journaux d'un sceau d'infamie et d'immoralité alors que ces derniers peuvent être disculpés par la suite. Par ailleurs, à la suite d'un tel jugement, le journal est désormais invendable.

Le préjudice est encore plus grand lorsque l'irréversible est commis. Le 19 août 1882, *Le Figaro* relate la saisie du numéro 37 de l'*Événement Parisien* au cours de laquelle un commissaire aurait été spécialement dépêché afin de briser les planches d'imprimerie reproduisant l'image mise en cause³¹. *Le Courrier Français* relate une saisie similaire où les policiers, chargés de saisir un de leurs numéros, ont simplement arraché les deux pages incriminées rendant le numéro définitivement invendable. Par la suite, les kiosquiers, effrayés, n'osaient plus mettre en vente le journal de peur que cela ne se reproduise³².

On entrevoit le but inavoué de ces actions : frapper le porte-monnaie de ceux qui diffusent l'obscénité dans la rue. Toutefois, en encourageant ce genre de pratique, voire en les commanditant, comme le laisse supposer *Le Figaro*, la justice transforme la saisie en pratique arbitraire et illégale qui exclut d'office la possible innocence de ceux qu'elle accuse.

Enfin, le législateur ne fournit aucune définition de l'obscénité et laisse au juge seul l'appréciation de celle-ci dans les dessins ou textes pour lesquels il est saisi. Or les jugements doivent être strictement motivés. A la lecture de ces derniers, disponibles aux Archives de Paris, rien ne définit l'obscénité. On se contente de la constater et de la déclarer évidente³³. Ce manque de motivation des jugements sera sanctionné à quelques reprises par la Cour de

31 [Anonyme], « Nouvelles Diverses », *Le Figaro*, 19 août 1882, p. 2.

32 Jules ROQUES, « Poursuivi », *Le Courrier Français*, 13 avril 1890, p. 2.

33 Arrêts des Chambres Criminelles de la Seine, 1882-1891, Archives de Paris, D¹U⁶ 151 à 413.

cassation, sans toutefois produire un changement dans la pratique³⁴.

Afin de définir l'obscénité on cite le *Code expliqué de la Presse* de Barbier qui proclame que « entre le licencieux et l'obscène, la différence se sent mieux qu'elle ne s'explique »³⁵. Mais la référence, en ce qui concerne l'obscénité, est la définition apportée par le jugement du 11 février 1884 : « L'obscénité existe là où, quel que soit le genre ou la diversité des écoles, l'art n'intervient pas pour relever l'idéal ; où l'appel aux appétits grossiers n'est contrarié, vaincu, par aucune sentiment plus puissant. »³⁶

Entre appréciation artistique et sentiment intime, la qualification de l'obscénité revient donc à l'appréciation personnelle du juge. Sans véritable définition, c'est l'arbitraire qui gouverne la répression de l'outrage aux bonnes mœurs. Toute la procédure et le système de jugement reposent donc sur des procédés insuffisants et subjectifs permettant, en théorie, la poursuite et la condamnation de n'importe quelle image ou de n'importe quel écrit au titre de l'obscénité.

En ne fournissant aucune définition précise permettant de comprendre ce qu'est l'obscénité du point de vue juridique à l'époque, le seul biais pour comprendre ce que l'on reproche aux dessins reste contenu dans l'analyse des dessins concernés.

Pour mener à bien cet examen, nous avons recensé vingt-sept dessins mis en cause, dont trois n'ont pu être retrouvés (fig. 2). Cette liste permet de constater que les dessins poursuivis proviennent de journaux variés. Il s'agit en grande partie de journaux grivois mais il se trouve également des journaux satiriques, comme *La Lanterne* et le *Monde Plaisant*, mondain comme *La Vie Parisienne*, ou se voulant artistique comme *Le Courrier Français*. Il n'est donc pas étonnant de trouver des dessinateurs parfaitement inconnus comme Grog ou Bach à côtés de dessinateurs reconnus et réputés comme Adolphe Willette et Jean-Louis Forain. Les sujets et ce que représentent les dessins sont tout aussi variés.

Au sein de cette liste, on remarque également la présence importante du *Courrier Français*. Ce dernier cas mériterait une étude plus approfondie qui ne se limiterait pas à

34 Albert EYQUEM, *De la répression des outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs ou De la Pornographie au point de vue historique, juridique, législatif et social*, Paris, Marchal et Billard, 1905, p. 38.

35 Georges BARBIER, *Code expliqué de la presse – Traité général de la Police de la presse et des délits de publication*, Tome 1, Paris, Marchal et Billard, 1887, p. 311.

36 Tribunal Correctionnel de la Seine, 11^e chambre, 11 février 1884, Archive de Paris, D¹U⁶ 209.

l'étude des seuls dessins mais qui prendrait en compte les différents feuilletons et poèmes pour lesquels ce journal sera poursuivi sur une période allant au-delà de nos bornes chronologiques. L'acharnement subi par ce journal pose question et laisse supposer des motivations politiques notamment du fait d'une certaine sympathie du *Courrier Français* à l'égard du général Boulanger³⁷. Mais c'est sans doute la personne de Jules Roques, son directeur, qui est visée à travers les poursuites du journal. Se présentant aux élections municipales et jugé susceptible de mobiliser autour de sa personne parce qu'il contrôle un grand nombre de cabarets et un syndicat de forains, Roques inquiète les autorités. On peut en trouver la confirmation dans le fait que les poursuites cessent après que Roques ait renoncé à toute ambition politique, de retour de son exil à Londres en 1895³⁸.

Le cas du *Courrier Français* est d'autant plus intéressant que les poursuites dont il est la cible sont très bien documentées. Le journal commente ces dernières, reproduit les jugements et les plaidoiries³⁹, et fait appel à l'opinion publique, journalistique et artistique pour sa défense⁴⁰.

Les démêlés avec la Justice du *Courrier Français* débutent avec la saisie d'un dessin d'Adolphe Willette intitulé « Sainte Démocratie »⁴¹. La saisie ne donnera pas lieu à un procès, la justice reconnaissant la portée artistique du dessin évoquant des événements politiques. Les véritables soucis judiciaires débutent toutefois avec la publication du numéro du 24 juin 1888 et sa saisie pour la publication de « Prostitution »⁴² de Louis Legrand et « Parques »⁴³ d'Edouard Zier. Suivront de nombreux débats et de nombreuses saisies et condamnations.

La ligne de défense du *Courrier Français* est simple et ne variera pas : elle se fonde sur la définition de l'obscénité proposée par le jugement du 11 février 1884 et cherche à démontrer la portée et la qualité artistique de chacun des dessins poursuivis. Ces arguments

37 Robert Justin GOLDSTEIN, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth Century France*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1989, p. 244.

38 Laurent BHIL, *Le Courrier Français*, Toulouse, article du site internet caricaturesetcaricature.com, <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-11223897.html>.

39 Par exemple, [anonyme], « Devant la Cour – jugement du 12 janvier », *Le Courrier Français*, 20 janvier 1889, p. 2-17.

40 Par exemple, [anonyme], « Le "Courrier Français" poursuivi – L'opinion de la presse », *Le Courrier Français*, 29 juillet 1888, p. 2.

41 Adolphe WILLETTE, « La Sainte Démocratie », *Le Courrier Français*, 4 décembre 1887, INHA, Fol68 U1, p. 1.

42 Louis LEGRAND, « Prostitution », *Le Courrier Français*, 24 juin 1888, INHA, Fol68 U1, p. 5.

43 Edouard ZIER, « Parques », *Le Courrier Français*, 24 juin 1888, INHA, Fol 68 U1, p. 1.

seront repoussés pour ne pas dire niés complètement.

Il faut s'arrêter à cette négation de la valeur artistique des dessins condamnés. Elle est sous-tendue par une conception élitiste selon laquelle l'art n'est pas accessible à tous et n'est pas fait pour l'être. S'agissant du dessin de presse, l'art est hors de son contexte. La population qui pose les yeux sur de tels dessins est présumée dépourvue des repères culturels nécessaires à leur compréhension et c'est à son instinct animal que ces images s'adresseraient⁴⁴. Il ne s'agit donc pas de rechercher la présence d'une dimension artistique pour décider si un dessin est obscène ou non, mais de la rejeter d'office en considérant qu'elle ne serait de toute façon pas comprise. Ainsi, en s'attaquant à un journal satirique de qualité et en partant du principe que ses prétentions artistiques sont nulles et non avenues, on vise à prévenir une telle ambition dans l'esprit des journaux et des dessinateurs. C'est tout bonnement la qualité d'œuvre d'art qui est déniée au dessin de presse quel qu'il soit.

Un dessin comme « La tentation du jeune Antoine » (fig. 3) de Grog - où l'on voit deux femmes se présenter nues au devant d'un jeune homme - ne peut en aucune cas prétendre à un but artistique alors même qu'il propose une variation sur le thème de la Tentation de saint Antoine, sujet très prisé à la fin du XIX^e siècle⁴⁵. Pourtant, en comparaison d'un tableau comme celui de Jean-Antoine Vallin⁴⁶ où l'intention sexuelle est nettement suggérée, la nudité des deux tentatrices de Grog paraît bien timide.

Ce que les caricaturistes n'hésiteront pas à désigner comme une hypocrisie, tel Forain dans un dessin du 11 mai 1890⁴⁷, semble ainsi traduire une manifestation d'élitisme où l'art resterait réservé à la compréhension de certains.

A cet égard, la condamnation du *Courrier Français*, pour la publication du dessin « Naturalisme » (fig. 4) ne manque pas d'ironie. Dans ce dessin, on reconnaît Émile Zola au plus près d'un postérieur féminin qu'il étudie à la loupe. La femme est vêtue de bas et d'une écharpe à froufrous. Au travers de son chef de file, c'est le courant naturaliste qui est ici visé,

44 EYQUEM, *op.cit.* note 35, p. 34-37.

45 Michèle HADDAD, « Une image "déversoir" : la Tentation de saint Antoine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », in *Usage de l'image au XIX^e colloque*, Paris, Musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990, textes réunis par Jean-Yves MOLLIER, Paris, 1992, p. 101-113.

46 Jean-Antoine VALLIN, *La Tentation de saint Antoine*, 1826, huile sur toile, 46.2x73.5 cm, Paris, Musée du Louvre.

47 Jean-Louis FORAIN, « La Pornographie au Salon », *Le Courrier Français*, 11 mai 1890, INHA, Fol68 U1, p. 3.

Zola le définissant comme « la nature vue à travers un tempérament », requérant une observation scientifique. C'est l'acte représenté qui sera jugé obscène⁴⁸.

Or, pour bien comprendre ce dessin, il faut l'associer au dessin figurant sur la page précédente du même numéro : « Romantisme »⁴⁹ se présente comme l'antithèse du naturalisme, la rêverie opposée à l'observation. Les deux dessins fonctionnent ensemble, romantisme naïf et naturalisme borné étant renvoyés dos à dos. Le tribunal refusera de prendre en compte cette articulation et condamnera « Naturalisme » pour obscénité alors même que ce dessin paraît dénoncer un Zola « pornographe », conformément à la perception que l'on avait de lui à l'époque⁵⁰.

On ne peut toutefois pas limiter les motifs de censure des dessins de presse pour obscénité à la seule négation de leur qualité artistique. En effet, une autre raison majeure semble tenir à la place et à l'image de la femme qui s'illustre au travers de deux autres dessins de Legrand intitulés « En Famille » (fig. 5). Seul le premier est poursuivi mais il ne sera finalement pas condamné. Son cas reste néanmoins emblématique des tabous en jeu dans la censure de l'époque, et peut expliquer la dédicace à « Anastasie » de la part du dessinateur.

Le premier de ces deux dessins montre un homme se penchant vers sa femme à demi-nue pour l'embrasser. Il s'agit d'une scène profondément intime. La même intimité gouverne le second⁵¹ dans lequel une mère, sans doute la même femme que dans le premier, regarde avec tendresse son enfant dormir. Maternelle dans l'un, la scène se trouve sexualisée dans l'autre, la même figure jouant les deux rôles. Les poursuites se concentreront sur la charge sexuelle de la supposée « posture » de la femme, le parquet allant jusqu'à voir une jambe là où se trouve un bras. Mais c'est l'exagération même du dessin, à la limite du ridicule anatomique, qui explique l'absence de condamnation.

Intimité, nudité et place de la femme forment le centre de gravité de ces tabous ; ils ont pour principe la séparation du public et privé⁵².

48 [Anonyme], « Poursuites », *Le Courrier Français*, 4 mai 1890, p. 2-5.

49 Louis LEGRAND, « Romantisme », *Le Courrier Français*, 30 mars 1890, Bibliothèque de l'Arsenal, Fol Jo 692, p. 3.

50 GRISON, art.cité. note 17, p. 2.

51 Louis LEGRAND, « En Famille – deuxième tableau », *Le Courrier Français*, 9 novembre 1890, Bibliothèque de l'Arsenal, Fol Jo 692, p. 3.

52 THOMSON, *op.cit.* note 13, p. 40-41.

La nudité, si elle est extrêmement présente dans les arts au XIX^e siècle, est écartée des images et des lectures du quotidien⁵³. La qualité artistique du dessin de presse étant rejetée, le nu ne saurait y être présent, celui-ci n'étant acceptable en art que parce qu'il est idéalisé et distancié, temporellement ou spatialement, détruisant ainsi toute obscénité et toute passion envers lui⁵⁴. Ainsi, « En Famille » ne peut être jugé convenable, n'ayant pas le statut d'art et représentant une femme commune dans une scène contemporaine.

La vocation principale de la femme au XIX^e siècle reste la maternité, fonction associée à la bonne santé⁵⁵, voire le seul remède de l'hystérie. Sous ce jour, on comprend mieux l'inconvenance reprochée à Legrand dans « En Famille » (fig. 5). En mettant en parallèle une scène d'amour conjugal et une scène d'amour maternel, l'artiste suppose que les deux sont compatibles alors que la morale réprovoque la possibilité d'une sexualisation trop importante de l'épouse et *a fortiori* de la mère⁵⁶. Le respect doit l'emporter sur le désir.

Il ne s'agit pas seulement d'empêcher l'expression de certains tabous mais aussi de protéger la femme, et avant tout la jeune fille, de la malice⁵⁷ et plus généralement de la vérité des corps⁵⁸. Voir l'éduquer et la libérer ; le regard peut susciter chez elle l'envie de reproduire ce qu'elle a vu dans l'intimité du couple⁵⁹. Ainsi s'explique aussi la condamnation des dessins de *La Vie Parisienne*, « L'amour à toutes les heures »⁶⁰, laissant entendre que l'acte charnel peut être seulement récréatif, alors que le lectorat de cette gazette « high-life » était en grande partie féminin⁶¹.

Un autre dessin condamné, le « Docteur Miracle » (fig. 6) est, quant à lui délibérément provocateur à l'égard de la morale de l'époque. Le médecin en question annonce en effet à la

53 Henri ZERNER, « Le Regard des artistes », dans Alain CORBIN, *Histoire du Corps, Vol. 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 91-92.

54 Edward LUCIE-SMITH, *La sexualité dans l'art occidental*, Londres, Thames & Hudson, [1972], 1991, p. 128 ; Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, O. Orband, 1986, p. 213.

55 Anne-Marie SOHN, *Chrysalides – Femmes dans la vie privée (XIXe-XXe siècles)*, Vol. 1, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 69.

56 Anne-Marie SOHN, *Chrysalides - Femmes dans la vie privée (XIXe-XXe siècles)*, Vol. 2, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 745.

57 *Ibid.*

58 CORBIN, art.cité note 1, p. 209.

59 *Ibid.*

60 JAPHET, « L'amour à toutes les heures – 1ère série : Le Matin. », *La Vie Parisienne*, 18 avril 1891, Arsenal, 4 Jo 10110, p. 216-217 ; BACH, « L'amour à toutes les heures – 2ème série : Le Jour. », *La Vie Parisienne*, 25 avril 1891, Arsenal, 4 Jo 10110, p. 230-231.

61 David KUNZLE, « The Corset as Erotic Alchemy : From Rococco Galentrie to Montaut's Physiologies », in Linda NOCHLIN, *Woman as Sex Object*, Londres, Penguin Books, 1993, p. 117.

jeune femme alitée avoir trouvé ce qu'il lui faut : « un mari, un gentil mari selon vos vœux. ». Le dit mari n'est autre qu'un godemiché, seul remède qui serait susceptible de la délivrer de son mal.

Le fait que ce dessin soit réalisé par une femme n'est pas anodin. En le dessinant, Jeanne Pierrette Viennot⁶² revendique le droit au plaisir et au sexe récréatif. Elle laisse supposer également que le seul moyen d'atteindre ce plaisir ne se limite pas à l'intervention d'un partenaire masculin.

Protéger la femme de l'envie et du besoin sexuel, comme le prétend la justice par la censure de ces dessins, ce serait aussi protéger l'homme. Séductrice et tentatrice, la femme détournerait le genre masculin de ses aspirations et l'attirerait vers le bas en développant ses instincts les plus bestiaux⁶³. Se protéger de la femme reviendrait à se préserver de la syphilis qui fait des ravages dans la société au travers de la prostitution⁶⁴, mais plus généralement d'un pouvoir érotique jugé nocif en ce qu'il détourne la sexualité de toute fonction reproductrice. On requiert ainsi la modération et la prudence de l'homme à l'égard de la femme⁶⁵.

Ces raisons peuvent expliquer la censure du « coup de Montmorency »⁶⁶. Ce qui dérange ici, c'est la représentation d'une chute de cheval qui place la cavalière dans une position dont on redoute qu'elle n'éveille la luxure du spectateur. L'objectif n'est pas simplement de supprimer de la rue toute représentation de la sexualité mais d'en éradiquer la simple évocation, la plus petite insinuation. Maîtrisant ses pulsions, la société peut ainsi établir « un ordre sexuel bénéfique »⁶⁷ ayant pour but la natalité, permettant ainsi de « régénérer la nation »⁶⁸.

Richard Thomson mentionne la perception érotique de la Tour Eiffel lors de sa construction entre 1887 et 1889. Il défend l'idée qu'à défaut de véritable analogie visuelle, cette perception trahit une conscience accrue de la sexualité mais également que l'érotisme, en

62 Il s'agit ici du véritable nom de la dessinatrice désignée comme une « artiste lyrique » par l'arrêt de la 11e chambre du Tribunal Correctionnel de la Seine du 27 juillet 1882, Archives de Paris, D¹U⁶ 164.

63 HADDAD, art.cité. note 45, p. 109.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*, p. 158-161.

66 « Le Coup de Montmorency », *L'Événement Parisien Illustré*, 11 février 1882, Arsenal, Fol Jo 302(B), p. 1.

67 THOMSON, *op.cit.* note 13, p. 50.

68 *Ibid.*

tant qu'objet public, constitue en soit un aspect de la modernité⁶⁹. Nos recherches abondent en ce sens. L'outrage public aux bonnes mœurs concerne, de fait, le phénomène typiquement moderne, par sa réalisation et sa diffusion, de la presse illustrée. Durant la période étudiée, le journal connaît un âge d'or, favorisé par la loi du 29 juillet 1881 proclamant la liberté de la presse. Cette liberté jointe au perfectionnement des méthodes de reproduction et de diffusion de l'image, modernise en profondeur le journal et l'économie de la presse.

La décennie concernée par cette étude ne constitue en définitive qu'un prélude à un débat social qui ne se terminera qu'au début de la Première Guerre Mondiale. Toutefois, on ne peut fournir de réponse définitive quant à savoir ce qui est exactement censuré et ce qui motive cette censure. Si l'alibi du redressement de la société est toujours à prendre en compte, un dessin comme celui que publie Willette en une du *Courrier Français* le 31 janvier 1892, indique toutefois une évolution dans la nature des reproches, donc dans la définition de l'obscénité et de ses limites. La légende de ce dessin cite un discours du Révérend Passy⁷⁰ qui illustre cette évolution : « Ce n'est pas le nu que nous poursuivons. C'est le retroussé ; c'est l'intention. »⁷¹. En prenant le pas sur le nu, le « retroussé » focalise la culpabilité sur la femme séductrice. La sévérité de la censure semble également s'amplifier comme le suggère la conservation de chaque poursuite pour obscénité à partir de 1891⁷².

Pour citer cet article

Stevens RAYANT, « La censure du dessin de presse pour obscénités (29 juillet 1881-8 juillet 1891) » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

69 THOMSON, *op.cit.* note 13, p. 44-45.

70 Frédéric Passy (20 mai 1882- 12 juin 1912), économiste, journaliste et homme politique français, élu en 1877 à l'Académie des sciences morales et politiques.

71 Adolphe WILLETTE, sans titre, *Le Courrier Français*, 31 janvier 1892, INHA, Fol 68 U 1, p. 1.

72 Fond Publications obscène (1891-1949), Archives Nationales, BB¹⁸ 6165 44BL.

Titre	Dessinateur	Journal	Publication
Le coup de Montmorency		<i>L'Événement Parisien Illustré</i>	12 février 1882
Le petit chat de ma femme	Jean Henri Esbach	<i>La Gazette Grivoise</i>	29 avril 1882
La tentation du jeune Antoine	Grog	<i>Le Parisien Illustré</i>	7 mai 1882
Le docteur Miracle	Jeanne Pierrette Viennot	<i>Le Piron</i>	21 mai 1882
Duel à l'écarté		<i>L'Événement Parisien Illustré</i>	16 août 1882
sans titre	Edmond Lavrate	<i>Le Monde Plaisant</i>	30 septembre 1882
Les Mascottes de l'Avenir		<i>La Vie Parisienne</i>	11 novembre 1882
La coupe et les lèvres	Grog	<i>Le Piron</i>	14 mai 1882
Mieux vaut courir que tenir	Grog	<i>Le Piron</i>	7 juin 1882
Des douches		<i>La Lanterne des Cérés</i>	29 juin 1884
Les bienfaits du vin de Champagne		<i>Le Journal des Orphelines</i>	1887
Prostitution	Louis Legrand	<i>Le Courrier Français</i>	24 juin 1888
Parques	Edouard Zier	<i>Le Courrier Français</i>	24 juin 1888
Justice persane		<i>La Lanterne supplément littéraire</i>	19 décembre 1889
Naturalisme	Louis Legrand	<i>Le Courrier Français</i>	30 mars 1890
Pommes et poires	S. Kiss	<i>Fin de Siècle</i>	22 avril 1890
Le tigre	Paul Balluriau	<i>Fin de Siècle</i>	11 avril 1891
L'amour à toute heure : Le Matin	Japhet	<i>La Vie Parisienne</i>	18 avril 1891
Envolée-printemps	Amigues	<i>Fin de Siècle</i>	18 avril 1891
La Reine Kokuriki	Paul Balluriau	<i>Fin de Siècle</i>	22 avril 1891
L'amour à toute heure : Le Jour	Bach	<i>La Vie Parisienne</i>	25 avril 1891
Non Condamné			
sans titre	Jean-Louis Forain	<i>Le Courrier Français</i>	30 mars 1890
En Famille	Louis Legrand	<i>Le Courrier Français</i>	9 novembre 1890
Non Poursuivi			
Péché de sœur Cinéguonde (non retrouvé)		<i>L'Action</i>	mai 1887
La Sainte Démocratie	Adolphe Willette	<i>Le Courrier Français</i>	4 décembre 1887
titre inconnu (non retrouvé)		<i>Gil Blas supplément littéraire</i>	7 juin 1891
titre inconnu (non retrouvé)		<i>Gil Blas supplément littéraire</i>	15 juin 1891

Fig. 2. Liste des dessins condamnés, non condamnés et ceux dont la poursuite a été envisagée mais non engagée ; elle est établie à partir des fonds D¹U⁶ 151 à 413, D¹U⁸ 71 et D²U⁶ cartons 59 et 93 des Archives de Paris ; du fonds « Publications obscènes », BB¹⁸ 6165 44BL des Archives Nationales ainsi que d'articles de presse.

PARIS 15 C. - DÉPARTEMENTS : 20 C. Dimanche 7 Mai 1881

LE PARISIEN ILLUSTRÉ

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

AUX BUREAUX DU JOURNAL, 15 RUE DE FAUBOURG MONTMARTRE.

pour tout ce qui concerne la Rédaction à MUSETTE, rédacteur en chef, et tout ce qui concerne l'Administration à M. l'Administrateur.

ABONNEMENTS

PARIS	DÉPARTEMENTS	ÉTRANGER (Un an postal)
Un an..... 10 fr.	Un an..... 12 fr.	Un an..... 15 fr.
Six mois..... 6 fr.	Six mois..... 7 fr.	Six mois..... 8 fr.
Trois mois..... 3 fr.	Trois mois..... 4 fr.	Trois mois..... 5 fr.

LA TENTATION DU JEUNE ANTOINE, par Grog.

... L'une, un verre de champagne à la main, l'autre portant le doigt au coin de l'œil... (Voir l'article à la 2^e page.)

Fig. 3. Grog, « La tentation du jeune Antoine », *Le Parisien Illustré*, 7 mai 1881, BNF, Fol Lc13 293, p. 1.



Fig. 4. Louis Legrand, « Naturalisme », *Le Courrier Français*, 30 mars 1890, Bibliothèque de l'Arsenal, Fol Jo 692, p. 5.

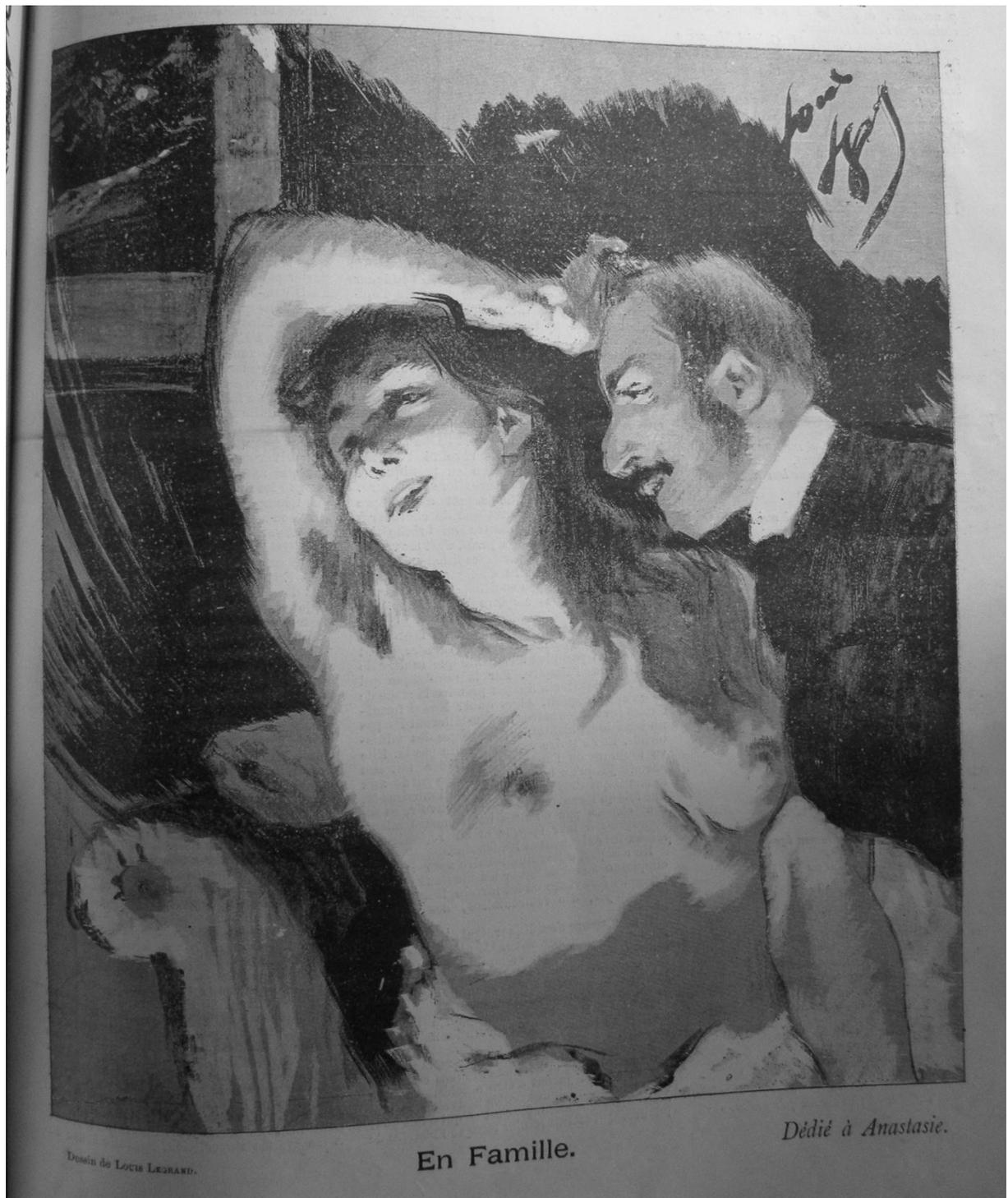


Fig. 5. Louis Legrand, « En Famille », *Le Courrier Français*, 9 novembre 1890, Bibliothèque de l'Arsenal, Fol Jo 692, p. 1.



Fig. 6. Jeanne Pierrette Viennot, «Docteur Miracle», *Le Piron*, 21 mai, 1882, Bibliothèque de l'Arsenal, Fol Jo 292(H), p. 1.

« A quoi bon parler peinture ? » :

Le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre.

Olivier SCHUWER

« Entré dans la carrière en pleine bataille, alors que la lutte présentait le caractère d'implacabilité d'une guerre de religion, il a conservé ses habitudes de condottière, il s'emballe, voit rouge et frappe parfois des frères d'armes, d'audacieux révoltés dont la colère lui fait oublier les services rendus autrefois à la cause commune. Sa plume reste aiguë comme un stylet : qui s'y frotte s'y pique.¹ »

Frantz Jourdain, dans son ouvrage *Les décorés, ceux qui ne le sont pas*, rend hommage à Arsène Alexandre, et le compare d'emblée aux chefs d'armées italiens que sont les *condottieres*, pour faire du critique une figure de l'indépendance. Si de fait, Arsène Alexandre, régulièrement cité dans les ouvrages sur l'impressionnisme ou la critique d'art, n'en demeure pas moins méconnu aujourd'hui, c'est peut-être parce qu'il échappe justement à toute tentative de classification, selon les critères établis par l'historiographie. Ses premiers pas dans la critique d'art à la fin des années 1880 se caractérisent par de nombreuses virevoltes, qui ne permettent pas de définir clairement ses préférences esthétiques. Quoiqu'il ferraille aux côtés de Zola en 1887 lors de la publication du « Manifeste des cinq² », il rompt bientôt avec le modèle naturaliste, mais se garde d'adhérer pleinement au nouveau courant symboliste. Il mène une carrière journalistique exemplaire, de ses débuts comme reporter à *L'Evènement* à la prestigieuse rubrique artistique du *Figaro*, mais publie de régulières monographies d'artistes, qu'il rédige à la manière de romans. Ce caractère imprévisible rend la personnalité d'Arsène Alexandre fuyante, pour qui voudrait en faire un naturaliste ou un symboliste en littérature, un écrivain ou un journaliste dans le domaine de la critique d'art, si l'on se réfère à la grille de lecture suggérée par Dario Gamboni dans ses « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^{ème} siècle³ ».

¹ Frantz Jourdain, « Arsène Alexandre » dans *Les décorés, ceux qui ne le sont pas*, Paris, H. Simonis Empis Editeur, 1895, p. 217.

² Paul Bonnetain, J.- H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, « Le manifeste des cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1-2.

³ Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°71, 1991, p. 10.

Parce qu'elle semble indéfinissable, la démarche d'Arsène Alexandre présenterait donc les caractéristiques de ce que Ferdinand Brunetière nomme, péjorativement, la « critique impressionniste », c'est-à-dire « une façon de penser ou de sentir, qui varie selon l'humeur même ou la couleur du temps⁴ ». Ce n'est évidemment pas le cas, mais il faut adopter un angle d'approche différent de celui du jugement esthétique ou de l'appartenance littéraire pour dégager la cohérence dans la critique d'art d'Arsène Alexandre. Afin de comprendre le principe structurant de ces changements brusques d'avis, les ressorts d'une pensée en mouvement, nous nous intéresserons moins au fond, variable, qu'à la forme de ses articles, préfaces et ouvrages. La dimension formelle est le plus souvent négligée dans les nombreuses études consacrées ces dernières années à la critique. L'écriture d'art d'Arsène Alexandre, de la fin des années 1880 à sa mort en 1937, présente pourtant quelques éléments de permanence, des récurrences de langage, qui nous renseignent bien mieux sur sa personnalité artistique et littéraire. Ainsi, devant l'œuvre de ceux qu'il admire, revient toujours le même questionnement ontologique sur la raison d'être de sa propre activité de critique d'art. Le 3 février 1892, après avoir visité l'exposition des œuvres de Camille Pissarro chez Durand-Ruel, Arsène Alexandre se demande par exemple :

« A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi, et quand, dépassant la banalité de cette chose courante qu'est le "tableau", on se trouve en présence d'un penseur ému et d'un honnête homme ?⁵ »

Cette « rhétorique de l'intraductibilité⁶ », pour reprendre l'expression de Françoise Lucbert, qui s'impose dès 1888 comme un leitmotiv dans la critique d'art d'Arsène Alexandre, constitue le fil rouge de notre article ; ses multiples occurrences et interprétations possibles nous permettront d'aborder les divers aspects littéraire, esthétique, théorique, voire même idéologique de son écriture d'art, pour dresser un premier portrait paradoxal du critique, qui serait tour à tour mutin et « amoureux d'art », muet et prolifique.

⁴ Ferdinand Brunetière, « La Littérature personnelle », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1888, p. 437.

⁵ Arsène Alexandre, « Camille Pissarro », *Paris*, 3 février 1892, p. 2.

⁶ Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 202.

Ce déni d'écriture évolue en effet en figure de style, en mécanisme littéraire particulièrement fécond, mais qui n'engage plus le critique au-delà de la « belle phrase » qu'il vient de formuler. De même, l'« A quoi bon », positionnement individualiste et autoreprésentation baudelairienne, manifesterait à la fois le rejet du « parler peinture » pratiqué par ses contemporains, et la mise en valeur de soi, par un auteur qui élabore ainsi son propre personnage littéraire.

Nous nous demanderons donc comment ce doute, qui semble vouloir abolir toute parole sur l'art, évolue en une impasse féconde, moteur d'écriture constitutif du positionnement critique et de la personnalité littéraire d'Arsène Alexandre.

I) Le « balbutiement sincère » d'un jeune critique d'art ?

« A quoi bon ? », l'abandon de la plume.

Charles Baudelaire est le premier à soulever en ces termes la problématique de la relation entre peinture et écriture, se demandant « A quoi bon la critique ? » dans son « Salon de 1846 ». Ce « point d'interrogation », qui « saisit la critique dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre⁷ » écrit-il, caractériserait la jeunesse du critique, ce qu'Arsène Alexandre nomme, en 1935 dans ses mémoires, ses « balbutiements sincères⁸ ». Dès ses premiers articles de critique d'art, il exprime ainsi des doutes quant à la légitimité de sa propre pratique ; il déclare par exemple, en janvier 1887, devant l'œuvre aujourd'hui oubliée de Charles Toché : « Un feu d'artifice ne se raconte pas⁹ ». En 1894, dans sa préface à l'exposition Guillaumin, il invoque encore une certaine crainte du ridicule : « On se préserve difficilement du ridicule que M. Degas a fait si heureusement toucher du doigt dans cet aphorisme : “Les lettres expliquent les arts sans les comprendre.”¹⁰ »

⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1846. I A quoi bon la critique ? », Paris, Michel Lévy Frères, 1846, repris dans *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulina, Paris, Le Livre de Poche, 1892, p. 140.

⁸ Manuscrit autographe d'Arsène Alexandre, *Quarante Années de Vie Artistique*, 1934, 232 p., Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux [LA73954], p. 32.

⁹ Arsène Alexandre, « Charles Toché », *L'Evènement*, 15 janvier 1887, p. 2.

¹⁰ Arsène Alexandre, préface à *L'Exposition de tableaux et pastels d'Armand Guillaumin*, Paris, Durand-Ruel, 1894, p. 17.

Alexandre n'est pas seul à prendre de telles précautions oratoires : Jean Dolent, Matthias Morhardt, Alfred Jarry ou Albert Aurier qui se demande : « Comment suggérer avec des mots tout l'inexprimable ?¹¹ » face à la peinture de Gauguin, tous partagent le constat d'une impossibilité de la traduction et entretiennent la fascination du XIX^{ème} siècle, en quête d'idéal, pour l'impuissance. Toutefois ce bilan marque une crise plus profonde de la critique d'art fin-de-siècle qui, contre le modèle romantique de la « transposition d'art », est en quête de nouvelles formes et de nouvelles façons d'exprimer la peinture.

Mais si le constat est commun, les réponses proposées divergent. Nous pourrions par exemple opposer la « rhétorique d'intraductibilité » d'Arsène Alexandre ou Alfred Jarry, à celle pratiquée dans le *Mercure de France* par Albert Aurier et Matthias Morhardt. Le doute revêt ici une dimension expérimentale ; avec la formule de prétérition (« Comment dire ? », « Comment décrire ? »), ceux-ci sont en quête de nouvelles solutions pour « mettre en texte » la peinture, transposer l'œuvre peinte dans un autre langage de signes. Le doute d'Arsène Alexandre serait lui, bien plus radical. Le constat de l'intraductibilité, en forme de dépit admiratif, s'apparente à une prise de conscience qui annonce l'abandon de l'écriture. C'est ainsi qu'apparaît pour la première fois la formule de l' « A quoi bon ? » sous la plume d'Alexandre, en juin 1888, devant les paysages d'Antibes (fig. 1) présentés par Claude Monet chez Boussod et Valadon :

« Tous ces tableaux sont autant de pages de maître et je m'aperçois que c'est folie de vouloir les décrire. A quoi bon ? cela ne peut pas se rendre ; il n'y a pas de mots qui fassent voir au lecteur la profondeur de ces horizons, l'intensité de cette lumière, qui fassent sentir l'étonnante qualité de cette atmosphère.¹² »



Fig. 1 : Claude Monet, *Le cap d'Antibes*, 1888, huile sur toile, 65 x 92 cm, Londres, Courtauld Gallery.

¹¹ G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n°15, mars 1891, p. 164-165.

¹² Arsène Alexandre, « La Semaine artistique. Exposition de marines de Claude Monet », *Paris*, 25 juin 1888, p. 2.

La critique muette : une invitation au lecteur.

Cet abandon de la plume, au terme de l'article, bouleverse la fonction du critique. Celui-ci n'a plus pour tâche de comprendre, expliquer ou exprimer la peinture, seulement de transmettre une émotion au lecteur, qui l'incitera à faire sa propre expérience de l'art : « De celui-là qui l'aime doit mieux n'en point parler, et dire : Allez-y voir »¹³ résume Alfred Jarry.

Arsène Alexandre développe ainsi une approche empirique fondée, comme le « frisson¹⁴ » d'Octave Mirbeau ou « l'émotion¹⁵ » de Théodore de Wyzewa, sur une sensation qui, par essence, serait intraduisible. A l'opposé du positivisme de Zola qui compare le critique au « médecin¹⁶ », Arsène Alexandre critique d'art paraît être, comme Baudelaire, enivré par la « boisson capiteuse¹⁷ » de l'art, jusqu'à en perdre les mots. Ce silence revendiqué devient un jugement d'art paradoxal, qui permet ainsi de se faire une idée des goûts d'Arsène Alexandre en matière d'art.

Dans le récit qu'il compose, rétrospectivement, de ses premières découvertes artistiques, nous retrouvons justement le même pouvoir suggestif de l'œuvre d'art, et un même penchant pour la peinture impressionniste. Alexandre rappelle « l'ivresse d'un jeune garçon récemment lâché dans la vie¹⁸ », au moment où, pour la première fois, il découvre l'œuvre de Renoir exposée en 1883 chez Durand-Ruel. Au sortir de sa visite de la collection Henri Rouart, Alexandre se souvient également, comme Paul Signac, s'être retrouvé « un peu abasourdi, dans la rue, parmi les humains... qui ne portent pas toujours la signature d'un grand maître, mais qui vous rappellent tout de même quelques-uns des Daumier et des Degas de là-haut...¹⁹ »

¹³ Alfred Jarry, cité par Françoise Lucbert, *op. cit.*, 2005, p. 204.

¹⁴ Christian Limousin, « Mirbeau Critique d'Art. De « l'âge de l'huile diluvienne » au règne de l'artiste de génie », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994 ; disponible sur le site de l'association Octave Mirbeau, <http://mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/Limousin-OM%20critique%20art.pdf>.

¹⁵ François-René Martin, « De l'hypnose à la critique émotionnelle. Bernheim, Barrès et Wyzewa dans les années 1880 », dans Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art, autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 74.

¹⁶ Emile Zola, *Mes Haines*, 1866 ; rééd. dans *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.

¹⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » ; repris dans *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 424-425.

¹⁸ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 89.

¹⁹ Arsène Alexandre, préface au catalogue de la vente de *La Collection Henri Rouart des 9, 10 et 11 décembre 1912*, Paris, Goupil et Cie, p. 11-12.

A chaque réapparition du « A quoi bon ? », Alexandre semble donc retrouver l'émotion de ces deux chocs fondateurs de son engagement : « La sensation fait oublier la leçon²⁰ » rappelle-t-il dans le *Paris*. S'il n'a plus vocation pédagogique, le critique entend dès lors inviter son lecteur à partager l'expérience de ce désapprentissage sensuel. Il précise ainsi, dans la préface de la rétrospective Renoir qu'il organise en 1892 chez Durand-Ruel, la raison de son abandon de la plume : « C'est un peu pour cela que dans une exposition de cette variété et une œuvre aussi touffue, la description élogieuse de telle ou telle toile est superflue. Chacun va vers ce qui le touche le plus vivement²¹ ». A l'opposé de la « critique judiciaire », Alexandre prend directement le parti du public en se représentant lui-même comme simple spectateur, en revendiquant, dans le sillage d'Emile Hennequin, son statut d' « admirateur ». Le vide laissé à la fin du texte correspondrait à la place réservée par l'auteur à l'œuvre d'art, moins déterminée que déterminante dans la trajectoire de ce spectateur unique.

Un « attentat impressionniste » : le choix de la transparence contre l'élitisme mallarméen.

S'il refuse les discours assertifs, évaluatifs ou descriptifs devant l'œuvre admirée, Arsène Alexandre ne rejette pas en bloc l'écriture d'art, mais privilégie la dimension narrative du texte, sur la vie du peintre, plutôt que de chercher une « mise en texte » de la peinture. Nous découvrons donc, chez les jeunes écrivains d'art, deux attitudes contradictoires : les uns font déférence devant l'œuvre, les autres élèvent leur activité littéraire à l'égal de la peinture. Il serait même possible qu'Alexandre conçoive son propre mutisme en réaction contre les prétentions littéraires de certains de ses contemporains. En janvier 1887, dans l'un de ses derniers « Courriers Parlementaire », il manifeste conjointement son attirance pour les arts et son mépris ironique de la littérature d'art. Plutôt que de rendre compte des débats à la chambre, le reporter préfère tenter ce qu'il nomme « une petite description impressionniste », que nous retranscrivons ici dans son entier :

²⁰ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. La Vénus au rasoir », *Paris*, 9 juillet 1890, p. 1-2.

²¹ Arsène Alexandre, Préface à l'*Exposition A. Renoir*, Paris, galerie Durand-Ruel, mai 1892, p. 34.

« Paris, le 11 janvier 1887,

La chambre décadente a opéré sa rentrée. C'est le moment, à défaut d'autre intérêt, de tenter une petite description impressionniste.

Sur le drap rouge sombre des banquettes se détachent, au milieu du noir opaque des redingotes, çà et là quelques blancheurs : ce sont les neigeuses barbes qui sont aux mentons augustes des Mortillet et des Martin Nadaud pendantes. Quelques luisants : les crânes, rocs polis par les orages politiques, billes d'ivoire vaguement duveteuses ou impitoyablement nues, de Tony Révillon, Brelay, Margaine, Lafon. Plus rares, de touffues et menaçantes hérissures : c'est à senestre le capricieux maquis de Clovis Hugues et à dextre l'ébène plus savant de M. Paul de Cassagnac. Des moustaches laissent échapper des paroles, des ventres se bousculent.

Parmi les scintillements des cuivres, les reflets des acajous et les laitances des marbres, siège le provisoire bureau. Graves et empesés sont les jeunes secrétaires cherchant, par l'affectation d'un sérieux précoce, à suggérer aux dames des tribunes la vision d'un portefeuille futur sous leurs bras nerveux.

Un sourire dans une racine de buis capricieusement sculptée plane bien au-dessus du flot humain qui grouille dans l'hémicycle. Ce planant, affable et cordial sourire est celui du vénérable M. Blanc, doyen d'âge.

Plus bas, cette nappe d'ébène bleuisant, c'est le poil de M. Hubbard, et ce flot de cuivre rouge qui lui fait opposition c'est le poil de M. Jaurès.

Au centre de la tribune, à la place où s'agiteront des orateurs bavards, est fixée une urne muette, ô contraste ! Lentement, le long de l'escalier, monte et descend une sorte de chenille sans fin, dont chaque anneau est un homme. Chaque homme dépose, avec des mines étudiées, un bulletin dans le trou, rond noir, cerclé d'or.

Faut-il arrêter là cette "impression" que ne désavoueraient pas, j'espère, Monet, Pissarro, ou Seurat ? Oui, n'est-ce pas ? D'ailleurs les occasions ne nous manqueront pas, durant la session, de prendre la Chambre en flagrant délit de décadence.

Un lecteur sévère dira peut-être que nous avons tort de faire un compte-rendu de rentrée sur un ton aussi peu sérieux. Mais, parole d'honneur, il n'y a rien à dire sur cette séance. »²²



Fig. 2 : Honoré Daumier, *Le Ventre législatif*. Aspect des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834, publiée dans *L'Association mensuelle*, janvier 1834, lithographie, 43,1 x 28,1 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France [LD 131].

²² Arsène Alexandre, « Courrier Parlementaire. La Chambre », *L'Évènement*, 12 janvier 1887, p. 2.

Cet exercice de style, parodique à la manière des portraits-charge d'Honoré Daumier (Alexandre rédige alors la première monographie sur le caricaturiste, publié en 1888²³), raille la propension de la critique aux « belles phrases », qu'il considère comme le « microbe de toute l'appréciation d'un artiste ou d'une œuvre²⁴ ». A mi-chemin entre *Le Ventre Législatif* (fig. 2) et *Impression, Soleil levant*, Alexandre insiste, comme Daumier, sur la pilosité des députés, tandis qu'il divise, sur un rythme saccadé, ses impressions visuelles, à la manière du peintre impressionniste. Cette illusoire transposition d'art est une critique qui semble plus particulièrement destinée à ses contemporains symbolistes, associés à la chambre derrière le même qualificatif désapprobateur de « décadent ». Un mois plus tôt, Alexandre tourne en dérision la « critique décadente²⁵ » de Félix Fénéon, qui vient de publier son recueil d'articles *Les Impressionnistes en 1886*²⁶. Il bute sur l'emploi de mots rares tel que « strapassonner » ou « avoir les seins en virgouleuse », et joue lui-même, dans sa « petite description », de l'obscurité de la langue symboliste en employant les termes latins de « dextre » et « sénestre », pour ne pas dire droite et gauche.

Au sein de grands quotidiens, le *Paris*, *L'Évènement*, *L'Éclair* ou *Le Figaro*, Alexandre se place donc en concurrence avec les petites-revues. Il déclare même ouvertement, à la mort de Georges Seurat, vouloir « consacrer une série de notices aux jeunes dans la stricte acception du mot, à ceux de demain, et les étudier aussi sérieusement qu'on le fait dans les petites revues, très actives, mais lues seulement par les groupes intéressés²⁷ ». Mais contre l'élitisme symboliste et mallarméen, il privilégie la clarté de l'écriture, la transparence de l'émotion visuelle, afin de démocratiser l'expérience artistique. Son « balbutiement sincère » est donc le geste parfaitement conscient d'un jeune critique d'art qui prend place, dans une position intermédiaire, sur la scène artistique.

²³ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier. L'homme et l'œuvre*, Paris, Laurens, 1888.

²⁴ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Pour la gloire de l'image », *Paris*, 15-16 juillet 1892, p. 1-2.

²⁵ Arsène Alexandre, « Critique décadente. Les impressionnistes en 1886 », *L'Évènement*, 10 décembre 1886, p. 2

²⁶ Félix Fénéon, « Les impressionnistes en 1886. VIIIème Exposition impressionniste », *La Vogue*, p. 261-275 ; édité en brochure, Paris, 1886.

²⁷ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Un vaillant », *Paris*, 1^{er} avril 1891, p. 1-2.

II) L'individualisme radical d'Arsène Alexandre.

Le refus des catégories impressionniste et symboliste.

Arsène Alexandre doute finalement moins de sa propre vocation de critique d'art, qu'il ne se définit « en dehors », affiche sa singularité avant d'émettre clairement ses propres conceptions. Lorsqu'il se demande, quelques années plus tard : « A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? », la réflexion se fait plus radicale et la question plus affirmative. En réfutant le « parler peinture » qu'il oppose à « l'art », Alexandre sape les fondements habituels de la critique d'art pratiquée dans les petites-revues comme dans les grands quotidiens.

Dans son invitation du 10 décembre 1888 à venir voir les œuvres d'Alfred Sisley, le critique exprime ainsi ouvertement son aversion pour les catégories impressionniste et symboliste pratiquées par ses homologues : « Les personnes de bonne volonté qui veulent se rendre compte de l'insignifiance absolue des étiquettes en matière d'art sont priées de faire un tour à la galerie Georges Petit.²⁸ » écrit-il. Son refus de « parler peinture » se mue en refus viscéral des étiquettes (« Nous nous atrophierons des classifications²⁹ »). Alexandre jette ainsi le discrédit sur la fonction première du critique, tout du moins dans les définitions qu'en donnent des personnalités aussi variées que Ferdinand Brunetière et Camille Mauclair³⁰ : classer les œuvres et les artistes entre eux.

S'il refuse la rhétorique classificatrice, c'est, dit-il, parce qu'il se trouve « en présence d'un penseur ému et d'un honnête homme. » Alexandre pousse ainsi dans ses retranchements l'idée émise par Eugène Véron qui, en 1878 dans *L'Esthétique*, défend déjà ceux qui « ne cherche qu'à exprimer des idées, des sentiments, des émotions qui leurs soient propres³¹ ». Ce principe le conduit à dissocier le « tempérament » de l'artiste des différents -ismes en usage. L'idée même d'un « groupe primordial³² » ou « spécial³³ » de l'impressionnisme défendue

²⁸ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique. Exposition A. Sisley. Impressionnisme hier et aujourd'hui. », *Paris*, 10 décembre 1892, p. 1-2.

²⁹ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Règlement ? Parfaitement ! », *Paris*, 16 octobre 1892, p. 2.

³⁰ Camille Mauclair compose un processus en quatre phases : « aimer, comprendre, comparer, classer » (« La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1^{er} septembre 1903, p. 23).

³¹ Eugène Véron, *L'Esthétique*, avec une préface de Jacqueline Lichtentstein, Paris, J. Vrin, 2007, p. VII-VIII.

³² Théodore Duret, *Les Peintres Impressionnistes – Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, 1878, rééd. dans *Critique d'avant-garde*, 1885, rééd. avec une préface de Denis Riout, Paris, ENSB-A, 1998, p. 59.

par Théodore Duret et Gustave Geffroy, devient une « monstruosité³⁴ ». Il s'emploie au contraire détricoter les mouvements, « déclasser » un à un les peintres pour rêver le milieu de l'art ainsi qu'une constellation de personnalités éparses.

Alexandre, toujours « ardent à défendre l'individualisme³⁵ » souligne Roger Marx, s'impose ainsi comme l'un des principaux représentants dans le monde des arts, le plus radical peut-être, d'une idéologie anarchiste qui déborde du champ politique. En porte-à-faux avec la majorité de la critique d'art, ce point de vue épouserait plutôt celui de la nouvelle génération d'artistes. Pierre Bonnard, dans sa réponse à l'enquête de Jacques Daurelle, déclare par exemple : « Je ne suis d'aucune école », de même que Louis Anquetin affirme : « Symbolisme et impressionnisme sont des blagues. Pas de théories, pas d'écoles. Il n'y a que des tempéraments³⁶ ».

Une anti-critique d'avant-garde.

Arsène Alexandre prend donc indirectement parti dans le débat qui oppose, après Théodore Duret, la jeunesse artistique à la « critique d'avant-garde ». Son refus des classifications stigmatise la spoliation par la critique de l'indépendance de l'artiste. Après l'impressionnisme, il souligne le décalage entre la réalité de la peinture nabi et l'étiquette « symboliste » à laquelle ils sont désormais rattachés, notamment sous la plume d'Albert Aurier. « Elle crée un lien bien artificiel et bien fragile, cette qualification de symboliste³⁷ » observe-t-il au soir de la première exposition « impressionniste et symboliste » du Barc de Boutteville. Au même moment, il encourage Maurice Denis, dont il acquiert *Avril (Les Anémones)*(fig. 3), à ne pas se laisser enfermer : « Mais vous, vous n'êtes pas un des “petits symbolistes”. Vous êtes bien en dehors des étiquettes, et vous êtes un vrai et charmant

³³ Gustave Geffroy, *La Vie Artistique. Troisième Série. Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, E. Dentu Editeur, 1894, p. 45.

³⁴ « Vouloir que deux artistes, forcément d'un tempérament différent, se guident par les mêmes principes, produisent une théorie commune, c'est une pure monstruosité. » (Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Des écoles pour rire », *Paris*, 11 mars 1891, p. 2).

³⁵ Roger Marx, préface à Arsène Alexandre, *Histoire de l'Art décoratif du XVIème siècle à nos jours*, Paris, Laurens, 1891 ; reprint dans Roger Marx, « Variété », *Paris*, 1^{er} décembre 1891, p. 2-3.

³⁶ Pierre Bonnard et Louis Anquetin, réponse à l'enquête de Jacques Daurelle, « Chez les jeunes peintres », *L'Echo de Paris*, 28 décembre 1891, p. 2.

³⁷ Arsène Alexandre, « L'art à Paris. Les artistes dits impressionnistes et symbolistes. », *Paris*, 1891, 22 décembre, p. 2.

artiste³⁸ » lui écrit-il. En public comme en privé, Alexandre engage donc l'artiste à s'émanciper de l'emprise intellectuelle du critique d'art.



Fig. 3 : Maurice Denis, *Avril (Les Anémones)*, 1891, huile sur toile, 65 x 78 cm, collection particulière, ancienne collection Arsène Alexandre.

Son entreprise passe, dans le sillage de Théophile Sylvestre et Jean Dolent, par la revalorisation de la figure intellectuelle de l'artiste. Le 12 décembre 1891, quelques mois après la publication du manifeste du symbolisme pictural³⁹ d'Aurier qui entérine le « néo-traditionnisme » de Denis, Arsène Alexandre juge bon de dévoiler les qualités d'écrivain de son ami : « Il y a aussi, dans Maurice Denis, un écrivain plein d'ironie et de suc, et certaines "notes d'art" publiés

dans *Art et Critique* sous le nom de Pierre Louis, prouvèrent un théoricien très ferme et un démolisseur sans haine⁴⁰ » écrit-il. De même, il salue en Jean-François Raffaëlli, non seulement « un des peintres les plus aigus, les plus vivants et les mieux doués de ce temps-ci, mais encore un écrivain de race et un penseur original⁴¹ ». Dès lors, Alexandre met régulièrement en scène la parole de l'artiste à l'appui, et parfois même en lieu et place de son discours. Il peut ainsi dire, à propos d'Eugène Boudin : « Il n'y aura qu'à l'écouter parler, et il parle très bien.⁴² »

Celui qui voudrait n'être qu'un médiateur, « l'interprète de la pensée de l'artiste vis-à-vis du public et le porteur des hommages informulés de ce public, vis-à-vis de l'artiste⁴³ », participe ainsi de l'inversion du rapport de force entre la plume et le pinceau. Son anti-critique d'avant-garde encourage activement le renversement de la logique de l'avant-garde au tournant du siècle, avant que Paul Signac ne publie en 1898 *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. D'ailleurs, lorsqu'il décrit Georges Seurat « au seuil des ères nouvelles⁴⁴ », ce n'est déjà plus le critique, mais l'artiste qui est à l'avant-garde.

³⁸ L.A.S d'Arsène Alexandre à Maurice Denis, s. d. n. l., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le Prieuré », [n° MS 94].

³⁹ G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n°15, mars 1891.

⁴⁰ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Nouveaux », *Paris*, 12 décembre 1891, p. 2.

⁴¹ Arsène Alexandre, « J. – F. Raffaëlli », *Paris*, 30 mai 1890, p. 1-2.

⁴² Arsène Alexandre, préface à Claude Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Floury, 1900, p. 16.

⁴³ Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Edition Bernheim-Jeune, 1920, p. 7.

⁴⁴ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Un vaillant », *Paris*, 1^{er} avril 1891, p. 1-2.

L'individualisme comme système critique.

Son individualisme permet enfin, parce qu'il devient le critère exclusif d'évaluation, de comprendre et expliquer les appréciations variables d'Arsène Alexandre. Contre la notion de groupe, il érige la différence en principe absolu de ce nouveau système lorsqu'il déclare : « C'est en art surtout (et même seulement) qu'il importe d'être infidèle⁴⁵ » C'est donc l'originalité qui distingue l'« art » de la « peinture », dans la pensée d'Arsène Alexandre.

Nous comprenons son intérêt pour certaines figures de l'indépendance, Claude Monet ou Paul Gauguin auxquels il consacre deux monographies, et ses réticences devant les mouvements homogènes structurés autour des mêmes théories et d'une même esthétique : sa relation conflictuelle avec le néo-impressionnisme, qu'il soutient dans un premier temps avant de s'en détacher, dans une nouvelle virevolte. L'élection, avec Georges Seurat, d'un grand homme, induit la relégation de ses camarades au rang de suiveurs, si ce n'est d'imitateurs. Le critique reprend alors ses droits et nous assistons, devant une « peinture » qui ne serait pas de « l'art », au retour du discours évaluatif. Le 13 août 1888, s'il rappelle encore « le vrai tempérament d'artiste » de Seurat, Alexandre s'en prend à ceux qu'il nomme désormais ses « camarades peu scrupuleux⁴⁶ ». L'article sème le trouble au sein même de l'unité du groupe et Paul Signac, après s'être senti visé par la pique, s'en prend à Seurat : « Vous admettez que si Seurat n'avait pas été lâchement gémir dans le sein d'Arsène Alexandre, cet homme ignorerait les jalouses mesquineries de notre excellent camarade⁴⁷ », écrit-il à Pissarro. Le 28 février 1890, c'est au tour du peintre d'Eragny d'accuser l'intransigeance d'Arsène Alexandre. Il déplore chez lui « une certaine hésitation, une difficulté à se fixer, à se décider⁴⁸ ». Or, nous découvrons au même moment, l'emploi révélateur d'un même vocabulaire à l'encontre de Paul Baudry, le peintre des décorations de l'Opéra, chez qui il déplore également « une singulière inquiétude, une fâcheuse et perpétuelle hésitation.⁴⁹ »

⁴⁵ Arsène Alexandre, « Le Salon des Femmes peintres et sculpteur », *Paris*, 24 février 1888, p. 2.

⁴⁶ Arsène Alexandre, « Le Mouvement artistique. En vacances. De la science en matière d'art. Les néo-impressionnistes. L'école de la petite touche ou de la lentille. Seurat, apôtre du pointillisme. Avantages et inconvénients du lentillisme. », *Paris*, 13 août 1888, p. 1-2.

⁴⁷ L.A.S. de Paul Signac à Camille Pissarro, août 1888, cité dans John Rewald, *op. cit.*, 1948, p. 150.

⁴⁸ Arsène Alexandre, « Camille Pissarro », *Paris*, 28 février 1890, p. 2.

⁴⁹ Arsène Alexandre, « Le monument de Paul Baudry », *Paris*, 7 novembre 1889, p. 2.

C'est dire que le système critique d'Arsène Alexandre transcende le schéma moderne-ancien pour niveler toutes les œuvres sur les mêmes critères de l'individualité et de l'originalité. « Il n'y a pas d'art nouveau, il y a de l'art ou il n'y en a pas⁵⁰ » déclare Arsène Alexandre. Cette approche moins clivée et plus ouverte autorise des rapprochements inattendus, comme lorsqu'il découvre, en avril 1891, des correspondances entre les *Meules* de Claude Monet, et les *Portraits Intimes* d'Eugène Carrière exposées simultanément chez Boussod et Valadon et Durand-Ruel⁵¹. De même, cette vision transversale permet à Alexandre d'appliquer les théories du symbolisme idéiste et subjectiviste de Paul Adam, Remy de Gourmont ou Théodore de Wyzewa (qu'il fréquente chez Renoir) à sa stratégie originale de défense de la peinture impressionniste.

Mais cette méthode montre aussi ses limites. En négligeant toute perspective commune, Alexandre prend le risque de dénaturer la réalité de l'art : il sous-estime le mouvement d'ensemble de l'impressionnisme, de même qu'il ne mesure pas les apports respectifs de Seurat et Signac à la théorie néo-impressionniste. Une telle approche réclame de nombreux ajustements, comme lorsqu'en février 1892, Alexandre redécouvre l'œuvre de Pissarro pour faire « amende honorable⁵² ». La critique d'art d'Arsène Alexandre, toujours spontanée et transparente à l'opposé de la démarche méthodique de Félix Fénéon, repose donc sur l'alternance des points de vue et des discours.

⁵⁰ Arsène Alexandre, « L'Art nouveau », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

⁵¹ Arsène Alexandre, « Les petits Salons. Exposition Eugène Carrière », *Paris*, 14 avril 1891, p. 2 / Arsène Alexandre, « L'art à Paris », I. Exposition Claude Monet. – II. Lithographie de l'Ecole des Beaux-Arts », *Paris*, 6 mai 1891, p. 2.

⁵² Arsène Alexandre, « Camille Pissarro », *Paris*, 3 février 1892, p. 2.

III) « A quoi bon ? » : une esthétique de l'impuissance.

Du doute à la figure de style.

Ce doute expose un principe, matriciel, qui structure la pensée et la phrase du critique d'art. Le constat d'impuissance devient producteur de discours. Nous mesurons ainsi une possible émancipation du verbe, justement scénarisée par Arsène Alexandre dans ses mémoires :

« On est, comme je l'ai dit en commençant, prisonnier des images, et bien souvent victime de leurs séductions et de leurs perfidies.

Il importe alors de cesser d'en être l'esclave, tout en continuant à les aimer⁵³ »

Cette libération nécessite l'établissement d'un rapport de réciprocité et d'estime mutuelle entre l'artiste et le critique, processus qui peut être lent, dans le cas de Claude Monet, ou rapide avec Renoir qui, le premier, accorde sa confiance à Arsène Alexandre. Le critique, désormais préfacier, se montre alors particulièrement loquace, incapable de retenir l'emballement enthousiaste de sa plume devant « toutes celles [les femmes dans l'œuvre de Renoir] [qu'il] avait aimées⁵⁴ ». Cependant, la « rhétorique de l'intraductibilité » ne disparaît pas avec l'expérience mais au contraire, se banalise dans l'écriture. La reconnaissance de l'indicibilité de la peinture évolue en une manière de dire la peinture, et demeure bientôt dans le texte comme une simple rhétorique, qui n'a plus d'autre sens que formel et esthétique.

Si nous revenons à sa toute première apparition dans l'écriture d'Arsène Alexandre, en juin 1888, déjà le constat de l'intraductibilité n'entrave pas la divulgation de certaines informations descriptives : « il n'y a pas de mots qui fassent voir au lecteur la profondeur de ces horizons, l'intensité de cette lumière, qui fassent sentir l'étonnante qualité de cette atmosphère⁵⁵ » écrit-il devant l'œuvre de Monet. Or cet antagonisme entre la forme et le fond ne fait que de s'accroître. Au terme de *Quarante années de vie artistique*, pour reprendre le titre qu'il donne à ses mémoires, Alexandre décrit ainsi un paysage d'hiver (fig. 4) d'Alfred Sisley :

⁵³ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 124.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁵ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique. Exposition de marines de Claude Monet », *Paris*, 25 juin 1888, p. 2.



Fig. 4 : Alfred Sisley, *La neige à Louvecienne*, 1878, huile sur toile, 61 x 50,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

« Ce que les mots ne peuvent faire imaginer, ce qu'ils sont même totalement impuissants à approcher dans quelque faible mesure que ce soit, c'est l'allégresse, la santé, la *vérité* de cette lumière et de cette couleur. Les mots de bleu pour constater les ombres dans la neige, de blanc pour dire naïvement la neige elle-même, de cuivre roux pour les massifs d'arbres, en présence même du spectacle sont insuffisants pour exprimer sinon la nature de ces tons, mais leur *qualité*, et encore moins ce qu'ils font, par nos yeux, nous entrer dans l'âme et demeurer dans notre souvenir.⁵⁶ »

A mesure que l'auteur avance dans la remise en cause de la valeur évocatrice des mots, il divulgue un nouvel aspect coloré du paysage et de l'œuvre qui pourrait ainsi, au terme de la description, être envisagée dans son ensemble. Avec

l'allongement de la phrase, nous assistons bien à la mise en place d'un véritable procédé stylistique comparable à la figure de style de la litote. La rhétorique du « A quoi bon » n'est plus qu'un effet oratoire, une coquetterie littéraire derrière laquelle Alexandre se dissimule pour livrer, en toute transparence, une transposition d'art. Il « met en texte » la peinture et produit une « belle phrase », il devient ce qu'il se défendait d'être, tout en restant le même. Ce paradoxe insoluble nous plonge au cœur de la personnalité littéraire d'Arsène Alexandre.

Les « belles impuissances » d'Arsène Alexandre et des peintres.

Cette rhétorique devient un outil, au service du critique, par lequel il véhicule l'image positive de lui-même qu'il entend partager avec le lecteur. Or, en mettant en scène sa propre impuissance, Alexandre dresse un autoportrait en « maudit » qui n'est pas sans rappeler la description récurrente qu'il donne des peintres impressionnistes.

A l'opposé de la désillusion de Zola, Alexandre valorise un portrait de l'artiste en Sisyphe, condamné à toujours répéter la même tâche. La peinture, comme l'écriture d'Arsène Alexandre, s'apparente à une quête permanente de l'impossible, une lutte répétée face à un

⁵⁶ Arsène Alexandre, *La collection Canonne. Une histoire en action de l'impressionnisme et de ses suites*, Paris, Edition Bernheim Jeune, 1930, p. 54.

« obstacle invisible⁵⁷ ». Les « belles impuissances » de Claude Monet ou le « grandiose monument d'impuissance⁵⁸ » de Paul Cézanne, « les recommencements attendrissants de scrupules », « les perpétuels retours sur lui-même⁵⁹ » et les « balbutiements éperdus⁶⁰ » de Renoir pourraient aussi bien être ceux de l'écrivain. Nous découvrons, de la plume au pinceau, les mêmes états d'âme : l'écrivain face à la peinture et le peintre face à la nature sont tous deux confrontés à la même « chimère ». Arsène Alexandre pourrait se décrire, à la manière de Maupassant : « Moi, chétif, impuissant, mais torturé comme Claude.⁶¹ »

Plus que de simples coïncidences, ces résurgences traduisent une critique d'art empathique ; le critique se projette en l'artiste, parfois jusqu'à la confusion, comme lorsque dans la préface de l'exposition Renoir en 1892, Alexandre fait débiter la vie artistique du peintre en 1859, l'année même de sa propre naissance. L'artiste devient véritablement, pour reprendre les mots de Jean Dolent, « un autre moi-même⁶² ». L'« A quoi bon » s'intègre donc bien dans la stratégie d'autolégitimation d'Arsène Alexandre. Cette posture opère le dépassement du simple statut de journaliste par la reconfiguration de soi en artiste et en écrivain.

Il rompt ainsi avec le naturalisme de son premier modèle, Zola qui, dans *Mes Haines*, déclare : « Je hais les gens nuls et impuissants⁶³ », pour épouser pleinement l'idéal wagnérien de l'artiste. S'il croit que les impressionnistes « cherchaient à effectuer en peinture ce que Wagner réalisait dans le monde des sons », une œuvre d'art totale qui n'aurait livré « qu'à peine le commencement de ses enchantements⁶⁴ », Alexandre érige en principe absolu la confession du compositeur en 1876 dans la préface de *Siegfried*, et qui est aussi une définition de l'art :

« L'Art est-il autre chose qu'un aveu de notre impuissance ?⁶⁵ »

⁵⁷ Alexandre décrit « Claude Monet, grognon dans son coin, prêt à foncer comme un petit taureau sur un obstacle invisible » (Arsène Alexandre, « Du romantisme au cubisme, du cubisme à... », *La Renaissance politique, littéraire, artistique*, 22 septembre 1923, p. 20).

⁵⁸ Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Edition Bernheim-Jeune, 1920, p. 113.

⁵⁹ Arsène Alexandre, préface à *l'Exposition A. Renoir*, Paris, galerie Durand-Ruel, mai 1892, p. 31.

⁶⁰ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1930, p. 3.

⁶¹ Guy de Maupassant, « La vie d'un paysagiste », *Gil Blas*, 28 septembre 1886, p. 1.

⁶² Jean Dolent, *Amoureux d'art*, Paris, Lemerre, 1888, p. 2.

⁶³ Emile Zola, *Mes haines*, 1866 ; rééd. Jean-Pierre Leduc-Adine, *op. cit.*, 2008, p. 35.

⁶⁴ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1921, p. 10.

⁶⁵ Richard Wagner, *Lettre et préface de Siegfried*, 1876 ; rééd. *Siegfried*, traduction française avec indication des leitmotivs par Jean d'Arièges, préface par Marcel Doizy, Paris, Aubier-Flammarion, 1971, p. 14.

Un autoportrait du critique-artiste en personnage tragique.

Qu'il parle de lui-même, ou évoque une vie d'artiste, Arsène Alexandre semble ainsi ne décrire qu'un seul et unique personnage. Or, il ne peut concevoir cette vie autrement que comme une fiction : « toute vie d'artiste doit être écrite comme un roman⁶⁶ » affirme-t-il, et cette fiction autrement que comme un drame lorsqu'il ajoute : « Que de drames affreux dans certaines destinées d'artistes estimés ou glorieux.⁶⁷ » C'est ainsi qu'Alexandre conçoit, dans ses mémoires, sa propre vocation ainsi qu'une tragédie :

« Je sentis qu'une aisance et une puissance de travail m'étaient venues tout en travaillant, une belle persévérance à me préparer. Je me mettais d'avance au-dessus de tout cela, et grâce à la tragédie de l'écriture, un livre en devait amener un autre, et celui-ci encore d'autres, et la vie pouvait passer avec eux. Ecrire est à la fois, et tour à tour un excitant et un opium, et le plus vrai des bonheurs⁶⁸ »

Comment dès lors, la rhétorique de l'« A quoi bon » s'inscrit-elle à l'origine de ce personnage tragique ? Le constat répété de l'impossibilité de la tâche qu'il s'est lui-même fixé s'apparente à la « rage d'impuissance » des personnages flaubertiens étudiés par Ioan Pop-Curseu⁶⁹. Le critique se figure sans cesse dans la position du poète décrit par Flaubert dans *Agonie* et qui, devant « le sublime de l'art », se compare au « muet qui veut parler et écume de rage⁷⁰ ». Cependant, l'« A quoi bon » se rapporte peut-être moins, dans l'esprit d'Alexandre, aux doutes et questionnements intérieurs du poète romantique qu'au dilemme auquel se trouve confronté le héros tragique. Son propre univers, celui de l'écriture d'art, paraît indubitablement voué à l'échec. L'objet de cette « rage », ce contre quoi le critique ne peut lutter, ce sont bien les œuvres, représentés comme infiniment supérieures au critique, et qui feraient planer sur lui la menace permanente d'une mort de l'écriture. Dans une lettre à Maurice Denis, Arsène Alexandre qui ne partage pas la foi chrétienne de son ami, s'épanche sur sa propre expérience spirituelle :

⁶⁶ Arsène Alexandre, *Jean François Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur*, Paris, H. Floury, 1909, p. 1.

⁶⁷ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 36.

⁶⁸ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 37.

⁶⁹ Ioan Pop-Curseu, « La rage d'impuissance et l'esthétique romantique de Flaubert », Centre Flaubert, Université de Rouen, 2009, II, http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pop_curseu_rage.php.

⁷⁰ Gustave Flaubert, *Agonies*, dans *Oeuvres Complètes*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes par Bernard Masson, Paris, Seuil, 1964, vol. 1, p. 158.

« Nous ne sommes point séparés sur le chapitre religieux proprement dit. Ce qui fait une différence, très en votre faveur, je le reconnais, c'est que vous avez une foi dans les nuages, une église fermement bâtie, et où vous pratiquez à des heures régulières et pendant de longs moments. Je n'entrevois ma foi que par éclairs : mon église ne m'attend pas, elle vient me trouver toujours à l'improviste, et sous mille aspects différents.⁷¹ »

Ces milles aspects différents équivaudraient aux œuvres qu'il rencontre au fil de ses promenades artistiques, « la croyance en l'image est un trésor à ne pas gaspiller⁷² » ajoute-t-il, et qui provoque chez lui, simultanément, le sentiment du divin et la « rage d'impuissance ». C'est ici que se noue l'intrigue de sa propre « tragédie d'écrire ». Le critique et les artistes sont les principaux protagonistes de ce drame inventé, dans lequel les mots sont impuissants face aux œuvres de créateurs élevés au rang « demi-dieux⁷³ ». Par l'écriture, Arsène Alexandre joue ainsi habilement des registres pathétiques et héroïques, pour renaître en acteur de tragédie.

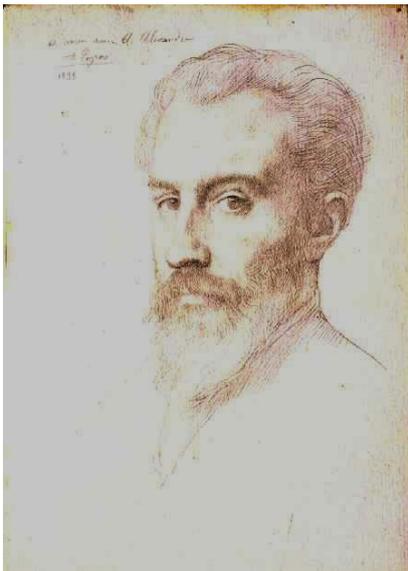


Fig. 5 : Alphonse Legros, *Portrait d'Arsène Alexandre*, 1896, pointe sèche, 36,4x25,2, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, Museum collection.

Cette impasse féconde se révèle donc être un procédé stylistique fondateur de la figure littéraire, apparue à la fin des années 1880, qu'Arsène Alexandre a développée sur ce paradoxe, et enfin révélée dans l'expression de sa « tragédie d'écrire ». Les multiples déclinaisons du « A quoi bon » : dépit admiratif, invitation au lecteur, jugement d'art paradoxal, déférence à l'égard de l'artiste, anti-critique d'avant-garde, déni individualiste de la critique d'art classificatrice ou autoreprésentation baudelairienne en artiste, voire même en personnage tragique, nous auront ainsi permis d'aborder les multiples aspects de la critique d'art d'Arsène Alexandre dans sa relation aux artistes, à ses homologues et au public, d'une manière bien plus précise

que si nous nous étions attardés sur les questions inopérantes d'appartenance littéraire ou artistique.

⁷¹ L.A.S. d'Arsène Alexandre à Maurice Denis, 16 mai 1916, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le prieuré », [n° MS 80 1 -2].

⁷² Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 1.

⁷³ *Ibid.*, p. 33.

Au terme de ce processus, nous découvrons un premier portrait contrasté du critique-écrivain, une dualité que résumant ces deux portraits, le premier gravé à Londres en 1896 par Alphonse Legros (fig. 5), le second dessiné par Jean-François Raffaëlli sur la page de garde de l'ouvrage qu'Alexandre lui consacre en 1911 (fig. 6). Nous avons d'un côté le journaliste à la réputation de « critique terrible⁷⁴ » qui, dans l'enthousiasme ou la colère, change maintes fois d'avis, de l'autre l'écrivain d'art admiré par Raffaëlli et qui, dans une posture nettement plus réflexive, se demande parfois :

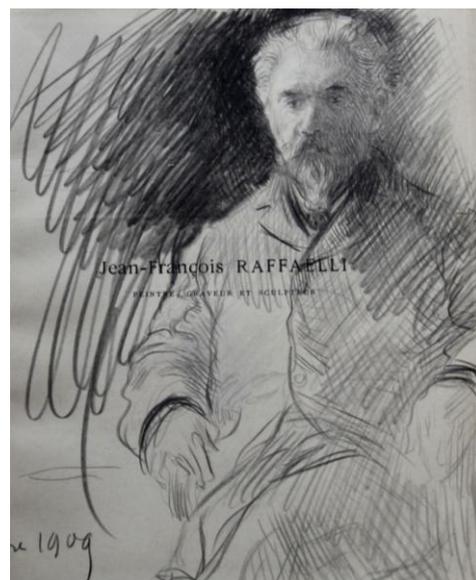


Fig. 6 : Jean-François Raffaëlli, *Portrait d'Arsène Alexandre*, 21 décembre 1909, crayon sur papier, Paris, Fondation Custodia, Institut néerlandais.

« A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? »

Pour citer cet article

Olivier SCHUWER, « "A quoi bon parler peinture ?" : le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

⁷⁴ « Vous avez la réputation d'un critique terrible » (L.A.S. d'Alphonse Legros à Arsène Alexandre, 10 juillet 1896, Paris, fonds Arsène Alexandre, Bibliothèque centrale des musées nationaux, [Ms 520, L.A. 48080, ff. 352-353]).

Le « Grand Style » dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds

Deborah WAINTRAUB



Fig. 1 : Joshua Reynolds, *Nymph and Cupid* ou *Cupid untying the zone of Venus*, 1788, huile sur toile, 127,5 x 101 cm, Hermitage, St Petersburg.

Une étoffe de velours rouge voltige dans le fond de la toile et construit l'espace (fig. 1). Ce rouge est profond, en proie à la lumière du tableau. Tantôt rouge, tantôt noir, il existe à travers la clarté et l'obscurité. Ce morceau de velours se déploie au-dessus d'une Vénus, faisant ainsi écho aux souvenirs de peinture italienne. Réminiscences de la *Vénus endormie* de Giorgione, ou de la *Vénus d'Urbino* du Titien, tout y conspire. La couleur pourpre se mêle à la chair blanche, le drapé ondoie en écho aux courbes de Vénus. Ce velours participe à un paysage agité et énigmatique, qui se construit par la couleur, le blanc, le gris, le bleu. On perçoit un arbuste fleuri, en mouvement, qui se fond dans le

drapé. Les fleurs rouges sont comme un rappel du petit bouquet tenu par la *Vénus D'Urbino*. Au centre de la toile, une nymphe est étendue, le haut de son corps est incliné. Son bras droit est redressé, et sa main cache en partie son visage. Le brun de la chevelure, le visage détourné, caché sans l'être, la présence de Cupidon, sont comme autant d'évocations de *la Vénus au miroir* de Velasquez. La poitrine est nue, la nymphe est habillée d'un drapé blanc, raccroché entre les seins par un nœud, à la façon de *l'Ariane endormie* du Vatican. Cette gracieuse nudité ne fait pas oublier le visage qui est traité comme un portrait. Un œil seul est dévoilé. Le regard est féminin et malicieux. La teinte de la joue, la grâce de la figure et du port de tête évoquent les portraits de femmes anglaises de Sir Joshua Reynolds, et tout particulièrement celui de *Mrs Abington*.

A Nymph and Cupid est l'œuvre de ce peintre anglais célèbre et reconnu comme portraitiste. La singularité de l'image atteste que le style de Reynolds est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Gainsborough l'avait relevé : « Damn him, how various he is !¹ », soulignant la variété et le caractère insaisissable du style de l'artiste.

L'idée de « style » semble aujourd'hui admise. Pourtant, lorsque Sir Joshua Reynolds, premier Président de la Royal Academy, est amené à théoriser l'art de peindre, au sein même de cette institution, la notion le préoccupe suffisamment pour qu'il se propose de la définir dans ses *Discours sur la peinture*. C'est l'idée de « grand style » qui intéresse le peintre. Le terme intervient systématiquement pour commenter l'œuvre de grands maîtres de la peinture continentale. D'autres auteurs se sont penchés sur cette question du « grand style » avant Reynolds et parmi ses contemporains. Elle a été explorée par différents théoriciens de l'histoire de l'art, comme Johann Joachim Winckelmann dans son *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, Jonathan Richardson dans *Theory of painting Of Grace and Greatness*, et l'académicien viennois Heinrich Friedrich Füger. Sous la plume de Reynolds, l'idée de « grand style » apparaît dans les *Voyages pittoresques*², les *Lettres au flâneur*³ (*the Idler*), les commentaires des poèmes de Du Fresnoy⁴ et dans certaines de ses correspondances⁵. Notre étude de la question se limite aux *Discours sur la peinture* (1769 à 1790). Discours académiques, prononcés à la Royal Academy de Londres, dans lesquels le « grand style » intervient comme un terme récurrent, abstrait et souvent confus, ce que nombre d'auteurs, William Blake⁶ le premier, n'ont pas manqué de souligner. Les titres des troisième, quatrième et cinquième *discours*, font intervenir explicitement cette notion de « grand style ».

Sans jamais évoquer sa propre peinture, le « grand style » semble parfois dissimuler une ambiguïté dans la peinture de Reynolds. Il convient d'interroger cette théorie du « grand style » et de la confronter à l'œuvre peinte pour en extraire une certaine unité.

¹ Cité dans W.M CONWAY., *The Artistic development of Reynolds and Gainsborough two essays*, London, Seesley & co, 1886, p. 14-15.

² Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques*, publiés au complet pour la première fois, traduction nouvelle avec une introduction, des notes et un index par Louis Dimier, Paris, Renouard, H. Laurens, 1909, p. 297.

³ *Ibid.*, p 281.

⁴ Joshua REYNOLDS, *Œuvres complètes, contenant ses Discours aca académiques ses notes sur le Poème de "l'Art de Peindre" de Du Fresnoy*, Paris, l'Auteurs, 1806.

⁵ Joshua REYNOLDS, *The letters of Sir Joshua Reynolds*, New Haven London, Yale University Press, 2000, p. 30, p. 222.

⁶ William BLAKE, *William Blake's writings*, Oxford, At the Clarendon Press, 1978.

I. La quintessence du « Grand Style »

Le « grand style » est présenté comme une notion hybride, oscillant entre idéal, perfection et empirisme.

Les principes fondateurs du « grand style »

Un « beau idéal » comme reflet d'une pensée continentale

D'après Reynolds, le « grand style » tend vers une idée de perfection en peinture. La notion est associée à cette idée : « Toutes les langues ont des mots propres destinés à exprimer cette perfection : le *gusto grande* des Italiens, le *beau idéal* des Français, le *great style*, le *genius* et le *taste* des Anglais, ne sont que différentes dénominations de la même chose.⁷ ». La perfection et la « beauté idéale » se forment dans une aspiration commune. Elles prennent naissance dans l'esprit du peintre, dans cette « dignité intellectuelle [...] qui ennoblit l'art du peintre »⁸. Il s'agit d'une beauté subjectivée. La théorie esthétique de Reynolds repose sur une imitation du monde tel qu'il devrait être, tel qu'il se présente dans l'esprit du peintre et non tel qu'il est. Dans son état premier, la nature réunit de la même manière perfections et imperfections. Une telle conception de la beauté, saisie par l'intelligence, remonte aux théories platoniciennes issues du *Banquet*. Cet état parfait de la nature, Reynolds l'appelle « forme centrale⁹ ». Cette forme centrale vit en tout et en toute chose ; dans « l'ensemble de la nature humaine, [...] il y a une idée commune et une forme centrale¹⁰ ». Cette esthétique est décisive dans la recherche du « grand style », l'auteur des *Discours* soutient que « la beauté et la simplicité tiennent une place si grande dans la composition d'un grand style.¹¹ ». Le « grand style » se veut intellectuel. Il est le style de l'esprit, qui l'élève et l'instruit. Par conséquent, le peintre réintroduit cette ancienne querelle de l'histoire de l'art, cette « hiérarchie rigide¹² » qui accorde la primauté au dessin, non à la couleur.

⁷ Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991, p. 53. Texte établi d'après l'édition de Louis Dimier.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et Nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 8.

Selon Erwin Panofsky, le Néoclassicisme « a modelé la théorie des idées dans le sens d'une "esthétique légiférante"¹³. ». Les *Discours sur la peinture* se rattachent à cette doctrine continentale. Toujours dans une quête de perfection, de beauté idéale, c'est par l'intuition sensible que se forme l'idée¹⁴. Et c'est par l'idée que l'artiste doit puiser en lui la beauté des formes.

L'empirisme philosophique fondé sur une tradition britannique

Les préceptes du « grand style » font intervenir la pensée suivante : « en tout l'expérience fait tout¹⁵ ». La quête d'un idéal se joint aux théories contemporaines de Joshua Reynolds, et à l'empirisme. Le peintre érudit suit les traces de John Locke, de Thomas Hobbes ou de Francis Bacon, il s'en réapproprie les théories pour développer une réflexion sur la peinture¹⁶. Toutefois, c'est sûrement la relation d'amitié que Reynolds entretenait avec Edmund Burke (1729-1797) qui jalonna ses idées. L'œuvre majeure de ce dernier, *Recherche philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*¹⁷, inscrit l'empirisme et l'expérience comme source du beau et du sublime. L'empirisme se construit à l'encontre de l'inné ou de la volonté divine¹⁸, par la connaissance.

Reynolds en appelle à l'observation. Seule l'observation qui émane de l'expérience compte. Elle permet d'idéaliser la nature et de s'en écarter pour produire ce « beau idéal ». Par l'expérience, l'artiste accède à la connaissance de la beauté et de la difformité dans la nature. C'est par elle que le peintre perçoit « les points faibles, leur mesquineries, leurs imperfections.¹⁹ ». Pour établir une forme parfaite, le jeune peintre se doit d'« observer ». L'œil doit apprendre, « contempler », « comparer », « corriger » les formes d'une nature imparfaite. Reynolds affirme d'ailleurs : « Cette longue et laborieuse comparaison doit être la première étude du peintre qui veut atteindre le grand style. Par ce moyen il acquiert une juste

¹³ Erwin PANOFSKY, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983 ; rééd. 1989, p. 135.

¹⁴ BELLORI dans *l'Ideal del Pittore, dello Scultore e dell' Architetto* présente immédiatement dans l'introduction son inspiration néoplatonicienne, l'esprit du créateur produit « des formes et des modèles qui sont à l'origine de toute créature, c'est à dire les Idées ».

¹⁵ J. Reynolds, *Discours sur la peinture, op. cit.*, p. 54.

¹⁶ David LEAROCK METZGAR, *Studies in the discourses of Sir Joshua Reynolds*, University of California, 1997. Selon l'auteur de la thèse, l'empirisme prôné dans ses *discours* proviendraient des écrits de David Hume et Alexander Gérard.

¹⁷ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1998.

¹⁸ J. REYNOLDS, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p 53 : « il examine son propre esprit et n'y trouve rien de l'inspiration divine [...] tous les avantages qu'il se connaît se réduisent à ceux que donne l'observation et une solidité de jugement ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

idée des belles formes ; il corrige la nature par elle-même, et l'état imparfait de celle-ci par son état le plus parfait.²⁰». La nature n'est pas à entendre dans son sens commun. Füssli en donne une définition rigoureuse dans ses *Conférences* : « Par *nature*, j'entends les principes permanents et généraux des objets visibles, lorsqu'ils ne sont ni défigurés par quelque accident, ni dénaturés par la maladie, ni modifiés par l'usage ou les coutumes locales. La nature est une idée collective, et, si son essence existe dans chaque individu de l'espèce, aucun objet donné ne saurait la contenir dans sa perfection.²¹ ».

Le « grand style » est irrévocablement associé à l'expérience, à l'intuition sensible. Cette oscillation entre idéalisme et empirisme est une spécificité de la pensée anglaise. La « beauté idéale » exige une synthèse faite par l'esprit des éléments perceptibles. L'esprit est la source de deux éléments : l'idée de la beauté et la connaissance pour y parvenir.

Au-delà des doctrines continentales, Reynolds fonde ses développements sur des théories qui lui sont contemporaines. Mais, au premier abord, la recherche d'un idéal ne va pas de pair avec la théorie de l'expérience et de l'empirisme proposée dans les *Discours sur la peinture*. C'est seulement bien plus tard, que Panofsky dans *Idea*, parvient à les concilier. En effet, l'auteur réunit idéalisme et empirisme philosophique. Il utilise le terme de « combat » pour opposer les maniéristes à l'esthétique « naturaliste » et à cette « esthétique idéaliste ». Ce combat, écrit-il, qui « se livre simultanément sur le double front de la métaphysique et de l'empirisme, explique le caractère proprement polémique et normatif des conceptions néoclassiques²² ».

Une théorie reposant sur une « idée générale » de la nature

Pour aspirer au « grand style », le peintre doit se consacrer à l'« idée générale » de la nature et réemployer dans la peinture « les façons générales qui sont partout et toujours les mêmes²³ ». Dans chaque élément de la nature, il y a « une idée commune et une forme centrale, abstraite des différentes formes individuelles²⁴ ». Cette forme générale offre vérité et beauté. L'artiste doit rechercher et atteindre « l'idée générale de la perfection » dans chaque chose. Et ceci, dans l'espoir d'exprimer la grandeur de son style. L'auteur livre quelques indices concrets de la représentation de l'« idée générale » de la nature, qui « s'étend à toutes

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ Johann Heinrich FÜSSLER, *Conférences sur la peinture*, Paris, ENSBA, 1994, p. 10-11.

²² Erwin PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, p., 133.

²³ J. REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, *op. cit.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p.58.

les parties de l'art, qu'il donne le grand style dans l'invention, dans la composition, dans l'expression, et même dans le coloris et dans l'art de draper.²⁵ ».

L'« invention » ne s'étend pas au sujet déterminé par des intérêts supérieurs : la religion, la poésie, et l'histoire²⁶. Toutefois, le sujet doit se conformer à l'« idée générale de la nature » en éveillant « l'intérêt général²⁷ ». L'invention, c'est « l'idée » que le peintre forme en lui de ce qu'il présentera sur la toile²⁸. De l'invention naît la « composition ». Le devoir du peintre est d'échapper à toute particularité et de rendre compte d'une « idée générale » par la représentation, en évitant déclinaisons et détails²⁹. L'œuvre doit former un tout, unique et cohérent. De la même manière, l'expression doit répondre à cette « idée générale ». L'auteur des *Discours* suggère d'« éviter les minuties. Il ne faut donner aux figures que les expressions que produit en général la situation de chacune.³⁰ ». Le « coloris » et l'« art de draper » doivent également s'adapter au « principe général³¹ ». Quant au costume représenté sur la toile, il est tenu d'éveiller l'intérêt général et d'apparaître sous un aspect intemporel. Cette « idée générale » se justifie par son caractère « intemporel » et quasi-universel. Reynolds clôture son quatrième *discours* en énonçant : « Les ouvrages soit des peintres, soit des poètes, soit des moralistes et des historiens, qui sont bâtis sur les idées générales de la nature, ne périssent jamais ; tandis que ceux dont l'existence est liée à des mœurs particulières, à quelque vue partielle de la nature, ou de changement de la mode, ne sauraient avoir de durée que celle des objets qui les ont mis en cours. Le présent et l'avenir peuvent être considérés comme rivaux ; il faut que celui qui courtise l'un s'attende à être dédaigné de l'autre.³² ».

Le « grand style » et la peinture

Un style de références : les grands styles de la peinture continentale

L'idée de « grand style » apparaît pour la première fois sous la plume de Reynolds, entre 1749 et 1752, pour décrire un paysage de Poussin dans ses *Voyages pittoresques*, lors de sa visite au Palais Verospi de Rome : « POUSSIN – Au-dessus du fameux Harpsichord, un paysage [...] ; de sa meilleure manière, et vraiment peint dans le plus grand style qu'on puisse

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² *Ibid.*, p. 86.

concevoir. Cela est terminé sans reprise, excepté les arbres qui ont le ciel pour fond. Un pinceau large et léger, presque pas de contour, les feuilles touchées par le Bassan.³³ ». L'auteur emploie, dès lors, un vocabulaire technique qui s'apparente à un vocabulaire de peintre. L'idée, est associée à un artiste qui n'est pas Reynolds et à une œuvre précise qui n'est pas la sienne.

Dans les *Discours sur la peinture*, Joshua Reynolds nomme les représentants du « grand style ». Il s'agit, d'une part des trois écoles italiennes de Bologne, Rome et Florence³⁴. La théorie du « grand style » est également associée à certaines figures, telles que Carrache ou Corrège, pour certaines parties de leur art. L'auteur appuie ainsi sa théorie sur des références et des exemples précis. Raphaël est un des parangons du « grand style »³⁵. Son œuvre est habitée d'expressions nobles, de draperies « naturelles » et de « simplicité ». C'est à Michel-Ange que Reynolds attribue le grand mérite de Raphaël. Si le « grand style » devait être personnifié, Michel-Ange en serait l'incarnation. Lorsqu'il clôt le texte, en 1789, le quinzième et ultime *discours* qu'il doit prononcer lui est entièrement et théâtralement adressé. Ce grand artiste incarne à ses yeux la peinture de l'esprit par excellence³⁶. Dans son art, les sujets ne se conforment pas à la nature, ils la précèdent, l'élèvent, et transcendent l'espèce humaine³⁷. Raphaël et Michel-Ange sont les représentants du « grand style » en peinture³⁸. Le « grand style » est donc associé à de grandes références de la peinture continentale. Les peintres de ce style sont placés au-dessus de tous préceptes et enseignements³⁹. L'art s'est éteint à la mort de Michel-Ange⁴⁰. Le « grand style » interviendrait dès lors comme une sorte de nostalgie de quelque chose qui s'est perdue et que la peinture doit chercher à réinventer.

³³ Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture : Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques* publiés au complet pour la première fois, *op. cit.*, p. 297.

³⁴ J. REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, *op. cit.* p. 73-74.

³⁵ *Ibid.*, p. 70 : « On peut voir par les cartons de Raphaël à quel point le grand style exige de ses séateurs une conception et une représentation poétique affranchie du joug étroit des faits ».

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ibid.*, p. 95 : « [...] ses personnages appartiennent à un ordre d'êtres supérieurs, ils n'ont rien en eux, rien dans leur attitude, rien dans le style de leurs traits et de leurs formes, qui nous fasse ressouvenir qu'ils sont de la même espèce que nous ».

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 96 : « Ces deux hommes extraordinaires ont porté quelques-unes des plus hautes parties de l'art à une plus grande perfection qu'on n'avait sans doute jamais fait. On ne les a certainement pas égalés ni surpassés depuis ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94 : « il est remarquable que la réputation de ce véritablement grand homme a été en décroissance à mesure que l'art lui-même a décliné. Car je dois vous faire remarquer qu'il y a longtemps que l'art décline ; et notre unique espoir de son renouvellement est dans le sentiment profond que vous aurez de sa décadence ».

Le « grand style » et la hiérarchie des genres

Le terme de « grand style » apparaît, on l'a vu, dans les *Voyages pittoresques*, pour décrire un paysage. L'enjeu des *Discours sur la peinture* est de s'inscrire dans la tradition académique continentale, à laquelle le peintre s'est initié lors de ses voyages. Lorsque Reynolds est amené à présenter sa théorie au public de la Royal Academy à partir de 1769, et de ce fait, aux futurs peintres de l'École anglaise, la théorie du « grand style » se conforme à la hiérarchie des genres formulée par un Français, André Félibien, en 1667 à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les sujets du « grand style » tels qu'ils ont été posés par Reynolds sont essentiellement historiques ou religieux. Les *Discours sur la peinture* lancent une sorte de débat autour des genres que Reynolds théorise et hiérarchise. Les principes généraux relatifs au « grand style » priment sur les genres. La qualité d'un sujet dépend de sa dignité intellectuelle et de sa noblesse. Il faut noter qu'il ne suffit pas qu'il y ait peinture d'histoire pour qu'il y ait « grand style », ce que Reynolds énonce ainsi : « il y a deux styles différents dans la peinture d'histoire : le grand style et le style brillant ou décoratif.⁴¹ ». Le « grand style » n'est donc pas réductible à la question du sujet, il est un tout, qui n'existe que par lui-même.

La peinture d'histoire n'est pas le seul genre à s'affirmer dans les *Discours*. Reynolds en vient à étudier plus précisément l'art du portrait. Il revendique pour ce genre la possibilité de s'élever et de répondre aux principes du « grand style ». En se consacrant à la peinture de portrait, Sir Joshua Reynolds se détache de la hiérarchie des genres, et plus encore de la peinture d'histoire, annoncée comme un modèle de « grand style ». Au premier abord, la théorie du « grand style », telle qu'elle a été posée par le premier Président de la Royal Academy, ne fait pas écho à sa peinture de portrait, et de ce fait, à son œuvre officielle. Elle s'inscrit à un moment singulier de l'histoire de la Grande-Bretagne et répond à des enjeux précis. Le « grand style » participe à un engagement académique et accompagne la fondation d'une nouvelle école de peinture. Comme le précise Jacques Carré, dans *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836* : « On touche là à l'une des contradictions internes majeures du monde artistique de cette période : théorie et pratique ne coïncidaient pas, et les conférences des professeurs de la Royal Academy prônaient un idéal véritablement inaccessible.⁴² ». Les pensées de l'académicien Johann Heinrich Füssli, en témoignent. Il livre

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et Nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836*, *op.cit.*, p. 91.

dans les *Conférences* un éloge de Reynolds peintre et théoricien, mais ne manque pas de relever les paradoxes existant entre la théorie et la pratique. S'intéressant essentiellement à l'art de la couleur dans la peinture de Joshua Reynolds, Füssli le présente comme le « plus grand coloriste de son temps », relevant pour autant qu'au cours de ses interventions publiques, l'artiste ne traitait la couleur qu'en enseignement « subalterne »⁴³. De la même manière, John Ruskin s'intéresse aux *Discours* de Reynolds dans leur ensemble. Il dissocie ce que l'artiste est amené à pratiquer dans sa peinture par instinct et ce qu'une « logique erronée » l'incite à théoriser⁴⁴. Ce commentaire doit toutefois être interprété à l'aune d'une théorie esthétique plus nouvelle à l'époque de Reynolds. Seul, Edmund Burke ouvre la voie vers une possible concordance entre la théorie et la pratique.

II. L'emprise de la théorie sur la pratique

Dans une oraison funèbre saisissante, en hommage à Reynolds, Burke réunit théorie et peinture : « Ses peintures illustrent ses leçons et ses leçons semblent inspirées de ses peintures.⁴⁵ ». Il en est ainsi de l'enseignement du « grand style », dont les préceptes s'imposent comme des outils d'analyse de style.

Les emprunts plastiques à la théorie

Du particulier à l'idéal

Dans ses *Discours sur la peinture*, Reynolds ne dénigre pas la peinture de portrait, il la présente comme un genre inférieur mais légitime. De ce fait, il en décrit les ambitions. Elle doit présenter un aspect idéalisé du portraituré, l'ennoblir, tout en respectant les aspects formels du portrait qui perdurent en Angleterre depuis Van Dyck⁴⁶. Idéaliser, c'est négliger « tous les petits défauts et particularités du visage, et, dans le vêtement, changer la mode du

⁴³ Johann Heinrich FÜSSLER, *Conférences sur la peinture*, op. cit., p. 172.

⁴⁴ John RUSKIN, *The works of John Ruskin*, London New York, G. Allen, Longmans, Green, and co., 1903-12, vol. V, p. 46: “ it shows how completely an artist may be unconscious of the principles of his own work, and how he may be led by instinct to do all that is right, while he misled by false logic to say all that is wrong”

⁴⁵ Edmond MALONE, Joshua REYNOLDS, *The works of Sir Joshua Reynolds, knight: containing his Discourses, Idlers, A journey to Flanders and Holland, and his commentary on Du Fresnoy's art of painting*, London, Printed for T. Cadell and W. Davies, 1792, vol.1, p. Ixix.

⁴⁶ Voir Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836*, op. cit., p. 110.

jour en un costume d'aspect moins éphémère, qui ne rappelle aucune idée commune à cause de son caractère familial.⁴⁷ ». La ressemblance avec le modèle n'est pas à négliger pour autant. Elle est l'exigence de l'artiste et du portraituré. Le premier Président développe ainsi : « C'est une tâche très difficile d'ennoblir le caractère d'un portrait sans nuire à la ressemblance, laquelle est le premier objet des exigences des personnes qui se font peindre.⁴⁸ ». La peinture de Reynolds est fidèle à ces propos liminaires. Confronter différents portraits sur le même modèle confirme ce procédé.



Fig. 2 : Joshua Reynolds, *Mrs Abington*, 1757-1761, huile sur toile, 171 x 131 cm, Collection privée

vers la bouche. Mais ici le sujet est embelli, la pose plus intime, le regard pénétrant et les traits, désormais, sont délicats.

En 1757, le peintre offre un premier portrait de *Mrs Abington*, une célèbre comédienne (fig. 2).

Assise, richement vêtue, son visage est joufflu. Les traits sont disgracieux, les yeux insignifiants, le nez épais, la bouche mince. Seul le costume est élégant et coquet. L'actrice porte un éventail sur le coin de sa bouche. Le geste est repris en 1771 (fig. 2), le pouce est porté



Fig. 2 : Joshua Reynolds, *Mrs Abington*, 1771, huile sur toile, 76,8 x 63,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

Du particulier au général : l'irréductibilité de l'individu

Dans ses *Discours*, le premier Président de la Royal Academy déclare : « Un peintre d'histoire peint l'homme en général, un peintre de portrait un homme particulier, partant d'un modèle défectueux.⁴⁹ ». Or, plusieurs indices nous permettent d'attester du contraire. Par ce procédé d'idéalisation, en atténuant la ressemblance individuelle, la peinture de portrait tend vers un aspect plus général des modèles représentés, et plus encore, vers la représentation de « l'homme en général ». C'est ce que semble révéler Jacques Carré, dans *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768-1836* : « Explorer les profondeurs de la psychologie individuelle n'intéresse pas Reynolds. A travers les individus il cherche les types

⁴⁷ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, op. cit., p. 84.

⁴⁸ *Ibid.*, p.84.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

de caractère, qu'il juge universels et éternels.⁵⁰ ». Une telle affirmation mérite d'être confrontée précisément aux œuvres.

De la généralité vers le type

La question du type n'est pas étrangère à la théorie du « grand style » de Joshua Reynolds, elle est inhérente à la forme générale : « Ainsi les formes de l'enfance et celles de l'âge viril sont particulières par rapport à l'idée générale de l'homme ; cependant il n'y en a pas moins une forme commune de l'enfance [...] dont la perfection est d'autant plus grande qu'elle est plus éloignée de toutes les particularités individuelles.⁵¹ ». Au cours des années



Fig. 3 : Joshua Reynolds, *Head of a Child*, s. d., drawn in black and red chalks, 138 x 98 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.

1760, Reynolds attribue « une forme commune à l'enfance ». Le type prend la marque de son auteur et se singularise. Le dessin du Victoria and Albert Museum, *Head of a Child* (fig. 3), pose un type de visage d'enfant qui se retrouvera continuellement. Le teint pâle est rehaussé par le rosé de la joue. Le front est large, les yeux sont clairs et grand ouverts. Le nez est court et fin, la bouche petite et charnue. Le menton est pointu et les joues arrondies.

Les exemples les plus symptomatiques sont incarnés par les portraits de *Miss Price*, de *Miss Bowles*, de *William Brummel and George Bryan Brummel*, ou encore dans la *Strawberry Girl*. Ces portraits expriment la fraîcheur et l'insouciance de la jeunesse.

Le portrait trouve sa place dans cette opposition entre idéaux théoriques et peinture sociale. Réunissant de la même manière « beauté idéale » et ressemblance individuelle, aspect général de l'homme et réductibilité de l'individu, et en tirant continuellement ses modèles vers le type, Reynolds répond de manière détournée, indirecte, et implicite aux grands principes théoriques exposés publiquement. Maîtrisant parfaitement « l'art du compromis⁵² »

⁵⁰ Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836, op. cit.*, p. 110.

⁵¹ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, op. cit.*, p. 58.

⁵² Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836, op. cit.*, p. 109.

de la théorie à la peinture, il parvient à introduire dans le portrait les grands principes théorisés autour de la forme centrale et de la beauté idéale, et à affecter dans une certaine mesure le portrait de « grand style ».

Porosité des genres : portrait et peinture d'histoire

Historiciser le portrait

Historiciser le portrait s'avère un grand enjeu de l'œuvre de Reynolds. Dans les *Discours sur la peinture*, le peintre écrit : « La simplicité antique dans l'air et dans l'attitude, quelque grande admiration qu'on lui voue, est ridicule quand elle est jointe à une figure mise à la moderne.⁵³ ». Si la théorie cherche à se conformer aux valeurs académiques, la pratique, elle, semble avouer la véritable ambition de Reynolds. Et, s'il est difficile d'apporter une unité cohérente à l'ensemble de l'œuvre du peintre, de nombreux portraits de femmes évoquent la mythologie et rivalisent avec la peinture d'histoire. Ce type de portrait allégorique s'inscrit dans la tradition romaine de l'âge impérial.



Fig. 4 : Joshua Reynolds, *Mrs John Musters*, 1782, huile sur toile, 238,8 x 144,8 cm, Kenwood, The Iveagh Bequest, Hampstead, Londres.

Lorsque le peintre présente à la Royal Academy *Mrs John Musters* dans le rôle d'Hébé nourrissant Jupiter (fig. 4), le modèle apparaît alors sous les traits de la déesse de la jeunesse Hébé, fille de Jupiter et d'Héra. Le format est important pour un simple portrait, le sujet est peint en pied, de face. *Mrs John Musters* émerge sur un sol indéfinissable. Sa toilette ondule et se déploie dans un mouvement identique à celui des nuages. La coiffe se dénoue et accompagne le mouvement général de la toile. A l'Antiquité, Reynolds emprunte l'attitude aérienne, une toilette, un petit *ænochoé* et une coupelle. L'aigle intervient comme attribut de Jupiter. Dans son ouvrage, Desmond Shaw-Taylor⁵⁴ perçoit dans cet usage singulier des ombres et de la lumière une référence à Véronèse. Pour certains auteurs, la dimension allégorique

⁵³ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, op. cit., p. 101.

⁵⁴ Desmond SHAWE-TAYLOR, *The Georgians: Eighteenth century portraiture and society*, London, Barrie & Jenkins, 1990, p. 172-173.

donnée par la référence à l'antique dans les portraits de femmes permettait d'accéder à la dimension héroïque propre au portrait d'homme⁵⁵. *Mrs John Musters* n'est pas le seul modèle à se voir attribuer le rôle d'Hébé dans la peinture de Joshua Reynolds. Entre 1762 et 1763, *Mrs Philemon Pownall* apparaît, elle aussi, sous les traits de la déesse. L'addition des modèles sur un même thème fait du portrait allégorique un portrait interchangeable. Si de multiples sujets peuvent incarner la même allégorie, alors l'allégorie semble prévaloir sur l'identité du modèle. Un grand nombre de portraits introduit l'histoire de manière allusive et détournée. Il s'agissait du genre le plus adapté à cette prise de liberté, tant par sa diffusion que par sa notoriété.



Fig. 5 : Joshua Reynolds, *Mrs Joseph Martin and her son*, 1760, huile sur toile, 73 x 63 cm, Collection privée.

Si l'allusion à la mythologie a été nettement repérée, l'allégorie religieuse ne semble pas avoir été évoquée. *Mrs Joseph Martin and her son* (fig. 5) en est pourtant un modèle convaincant. Exécuté quelques années après son retour d'Italie, il est l'un des premiers tableaux à mettre en scène la mère et l'enfant. Les images de Vierges à l'enfant hantaient le peintre depuis son voyage sur le continent⁵⁶. Mrs Martin apparaît en buste, tenant dans ses bras son enfant. Le fond uni est sombre, il ne distrait pas le regard. Une lumière artificielle illumine le visage de la femme et de son enfant. La figure est claire et le teint pâle. Le regard de la femme comme celui de l'enfant soutiennent l'œil du spectateur, ce qui produit

une sorte d'étrangeté. Le dessin de la main est maladroit. Reynolds joue d'un contraste entre clarté et obscurité. Il excelle dans la couleur mais le dessin reste quelque peu malhabile, alors que le « grand style » invoque la primauté du dessin sur la couleur. La femme est vêtue d'un drapé de couleur rouge enveloppé d'un tissu bleu, sa coiffe est recouverte d'un voile transparent, et apparaît comme une réminiscence de l'iconographie traditionnelle de la Vierge à l'enfant. La maternité est véritablement mise en relief par le lien physique de l'enfant à la mère. Tout invite à reconnaître l'iconographie traditionnelle. Toutefois, en comparant cette œuvre aux tableaux de Madone à l'enfant vus par le peintre en Italie, on constate que

⁵⁵ *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830* (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 4 octobre 2006 -9 janvier 2007, the Royal Academy of Arts, Londres, 3 février-20 avril 2007, the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 18 mai-10 septembre 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 93.

⁵⁶ William Martin CONWAY, *The Artistic development of Reynolds and Gainsborough two essays*, London, Seeley & Co., 1886, p. 26-27.

l'humanité des modèles est ici véritablement mise en avant. Comme le sous-entend le titre, le portrait, quels qu'en soient les citations et les références, reste un portrait. La porosité entre les genres est saisissante. La toile en question semble être une tentative isolée d'allusion religieuse dans le portrait. Il convient, tout de même, d'en soulever l'importance. Par la suite, le peintre livrera différents exemples de *Virgin and Child*, revendiquant par le titre et par une succession d'attributs ce sujet.

Détourner la peinture d'histoire au profit du portrait

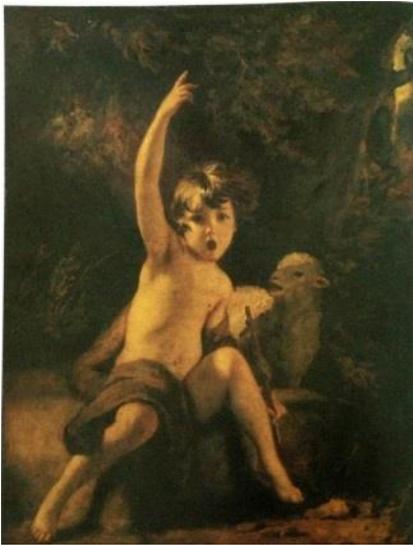


Fig. 6 : Joshua Reynolds, *Child Baptist in the Wilderness*, 1776, huile sur toile, 132 x 102,2 cm, Wallace Collection, Londres.

La question du genre semble particulièrement complexe. Le genre historique comme le genre portrait sont d'autant plus poreux que chacun est traité par lui comme le serait l'autre.

En 1776, Reynolds présente une version demeurée célèbre de *Saint Jean Baptiste au désert* (fig. 6), sujet biblique, exposé aujourd'hui à la Wallace Collection. Le prophète est représenté enfant, en pied, assis sur un rocher, un bras tendu vers le ciel. La pose n'est pas sans évoquer celle du *Saint Jean Baptiste* de Raphaël, modèle du « grand style ». Les yeux sont écarquillés et la bouche ouverte. L'enfant est nu. Seul un morceau de tissu brun recouvre sa jambe, rappelant les toiles du

Guide et de Raphaël⁵⁷. L'enfant est accompagné d'un agneau, qui, de son museau, imite le mouvement de l'apôtre. L'animal et la croix symbolisent la souffrance à venir du Christ. Une lumière artificielle éclaire l'apôtre et se prolonge derrière les arbres en feuille. La peinture se réapproprie l'iconographie traditionnelle sur le même thème, tout en détournant la peinture d'histoire au profit du portrait d'enfant. L'œuvre n'est pas sans rappeler le type de l'enfance que cultive Reynolds dans *Boy Holding a Bunch of Grapes*, *a Strawberry Girl* et bien d'autres. Mais la gestuelle change. Comme la jeune *Mrs Price* ou *Lady Mary Leslie*, l'apôtre est accompagné d'un agneau qui réapparaît fréquemment dans les portraits d'enfant. Le peintre semble détourner la peinture d'histoire au profit de ce qu'il connaît le mieux, en d'autres termes, le portrait.

⁵⁷ Cartel de la Wallace Collection de Londres.

Du grand genre au « grand style »

Lorsque Reynolds se risque au « grand style » par le grand genre, la réception n'est pas



Fig. 7 : Joshua Reynolds, *The Death of Dido*, 1781, huile sur toile, 142,2 x 251 cm, The Royal Collection, Londres.

toujours favorable. Le peintre, dans sa dualité, habitue le public à autre chose. Anthony Pasquin dans *Memoirs of the Royal Academicians* notait à son sujet qu'il était « singulièrement doué », ajoutant que « la nature le destinait à être un peintre de portrait éminent » mais « lui déniait le pouvoir d'être éminent dans d'autres voies.⁵⁸ ».

Toutefois, ceci reste à nuancer.

En 1781, Joshua Reynolds expose *the Death of Dido* (fig. 7) à la Royal Academy. La toile s'étend sur la largeur. La composition se scinde en trois parties. Une femme est étendue à la manière de *l'Ariane endormie du Vatican*⁵⁹ et prend pour modèle un dessin de l'école romaine. Un bras est étendu et le visage incliné. La bouche est ouverte. Un voile recouvre la chair et dévoile la poitrine. L'expression est mesurée, ce qu'exige la théorie. Comme l'imposent les leçons du « grand style » sur la couleur, le rouge, le jaune et le bleu dominant. La lumière donne un aspect jaunâtre à la peau et à la composition. Le ciel se partage entre les nuances de bleu, de noir et de jaune. Didon est entourée. Une femme la surplombe, les bras ouverts. Un ange la contemple. Richard Dorment perçoit dans la composition une reprise de l'œuvre du Guerchin, *Erminia retrouve Tancrede blessé*⁶⁰. Le style se dramatise, dans la dernière phase de sa carrière, comme le remarque Ellis Waterhouse⁶¹.

⁵⁸ Anthony PASQUIN, *Memoirs of the Royal Academicians being an attempt to improve the National Taste*, London, H.D. Symonds, P. M' Queen, and T. Bellamy, 1796, p. 69.

⁵⁹ Richard DORMENT, *British Painting in the Philadelphia Museum of Art from the seventeenth through the nineteenth century*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1986, p. 299.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 298-299.

⁶¹ Ellis WATERHOUSE, *Painting in Britain 1530 to 1790*, London, Penguin Books, 1953, p. 167: "The ten years from 1759 [...] are the culmination of Reynolds' earlier style. It is less classical than his style of the 1770s and less dramatic than his final phase."

Une peinture de références aux maîtres du passé

Un rapport empirique à la peinture

Joshua Reynolds est un peintre voyageur. En cela, il se distingue de ses contemporains, et plus encore de son rival Gainsborough. De ses voyages en Italie et en Flandres, il livre *Les voyages pittoresques*, que Tom Taylor qualifiera de « mémoires techniques⁶² ». Ces écrits sont empreints de ses impressions de voyages et témoignent de son intuition singulière et parfois intime de la peinture continentale, qu'il traduit aussi par des croquis élaborés sur place. C'est par l'observation de l'œuvre des autres et de sa propre peinture que celui-ci se forge son idée du « grand style ». Pour Joshua Reynolds, on « ne peut jamais devenir un grand artiste si l'on est absolument ignorant.⁶³ ». Il se soumet ainsi à la pensée de Bacon.

Une peinture de l'emprunt

La méthode de Reynolds est de créer à partir de l'œuvre des autres. Pour ce faire, il faut observer. L'emprunt dérive de ce procédé d'observation. Lorsque son élève James Northcote retranscrit l'enseignement du peintre, il écrit : « un peintre doit tirer ses règles des tableaux, plus que dans les livres et préceptes.⁶⁴ ». L'œuvre du premier Président de la Royal Academy multiplie emprunts et citations référentielles. Or, cette utilisation de la citation ne manque pas d'intérêt au regard du « grand style » qui se nourrit de la peinture des maîtres anciens. Le « grand style » n'est pas un style individuel. Pour l'atteindre, Sir Joshua Reynolds réclame une continuelle confrontation aux œuvres des maîtres du passé qui l'incarnent. Dans la pratique, de nombreuses œuvres témoignent de la filiation à ces maîtres du « grand style ». *Ugolin*, *Lear* ou *Miss Siddons* prennent leur source dans les œuvres de Michel-Ange. Quant au *Saint Jean Baptiste*, la référence à Raphaël a été notée. L'excursion dans le style des maîtres du passé est habituelle. Si le « grand style » apparaît comme le style d'une école disparue, l'académicien lui offre une seconde existence par l'emprunt. Prétendre au « grand style » par la référence aux maîtres du passé traduit un désir d'y parvenir personnellement,

⁶² Walter ARMSTRONG, *Sir Joshua Reynolds Premier président de l'Académie Royale*, Paris, Hachette, 1900, p. 21.

⁶³ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p. 130.

⁶⁴ James NORTHCOTE, *The life of Sir Joshua Reynolds: Comprising original anecdotes of many distinguished persons, his contemporaries; and a brief analysis of his discourses*, London, Henry Colburn, 1819, vol. 1, p. 39: "A painter should form his rules from pictures, rather than from books or precepts [...]".

mais aussi, une manière de l'enseigner au public, sans en passer par le développement théorique, ce que permet l'aspect immédiat de la peinture. Toutefois, il serait difficile, par ce seul procédé, de conclure à une peinture de « grand style », puisque les peintres de second ordre jouent eux aussi un rôle majeur dans l'élaboration de son propre style.

La question de l'associationnisme

La peinture et la théorie de Sir Joshua Reynolds s'accordent sur la question de l'association comme force de l'expérience esthétique. Noté par différents auteurs, et plus spécifiquement par Günter Leypoldt dans son article « A neoclassical dilemma in Sir Joshua Reynolds's reflections on art »⁶⁵, la question de l'associationnisme fait intervenir l'expérience de celui qui regarde. En étudiant les développements théoriques du peintre, l'auteur évoque le procédé d'association comme outil de l'expérience esthétique. Un style relèverait du « grand style » parce qu'il serait associé à un peintre témoignant du « grand style » dans la peinture. De ce fait, le procédé d'association peut intervenir comme outil d'analyse. Cette idée d'association répond à la pensée de John Locke⁶⁶, reprise par David Hume⁶⁷. Elle repose sur un principe empirique : notre idée des choses proviendrait de la sensation que nous en avons⁶⁸. L'association d'idée permet de prendre du plaisir face à une œuvre qui n'en procurerait pas pour ce qu'elle est, mais qui en procure pour ce qu'elle évoque. Cependant, le style de Reynolds est plus versatile. De tout peintre, il se fait à la fois l'emprunteur et le représentant. Si le mécanisme permet de saisir une partie de l'ambition du style *reynoldsien*, il ne permet pas de le rattacher uniquement à une peinture de « grand style ». Le style emprunté n'en manque pas pour autant de singularité, et comme le reconnaît Théophile Gautier : « L'influence de plusieurs maîtres est visible dans sa peinture, dont heureusement les reflets lointains n'altèrent pas l'originalité. Qu'il essaye d'imiter Léonard de Vinci, Rembrandt ou Murillo, il reste toujours Anglais.⁶⁹ ».

⁶⁵ Günter LEYPOLDT, "A neoclassical dilemma in Sir Joshua Reynolds's reflections on art", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, No. 4, October 1999, p. 30-49.

⁶⁶ John LOCKE, *Essai sur l'entendement humain*, 1660.

⁶⁷ David HUME, *Traité de la nature humaine*, 1779.

⁶⁸ Reynolds développe cette idée dans sa troisième *lettre au flâneur* et dans son septième *discours sur la peinture*.

⁶⁹ Théophile GAUTIER, *Guide de l'amateur au musée du Louvre suivi de la vie et des œuvres de quelques peintres*, Paris, CHARPENTIER, 1882, p. 310.

Nymph and Cupid trahit ce caractère insaisissable du style de Joshua Reynolds. Pas même le « grand style » qu'il a tant défendu ne peut en rendre compte. L'étude du « grand style » traduit les conceptions à la fois académiques et intimes du premier Président de la Royal Academy. Une analyse scrupuleuse des *Discours sur la peinture* permet d'accéder à cette idée de « grand style », qui apparaît, en définitive, comme un terme générique regroupant une multitude de notions propres à la Grande-Bretagne, et plus encore à un contexte culturel singulier. Par ce terme générique, Reynolds pose les bases de son enseignement : la recherche du « beau idéal » est une quête ultime qui répond aux exigences de ce que le XIX^e siècle nommera *a posteriori* « néoclassicisme ». Cet idéalisme se joint à la notion d'« idée » traduisant une quête intérieure et subjective de la beauté, mais surtout, à l'empirisme philosophique, principe fondateur de l'école anglaise incarné par les théories contemporaines et ultérieures d'Edmond Burke⁷⁰ et de William Gilpin⁷¹.

Les *Discours sur la peinture* reposent sur une évolution dramatique. Les principes généraux sont précisés pour servir la pratique. L'étude du « grand style » s'évertue à conserver la même progression. Sir Joshua Reynolds soulève des points essentiels de la peinture. Il donne en Grande-Bretagne un enseignement nouveau, établi sur des idées nouvelles ou réadaptées, comme la recherche d'un « art libéral » pour des artistes jusqu'alors artisans, la prééminence de la référence dans une nation qui n'a pas encore engendré de peintres majeurs, et enfin la hiérarchie des genres qui hantera l'école de peinture britannique.

La théorie réforme la peinture, qui elle-même initie la théorie. Le « grand style » ouvrirait à la compréhension de l'œuvre peinte. Si l'œuvre de Reynolds n'est certes pas réductible, dans sa totalité, au « grand style », ce « grand style » intervient comme un outil d'analyse d'un style dont l'idéalisation, la généralisation, le type, la porosité des genres, l'empirisme, la citation référentielle, et l'association sont les mots d'ordre.

⁷⁰ Edmond BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et de Beau*, 1757.

⁷¹ William GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque*, 1792.

Pour citer cet article :

Deborah Waintraub, « Le grand style dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds au regard des discours sur la peinture » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

L'œuvre de Gustav-Adolf Mossa pendant la Grande Guerre 1915-1918

Diane ZORZI

« Tu as vécu toutes les émotions de cette lutte [...] Quel cycle pour un artiste tel que toi, et plus tard, quand la vie normale sera reprise, quand les secousses brutales se seront calmées, quand le symbolisme et la poésie se seront dégagés des contingences matérielles, quel renouveau pour ton imagination qu'un atavisme mystérieux a si mystérieusement enrichi [...] les émotions, les souffrances, les espoirs, si vécus auront aiguisé les facultés d'imagination que les douceurs d'une existence trop facile auraient pu amollir. »¹

Alexis Mossa voyait dans l'expérience guerrière de son fils, une source d'inspiration prompte au renouvellement de son art, la Grande Guerre donnant sens à l'Œuvre, qu'une vie trop monotone aurait « amolli ». Aussi l'évènement annonçait déjà un nouveau « cap » pour l'œuvre de Gustav-Adolf Mossa. « Soldat au 7^e bataillon de chasseurs alpins, blessé le 18 novembre 1914 devant Ypres »², c'est en véritable témoin que l'artiste réalise ses œuvres de guerre. Sa passion pour l'art allemand, prégnante dans les œuvres d'avant-guerre, devient dès lors la source d'un profond malaise pour l'artiste, partagé entre une fascination et un rejet pour cette *Kultur* allemande à laquelle il oppose la grandeur de la civilisation latine. Il réalise en 1915-1916 puis 1917-1918, deux cycles aquarellés, *Les Très Tristes Heures de la Guerre* et *Visions de guerre*, où des sujets bibliques, mythologiques et littéraires se côtoient pour dénoncer la barbarie allemande. Les grandes figures et sujets de l'art allemand sont ainsi sollicités contre eux-mêmes, *Wagner* devenant le modèle de l'impérialisme allemand ou *Faust* le signe d'une dégénérescence culturelle. Exposées à plusieurs reprises à Nice³, Paris⁴ ou Marseille⁵, entre 1917 et 1918, les aquarelles rencontrent un grand succès, séduisant

¹ Alexis Mossa, Lettre à Gustav-Adolf Mossa, 14 décembre 1914, *cit. in* Association Gustav Adolf Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, Paris, Somogy, 2010, p. 388.

² *Ibid.*

³ *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, préface de Dominique Durandy, Nice, L'Artistique, 10 - 26 mars 1917, Nice, Impr. du Commerce, 1917, n.p. ; *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures*, préface de Pierre Basset, Nice, L'Artistique, 30 janvier - 10 février 1918, Nice, Impr. du Commerce, 1918, n.p.

⁴ *Songerries de la guerre*, préface de Ferdinand Bac, Paris, Galerie Devambez, 15 février - 1^{er} mars 1917, n.p.

⁵ *Allégories et paysages*, Marseille, Galerie Lambert, 12 - 23 novembre 1918, n.p.

unanimement les critiques de l'époque qui ne cessent de souligner leur étonnement face aux œuvres à la manière de Jean de Malguénac dans *L'Eclaireur de Nice* du 11 mars 1917 :

« D'aucuns auraient pu s'attendre à trouver, dans ces "images de guerre", des tableaux de batailles, des reproductions des exploits héroïques de nos poilus. Mais à cette besogne un bon photographe suffit. L'œuvre de Mossa est tout autre chose. Ses "images" sont la traduction en figures allégoriques des sensations et des sentiments qu'il a éprouvés au spectacle de la sanglante tragédie »⁶.

C'est cette même constatation qui a orienté notre réflexion, ce même étonnement face à des œuvres qui témoignent des consciences de l'époque, tout autant qu'elles s'élaborent en décalage avec celle-ci. Les œuvres que Gustav-Adolf Mossa réalise pendant la Première Guerre mondiale sortent de la vision archétypale des artistes face à la guerre. Quand Apollinaire loue sa modernité, qu'elle est pour Ernst Jünger sublime, ou qu'au contraire elle est horreur et épouvante pour Otto Dix, l'artiste niçois y introduit un affrontement de puissances supérieures.

Un témoignage de guerre entre réalités et anachronismes

Si l'œuvre de guerre de Gustav-Adolf Mossa connut un succès autant auprès du public que de la critique, c'est qu'elle traduit les idées qui avaient cours lors de la guerre. Elle paraît ainsi s'intégrer pleinement aux idées patriotiques, promouvant les valeurs traditionnelles et fustigeant l'ennemi allemand. Elle use d'une iconographie ancrée dans l'imaginaire collectif et offre une peinture des événements marquants tels que la destruction allemande des édifices religieux français. *Le Sourire de Reims, Germania* (fig. 1), et *Saint Nicaise* (fig. 2) font référence à la destruction de la cathédrale de Reims qui eut lieu le 19 septembre 1914. *Le Lion d'Arras* illustre l'incendie du 7 octobre 1914 de l'hôtel de ville d'Arras, ainsi que la destruction du beffroi le 21 octobre et de la cathédrale le 6 juillet 1915, le lion faisant face aux troupes traduisant la première véritable offensive française qui eut lieu en 1915. *Belgica* (fig. 3) fait référence à l'incendie de la bibliothèque de l'université de Louvain au cours du mois d'août 1914, ainsi qu'aux destructions d'Ypres.

Mais si l'artiste fait référence à des événements qui eurent effectivement lieu, son œuvre n'a rien d'un document d'archive. Il ne s'agit pas de rendre compte de la réalité des événements. Au contraire, Mossa use d'anachronismes successifs tant du point de vue des

⁶ Jean de Malguénac, « A l'Artistique L'Exposition des "Images symboliques" de G.-A. Mossa », *L'Eclaireur de Nice*, 11 mars 1917, p. 2.

thèmes que du point de vue technique, qui conduisent à brouiller la temporalité, faisant croire à une guerre qui aurait pu se dérouler au cours des siècles précédents. Par leur érudition, les œuvres supposent une lecture savante où les commentaires qui accompagnaient chacune des aquarelles lors des expositions de 1917 et 1918, s'imposent en œuvre poétique, ne dénouant pas les liens, mais au contraire créant un tissu de références complexe duquel s'extraie « la légende [qui] nous permet de nous évader. »⁷

Référence aux maîtres anciens : un primitivisme savant

« Tout est mystique et archaïque »⁸ affirmait Louis de Meurville au sujet des *Songeries de la guerre*, quand Alexandre Baretty considérait Mossa comme un artiste « coloriste du Moyen-Âge transporté en plein XIX^e siècle »⁹. De fait, l'artiste multiplie les références au passé, tant du point de vue des thèmes que du point de vue technique. C'est vers l'art des primitifs flamands qu'il se tourne, dès les œuvres sur Bruges, à la suite de son voyage en Belgique en 1911. Dans ses aquarelles *Madone* et *Belgica* (fig. 3), l'artiste reprend le motif de la couronne qui coiffait la Vierge au sein du Retable de l'*Agneau mystique*. Conservé à la cathédrale Saint-Bavon de Gand, l'artiste l'aurait certainement vu lors de son passage dans la ville, au même titre que *La châsse de Sainte Ursule* d'Hans Memling alors conservée au musée Memling à Bruges. A Bruxelles, l'artiste put certainement admirer le *Massacre des Innocents* de Pierre Bruegel l'Ancien, œuvre dont il s'inspire pour la réalisation de sa propre aquarelle (fig. 4). On y retrouve les mêmes habitations médiévales ponctuées d'arbres nus, prenant place au sein d'un paysage neigeux, où des personnages miniaturisés s'agitent. Ce goût pour la miniature n'est pas sans rappeler les maîtres enlumineurs du moyen-âge. L'œuvre de guerre de Mossa, dont chaque aquarelle est agrémentée de dorure sur papier, fut à de nombreuses reprises comparées à cet art médiéval de par son goût du détail voire même du « minuscule »¹⁰. Ainsi, les critiques parlent de « missel »¹¹, de « retables »¹², faisant de Mossa « un rival bien moderne des enlumineurs les plus exquis d'autrefois. »¹³ Le titre même du premier cycle guerrier, *Les Très Tristes Heures de la guerre*, laissait présager la référence

⁷ *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

⁸ L[ouis de] M[eurville], « Ça et là. Songeries de la guerre », *Le Gaulois*, 16 février 1917, p. 3.

⁹ A Baretty, « Gustave-Adolphe Mossa peintre niçois », *L'Eclair de Nice*, 10 mars 1917, p. 1.

¹⁰ Etude préparatoire à l'aquarelle *L'Imperator* dans le cahier de devoirs *Images*, au recto de la p. 4, inscriptions sous le titre *L'Imperator*, en minuscules à l'encre sépia, sur deux lignes, Nice, Bibliothèque de Cessole, fonds Mossa, 136 [24] 2.

¹¹ G.M., « "Songeries de guerre" de G.-A. Mossa », *L'Eclair*, 11 mars 1917, p. 2.

¹² Hubert Morand, « Les "Songeries" d'un Peintre Soldat », *La Grande Revue*, février 1917, p. 691.

¹³ Thiebault-Sisson, « Art et curiosité. Les imaginations d'un blessé de la guerre, G.-A. Mossa », *Le Temps*, 22 février 1917, p. 3.

majeure qui parcourt l'œuvre des années 1915-1918, évoquant directement les *Très Riches Heures* du duc de Berry, titre que Mossa hésita même à reprendre intégralement¹⁴.

« Renouant une tradition sottement délaissée »¹⁵, Mossa reprend la composition de *Melancolia I*, estampe au burin qu'Albrecht Dürer réalisa en 1514, pour sa propre *Mélancolie*, comme en témoigne son choix initial pour le titre *Melancolia*¹⁶. De Dürer, il reprend également le groupe tripartite de l'estampe sur cuivre *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, datée de 1513 pour son groupe de la Mort allemande intégré au sein des *Parques* (fig. 5). Son goût pour le détail le mène en outre à puiser dans l'art hollandais du XVII^e siècle. Il réalise pour son *Faustus* de 1918, une quasi copie de l'estampe de Rembrandt, *Le Docteur Faustus* réalisée en 1652-1653.

La Grande Guerre : une concrétisation des conflits passés

Mossa multiplie les sources au sein de ses œuvres de guerre, faisant référence au sein d'une même œuvre à des époques différentes. Ainsi, la Gorgone, mythe gréco-romain, intègre un environnement médiéval, hissée à côté de l'hôtel de ville d'Ypres de facture gothique. Les figures mythiques sont propulsées dans un autre temps, l'enchevêtrement des références donnant un sens nouveau à l'évènement présent.

Les nombreuses références aux évènements passés sont pour la plupart relatives à des différents religieux, comme en témoigne la référence à l'*Athalie* de Racine au sein de *Gretchen*, Joad (dit Joiada au sein du récit biblique) faisant exécuter Athalie pour sa foi en des cultes païens. Ainsi, tout comme Athalie, les « fils »¹⁷ de Gretchen ont été initiés à de « honteux mystères »¹⁸ les conduisant à « [blasphémer] le nom qu'ont invoqué leurs pères »¹⁹, ceux-ci étant Gretchen elle-même, fervente catholique à l'image d'Abner venant « dans son temple adorer l'Eternel »²⁰. *Beethoven* évoque les persécutions chrétiennes sous le règne de Néron au I^{er} siècle ap. J.C. Comme le notent les auteurs du *Catalogue raisonné*, la figure du

¹⁴ « Les "Très Tristes Heures de la Guerre" furent appelées en premier lieu par Mossa les "Très Riches Heures de la Guerre" » (Nathalie Magnardi, *Les Oeuvres religieuses dans la production symboliste de Gustav-Adolf Mossa*, Mémoire de maîtrise, Paris, Sorbonne, 1987, p. 48).

¹⁵ Camille Mauclair, « Un honneur pour Nice, L'art de G.-A. Mossa », *Le Petit Niçois*, 28 février 1917, p. 1.

¹⁶ G.-A. Mossa, *Melancolia*, dessin à l'encre noire sur papier calque, 507 x 330 mm, non daté, non signé, titré en exergue en bas à gauche, en minuscules à l'encre noire.

¹⁷ Texte relatif à l'aquarelle *Gretchen cit. in. Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

¹⁸ Jean Racine, *Athalie*, (1691), Acte I, scène 1, v. 1 in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 694.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Kaiser jouant de la lyre devant *Beethoven* rappelle celle de Néron lorsque, selon des auteurs tels que Suétone ou Cassius²¹, il aurait joué de la lyre et chanté devant l'incendie de Rome de 64²². Aussi, *Saint Nicaise* (fig. 2) rappelle les invasions des Huns au cours du V^e siècle en Gaule, la légende racontant que Saint Nicaise, évêque de Reims aurait repris sa tête après avoir été décapité pour l'apporter jusqu'à son tombeau, effrayant et faisant fuir les barbares. De même, *Elisabeth* (fig. 6) évoque le siège de Paris de 451 où Sainte Geneviève convainc la population de ne pas céder le territoire aux Huns et elle est représentée ici arrêtant Attila et sa horde.

Aussi, dans *Zeppelin*, Mossa vêtit Guillaume II de costumes évoquant le règne de Charles Quint au XVI^e siècle, rappelant les guerres notamment entre la France et l'Allemagne, l'emprisonnement du roi François I^{er} par Charles Quint, mais surtout la naissance en Allemagne du luthéranisme avec la diète de Worms de 1521. Enfin, il assimile au sein de l'aquarelle *Faustus*, l'Allemagne à Babylone, les inscriptions en araméen, issues du texte biblique – Mané, Thécel, Pharès -, annonçant la chute, et formant le pendant de la devise républicaine française – Liberté, Egalité, Fraternité. Ainsi, la devise serait un équivalent des inscriptions araméennes et de fait une menace au même titre qu'elles, les Français devenant les nouveaux Perses face aux Allemands.

La Grande Guerre apparaît pour Mossa comme une sorte d'aboutissement de plusieurs siècles de guerres qui mèneraient finalement à la chute de l'Allemagne, à l'image de « l'histrion sanglant »²³ faisant face à « la Grande République victorieuse »²⁴ au sein de l'aquarelle *Le Fantôme*. Pour Mossa, la guerre n'est pas un épisode historique, mais la concrétisation même de siècles, elle est l'Histoire.

²¹ Dion Cassius, *Histoire de Rome*, (207), lib. LXII, cap. 16-18, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1845.

²² « Le Kaiser n'est-il pas alors un nouveau Néron [...] se délectant des malheurs de la guerre à l'instar de l'empereur romain dont la légende raconte qu'il chanta face à l'incendie de la Ville éternelle devenue une nouvelle Troie ? » Alexis Mossa, Lettre à Gustav-Adolf Mossa, 14 décembre 1914 cit. in Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, op.cit., p. 416.

²³ Texte relatif à l'aquarelle *Le Fantôme* cit. in *Allégories et paysages*, op.cit., n.p.

²⁴ *Ibid.*

Dernière réunion des légendes et figures du passé : une guerre de religion

Mossa convoque les personnages du passé ceux-ci se faisant acteurs de l'évènement présent. *Le Chevalier au cygne* vient à la rescousse des Flamands, Mossa l'invitant à se hâter²⁵ lui rappelant qu'« il y a encore, en Brabant, princesses et innocents sans nombre à délivrer »²⁶. Jeanne d'Arc « arrête d'un geste les engins de l'ennemi »²⁷ dans *La Vierge de Domrémy*. Sainte Geneviève arrête Attila dans *Elisabeth* (fig. 6). Toutes ces figures paraissent avoir été transportées à travers les siècles, arrivant intactes au cœur de la Grande Guerre. De fait, si dans l'aquarelle *Elisabeth* (fig. 6) il s'agit d'illustrer les exploits de la reine de Belgique, l'assimilation à Sainte Geneviève reste pourtant intégrale, les caractéristiques physiques de la sainte l'emportant sur celles d'Elisabeth, de même qu'Attila, bien que censé représenter Guillaume II, porte ses traits distinctifs. Les personnages conservent leurs caractéristiques originelles. Seul leur environnement évoque l'anachronisme. La *Mélancolie* de 1917 est en cela éloquente, donnant à voir la figure de Dürer dans un paysage de ruines. « Voilà des siècles qu'elle est ainsi penchée douloureusement devant le spectacle de la cruauté tudesque, sans comprendre »²⁸ est-il souligné au sein du texte attendant à l'aquarelle lors de l'exposition niçoise de 1918. De fait, de la même manière que la *Mélancolie* parcourt les siècles, Mossa cherche à établir une continuité à travers les époques, instaurant au sein d'une même aquarelle une logique de filiation. Les figures du passé réitèrent leurs actes eux-mêmes, tel Hercule qui « frappe toujours et sans pitié dans la foule des rapaces »²⁹, ou par l'action d'un de leurs prétendus descendants, tel *Serbia* qui « se dresse menaçante, sortant du tombeau des ancêtres »³⁰ « comme Christ ressuscité »³¹.

Les figures du passé se font ainsi tantôt les juges du présent, tantôt ses acteurs directs. Elles semblent avoir été réunies pour l'ultime combat, venant chacune accomplir sa dernière action et prononcer son dernier jugement, les œuvres véhiculant l'idée d'un combat religieux fort répandu en temps de guerre, chaque nation invoquant les puissances divines dans l'espoir d'en recevoir la protection. L'œuvre de guerre mossaienne semble ainsi donner vie au récit d'Henrich Heine, illustrant une véritable lutte contre le panthéisme germanique :

²⁵ « [...] hâte-toi » (Texte relatif à l'aquarelle *Le Chevalier au cygne* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.)

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Texte relatif à l'aquarelle *La Vierge de Domrémy* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

²⁸ Texte relatif à l'aquarelle *Mélancolie* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures*, op.cit., n.p.

²⁹ Texte relatif à l'aquarelle *Hercule à Stymphale* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures*, op.cit., n.p.

³⁰ Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

³¹ Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.

« Alors, et ce jour, hélas, viendra, les vieilles divinités guerrières se lèveront de leurs tombeaux fabuleux, essuieront de leurs yeux la poussière séculaire ; Thor se dressera avec son marteau gigantesque et démolira les cathédrales gothiques... »³²

La prophétie évoquée au sein de l'aquarelle *Germania* (fig. 1), parcourt l'ensemble de l'œuvre de guerre de l'artiste. Il s'agit véritablement d'une lutte contre les divinités germaniques auxquelles s'opposent tant les figures chrétiennes que le panthéon gréco-romain. De fait, les divinités germaniques sont au service des soldats allemands quand les divinités gréco-romaines ou les figures de la religion chrétienne protègent les Alliés. Les soldats allemands se cachent derrière le dragon *Fafner* « masque empoisonné qu'il fallait pour cacher la lâcheté de ces innombrables bandits »³³, leur attaque sous-marine est dirigée par un être hybride mi-femme mi-écrevisse dans *Meerestille*, sorte d'ondine génie des eaux germanique, quand la destruction de la cathédrale de Reims est menée par une Walkyrie. Les soldats français eux prennent la forme de *Circé* qui « veille au philtre magique qui [...] rendra [les soldats allemands] semblables aux pourceaux »³⁴, *Hercule à Stymphale* s'attaque à l'aviation allemande, *Elisabeth* (fig. 6) en Sainte Geneviève arrête les troupes, *Saint Remi* les noie dans *Le Tonneau de saint Remy* et *La Gorgone* les pétrifie.

C'est un véritable combat entre divinités qui semble être engagé dans ces deux cycles, comparable à la fin du monde, le Ragnarök de la mythologie nordique, narré dans *Le Crépuscule des Dieux* de Wagner. De fait, Mossa semble faire de la guerre une nouvelle quête de l'Anneau, *Fafner* étant le gardien de l'Or du Rhin avant d'être tué par Siegfried, *Meerestille* étant une ondine comme celles qui s'emparent à la toute fin du *Crépuscule des Dieux* de l'Anneau, et *Germania* (fig. 1) pouvant être assimilée à la Walkyrie Brünhilde qui, éprise de Siegfried, annonce la fin des Dieux par son abandon de la vie éternelle. *L'Apothéose* illustrerait ainsi la mort de Brünhilde qui se jette à la toute fin dans le feu et *L'Imperator* le Ragnarök lui-même. De fait, au sein de la dernière aquarelle de la série des *Très Tristes Heures de la guerre*, Mossa donne à voir le Kaiser en squelette fuyant « seul, éperdu, dans la plaine livide, poursuivi par la nuée immense des corbeaux qu'il a déchaînés sur le monde. »³⁵ Or, dans *Le Crépuscule des Dieux* de Wagner, ce ne sont autres que les corbeaux de Wotan qui viennent annoncer aux dieux la fin du monde et de leur règne. Contrairement à ce qui est

³² Henrich Heine, *De l'Allemagne*, (1855), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, p. 153.

³³ Texte relatif à l'aquarelle *Fafner* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.

³⁴ Texte relatif à l'aquarelle *Circé* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

³⁵ Texte relatif à l'aquarelle *L'Imperator* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

indiqué au sein du *Catalogue raisonné*³⁶, ce détail portant sur les corbeaux fait sens et n'est pas uniquement une allusion à l'aigle germanique.

Aussi, dans un tel cadre, les figures chrétiennes deviennent des figures moralisatrices qui semblent s'adonner à un véritable Jugement Dernier. *Saint Nicaise* (fig. 2) et *Le Sourire de Reims* de 1917 établissent une sorte d'avertissement lancé à l'encontre des Allemands, ceux-ci s'esclaffant de rire³⁷ et ne comprenant rien³⁸. Les multiples allusions à la Passion du Christ, où la Vierge dans *Belgica* (fig. 3), *Madone*, ou *Le Christ de Passion* montre son fils crucifié, dénonçant le peuple germanique, annonceraient ainsi la Parousie, ultime jugement et triomphe du Bien sur le Mal. L'Allemagne devient la nouvelle Babylone dont Mossa annonce la chute.

Plus que d'une lutte de religions, il s'agirait d'une « lutte entre les Chrétiens et Satan »³⁹. Mossa insiste sur le fait que l'Allemagne est dénuée de tout rapport à la religion, mettant en scène des troupes allemandes en adoration devant Wagner, nouvelle religion germanique qui n'a que pour seul lieu un « temple des sonorités ». L'Allemagne est assimilée à une sorcière au sein de l'aquarelle *Kultur*, où les soldats allemands s'adonnent à des rites incantatoires tels qu'une « ronde sacrilège »⁴⁰. *Hercule à Stymphale* associe l'aviation allemande aux oiseaux maléfiques du Lac Stymphale, animaux dressés par le dieu Mars, dieu de la guerre et de la destruction. Dans *Zeppelin*, Mossa dénonce l'invention allemande des dirigeables. Les tuyaux qui forment l'orgue de *Wagner* « se changent en canons »⁴¹ et rappellent par leur quasi métamorphose en cheminées d'usines, la puissance de l'industrie allemande principalement consacrée à la production d'armes guerrières. De même « les tours féodales se transforment en hauts fourneaux [alimentés] pour la guerre »⁴² au sein de l'aquarelle *Goethe* quand les « gazs méphitiques qui s'élèvent »⁴³ auprès de *Fafner*, rappellent les gazs asphyxiants lancés par les troupes allemandes.

L'Allemagne est ainsi assimilée au Diable, symbolisée par un « reître [qui] répand la

³⁶ « Le ciel est entièrement noirci par d'immenses rapaces – l'aigle emblématiques. » (Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes », op.cit.*, p. 418).

³⁷ « [...] il réapparaît portant son chef mitré, et les Allemands s'esclaffent de rire. » (Texte relatif à l'aquarelle *Saint Nicaise* (fig. 2) cit. in. *Songeries de la guerre, op. cit.*, n.p.)

³⁸ « N'a-t-il donc rien compris à l'ironie de ton sourire ce fantôme impérial [...] » (Texte relatif à l'aquarelle *Le Sourire de Reims* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre, op.cit.*, n.p.).

³⁹ N. Magnardi, *Les Œuvres religieuses dans la production symboliste de Gustav-Adolf Mossa, op.cit.*, p. 67.

⁴⁰ Texte relatif à l'aquarelle *Calvaire* cit. in. *Songeries de la guerre, op. cit.*, n.p.

⁴¹ Texte relatif à l'aquarelle *Wagner* cit. in. *Songeries de la guerre, op. cit.*, n.p.

⁴² Texte relatif à l'aquarelle *Goethe* cit. in. *Songeries de la guerre, op. cit.*, n.p.

⁴³ Texte relatif à l'aquarelle *Fafner* cit. in. *Songeries de la guerre, op. cit.*, n.p.

terreur»⁴⁴, cavalier connu sous le titre même de « cavalier du diable ». Accusés d'être des « profanateurs »⁴⁵ dans *Serbia*, les allemands sacrifient le Christ en l'honneur de leur propre gloire nationale. C'est tout un pan de la religion qui se tourne contre cette Allemagne impure, désacralisée : tant le panthéon gréco-romain que les figures judéo-chrétiennes. L'Allemagne, à l'image d'Icare (*Notre-Dame de Paris*), ou de Faust (*Faustus*) est une nation en péril qui s'est laissée tenter par le diable, prise à son propre piège lorsqu'elle se jette sous l'œil de *Circé* dans le Tonneau d'Heidelberg, considérée au fil des siècles comme une nouvelle Olympe, où l'on accourait pour louer Bacchus⁴⁶. La nouvelle Olympe n'est autre ici qu'un tombeau, Mossa ne cessant d'évoquer la déchéance de l'Allemagne et sa mort à venir. Les divinités, surgissant du passé, s'adonnaient ainsi dans l'œuvre mossaienne à un dernier combat avant le *Crépuscule des dieux*, Mossa faisant par-là preuve d'un soudain élan spirituel, la guerre et le bouleversement qu'il suppose, le conduisant à se réfugier dans la religion.

Médiévalisme et affirmation religieuse

Mossa, qui jusqu'alors ne se préoccupait guère de la religion, celle-ci lui donnant avant tout un champ iconographique à exploiter, affirmait progressivement sa foi, renouant avec un passé médiéval en vue d'y déceler la quintessence même de la ferveur religieuse. Peignant à la manière des primitifs, Mossa semble vouloir retrouver dans l'époque médiévale, l'intensité spirituelle des origines de la religion chrétienne qui mena un artiste tel que Huysmans à se convertir au catholicisme. Sa production artistique en temps de guerre est toute tournée vers la religion. Non seulement ses cycles guerriers mettent en scène un combat religieux, mais plus encore il ne peint durant cette période 1915-1918 que des aquarelles portant sur l'évènement guerrier, à l'exception de deux d'entre elles illustrant le récit biblique de saint Hubert : *Les Adieux de saint Hubert*⁴⁷ et *Le Miracle de saint Hubert*⁴⁸ de 1917. D'autre part, il entreprend la copie en 1918 de deux de ses aquarelles des *Très Tristes Heures de la guerre* réalisées en 1917, qui ne sont autres que deux récits liés à la religion, à savoir *L'Evêque Nicaise*⁴⁹ et *Le Sourire de Reims*⁵⁰. Ainsi, l'artiste peint la religion dans la guerre et

⁴⁴ Texte relatif à l'aquarelle *Zeppelin* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

⁴⁵ Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

⁴⁶ Charles de Gramberg, *Histoire du Gros Tonneau de Heidelberg*, Mannheim, Imp. de l'hôpital des bourgeois catholiques, 1828, p. 25.

⁴⁷ G.-A. Mossa, *Les Adieux de saint Hubert*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 495 x 340 mm (360 x 225 mm), coll. part.

⁴⁸ G.-A. Mossa, *Le Miracle de saint Hubert*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 465 x 335 mm (340 x 240 mm), coll. part.

⁴⁹ G.-A. Mossa, *L'Evêque Nicaise*, 1918, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 690 x

lorsqu'il l'a met un instant de côté, se consacre tout entier au récit religieux et non des moindres puisqu'il s'agit ici de la conversion de Saint Hubert. Nous pourrions voir dans ces représentations l'image même de la nouvelle conversion religieuse de l'artiste, dont la foi était jusqu'alors limitée. Christian Heck souligne que « [...] connaître le Moyen Age, c'est faire retour dans la solitude vers une origine à jamais inaccessible, en une quête solitaire et silencieuse. »⁵¹ Cette quête, Mossa semble l'avoir amorcée lors de son expérience guerrière, la participation en tant que soldat au front s'avérant être l'élément déclencheur à cette « pieuse ferveur »⁵², comme en témoigne le tournant mystique que prend progressivement son œuvre de 1915 à 1918.

L'œuvre de guerre face à l'œuvre antérieure : de l'ironie à la spiritualité

« Il y a une véritable cassure tant par les thèmes que par la technique, entre les œuvres symbolistes sulfureuses qui culminent en 1907-1908-1909 et les œuvres sur Schumann, Bruges et la guerre » souligne Jean Fornéris au cours de notre entretien⁵³. Cette rupture lui apparaît autant du point de vue de la technique que du choix des sujets. Le goût pour le scandale et une certaine morbidité sont abandonnés au sein des œuvres sur Bruges que lui inspire son voyage en Belgique en août 1911. De fait, si *Le Roi de Gazna*⁵⁴, aquarelle du cycle de Schumann, figure à nouveau le sang et la mort, elle ne se complaît plus dans l'effusion démesurée de sang ou les violences sexuelles respectivement à l'œuvre dans des aquarelles telles que *Duellum*⁵⁵ réalisée en 1906 et *Rubria*⁵⁶ en 1907.

Mais c'est avec les œuvres de guerre que la figure féminine est véritablement réinterprétée, son regard tentateur apparaissant encore au sein de *La chasse de Sainte Ursule*⁵⁷ de 1911, aquarelle du cycle schumannien dont on retrouve abondamment exprimé, l'union du poète et de sa muse. La « femme fatale » jusqu'alors sujet de prédilection de l'artiste, laisse

500 mm (407 x 240 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°6243.

⁵⁰ G.-A. Mossa, *Le Sourire de Reims*, 1918, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 705 x 495 mm (395 x 265 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°6244.

⁵¹ Christian Heck, « Entre naturalisme et mystique : Joris-Karl Huysmans et les primitifs allemands » in Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens (dir.), *De Grünwald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Paris, Editions De la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 91.

⁵² *Songeries de la guerre*, op.cit., n.p.

⁵³ Entretien avec Jean Fornéris in Diane Zorzi, *Gustav-Adolf Mossa et la Grande Guerre*, Mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, Vol. II., p. 53.

⁵⁴ G.-A. Mossa, *Le Roi de Gazna*, 1912, aquarelle, 430 x 550 mm (261 x 452 mm), Nice, Musée des Beaux-Arts.

⁵⁵ G.-A. Mossa, *Duellum*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 505 x 270 mm, Nice, coll. part.

⁵⁶ G.-A. Mossa, *Rubria*, 1907, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 570 x 425 mm (410 x 285 mm), Nice, coll. part.

⁵⁷ G.-A. Mossa, *La Chasse de sainte Ursule*, 1911, aquarelle, localisation inconnue.

avec la guerre place à un autre démon, à savoir l'ennemi allemand. Elle est encore présente au sein des cycles guerriers, sous forme de Walkyrie dans *Germania* (fig. 1), ou d'être hybride mi-femme mi-écrevisse dans *Meerestille*, à la chevelure angélique évoquant les figures de femmes fatales telles que l'ondine ou la lorelei. Mais il s'agit justement de deux êtres issus de la mythologie germanique, ayant profondément inspiré les poètes romantiques. Mossa met ainsi en place un dualisme conduisant à opposer la perversité à la pureté féminine, image du conflit franco-allemand, la seconde menant à la victoire. Ainsi, le pouvoir tentateur des figures féminines est mis au service des alliés. Les pourceaux victimes des maléfices de Circé et de leurs pulsions sexuelles dans une huile de 1904⁵⁸, deviennent acteurs de leur malédiction à venir au sein de l'aquarelle *Circé* de 1916, Circé devenant *bienveillante*⁵⁹, son caractère mortifère servant désormais une noble cause. Le mythe qui lui inspirait auparavant des scènes entièrement portées sur la sexualité se dote ici d'une toute autre portée.

De même, *Les Parques* qui en 1905 étaient davantage un prétexte à figurer la femme « porteuse de jouissance suprême mais aussi de mort »⁶⁰ à l'attitude menaçante et séductrice, perdent leur caractère maléfique et retrouvent au sein des *Visions de guerre* (fig. 5) leur visage sévère dénué de tout pouvoir de séduction par l'adoption d'un tissu noir occultant, leur rôle de maîtres de la destinée humaine convoqué désormais à l'encontre des troupes allemandes. Enfin, la Vierge, personnage privilégié des cycles guerriers, connaît une évolution profonde. Il ne s'agit plus de *La Vierge aux lys rouges* (aquarelle de 1907) qui renonçait « à la pureté du blanc pour la couleur du sang »⁶¹ ou de la *Madone* (aquarelle de 1907) entourée de colombes au plumage noirci et dont la maternité est source du Mal. Au contraire, Mossa délaisse dans des aquarelles telles que *Madone* ou *Le Christ de Passion* de 1917 son angoisse relative à la naissance humaine et figure une Vierge caractérisée par sa pureté maternelle, la femme laissant place à la figure de la mère protectrice.

Aux figures malfaisantes succèdent les figures de femmes héroïques et martyres. La Vierge de douleur s'impose aux côtés de villes allégorisées sous forme de femmes téméraires. *Serbia* ressuscite à la manière du Christ pour écraser les troupes allemandes « en soulevant la dalle de [son] tombeau »⁶², *Polonia* survole courageusement sur un aigle blanc les hordes allemandes quand *Elisabeth* (fig. 6) défie le barbare à cheval pour protéger la Belgique. Dans *La Vierge de Domrémy*, ce n'est autre que Jeanne d'Arc qui « [arrêtant] d'un geste les engins

⁵⁸ G.-A. Mossa, *Circé*, 1904, huile sur toile, 96 x 76 cm, coll. part.

⁵⁹ « [...] l'esprit de Circé veille au philtre magique qui vous rendra semblables aux pourceaux » (Texte relatif à l'aquarelle *Circé* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.)

⁶⁰ Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, op.cit., p. 174.

⁶¹ *Ibid.*, p. 279.

⁶² Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.

de l'ennemi »⁶³, incarne l'élan national, quand la beauté⁶⁴ de « La Semeuse » n'est là que pour symboliser la grandeur de la *Culture*.

Ainsi, la femme n'est plus cette « femme fatale » que Mossa assimila tout au long de son œuvre à l'« Eve tentatrice » comme en témoigne l'aquarelle *Profanation*⁶⁵ de 1906 où la femme se fait Démon, son obsession et son dégoût se reportant désormais sur une Allemagne considérée comme la nouvelle « profanation ». En s'attaquant à l'Allemagne, Mossa s'attaque à la perte de culture et de spiritualité dont elle est l'objet en ces temps de guerre. La religion qui était source d'ironie dans l'œuvre antérieure, devient avec la guerre l'enjeu principal que l'artiste défend désormais avec véhémence. Si l'on compare *Le Massacre des Innocents*⁶⁶ de 1905, aquarelle intégrée au sein du vaste cycle *Jésus-Christ*, à celui des *Visions de guerre* (fig. 4), l'évolution est claire. Tandis que les passions s'exaltent au sein de la première aquarelle, un soldat esquissant un sourire sadique aux enfants horrifiés et s'adonnant à leur étranglement successif, la tension dramatique s'extrait d'un apparent silence et statisme au sein de la seconde (« possession et plénitude du vide »⁶⁷ dira Jean-Roger Soubiran), un rouge criard laissant place à la pureté d'un paysage neigeux. L'exaltation théâtrale et la simplification expressionniste à l'œuvre dans l'aquarelle de 1905 donnent à sourire, quand le silence pesant et les détails réalistes dans l'aquarelle de 1917 donnent à penser, comme le soulignait Camille Mauclair lors de l'exposition des *Songeries de la guerre* qui débuta à la galerie Devambez à Paris le 15 février 1917 : « Mossa est devenu un homme, un homme qui ne rêve plus facticement, mais qui songe profondément »⁶⁸.

Ce peintre dont la croyance religieuse était plus qu'hésitante, semble avec la guerre avoir développé une foi personnelle, son œuvre se spiritualisant davantage avec l'expérience guerrière, donnant lieu à une évolution intrinsèque aux cycles guerriers où le choc de l'évènement laisse place à la réflexion.

⁶³ Texte relatif à l'aquarelle *La Vierge de Domrémy* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

⁶⁴ « [...] faire une belle / fille cheveux d'or dénoués » Etude préparatoire à l'aquarelle *Culture* dans le cahier de devoirs *Images*, au recto de la p. 6, inscriptions en dessous du titre, en minuscules à l'encre sépia, sur quinze lignes, Nice, Bibliothèque de Cessole, fonds Mossa, 136 [24] 2.

⁶⁵ G.-A. Mossa, *Profanation*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 235 x 152 mm, Australie, coll. part.

⁶⁶ G.-A. Mossa, *Le Massacre des Innocents*, 1905, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 147 x 191 mm (95 x 137 mm), coll. part.

⁶⁷ Jean-Roger Soubiran, *Gustav Adolf Mossa : 1883-1971*, Nice, Ediriviera & Alligator, 1985, p. 119.

⁶⁸ C. Mauclair, « Un honneur pour Nice, L'art de G.-A. Mossa », art. cit., p. 1.

Du premier au second cycle guerrier : du choc à la réflexion

L'exaltation dramatique s'atténue certes dès les réalisations brugeoises, mais plus encore avec le second cycle guerrier. Il est ainsi possible de déceler une évolution du premier au second cycle, chose que des spécialistes tels que Jean-Paul Potron ont esquissé : « La différence [entre le premier et le second cycle guerrier] tient dans une plus grande économie de moyens, une plus grande respiration du sujet, la réduction du nombre de personnages et l'ouverture sur des paysages neigeux »⁶⁹ constate-t-il dans un article de 1988 pour le journal *Nice Historique*. De fait, les arrière-plans encombrés tant par des couleurs sombres que par la multiplication des détails, laissent place à des paysages neigeux, épurés aux compositions simples et « percutantes »⁷⁰. Le Kaiser occupe dans *Zeppelin* toute la largeur du support de même qu'une grande partie de sa hauteur, quand son aspect ogresque est évoqué dans *Le Massacre des Innocents* (fig. 4) de manière plus élargie, par un jeu de proportions. Quand l'un est intégré au sein d'un paysage saturé de détails architecturaux, l'autre prend place au sein d'un paysage neigeux, épuré.

Avec des arrière-plans atténués, presque effacés comme dans *Le Christ de Passion* ou *La Gorgone* où les édifices religieux n'apparaissent plus que dans la brume, l'artiste donne davantage d'importance au premier plan. Il ne s'agit plus de donner une vue d'ensemble mais bien de montrer un groupe en particulier. La multiplication de figures miniaturisées au sein du premier cycle laisse place à quelques groupes de personnages restreint. « [...] aux figures essentielles s'opposent un grouillement de figures microscopiques dans lequel l'artiste a repoussé la plus lugubre et la plus triste des scènes qu'il évoque »⁷¹ dira Thiebault-Sisson au sein du journal *Le Temps* à propos de l'exposition parisienne des *Songerries de la guerre* de 1917.

Ce travail déjà en marche dans le premier cycle qui consistait à s'extraire de la violence guerrière, est davantage prégnant dans le second où s'installe un certain apaisement. Il ne s'agit plus de représenter la violence par des personnages grouillant et formant une émeute au sein du support. Au contraire, Mossa accueille désormais un espace laissé vide. La guerre n'est plus représentée en mouvement, elle n'est plus effective à l'instant même où il peint, mais semble déjà être un souvenir que l'on ressasse et qui offre matière à réflexion. L'évènement guerrier induit ainsi une rupture au sein de l'œuvre mosaïenne, l'œuvre de guerre étant elle-même soumise à des évolutions successives. La violence des premières

⁶⁹ Jean-Paul Potron, « Gustave Adolphe Mossa imagier de la Grande Guerre », *Nice historique*, n° 4, 1988, p. 161-167.

⁷⁰ N. Magnardi, *Les Œuvres religieuses dans la production symboliste de Gustav-Adolf Mossa, op.cit.*, p. 73

⁷¹ Thiebault-Sisson, « Art et curiosité. Les imaginations d'un blessé de la guerre. G.-A. Mossa », *art. cit.* p. 3.

œuvres motivée par une expérience guerrière encore proche, laisse progressivement place à la réflexion. Le choc guerrier orientant l'artiste vers la voie du mysticisme, produisant une œuvre dont l'intimité se met au service du bien universel.

Dernière œuvre avant le repli artistique

Faute de ne plus pouvoir combattre au front, l'artiste anciennement soldat, troque le fusil pour le pinceau, participant à sa manière à l'effort de guerre, « son patriotisme de simple soldat se [transcendant] en haute destinée morale. »⁷² Fustigeant une Allemagne immorale, il se fait le porte-parole d'une « Justice idéale »⁷³ qui apparaît comme étant celle des institutions religieuses. La guerre fonctionnerait ainsi comme un choc émotionnel, la virulence des œuvres antérieures laissant place à une œuvre intime et réflexive, présage du déclin à venir. Si la mort de sa mère en 1919 est considérée comme un élément essentiel en tant qu'il justifierait ce déclin artistique⁷⁴, il nous semble que la guerre joue un rôle bien plus significatif. Mossa, au sein des œuvres de guerre, multiplie les allusions directes au martyr, reflet d'une guerre qui devint pour l'artiste un véritable sacrifice.

De fait, le héros-martyr parcourt intégralement les cycles guerriers, notamment à travers la répétition de la figure christique, enfant ou adulte, arborant ses stigmates. Présent au sein de deux aquarelles du premier cycle (*Calvaire, Belgica* (fig. 3)) et du second (*Le Christ de Passion, Madone*), le Christ constitue en quelque sorte la figure cohérente de l'œuvre, dont le martyr devient ainsi le ciment de l'œuvre globale, chacune des œuvres y décelant sa justification ultime. La Vierge constitue elle aussi une figure majeure, son martyr parcourant l'ensemble des deux cycles à travers sa représentation en Vierge de douleur. L'évolution de la représentation féminine au sein de l'œuvre de Mossa procède ici à son ultime renversement, la femme-tentatrice et démoniaque devenant son parfait antagoniste à savoir une Vierge martyr.

A ces deux figures s'adjoignent celles de Jeanne d'Arc ou Guynemer, Mossa rendant hommage à ce « héros tombé pour l'idée de patrie et de liberté »⁷⁵. L'artiste ouvrait les *Visions de guerre avec Hercule*, symbole d'une force héroïque et « immuable »⁷⁶, et concluait

⁷² J.-P. Potron, « Gustave Adolphe Mossa imagier de la Grande Guerre », *art. cit.*, p. 162.

⁷³ Texte relatif à l'aquarelle *Le Bon Roy Saint Loys* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

⁷⁴ « La mère disparaît en 1919. C'est l'année des ultimes réalisations allégoriques et le début d'un déclin irréversible qui atteint à la fois le contenu et la technique. » (Jean Fornéris, *Gustav-Adolf Mossa, l'oeuvre symboliste, 1903-1918*, Thessalonique, Centre culturel Vellidio, 1995, p. 12).

⁷⁵ Texte relatif à l'aquarelle *Guynemer* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

⁷⁶ Texte relatif à l'aquarelle *Hercule à Stymphale* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles,*

avec la mort héroïque de l'aviateur *Guynemer* qu'une cigogne « emporte vers le royaume des légendes immortelles »⁷⁷. Ainsi, si la force s'oppose au trépas du héros, tous deux accèdent à *l'immuabilité*, à *l'immortalité*. Par la représentation de *Guynemer*, Mossa semble traduire ses propres sentiments, le choc des événements guerriers le conduisant progressivement à un « véritable et trop précoce chant du cygne »⁷⁸ à partir duquel il abandonne progressivement sa pratique artistique, et s'adonne à l'occultation quasi-totale de son œuvre antérieure, les *Visions de guerre* échappant toutefois à cette censure aux côtés de quelques rares autres œuvres⁷⁹.

La Grande Guerre fut pour Mossa une épreuve humaine éprouvante, bouleversant véritablement le cours de son existence. Ainsi, il délaissait les œuvres symbolistes empruntes d'ironie et de sadisme, et renouait avec un passé l'engageant dans une voie toute mystique. La religion n'était dès lors plus l'objet de dénonciations, confinant parfois au grotesque, mais devenait le symbole même de l'humanité, s'opposant à la barbarie teutonne, dénuée de toute spiritualité. Le combat des divinités conduisant à un véritable Crépuscule des Dieux, traduisait ainsi le déclin même de l'œuvre de l'artiste, la guerre constituant « la pierre d'achoppement sur laquelle meurt l'artiste »⁸⁰. L'œuvre de guerre était ainsi une sorte d'art du camouflage, ce que Max Beckmann définissait comme « une idée qui nous sert à camoufler tant soit peu l'horrible trou noir. Ce sentiment d'être totalement abandonné dans l'éternité »⁸¹.

Pour citer cet article :

Diane ZORZI, « L'œuvre de Gustav-Adolf Mossa pendant la Grande Guerre, 1915-1918 » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

gravures, op.cit., n.p.

⁷⁷ Texte relatif à l'aquarelle *Guynemer* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

⁷⁸ Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, *op.cit.*, p. 390.

⁷⁹ Mossa accepta d'exposer dans les années 1950 alors qu'il était conservateur du musée des Beaux-Arts de Nice, trois de ses aquarelles symbolistes dont *L'Aveugle* et *Spleen*, quelques répliques du cycle schumannien et des *Visions de guerre*, et la *Sirène repue* de 1905.

⁸⁰ J.-P. Potron, « Gustave Adolphe Mossa imagier de la Grande Guerre », *art. cit.*, p. 167.

⁸¹ Max Beckmann, *Ecrits*, (1920), Paris, ENSBA, 2002, p. 165, cité in. Philippe Dagen, « La création artistique en temps de guerre » in Claire Garnier et Laurent Le Bon (dir.), *1917* (cat. exp. Centre Pompidou-Metz, 26 mai - 24 septembre 2012), Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012, p. 33.

Illustrations

Les dimensions et la localisation des vingt-trois aquarelles du premier cycle des *Très Tristes Heures de la guerre* n'ont à ce jour pas été déterminées. Les œuvres sont connues grâce à des photographies en noir et blanc conservées à la Bibliothèque Cessole de Nice (fonds Mossa).



Fig. 1- Gustav-Adolf Mossa, *Alors et ce jour-là hélas viendra (Germania)*, *Les Très Tristes Heures de la guerre*, 1915, aquarelle, localisation inconnue.



Fig. 2- Gustav-Adolf Mossa, *Saint Nicaise, Les Très Tristes Heures de la guerre*, 1916, aquarelle, localisation inconnue.



Fig. 3- Gustav-Adolf Mossa, *Belgica, Les Très Tristes Heures de la guerre*, 1915, aquarelle, localisation inconnue.



Fig. 4- Gustav-Adolf Mossa, *Le Massacre des Innocents, Visions de guerre*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 500 x 700 mm (260 x 450 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°5514.

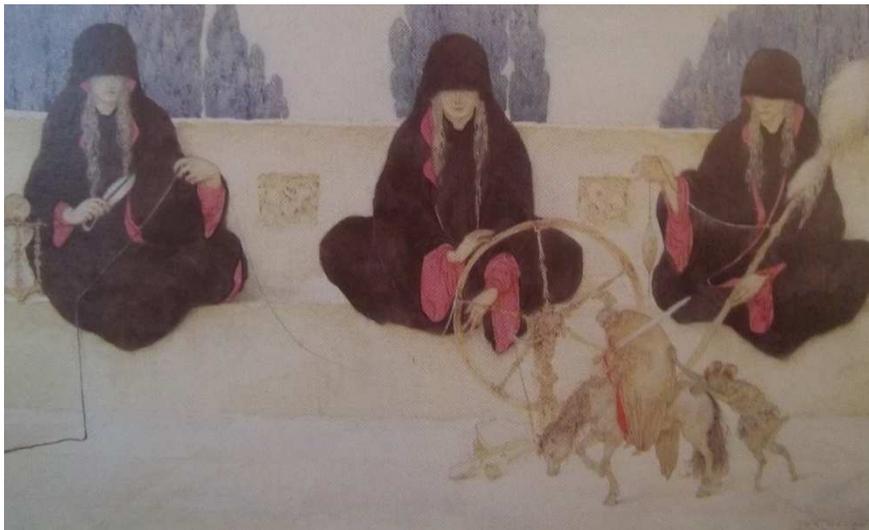


Fig. 5- Gustav-Adolf Mossa, *Les Parques, Visions de guerre*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 470 x 610 mm (282 x 450 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°5513.

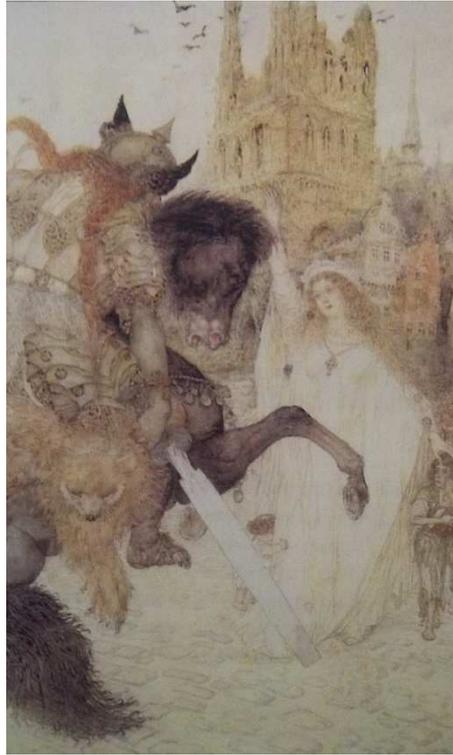


Fig. 6- Gustav-Adolf Mossa, *Elisabeth, Visions de guerre*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 550 x 366 mm (441 x 269 mm), coll. part., Nice.