



HAL
open science

Revue : outils et objets de l'histoire de l'art

Fabienne Favralo, Rossella Froissart, Laura Karp Lugo, Anne Lafont, Michela Passini, Lucia Piccioni

► **To cite this version:**

Fabienne Favralo, Rossella Froissart, Laura Karp Lugo, Anne Lafont, Michela Passini, et al.. Revue : outils et objets de l'histoire de l'art. Histoire de l'art, 2011, 68. hal-02331576

HAL Id: hal-02331576

<https://hal.science/hal-02331576>

Submitted on 28 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Fabienne FRAVALO, Rossella FROISSART, Laura KARP LUGO, Anne LAFONT, Michela PASSINI, Lucia PICCIONI

Revues : outils et objets de l'histoire de l'art

Objet à part entière de l'histoire de l'art, les revues en constituent également le support ; elles s'avèrent donc un outil particulièrement précieux à l'étude de l'art et de ses discours. Leur analyse permet d'articuler trois dimensions essentielles à l'histoire de notre discipline : l'histoire de la revue comme œuvre dans ses dimensions esthétiques et matérielles ; l'histoire des contenus intellectuels de la discipline et leurs évolutions ; et l'histoire sociale du discours sur l'art, visant à cerner ses lieux d'implantation et d'énonciation, ses formes de sociabilité et ses publics. L'étude des revues est donc un champ ouvert et prospectif de notre discipline et notamment de l'histoire de l'histoire de l'art qui, en France, suscite l'intérêt croissant des chercheurs¹.

La revue d'art et la recherche en France : état des lieux

Dès 1978, Françoise Levailant (directrice de recherches au CNRS, Centre Chastel/ERCO) dirigea une équipe de jeunes chercheurs étudiant la place des arts plastiques dans la presse périodique de septembre 1947 à août 1948². Ces travaux visaient à comprendre pourquoi et comment cette presse parlait d'art et le type de public qu'elle visait. Une vingtaine d'années plus tard, Yves Chevrefils Desbiolles (responsable des fonds artistiques de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine – IMEC) soutint une thèse de doctorat sur *Les Revues d'art de l'entre-deux-guerres à Paris* publiée en 1993 sous la forme d'une remarquable synthèse³. Les quatre-vingt-dix titres qu'il analyse cet ouvrage couvrent une longue période et une typologie très variée. Selon l'auteur, la revue d'art parisienne joua un rôle essentiel dans les années dix, vingt et trente, les avancées dans le domaine de l'édition contribuant puissamment à cet essor. Cette étude précieuse ouvrait un champ nouveau, mais l'absence, à l'époque, d'une structuration collective de la recherche en histoire de l'art n'avait pas permis de faire converger des travaux et des intérêts individuels qui auraient gagné à être mutualisés au sein de programmes communs. Dans la continuité de cette publication fondatrice, et sous l'impulsion de Rossella Froissart (Université de Provence), Yves Chevrefils Desbiolles, Romain Mathieu et Pierre Wat ont organisé en 2008 un colloque intitulé *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle* afin de dresser un premier bilan des recherches sur les périodiques en histoire de l'art⁴.

Les revues d'art sont aussi au cœur de problématiques abordées par différents groupes de recherche relevant d'autres disciplines : Évanghelia Stead et Hélène Védrine ont fait figures de pionnières en dirigeant *L'Europe des Revues 1880-1920*, ouvrage collectif issu de recherches conduites pendant une quinzaine d'années sur tous les aspects de la revue (textes, images, réclames et autres périphériques du discours...)⁵. L'équipe est composée de spécialistes de littérature comparée, de l'histoire du livre, de la presse et de l'édition, cependant l'accent est mis sur l'analyse de la partie visuelle - graphisme, illustration, photographie. Depuis 1990, ce groupe – le TIGRE (Texte et Image, Groupe de Recherches à l'École) – organise des séminaires à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, portant sur des thèmes liés à l'édition et à l'écrit.

Le projet de l'INHA, développé depuis 2007, s'inscrit en complémentarité de celui-ci. Il est conduit dans le cadre des activités du domaine de recherches « Histoire de l'histoire de l'art » et animé par l'ensemble des signataires de cet article. L'équipe a constitué un *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XX^e siècle* ; celles-ci

ont été soigneusement sélectionnées dans le fonds de la bibliothèque de l'INHA et chaque revue fait ou fera l'objet d'un dépouillement, d'une notice scientifique détaillée et d'une numérisation qui seront restitués dans le système mutualisé de bases de données de l'INHA : AGORHA. De jeunes chercheurs sont souvent associés à ce projet sous la forme de stages consacrés au dépouillement et à la description d'une revue qu'ils étudient par ailleurs dans le cadre de leur Master 1 ou 2. Un séminaire, inauguré en janvier 2011, fait désormais pendant au *Répertoire* : il permet de fédérer la communauté scientifique intéressée de près ou de loin aux revues d'art des XIX^e et XX^e siècles, dans le but de favoriser les rencontres propices aux discussions et aux échanges informels (<http://www.inha.fr/spip.php?article3386>).

Définir la revue d'art

Revue d'histoire de l'art, revue de critique d'art, revue militante, revue d'idées, revue de création, revue de sociabilité, magazine d'art, cahier d'art, et encore bulletin, feuilleton, annuel, périodique *etc.* : autant de formulations pour désigner ce qu'on appelle plus généralement une revue d'art. Ces publications aux formats, paginations et périodicités variables, font partie du panorama culturel de l'Europe, au début du XX^e siècle. En France, plus de cinq cents « revues d'art » sont publiées entre 1900 et 1950 dont une centaine à Paris. Simultanément, une trentaine de revues aux enjeux artistiques et patrimoniaux sont fondées dans les régions françaises, à l'initiative de sociétés savantes ou d'institutions territoriales. Plus de six cents acteurs parmi lesquels fondateurs, rédacteurs en chef et collaborateurs, sélectionnent, étudient et élaborent un récit sur l'art dont les revues se font l'écho. Ces chiffres, à valeur indicative, permettent de saisir le rôle déterminant des revues dans l'écriture de l'histoire de l'art durant la première moitié du XX^e siècle.

Définir une « revue d'art » est une opération complexe, car, au-delà de la périodicité de publication, qui est l'élément constitutif de la forme-revue, l'intervention artistique s'inscrit selon différents objectifs et dans des modalités diverses. À ce titre, Yves Chevrefils Desbiolles observe justement « qu'aucune définition n'appelle de consensus⁶ ». En effet, la définition d'une revue change selon qu'on appréhende le statut de ses animateurs, son contenu, les objectifs sous-jacents à sa fondation, sa dimension éditoriale, esthétique, ou encore le public visé. Si l'on prend en considération la fonction des principaux collaborateurs et le contenu prédominant d'une revue, on peut en distinguer trois types : les revues d'histoire de l'art, les revues de critique d'art et les revues de création. Toutefois, nous sommes bien conscients que ces catégories valent pour leurs qualités heuristiques mais qu'elles ne sont en aucun cas inamovibles, exclusives, et encore moins définitives.

Les revues d'histoire de l'art consacrent la *quasi* totalité de leur espace éditorial à l'étude de l'art ancien. Parmi les plus éminentes de la première moitié du XX^e siècle figurent *La Gazette des beaux-arts* (1859-2002), *La Revue de l'art ancien et moderne* (1897-1937) et *L'Art et les artistes* (1905-1939). Elles se caractérisent par le fait qu'elles rassemblent des historiens de l'art professionnels : détenteurs des premières chaires d'histoire de l'art dans les universités, conservateurs dans les musées ou encore titulaires de postes dans des institutions, tels le Ministère des beaux-arts ou les Académies, *etc.*

Si l'on isole l'année 1905 pour comprendre le statut des acteurs majeurs de ces revues, on constate que Théodore Reinach, directeur et rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*, est à la fois numismate, historien et professeur au Collège de France. À cette même date, Jules Comte (1846-1912) – directeur des bâtiments civils et des palais nationaux – est le directeur de *La Revue de l'art ancien et moderne* qu'il a fondée en 1897. Armand Dayot, qui crée en 1905 *L'Art et les artistes*, est lui inspecteur des beaux-arts et historien de l'art.

Cette association des revues d'histoire de l'art à des figures institutionnelles se perpétue pendant les années vingt et trente : René Huyghe, conservateur adjoint du musée du Louvre, assure en 1931 la direction de la revue *L'Amour de l'art* (1920-1938). De même, André Dézarrois, conservateur du musée du Jeu de Paume, dirige la *Revue de l'art ancien et moderne* de 1919 à 1937. Dans la catégorie « revues d'histoire de l'art » s'inscrivent aussi des périodiques d'architecture, d'arts décoratifs, ceux issus des sociétés savantes comme la *Réunion des sociétés savantes des départements de la Sorbonne Section des beaux-arts* (1877-1914), mais aussi les revues de musée comme *Musées et monuments de France* (1906-1907) et *Mouseion bulletin de l'Office international des musées* (1927-1946).

Si les revues d'histoire de l'art se distinguent par l'étude de l'art ancien, la diffusion de l'art contemporain est le plus souvent réservée aux revues de critique d'art. *Les Soirées de Paris* (1912-1914) d'Apollinaire, *Montparnasse* (1914-1930), *L'Élan* (1915-1916), *Minotaure* (1933-1939) et *Verve* (1937-1960) en sont quelques illustres exemples. Celles-ci agissent souvent comme porte-voix des mouvements d'avant-garde à l'instar du cubisme, du surréalisme ou encore de la dite École de Paris. Les revues de critique d'art reflètent parfois les choix esthétiques et commerciaux de galeristes comme dans le *Bulletin de l'effort moderne* de Léonce Rosenberg (1924-1927) ou encore *Les Arts à Paris* de Paul Guillaume (1918-1935).

Enfin, les revues de création constituent notre dernière catégorie : revues dadaïstes, surréalistes ou promouvant l'art abstrait, comme *Dada* (1917-1921), *La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Abstraction-Création, art non figuratif* (1932-1936) participent de l'élaboration des lignes conceptuelles et esthétiques des groupes dont elles émanent. Ces revues, authentiques créations artistiques, relèvent plus de « l'histoire de l'art » que d'une étude historiographique.

Aussi, du point de vue de l'histoire de l'histoire de l'art, ces catégories montrent leurs limites, dues essentiellement à la difficulté de prendre en charge deux spécificités de la revue : le caractère hybride des discours et la périodicité des publications. En effet, si l'historiographie consiste en l'étude des enjeux politiques, épistémologiques et institutionnels, qui façonnent les discours des historiens de l'art, ce sont les monographies d'artistes, les biographies, les traités techniques et les catalogues d'exposition qui en constituent les fondements traditionnels. Or, ces textes, dans la plupart des cas, sont produits par un auteur unique et ils s'inscrivent dans un contexte daté. Il en va précisément à l'inverse pour les revues, qui s'avèrent fédératrices de discours produits par plusieurs auteurs, discours dont les statuts et les particularités varient parfois au cours du temps. Une revue d'histoire de l'art peut accueillir des réflexions de critiques ; de même, une revue de critique d'art peut présenter des écrits d'historiens de l'art professionnels, ou d'hommes de lettres, de poètes, etc. Différentes disciplines comme la littérature, la philosophie, l'ethnographie, l'anthropologie, la médecine peuvent intervenir au sein d'une même revue, comme la célèbre *Documents* (1929-1931) financée par Georges Wildenstein, également éditeur de la *Gazette des beaux-arts*. À cette pluridisciplinarité s'ajoute la périodicité des publications qui entretiennent de fait un rapport fragmentaire au temps.

Néanmoins, si chaque publication reflète une actualité artistique circonscrite à une période, l'observation sur une longue durée permet de découvrir la continuité d'un discours qui se développe dans le temps. C'est justement ce discours sur le long terme qui donne une cohérence à la pluridisciplinarité du contenu et qui constitue la ligne éditoriale d'une revue, c'est-à-dire l'ensemble des choix effectués par l'équipe rédactionnelle qui sélectionne les auteurs et hiérarchise les arguments au fil des parutions. Si les typologies s'avèrent nécessaires pour appréhender, dans un premier temps, le vaste panorama des revues, une approche historiographique conduit donc à

envisager le caractère polymorphe et fragmentaire des « revues d'art » comme un choix éditorial qui relève d'un discours à part entière.

Matérialité de l'objet-revue

Ainsi que le remarquait Françoise Levailant en 1993, étudier une revue en histoire de l'art implique de la considérer à la fois comme « document » et comme « œuvre en soi⁷ ». Ces termes invitent à dépasser l'usage d'une revue comme réservoir d'informations et d'images, pour l'aborder comme un objet d'étude à part entière, un produit culturel, symptomatique des préoccupations artistiques d'un groupe, d'un mouvement ou d'une époque, dont il est à la fois le reflet et l'acteur, en tant que « fait éditorial total⁸ ».

Cet objet d'étude est d'abord accessible par sa matérialité, justement considérée par Hélène Védrine et Évanghelia Stead comme « constitutive de son identité⁹ ». Or, cette appréhension est rendue délicate par la sérialité spécifique à la revue. D'une part, son importance matérielle est fonction de l'étendue de sa parution, qui peut aller d'un unique numéro (*Le Factotum*, 15 mars 1914) à une durée de presque cent cinquante ans (*La Gazette des beaux-arts* 1859-2002). D'autre part, cette sérialité fait de la revue un objet à la fois un et multiple, toujours le même et toujours différent. Chaque numéro peut être envisagé à la fois comme une totalité et comme un fragment, ou encore comme un échantillon représentatif de l'ensemble. L'étude d'une revue, du point de vue de sa matérialité, nécessite donc de saisir les constantes et les variantes d'un certain nombre d'éléments physiques, qui fondent son identité, dans son unité et dans son caractère sériel.

En tant que produit éditorial, une revue apparaît en premier lieu comme un « contenant ». Celui-ci se présente sous un format variable, de l'*in-octavo* (*La Rénovation esthétique, Musées de France*) à l'*in-folio* (*Montjoie !, La Revue des beaux-arts*), l'*in-quarto* restant le plus courant. Cette variété traduit l'hybridité formelle de la revue entre le livre et le journal. Ce contenant se distingue ensuite par sa couverture ou sa reliure : imprimée sur le même papier que le reste du périodique, ou sur un cartonnage plus ou moins épais, la couverture peut être toujours identique ou renouvelée à chaque numéro, composée de simples éléments typographiques ou d'une illustration. La reliure en volumes constitue une autre manière de scander sa sérialité, en changeant sa temporalité, souvent divisée par semestre ou par année. Elle peut être proposée par l'éditeur de la revue (la Librairie centrale des beaux-arts pour *Art et décoration*, ou Friedrich Bruckmann pour *Die Kunst*) : elle est alors souvent l'occasion d'une création artistique originale (Camille Martin pour *L'Estampe originale* en 1894). Mais il s'agit aussi fréquemment d'un assemblage fait par les propriétaires du corpus, dans un cadre privé ou institutionnel. Cette présentation en volumes reliés modifie fortement l'appréhension de la revue pour le chercheur, car, souvent, elle a entraîné la disparition infiniment regrettable des couvertures et des publicités, regroupées au mieux en fin de volume, lorsqu'elles ont été conservées. Un tel format rend aussi difficile le repérage des césures entre les numéros en cas de pagination continue et tend à transformer la revue en un livre.

Le papier utilisé, plus ou moins précieux, contribue également de manière remarquable à l'identité matérielle de l'objet-revue. Le papier industriel acide employé au XIX^e siècle, de médiocre qualité, pose des problèmes de conservation et rend la consultation parfois difficile pour le chercheur. La numérisation constitue à cet égard un remède partiel : tout en favorisant l'accès au contenu et à l'aspect purement visuel, elle ôte le rapport physique avec l'objet, avec sa matière. Dans d'autres cas, le choix d'un tirage, partiel¹⁰ ou total, sur un papier plus luxueux, tend à faire de la revue un objet de collection, voire un objet d'art (*Verve, Derrière le miroir*).

La typographie, plus ou moins innovante, affirme à son tour un positionnement esthétique du périodique par rapport à son époque et peut en faire un véritable manifeste artistique. C'est le cas par exemple d'*Arts et métiers graphiques* dans les années vingt et trente, ou celui des revues d'art décoratif du début du XX^e siècle¹¹ qui recourent à un caractère renouvelé (le Grasset pour *Art et décoration*, l'Auriol pour *Les Arts de la vie*). Sur un plan analogue, l'ornement, relevant à la fois de la typographie et de l'image, contribue à inscrire la revue dans un style artistique, voire à le créer. À cet égard, les en-têtes, culs-de-lampe et lettrines dessinés par Henry Van de Velde dans le premier numéro de *L'Art décoratif* qui lui est consacré, définissent visuellement l'esthétique défendue par son directeur, Julius Meier-Graefe, en faveur d'un ornement linéaire et abstrait¹².

Une telle construction esthétique se fait aussi, évidemment, grâce à l'illustration, bien que celle-ci soit parfois absente de certaines revues (*Les Arts de la vie*). Le domaine de l'image est sans doute l'un de ceux, où, les progrès techniques, qui favorisèrent l'éclosion spectaculaire de la presse à la fin du XIX^e siècle, ont eu le plus de répercussions sur l'objet-revue. Au début des années 1880, l'invention de la photogravure tramée rend enfin possible la reproduction de la photographie et son impression en même temps que le texte. À partir de cette date coexistent deux modes de reproduction, induisant respectivement deux types de mise en page et donc deux types de rapports entre le texte et l'image¹³. La gravure sur cuivre ou sur acier, la lithographie et les premières reproductions photographiques nécessitent l'impression du texte et de l'image sur des pages différentes. La gravure sur bois de bout et la photogravure au trait ou la similigravure permettent au contraire une impression simultanée et juxtaposée des caractères et de l'illustration, favorisant un dialogue nouveau et multiple.

Ces rapports au texte impliquent aussi différents statuts de l'image dans la revue, qui peuvent être autant d'informations sur l'identité de celle-ci. De manière non exhaustive, l'image apparaît ainsi comme une illustration-ornement, participant, avec la typographie, à un ensemble visuel défini par la mise en page : en tant que document ou modèle (dans les revues d'histoire de l'art, mais aussi dans les revues d'art décoratif et d'architecture¹⁴) ; comme une œuvre à part entière, une création originale (les lithographies de Bonnard, de Vallotton ou de Toulouse-Lautrec pour *La Revue blanche*, l'illustration des revues d'artiste contemporaines) ; comme une réclame, par le biais des publicités, assurant le plus souvent la ressource financière de la revue.

Signifiante sur un plan esthétique, cette matérialité se conjugue sur différents modes avec les enjeux propres au discours développé au sein même des périodiques. Celui-ci obéit quant à lui à des logiques complexes, notamment dans le cas des revues d'histoire de l'art qui sont à la fois le reflet et le creuset de l'évolution des disciplines : leur temporalité courte en fait souvent un sismographe particulièrement sensible des transformations ou des modes du discours, et des critères de jugement en vigueur. L'exemple de grandes revues érudites, telle la *Gazette des beaux-arts*, est, à cet égard, emblématique.

Stratégies et réseaux : la Gazette des beaux-arts, modèle et doyenne des revues d'histoire de l'art

Cette revue mensuelle, fondée en 1859 et dont la publication a cessé en 2002, a joué un rôle de tout premier plan dans l'élaboration d'une histoire de l'art institutionnelle et professionnelle en France¹⁵. En reconstituer l'essor signifie véritablement faire l'histoire d'un savoir et de sa constitution en discipline, d'autant que l'époque de la fondation de la *Gazette des beaux-arts* coïncide avec la première phase de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art dans le système universitaire français : rappelons que la première chaire d'esthétique et d'histoire de l'art est créée au Collège de France en

1878, alors que l'École du Louvre voit le jour en 1882 et que la Sorbonne se dote d'une chaire d'histoire de l'art en 1899. C'est d'ailleurs pour le fondateur de la *Gazette des beaux-arts*, l'historien de l'art et critique Charles Blanc (1813-1882), que la chaire d'histoire de l'art et d'esthétique du Collège de France est créée¹⁶.

Dans ses premières années, la *Gazette des beaux-arts* est l'expression du projet de Charles Blanc – et d'un petit groupe de chercheurs qui lui étaient proches – de doter la France d'une nouvelle critique historique des arts. L'activité éditoriale de la revue s'organise autour du programme énoncé, en 1859, dans un article inaugural¹⁷ où Blanc affirme vouloir fonder une critique rigoureuse, érudite, en réaction contre le dilettantisme qui, à ses yeux, dominait le discours sur l'art. Son modèle – il le reconnaît explicitement – était l'école historique allemande, dont il décrit les conquêtes avec un mélange d'admiration et de méfiance. La revue se donne donc pour tâche de diffuser, d'imposer même, au monde savant les normes d'une discipline qui se veut désormais scientifique.

Sous cet angle, il est important de souligner la proximité éditoriale qui existe entre la *Gazette des beaux-arts* et d'autres travaux conçus et dirigés par Blanc. En 1848, alors qu'il était directeur de l'administration des beaux-arts, Blanc entame la publication d'un ouvrage monumental, sans précédent en France : *L'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, réunissant quelques 930 biographies de peintres, confiées à une équipe d'auteurs. Chaque essai établissait un premier catalogue de l'artiste, classant ses œuvres par lieux de conservation. Cette publication posait les jalons de la nouvelle « critique historique » que Blanc appelait de ses vœux et, comme Claire Barbillon l'a remarqué¹⁸, c'est parmi les auteurs des monographies formant *L'Histoire des peintres de toutes les écoles* que se recrutent les premiers collaborateurs de la *Gazette des beaux-arts*: Paul Mantz, Paul Lefort, Henri Delaborde, Alfred Michiels, Georges Lafenestre, etc.

Dans le contexte d'une discipline en pleine élaboration, l'application du programme de Blanc impliquait d'ailleurs la définition d'un groupe d'historiens légitimes, rapidement triés par une série de dispositifs de contrôle de la production scientifique, établissant un ensemble de normes pour la critique et l'érudition. Parmi ces instruments de contrôle et de sélection, il y en a un qui semble d'autant plus intéressant qu'il se situe généralement à la périphérie de l'espace de la revue : le compte rendu¹⁹.

Dans le cas de la *Gazette des beaux-arts* et des objectifs que lui assignait son directeur, il s'agissait de signaler les travaux les meilleurs publiés chaque mois et de les commenter, ainsi que de faire connaître l'ensemble des ouvrages sur l'art parus en France, et les principales publications étrangères, grâce à une rubrique « Bibliographie » : une simple liste, sans commentaire, qui occupait les dernières pages de la revue. L'analyse de ces deux sections – comptes-rendus et bibliographie – permet de cerner les critères de rigueur et de scientificité que la rédaction de la revue s'efforçait de promouvoir : même lorsqu'elle se réduit au simple résumé, voire – cas extrême – lorsqu'elle se contente de signaler une nouvelle publication, la critique bibliographique énonce des règles, hiérarchise les sujets, énonce une approche ; elle instaure, pour reprendre l'expression célèbre de Michel Foucault, une « police du discours²⁰ ». Étudiée sous cet angle, la revue apparaît alors comme un espace d'échange délimité : loin de constituer un espace de libre circulation ou de communication transparente, elle s'apparente plutôt à un système complexe de restrictions. La critique bibliographique est d'ailleurs l'expression d'une stratégie scientifique qui peut être plus ou moins explicite, la revue étant en effet l'organe et l'instrument d'un groupe.

Les comptes rendus de premières thèses en histoire de l'art (soutenues entre les dernières années du XIX^e siècle et le tout début du XX^e) publiés dans la *Gazette des beaux-arts* sont exemplaires d'une critique bibliographique orientée par de puissants enjeux stratégiques. Ainsi, la thèse de Louis Dimier sur Le Primatice²¹, parue en 1900, fit l'objet d'une appréciation modérée. L'auteur du compte rendu, Eugène Müntz, faisait l'éloge de la rigueur et de l'exactitude du travail de Dimier, mais se faisait l'interprète d'une hostilité très répandue, quand il constatait : « pour nous, Français, l'école de Fontainebleau porte en elle une tache indélébile : elle a une origine étrangère²² ». Pour une histoire de l'art française en train de redécouvrir ses Primitifs et sa « renaissance nationale » – et la *Gazette des beaux-arts* aura été pour beaucoup dans cette « redécouverte » – l'école de Fontainebleau représentait à la fois un corps étranger brisant la continuité de la tradition autochtone et l'expression d'une culture profondément corrompue.

L'exemple de la *Gazette des beaux-arts* montre les potentialités d'une étude analytique des revues au service du travail historiographique. Espace de collaboration, mais aussi de conflit, les revues permettent d'appréhender une dimension sociale du discours sur l'art qui semble difficilement lisible par le seul biais des « grandes œuvres » ou des « personnalités marquantes » de la discipline. De même, elles invitent à reconsidérer notre approche de l'histoire de l'art contemporain, champ susceptible d'être profondément renouvelé par la prise en compte des multiples registres de l'inscription des activités des artistes et des critiques dans l'espace public.

La contribution des revues à l'histoire de l'art : explorations

Étudier l'histoire de l'art contemporain par le biais des revues présente d'innombrables avantages et ouvre au chercheur des perspectives inédites, à condition de renoncer à quelques vieux réflexes. Les bornes de la biographie classique centrée sur des personnalités supposées démiurgiques paraîtront par exemple vite étroites, de même que le récit d'une modernité triomphante ne résistera pas au pouvoir dissolvant d'apports multiples, stratifiés dans le temps et souvent contradictoires. Si la logique monographique qui incite à commencer par l'analyse rigoureuse d'un seul périodique trouve, dans une première phase, sa pleine justification dans l'état encore très fragmentaire des connaissances, le chercheur se voit aussi rapidement obligé d'élargir la focale pour inclure d'autres revues, analogues ou concurrentes, avec lesquelles son premier objet d'étude entre forcément en débat. Face au caractère collectif et sériel du périodique (même dans le cas – rare – de feuilles à numéro et à rédacteur uniques), confronté à l'imbrication des discours qui sous-tendent l'idéologie véhiculée et compte tenu de l'extrême diversité des formes (support de création, bulletin émanant d'institutions ou de galeries, revue savante...), l'historien de l'art ne peut qu'opter pour un certain éclectisme méthodologique, attentif aux outils mis en œuvre par les disciplines proches de la sienne – histoire, littérature, sociologie, anthropologie ou « visual studies ». C'est alors qu'artistes, groupes, mouvements, marchands, critiques ou théoriciens de l'art que l'on croit bien connaître apparaîtront sous un jour inédit, gagnant en épaisseur historique et s'animant d'une vie nouvelle²³.

Spécialiste de littérature anglo-américaine, Benoît Tadié a mis en évidence quelques-uns des bénéfices que l'on peut tirer de l'étude de la production revuiste moderniste du début du XX^e siècle²⁴. Le premier, capital, est celui de pouvoir explorer l'histoire de la période par ce qui est considéré comme étant plutôt en « marge », en se penchant non pas tant sur « ce qu'il y aurait de caché *sous* les grands textes, mais plutôt [sur] ce qu'il y a eu, un jour, à côté²⁵. » Si la notion de marginalité supposée des avant-gardes et de certaines « petites revues » qui s'y rattachent peut être débattue, il est sûr que l'historiographie artistique a, plus ou moins consciemment, érigé une partie du discours moderniste en discours canonique, négligeant tout ce qui est « à côté » et qui fait

justement la richesse des revues. C'est dans leurs livraisons et dans leurs pages trop souvent lues et citées de manière bien sélective que cette pluralité et cette hybridité (qui peut aller jusqu'à la contradiction) apparaît le plus clairement, c'est là aussi qu'elle se manifeste comme l'expression de réseaux liés à des logiques de groupes plus ou moins bien délimités et définis²⁶. La prétendue marginalité ne l'est donc que par l'effet déformant de la construction historiographique qui s'est préoccupée de hiérarchiser la prolifération quelque peu désordonnée des énoncés des nombreux acteurs de la vie artistique, que ces énoncés soient relayés par une *little review*, par un grand organe de la presse généraliste ou par un bulletin proche du manifeste²⁷. Discours et images non encore légitimés par des théories bien structurées, fragments d'esthétiques en cours d'élaboration et non exemptes de scories : cet ensemble hétérogène est en dialogue continu avec les formes et les théories véhiculées par d'autres moyens, périodiques mais aussi livres, manifestes, expositions, galeries, institutions. Récrire l'histoire de l'art contemporain à partir des revues permettrait ainsi de défocaliser le regard, de décentrer la vision en démultipliant les points de vue pour tenter d'abolir les hiérarchies habituelles entre fond et forme, trame et accident, pour appréhender la configuration globale de contextes historiques et intellectuels éloignés, en renonçant aux échelles de valeur préconçues qui déterminent habituellement le choix même de nos objets de recherche.

L'un des phénomènes les plus significatifs et qui passent facilement à la trappe de notre méconnaissance des réseaux intellectuels, est celui de l'appartenance des artistes à des configurations idéologiques complexes dont la revue devient la vitrine au gré des collaborations, des amitiés ou des simples proximités. L'adhérence du périodique à l'histoire et à ses tournants ne peut en effet qu'encourager le militantisme, qui finit parfois à son tour par déterminer des cristallisations inattendues, suivant des motivations où l'esthétique et l'idéologie s'enchevêtrent de manière indissociable. Une cartographie inédite s'esquisse, pouvant rendre compte, mieux que l'hypothèse d'une circulation d'options purement formelles ou de naïves « influences », de positionnements apparemment improbables. L'effet est parfois presque vertigineux et seule la reconstitution patiente de la mosaïque des événements – historiques, politiques, critiques, artistiques – à partir de la stratification lente qu'est la revue permet de retrouver le sens de certains clivages. C'est le cas, par exemple, de la mouvance esthétique et intellectuelle proche de l'Action française au tournant du XIX^e siècle, qui produit un discours difficilement lisible lorsqu'on l'extrait de la trame serrée des confrontations entre revues, certes du même camp idéologique, mais défendant des conceptions artistiques différentes, voire nettement antagonistes²⁸. Ainsi la construction par Adrien Mithouard, collectionneur des impressionnistes et ami de Maurice Denis, dans les pages de *L'Occident* d'un « nouveau classicisme²⁹ » par l'exaltation du gothique prend tout son sens à la lumière du dialogue entretenu par sa revue avec *les Guêpes* ou avec la *Revue critique des idées et des livres*. Dans les pages de ces périodiques Maurras et Dimier revendiquent une toute autre « France classique », puisant dans l'héritage méditerranéen grec ou latin, bien loin des brumes qui enveloppent les cathédrales chères à Mithouard, pourtant si proche des idéologues de l'Action française³⁰. De même, c'est par la lecture attentive et parallèle de *L'Opinion*, de *La Renaissance politique et littéraire* et de *La Revue des Français* que l'historien de l'art peut situer de façon plus circonstanciée la mouvance du « retour à l'ordre » telle qu'elle s'exprime dans les pages de *L'Amour de l'art*³¹.

Cette géographie intellectuelle s'étend volontiers au-delà des frontières nationales, au fil des réseaux tissés entre les métropoles modernes, grâce aux échanges favorisés par les alliances politiques ou rendus difficiles par les traumatismes de l'histoire³². La revue devient parfois un vrai musée imaginaire ou même un lieu d'exposition, substitut commode ou complément bon marché des salles de musées et des galeries. Dans une période plus récente ce medium a pu être la condition

de la mise en œuvre d'une pratique artistique pensée comme éphémère, seul support gardant la trace de créations destinées à ne vivre que le temps de la performance, mais dont la diffusion se veut transnationale³³.

L'approche renouvelée que permet la revue ouvre essentiellement sur des pans relativement délaissés de l'histoire de l'art contemporain. Les trois exemples qui suivent le montrent assez bien, qui portent sur l'analyse de trois périodiques symptomatiques du début du XX^e siècle et néanmoins peu connus : le premier est lié à une avant-garde, le deuxième relève de la mouvance conservatrice, le troisième émane d'une galerie affichant un esprit conciliant et modéré envers l'art moderne.

Par l'étude du *Bulletin de l'Effort moderne* le croisement des logiques – esthétiques, commerciales, idéologiques – à l'œuvre dans un certain cubisme devient immédiatement lisible et inscrit ce mouvement dans une temporalité plus longue et plus riche que celle dans laquelle on le cantonne habituellement³⁴. Cela autorise le chercheur à faire justice de la dichotomie convenue entre une première phase héroïque d'avant-guerre et une deuxième, dévalorisée, pendant laquelle la radicalité initiale se serait diluée dans un art « de Salon » ou « décoratif ». Se pencher sur l'histoire encore trop peu explorée de la sculpture française de l'après-Rodin en dépouillant *La Douce France*³⁵ aide à mieux circonscrire les notions d'académisme, de classicisme et d'« humanisme » et à les comprendre dans le cadre plus large du débat autour de la décoration monumentale dont les expositions de 1925 et 1937 cueilleront les fruits. On constatera alors que la fécondité esthétique et la densité idéologique liées à une production qualifiée de conservatrice n'ont rien à envier à celles attribuées aux avant-gardes modernistes qui nous sont bien plus familières. Enfin le *Bulletin de la vie artistique* est un excellent point d'observation de la construction d'une histoire de l'art moderne et « français » dans son articulation, d'un côté, à l'essor d'un marché de l'art de plus en plus structuré et international et, de l'autre, à la mémoire toujours vive des ravages de la Première Guerre³⁶. Dans ces trois études de cas, le rôle des « passeurs » – Léonce Rosenberg, Emmanuel de Thubert, Guillaume Janneau ou Félix Fénéon – ne peut que revenir au premier plan, mais certainement pas dans le format convenu du « vie et œuvre » : c'est en effet le réseau établi par ces personnalités à la faveur d'une intense activité revuiste qui émerge au fil des pages, en éclairant quelque peu au passage celui qui se met progressivement en place autour des galeries – L'Effort moderne, Barbazanges ou Bernheim-Jeune.

Au fur et à mesure qu'on reconstitue la trame des affinités, des amitiés et des contacts, les contours intellectuels de certaines revues se trouvent mieux définis ; on constatera alors que les acteurs de l'avant-garde et ceux des « retours à l'ordre » sont plus proches qu'on ne le croit, les frontières entre les courants et les groupements se révélant extrêmement poreuses. Contours toujours mouvants d'ailleurs, car la périodicité, qui va parfois avec une temporalité longue, autorise toute sorte d'évolutions, survenant au rythme des changements des rédactions, des bailleurs de fonds ou du public.

Cet « esprit d'avant-garde » qui, à quelques notables exceptions près, a monopolisé l'intérêt des historiens de l'art du XX^e siècle au moins jusqu'aux années 1980, s'en trouve dès lors restitué à son historicité et on peut, à partir des réseaux revuistes les plus divers, tenter d'en redessiner la trajectoire sans craindre l'hagiographie moderniste : exclusif et intransigeant avant la Première Guerre, il semble, pendant la Guerre et immédiatement après, se manifester de manière plus étalée et diffuse en englobant des courants contradictoires qui, contrepoints vivants, finiront pourtant par provoquer sa désintégration à la fin des années 1920 et surtout dans les années 1930³⁷. Les hypothèses peuvent varier et sont susceptibles d'être confirmées ou infirmées en puisant dans le réservoir nouveau d'un corpus désormais très élargi.

Le champ semble à nouveau ouvert, d'innombrables objets d'étude s'offrent aux étudiants et à tout chercheur.

Fabienne FRAVALO, Rossella FROISSART, Laura KARP LUGO, Anne LAFONT, Michela PASSINI et Lucia PICCIONI forment le collectif de chercheurs revuistes à l'Institut National d'Histoire de l'Art, équipe Histoire de l'histoire de l'art :
<http://www.inha.fr/spip.php?article3182>.

-
- ¹. L'École du Louvre et l'université Paris Ouest Nanterre La Défense comptent dans leurs formations respectives des cours sur les revues, dispensés respectivement par Hélène Klein et Claire Barbillon au Louvre et Ségolène Le Men et Fabrice Flahutez à Nanterre.
 - ². F. Will-Levaillant (dir.), *Les Arts plastiques dans la presse parisienne 1947-1948*, sl nd (inédit, conservé à la bibliothèque de l'Inha, cote : 4 The 267).
 - ³. Y. Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.
 - ⁴. R. Froissart, « Recherches actuelles autour des périodiques », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2008-3, p. 462-468, et « Les revues d'art, un chantier », dans R. Froissart et Y. Chevretil Desbiolles (dir.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (à paraître octobre 2011).
 - ⁵. É. Stead et H. Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.
 - ⁶. Y. Chevretil Desbiolles *op. cit.*, p. 18.
 - ⁷. F. Levaillant, préface à Y. Chevretil Desbiolles, *op. cit.*, p. 14.
 - ⁸. O. Corpet, « Avant-propos », dans M. Leymarie, J.-Y. Mollier, J. Pluet-Despatin (dir.), *La Belle Époque des revues 1880-1914*, Paris, Éd. de l'IMEC, 2002, p. 8.
 - ⁹. É. Stead et H. Védrine, « La force et l'expansion de l'image », dans E. Stead et H. Védrine, *op. cit.*, p. 8.
 - ¹⁰. La *Chronique de l'Ours* tire ainsi à cinq cents exemplaires, plus dix exemplaires de luxe sur papier Japon, numérotés de 1 à 10, et dont le prix au numéro s'élève à 25 francs au lieu de 1 franc.
 - ¹¹. H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne » : l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1929-1939)*, Paris, Éd. Arguments, 2002, p. 9.
 - ¹². Plus radicalement, en Allemagne par exemple, l'hebdomadaire munichois *Jugend* semble avoir été à la fois le vecteur et le lieu de construction de l'esthétique du *Jugendstil*.
 - ¹³. Voir G. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française*. t. III, *Le Temps des éditeurs : du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1991 (1^{ère} édition : Paris, Promodis, 1985).
 - ¹⁴. H. Jannière, *op. cit.*, p. 17.
 - ¹⁵. Sur l'histoire de la revue, voir Cl. Barbillon, « La *Gazette des beaux-arts* (1859-2002) », *Revue de l'art*, 140, 2003, p. 5-11 ; H. de Givry, « Charles Ephrussi (1849-1905) et la *Gazette des beaux-arts* », dans C. Meneux (dir.), *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, PUR-INHA, 2009, p. 41-50.
 - ¹⁶. Cl. Barbillon, « Charles Blanc », dans Ph. Sénéchal, Cl. Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009, <http://www.inha.fr/spip.php?article2201>.
 - ¹⁷. Ch. Blanc, « Introduction », *Gazette des beaux-arts*, t. I, n. 1, 1859, p. 5-15.
 - ¹⁸. Cl. Barbillon, « Charles Blanc », *op. cit.*
 - ¹⁹. B. Müller, « Critique bibliographique et construction disciplinaire : l'invention d'un savoir-faire », *Genèses*, 14, 1994, p. 105-123.
 - ²⁰. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
 - ²¹. L. Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Ernest Leroux, 1900.
 - ²². E. Müntz, « L'école de Fontainebleau et Le Primatice. À propos d'un livre récent », *Gazette des beaux-arts*, t. XXVIII, 1902, p. 151-167, 346-352, 412-418 ; ici p. 151.
 - ²³. B. Tadié, « Avant-propos », dans : B. Tadié (dir.), *Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, actes de colloque, Paris, université Sorbonne nouvelle, juin 2005, Paris, Ent'revues, 2006, p. 12.
 - ²⁴. *Ibid.*, 7-12.
 - ²⁵. *Ibid.*, p. 10.
 - ²⁶. Pour une mise au point méthodologique sur l'étude des revues au regard des notions de « champ » et de « réseaux », voir l'excellent numéro spécial de la revue électronique *CONTEXTES*, 4, octobre 2008 (mis en ligne le 23 octobre 2008, consulté le 31 mars 2011) : URL : <http://contextes.revues.org/index3493.html>. Voir en particulier

P. Aron, « Les revues littéraires : histoire et problématique » ; D. de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation » ; R. Meylaerts, « "Ils sont comme nous : Les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939). Pour une approche macro- et microsociologique combinée » ; F. Mus, « Comment interpréter une revue ? Quelques pistes de lecture ». **Publication online**

²⁷. Nous remercions ici Évanghelia Stead et Hélène Védrine pour leur mise au point précieuse à propos des « petites revues », de leur définition et de leur analyse par rapport à la question de la « marginalité » prétendue des avant-gardes, lors du séminaire « Revues : outils et objets de l'histoire de l'art », Paris, INHA, le 30 mars 2011.

²⁸. Voir G. DeLeonibus, « The Quarell over Classicism : a Quest of Iniqueness », et N. McWilliam, « Action Française, Classicism, and Dilemmas of Traditionalism in France, 1900-1914 », dans J. Hargrove, N. McWilliam (dir.), *Nationalism and French Visual Culture 1870-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 2005, p. 269-291 et p. 293-305 ; plus récemment, les études de J. Fulcher, L. Joly, G. DeLeonibus, M. Leymarie, P. Parkhurst Ferguson, Th. Roman, et B. Vergez-Chaignon dans O. Dard, M. Leymarie, N. McWilliam (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française. Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.

²⁹. S. Basch, « Vers un nouveau classicisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue *L'Occident* (1901-1914) face à l'antique », dans *Revue d'histoire littéraire de France*, 2007, 2, sur le thème « Le classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique dans le XX^e siècle », p. 449-468.

³⁰. *Ibid.* Voir aussi G. DeLeonibus, « Discordances du classicisme maurrassien » et Ch. Amalvi, « Charles Maurras et l'Antiquité, 1895-1952 » dans O. Dard, M. Leymarie, N. McWilliam (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 161-172 et p. 185-196 ; voir également M. Passini, « Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national », dans *ibid.*, p. 209-218.

³¹. G. Le Béguet, « Revues de la mouvance modérée », dans M. Leymarie, J.-Y. Mollier J. Pluet-Despatin, (dir.), *op. cit.*, p. 179-193. Sur *L'Amour de l'art* voir C. Fraixe, « *L'Amour de l'art*. Une revue "ni droite ni gauche" au début des années trente », dans R. Froissart et Y. Chevretil-Desbiolles (dir.), *op. cit.* (**à paraître**)

³². B. Tadié, « Les revues modernistes et la violence de l'histoire », dans B. Tadié (dir.), *Revues modernistes... op. cit.*, 2006, p. 17-30. Voir aussi M. Gispert, « *Clarté*, matelots et bouillabaisse. La diffusion de l'œuvre de Georg Grosz en France durant l'entre-deux-guerres », *Les Cahiers du MNAM*, hiver 2007/2008, 102, p. 78-101.

³³. B. Satre, « L'Arte Povera : une œuvre de papier ? Le rôle des revues dans la genèse du mouvement », dans R. Froissart et Y. Chevretil-Desbiolles, (dir.), *op. cit.*, (**à paraître**)

³⁴. Voir S. Gabaron, *Léonce Rosenberg et le Bulletin de l'Effort Moderne (1924-1927). Un regard sur le cubisme, la critique et le marché de l'art*, mémoire de Master 1, sous la dir. de R. Froissart, université de Provence, Aix-Marseille I, juin 2010.

³⁵. Voir J. Fournier, *La Douce France. Une esthétique sculpturale du retour à l'ordonnance*, mémoire de Master 1, sous la dir. de R. Froissart, université de Provence, Aix-Marseille I, juin 2010. Sous le titre de *Douce France* il faut comprendre ceux de *L'Art de France* (juin 1913-juin 1914), *La Belle France* (mai-septembre 1919), enfin *La Douce France* (octobre 1919-octobre 1923).

³⁶. R. Froissart, « *Le Bulletin de la vie artistique : un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune* », dans R. Froissart et Y. Chevretil-Desbiolles, (dir.), *op. cit.*, (**à paraître**)

³⁷. C. Mansanti, « De *The Criterion* à *transition* : l'évolution des revues littéraires et la désintégration de l'esprit d'avant-garde », dans B. Tadié (dir.), *Revues modernistes...*, *op. cit.*, 2006, p. 59-72. Voir aussi H. Aji, C. Mansanti et B. Tadié, (dir.), *Revues modernistes, revues engagées 1900-1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.