



HAL
open science

Liame n° 22

Pierre Pinchon

► **To cite this version:**

Pierre Pinchon (Dir.). Liame n° 22: La critique d'art en France (1900-1960). Presses universitaires de la Méditerranée, 22, 92 p., 2012, LIAME, 978-2-84269-944-4. hal-03325217

HAL Id: hal-03325217

<https://hal.science/hal-03325217>

Submitted on 24 Aug 2021

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.

LIAME

HISTOIRE ET D'HISTOIRE DE L'ART
DES EPOQUES MODERNE ET CONTEMPORAINE DE L'EUROPE
MEDITERRANEENNE ET DE SES PERIPHERIES

LA CRITIQUE D'ART EN FRANCE (1900-1960)

Avant-propos de Pierre Pinchon

n° 22

LIAME

Comité scientifique

Arlette Jouanna
Emmanuel Le Roy Ladurie
Roland Andréani
Raymond Huard
Colin Jones

Directeurs de la publication

Lionel Dumond
Stéphane Durand

Comité de rédaction

Yves Billard
Lionel Dumond
Stéphane Durand
Elie Pélaquier
Jean-François Pinchon

Comité de lecture

Yves Billard
Lionel Dumond
Stéphane Durand
François-Xavier Emmanuelli
Guy Le Thiec
Nicolas Marty
Henri Michel
Françoise Moreil
Elie Pélaquier
Françoise Pellicer
Mireille Peytavin
Jean-François Pinchon
Olivier Raveux

SOMMAIRE

Avant-propos

Pierre PINCHON, *La critique d'art en France 1900-1960* 9

Etudes

Catherine MENEUX, *Les enquêtes artistiques : vers une nouvelle forme de critique (1894-1905)* 15

Cécile THEZELAIS, *Charles Morice, un critique symboliste au temps des « avant-gardes »* 35

Pierre PINCHON, *Iconoclasme et critique d'art : le cyclone (1907) de Jean Dolent* 45

Fabrice FLAHUTEZ, *Le lettrisme ou l'écriture d'une histoire de l'art et d'une critique d'art alternatives (1945-1955)* 57

Camille MORANDO, *Michel Ragon et les « abstraits informels » : une figure singulière et politique de la critique d'art (1946-1960)* 67

Résumés des textes 79

Avant-propos

LA CRITIQUE D'ART EN FRANCE 1900-1960

Pierre Pinchon
Université Paul-Valéry – Montpellier III

L'ambition première de cette journée d'étude repose sur la volonté de proposer un bilan de la recherche récente en histoire de l'art appliquée à la critique d'art des 19^e et 20^e siècles, champ d'investigation lancé en France il y a maintenant une vingtaine d'années grâce aux travaux simultanés de Jean-Paul Bouillon et Jean-Marc Poinso. Ce dernier, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Rennes 2, est le fondateur des « Archives de la critique d'art », centre de recherche appliqué à la critique d'art du 20^e siècle et installé à Château-Giron depuis 1989. Avant tout lieu de conservation et de consultation archivistique, ce centre a aussi développé des outils de recherches performants tels qu'une Base des critiques d'art, accessible en ligne et permettant d'accéder à des bibliographies et des biographies ainsi qu'une Base des périodiques, consultable sur place et comportant 2040 titres et 20 000 exemplaires localisés dans les différents fonds. À ces précieux outils vient s'ajouter également *Critique d'art*, revue bibliographique et critique semestrielle sur l'actualité éditoriale française et francophone. Quant à Jean-Paul Bouillon, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand et membre de l'Institut de France, ses activités de recherche ont fait de lui l'incontournable spécialiste de la critique d'art au 19^e siècle¹. Pour la plupart des dix-neuviémistes présents à cette journée d'étude, nous sommes tous des

¹. Voir notamment : « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, novembre-décembre 1980, p. 880-889 et « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze, Les conférences du musée d'Orsay*, n°5, 1993, p. 32-43. Voir aussi les contributions de Dario Gamboni, et plus particulièrement : « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n°71, 1991, p. 9-18 et « L'image de la critique d'art, essai de typologie », *Quarante-huit/Quatorze*, n°5, 1993, p. 44-52.

enfants de *La Promenade du critique influent*, ouvrage fondateur publié en 1990 sous la direction de Jean-Paul Bouillon et Constance Nauber-Riser, et qui vient de faire l'objet d'une réédition corrigée et augmentée avec la collaboration de Catherine Méneux¹. Nommée d'après le titre d'une lithographie de Daumier réalisée en 1865, cette anthologie est une véritable bible pour les historiens d'art du 19^e siècle qui contient les biographies des plus importantes critiques d'art de la période, une bibliographie pour chacun d'entre eux, une sélection de textes fondamentaux ainsi que des introductions décennales de référence.

Consécutivement à la publication de cet ouvrage et à la création des Archives de la critique d'art, la recherche française sur la critique d'art a connu ces derniers temps un essor remarquable qui s'est traduit par de nombreuses publications et manifestations scientifiques. Depuis 2004, plusieurs thèses monographiques sur la littérature artistique du 19^e siècle ont été soutenues² et sont venues compléter l'importante synthèse de Françoise Lucbert parue en 2005 sur la critique d'art symboliste³. D'autre part, des rééditions de textes peu accessibles ont vu le jour ces derniers temps⁴ tandis qu'une chronologie relative à la critique d'art parisienne entre 1890 et 1969 a été publiée par Claude Schvalberg⁵, lequel dirige actuellement un dictionnaire biographique des critiques d'art français pour la même période. Parallèlement à ses courageuses initiatives privées, les institutions et les musées prennent le relais si l'on songe aussi aux colloques dernièrement

¹. Jean-Paul BOUILLON, Constance NAUBER-RISER, Nicole DUBREUIL-BLONDIN, Antoinette ERHARD et Catherine MENEUX, *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010.

². Voir notamment : Laurent HOUSSAIS, *André Fontainas (1865-1948), critique et historien de l'art*, J.-P. Bouillon (dir.), Th. Doct., Université de Clermont-Ferrand II, 2003 ; Catherine MENEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, Bruno Foucart (dir.), Th. Doc., Université Paris 1 Sorbonne, 2007 ; Pierre PINCHON, *Jean Dolent (1835-1909), écrivain, critique d'art et collectionneur*, Eric Darragon (dir.), Th. doc, Université Paris 1 Sorbonne, 2007 ; Cécile THEZELAIS, *Charles Morice (1860-1919) et les arts. « Entre le Rêve et l'Action »*, E. Darragon (dir.), Th. doc, Université Paris 1 Sorbonne, 2009.

³. 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, PUR, 2005.

⁴. Voir notamment : Remy DE GOURMONT, *Les Arts & les Ymages*, édition établie par Bertrand Tillier, Paris, Séquences, 2006 ; Joris-Karl HUSYMANS, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006 ; Ernest HOSCHEDE, *Défense et illustration de l'impressionnisme. Ernest Hoschedé (1837-1891) et son « breilan de salons » (1890)*, édition établie par Dominique Lobstein, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2008.

⁵. Claude SCHVALBERG, *La critique d'art à Paris 1890-1969. Chronologie / Bibliographie. Avec un rappel des événements concernant la critique d'art à Paris de 1747 à 1969*. Paris, La Porte étroite, 10 rue Bonaparte, 75006 Paris. Quatrième tirage corrigé : 2007.

organisés par l'INHA sur Pierre Restany et Michel Ragon¹, à celui qui s'est tenu au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme sur Gustave Kahn et pour lequel la publication des actes est vivement attendue², à celui consacré à Roger Marx en complément de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Nancy sur le même sujet en partenariat avec le musée d'Orsay³, ainsi qu'à l'exposition que le musée d'art moderne de la Ville de Paris a récemment proposé sur Bernard Lamarche-Vadel⁴. Tel est donc la dynamique dans laquelle cette journée d'étude tend à s'insérer en offrant l'occasion à de jeunes historiens d'art de publier leurs plus récents travaux et de les communiquer à l'adresse des étudiants de Paul Valéry afin qu'ils découvrent plus en détails ce champ vaste et complexe qu'est l'étude de la critique d'art.

Aussi avons-nous fait le choix de délaissier pour un temps les figures tutélaires de la critique comme Baudelaire, Zola ou encore Apollinaire — car si un postulat communément admis en histoire de l'art et de la littérature veut que le grand écrivain soit un grand critique, les cas d'étude offerts par Fénéon, Geffroy ou Dolent permettent d'inverser cette tendance discutable et d'avancer *a contrario* que, le plus souvent, c'est le grand écrivain qui se cache derrière le grand critique d'art — afin de faire place aux véritables professionnels de la discipline, des hommes de l'ombre (poètes, journalistes, fonctionnaires des beaux-arts ou simples amateurs) mais qui ont véritablement écrit l'histoire de l'art de leurs temps aux côtés des artistes eux-mêmes. De même, alors que la période symboliste et le contexte des années 1960 en France sont aujourd'hui bien documentés, il a semblé pertinent de se focaliser sur cet entre-deux chronologique plus méconnu mais tout aussi riche en débats et en problématiques. Aussi, cette journée d'étude a été l'occasion de s'interroger, dans un premier temps, sur les nouvelles formes prises par la critique d'art au début du 20^e siècle à travers l'étude de cette forme journalistique nouvelle qu'est l'enquête et qui fleurit dans les pages artistiques entre 1894 et 1905 ainsi qu'à la question de la permanence de la critique symboliste et post-impressionniste aux temps des avant-gardes à travers l'exemple de Charles Morice. Puis dans un second temps, la journée d'étude s'est intéressée aux pratiques les plus alternatives de la critique d'art en se focalisant notamment sur les procédés de

¹. Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, 30 novembre-1^{er} décembre 2006, Paris, INHA et id. « *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture* », 3-5 juin 2010, Paris, INHA.

². Françoise LUCBERT et Richard SHRYOCK (dir.), colloque *Gustave Kahn*, Paris, MAHJ, 22 et 23 novembre 2006.

³. Catherine MENEUX (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, actes du colloque organisé par la ville de Nancy et l'INHA, Nancy, 31 mai et 1^{er} juin 2006 / Paris, 2 juin 2006, Rennes, PUR/INHA, 2009.

⁴. Cat. exp., *Bernard Lamarche-Vadel. Dans l'œil du critique*, 29 mai -6 septembre 2009, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Paris-Musées, 2009.

déconstruction du discours critique à travers l'exemple de Dolent, sur la stratégie déployée après 1945 par les membres du lettrisme historique pour réécrire une certaine histoire de la modernité afin de légitimer la filiation de leur mouvement avec les avant-gardes historiques ainsi que sur les années de formation intellectuelle de Michel Ragon dans les milieux de la littérature prolétarienne entre 1945 et 1960.

« La Critique d'art en France 1900-1960 » est une journée d'étude qui n'aurait pu se faire sans le soutien de nombreux collègues que nous tenons à remercier chaleureusement. En premier lieu, nous exprimons notre gratitude à Jean-François Pinchon, professeur d'histoire de l'art contemporain, qui est à l'origine de ce projet scientifique, ainsi qu'à Michèle-Caroline Heck, professeur d'histoire de l'art moderne et directrice du département d'histoire de l'art, pour sa confiance et son implication. Il nous faut aussi remercier Stéphane Durand, Jean-François Thomas et Frédéric Rousseau qui, par l'intermédiaire de l'équipe d'accueil 4424 CRISES, ont permis l'organisation de cette journée ainsi que sa publication au sein de *Liame*. Enfin, nous souhaitons également adresser nos sincères remerciements à nos intervenants pour la qualité de leurs interventions ainsi qu'aux nombreux étudiants en histoire de l'art de l'Université Paul-Valéry qui ont répondu à l'appel de cette manifestation scientifique.

Pierre Pinchon est docteur en histoire de l'art contemporain, ATER à l'Université Paul Valéry – Montpellier III, membre du Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences humaines Et Sociales EA 4424.

Etudes

LES ENQUÊTES ARTISTIQUES : VERS UNE NOUVELLE FORME DE CRITIQUE (1894-1905)

Catherine Méneux
Université du Maine – Le Mans

En 1891, Jules Huret publie sa fameuse *Enquête sur l'évolution littéraire* dans *L'Écho de Paris*¹. Trois ans plus tard, un artiste et critique, Henry Nocq, entreprend une enquête sur l'évolution des industries d'art dans une revue hebdomadaire, le *Journal des artistes*². Dans les années suivantes, cette forme organisée de débat tend à se développer dans les autres revues. *La Plume*, *L'Estampe et l'Affiche*, *Art et Décoration*, le *Mercure de France* ou *Les Arts de la Vie* lancent alors des enquêtes d'opinions sur des sujets relatifs à la vie artistique collective. Certains de ces vastes sondages sont bien connus : l'enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État menée par la revue *Les Arts de la Vie* en 1904 a souvent été commentée³ tandis que celle que Charles Morice fait paraître dans le *Mercure de France* en 1905 sur les « tendances actuelles des arts plastiques » a même été rééditée en 1986⁴. Plutôt que de les appréhender de façon isolée, nous voudrions aborder cette forme d'expression collective comme un nouveau mode de critique dans cet espace spécifique qu'est la revue. Dans cet article, nous avons fait le choix de nous concentrer sur les enquêtes concernant les seules questions artistiques⁵ et d'arrêter notre étude à l'année 1905, soit peu avant la fin de l'affaire Dreyfus. Néanmoins, comme en témoigne l'enquête sur la création

¹. Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891 ; rééd. avec notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanves, Éditions Thot, 1982 ; rééd. Paris, J. CORTI, 1999, 435 p. L'enquête a été publiée dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891.

². Les informations sur les enquêtes citées et étudiées dans cet article figurent en annexe.

³. Voir, par exemple, Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 167.

⁴. Philippe DAGEN, *La peinture en 1905, l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986, 147 p.

⁵. De ce fait, nous n'évoquons pas la *Revue blanche*, qui s'est essentiellement intéressée à des thèmes littéraires et philosophiques.

d'un « musée français d'art moderne » organisée par la revue *L'Art Vivant* en 1925¹, cette forme organisée de débat se poursuivra bien après cette date. Les questions que soulèvent ces vastes sondages sont multiples : quelles sont leurs caractéristiques communes ? Comment se distinguent-elles des numéros spéciaux qui se multiplient à la même époque ? Pourquoi les revues se sont-elles lancées dans l'organisation de ces enquêtes et quelle nouvelle forme de critique ont-elles promu finalement ? Quels ont été les enjeux de ces réunions d'opinions pour les revues en tant que structures autonomes ?

Lorsque Henry Nocq publie son enquête sur « l'évolution des industries d'art » en 1894², cette pratique n'est pas nouvelle dans le champ artistique. En effet, l'État français l'avait déjà adoptée pour préparer certaines de ses réformes. En 1881, le ministre des Beaux-Arts, Antonin Proust, institue une commission destinée à étudier la « situation des ouvriers et des industries d'art » ; son but est de réformer un enseignement professionnel jugé inadéquat. Pour ce faire, la commission interroge un certain nombre d'industriels d'art et de fonctionnaires puis livre le résultat de ses investigations dans un copieux rapport publié en 1884³. La spécificité de l'enquête d'Henry Nocq en 1894 ne réside donc pas dans le fait de réunir un ensemble d'opinions sur la question de l'art et de l'industrie mais elle se distingue du précédent sondage en étant d'abord une initiative privée dont l'objectif n'est pas la préparation d'une réforme étatique. Le but de Nocq est d'une autre nature : il veut instituer un débat entre les artistes, les industriels d'art et les critiques sur la renaissance des arts décoratifs. Il explique ainsi que, contrairement à la majeure partie des fabricants, une petite poignée d'artistes a décidé de rompre avec l'historicisme et de s'orienter vers la quête d'un style nouveau. À travers son questionnaire, Nocq cherche alors à définir les caractéristiques de ce style et à s'interroger sur son adéquation avec le goût du public. Les artistes novateurs sont en effet confrontés à un problème de débouchés pour leurs œuvres. Pour générer un débat sur cet épineux sujet, Henry Nocq s'est donc inspiré de l'enquête ouverte par Jules Huret et, en tant que secrétaire de la rédaction du *Journal des Artistes*, il

¹. *Aux origines du M.N.A.M. Pour un musée français d'art moderne. Une enquête de L'Art vivant en 1925*, préface d'Yves Michaud, dossier établi par Jean-Paul Morel, Paris, RMN/Séguier, 1996, 183 p.

². Sur cette enquête, voir Robert L. HERBERT, « Art and the machine in 1896 : Henry Nocq, William Morris and the decorative arts », *Van Gogh Studies I. Current Issues in 19th-Century Art*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007, p. 15-51 ; Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 120-122.

³. *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, Impr. A. Quantin, 1884. Sur cette enquête, voir Rossella FROISSART PEZONE, *op. cit.*, p. 37-38.

décide d'ouvrir les colonnes de sa revue à un large panel de personnalités. S'il privilégie l'interview, il adopte également deux autres modes d'interrogations : des « opinions » – ou « entretien oral transcrit » selon l'expression de Gérard Genette¹ – et des lettres privées qui lui ont été adressées². La revue s'impose alors comme une tribune publique qui donne successivement la parole à un nombre important d'acteurs de la scène artistique sur un sujet en accord avec sa ligne éditoriale. En effet, le *Journal des Artistes* soutient la renaissance des arts décoratifs et l'idée d'un art pour tous. Cette première enquête fait date d'abord par son envergure puisque la revue publie les réponses de quarante et une personnalités au cours de dix livraisons entre octobre et décembre 1894, selon le mode du feuillet. Il faut ensuite spécifier que Nocq interroge majoritairement des artistes car ils sont vingt-cinq à répondre à ses questions. En revanche, les critiques proprement dits ne sont que sept³. La revue valorise donc l'opinion des artistes qui sont alors peu nombreux à s'exprimer par écrit sur un sujet de société. Autre preuve de cette valorisation, elle publie d'abord les interviews d'« hommes de talent reconnu » dont le nom fait autorité, à savoir Félix Bracquemond, Eugène Grasset et Alexandre Charpentier. Au dire de Nocq, la revue sert ensuite « d'intermédiaire » pour « provoquer » une vaste discussion. De fait, elle réunit des artistes aussi différents que Paul Gauguin, Jean-François Raffaëlli, Henri de Toulouse-Lautrec, William Morris, Gustave Serrurier-Bovy ou Rupert Carabin. Novateur, ce vaste sondage fait grand bruit pour deux autres raisons : Nocq lui donne d'abord une résonance internationale en demandant la « fraternelle hospitalité » de la revue belge *L'Art moderne*, qui fait paraître une partie des réponses. Puis, à l'exemple de Jules Huret, il publie son enquête en volume en 1896 avec une préface de Gustave Geffroy. Cette transposition de l'espace de la revue à celui du livre amplifie la présence de l'interviewer qui devient le seul rassembleur de cet ensemble d'opinions qu'il analyse dans une longue étude à la fin de l'ouvrage. Nocq interprète donc les réponses et donne son propre avis sur le sujet. Les résultats de l'enquête deviennent alors des matériaux destinés à défendre une cause et finalement à servir une critique militante⁴.

Après l'enquête d'Henry Nocq, on remarque que cette pratique se développe. En 1895, Frantz Jourdain investit les colonnes de la revue *L'Architecture* pour interroger une petite poignée d'artistes et d'écrivains sur

¹. Pour une discussion sur la validité historique et littéraire de cette forme paratextuelle, voir Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 327-335 et Jean-Marie Seillan, « Introduction » à Joris-Karl Huysmans, *Interviews*, Paris, Champion, 2002, p. 7-56.

². Ces modes d'interrogations sont perceptibles à travers trois formules : « chez un tel », « opinion d'un tel » ou « lettre d'un tel ».

³. Arsène Alexandre, Victor Champier, Gustave Geffroy, Henry Havard, Frantz Jourdain, Roger Marx et Octave Uzanne.

⁴. Sur l'opinion de Nocq, voir Robert L. HERBERT, *op. cit.*, p. 34-39.

la situation de l'architecture contemporaine. L'année suivante, Charles Morice lance une enquête sur le Beau et l'Utile dans *Le Gaulois*. Lorsque Ernest de Crauzat, qui est titulaire d'une rubrique dans la revue *L'Estampe et l'Affiche*, désire montrer le bien-fondé de la création d'un musée de l'affiche, il soumet un questionnaire à treize personnalités. En 1902, deux nouvelles revues se lancent également dans l'organisation d'enquêtes : *Art et Décoration* et *La Critique indépendante*. Cette dernière est alors la plus ambitieuse puisqu'elle invite un panel de critiques d'art à nommer les plus influents peintres vivants de la scène artistique contemporaine et à désigner les tendances de la peinture de demain. En outre, elle propose aussi aux artistes de s'exprimer en retour sur l'utilité de la critique d'art et de désigner les meilleures plumes de la littérature. Cependant, ce second volet est une gageure. En effet, seuls deux artistes (Astruc et Langée) renvoient à la rédaction leurs réponses, les autres s'abstenant en estimant certainement que leurs avis sur la question pouvaient être mal interprétés... un mois avant l'ouverture des Salons. Quant aux deux enquêtes publiées par *Art et Décoration*, elles ne se sont pas réellement faites au grand jour en étant publiées dans l'espace confidentiel de son supplément. De plus, la revue se contente de réunir une suite d'opinions sur des sujets de société comme les rapports de l'artiste et du public et elle ne fait pas appel à un enquêteur comme, du reste, le sondage publié dans *La Critique indépendante*. En revanche, *La Plume* reprend, en 1903, la formule initiée par Henry Nocq en lançant un sondage sur l'éducation artistique du public auprès d'artistes, de musiciens, d'écrivains et de critiques au cours de quatre livraisons. À partir de ce moment, cette nouvelle pratique prend une ampleur inaccoutumée. En 1904, Jean Ajalbert lance une vaste enquête dans *L'Humanité* sur les droits de l'artiste auprès de quarante-six personnalités. Avec le but d'imposer notamment un droit de suite, il réunit ces opinions en volume l'année suivante. Au même moment, Maurice Le Blond n'interroge pas moins de cinquante-trois notabilités sur une éventuelle séparation des Beaux-Arts et de l'État dans *Les Arts de la Vie*, revue dirigée par Gabriel Mourey. Peu après, c'est Charles Morice qui demande l'avis de cinquante-cinq personnes sur les « tendances actuelles des arts plastiques » dans le *Mercure de France* sur le modèle de l'enquête publiée trois ans plus tôt par la *Critique indépendante*. Contrairement à cette dernière, Morice réussit cette fois-ci à mobiliser la scène artistique contemporaine et surtout des artistes jeunes et peu reconnus. Pour la première fois donc, un critique donne donc la parole à un très large ensemble de peintres qui s'expriment librement sur l'art. Cette enquête a d'autant plus d'importance qu'elle a lieu juste avant le Salon d'automne de 1905 et l'émergence des fauves, contrairement à celle de 1902 parue avant la disparition de Gauguin. Néanmoins, il ne s'agit pas de la première enquête sur un sujet artistique menée par le *Mercure de France* puisque cette revue

avait déjà organisé un petit sondage sur le roman illustré par la photographie en 1898, mais les sondés étaient essentiellement des écrivains¹. Par ailleurs, Charles Morice a aussi été à l'origine d'une réunion d'opinions sur Paul Gauguin en 1903 dans la revue au caducée². Au lendemain de la mort de l'artiste, il a ainsi publié des extraits de lettres ou d'articles. Cette initiative n'était pas présentée comme une enquête car les témoignages sur le peintre symboliste étaient essentiellement laudateurs et ne pouvaient donc pas apparaître comme des contributions à un débat démocratique.

Cette mise en parallèle nous conduit à insister sur la distinction à opérer entre les numéros spéciaux et les enquêtes. Depuis les années 1890, certaines revues comme *La Plume* publient régulièrement des numéros thématiques sur un artiste ou un type d'art. Ils réunissent en général des extraits de textes critiques et non pas des lettres ou des interviews. Par ailleurs, ces numéros spéciaux ne sont souvent ouverts qu'aux écrivains d'art. Dans ce cas de figure, il ne s'agit donc pas d'organiser un débat et de réunir différents acteurs du champ artistique mais plutôt d'agrèger des morceaux épars et choisis de critique d'art. Néanmoins, comme l'illustre les « quelques opinions » réunis par Charles Morice sur Gauguin en 1903, la frontière entre les numéros spéciaux et les enquêtes a parfois été floue. De même, l'organisation de souscriptions en faveur d'une œuvre n'a pas toujours été éloignée dans ses modalités de celle des enquêtes. Ainsi, lorsque la revue *Les Arts de la Vie* lance une souscription afin d'offrir *Le Penseur* de Rodin au peuple de Paris en 1905, elle publie des lettres en faveur de l'artiste et de son œuvre³. Mais, comme la majeure partie des numéros spéciaux, ce type d'entreprise a un caractère militant et partial qui ne s'accorde pas avec la démarche supposée objective de l'enquêteur.

¹. André IBELS, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 97-115. Les personnalités interrogées sont : Paul Alexis, Marcel Batilliat, Paul Chaux, Ralph Derechef, Auguste Germain, René Ghil, Remy de Gourmont et A.-Ferdinand Herold, H. G. Ibels, Pierre de Lano, comte de Larmandie, Georges de Lys, Pierre Louys, Stéphane Mallarmé, Paul et Victor Margueritte, Jacques Normand, Rachilde, Jean Reibrach, Léon Riator, Georges Rodenbach, Paul Sérusier, Séverine, Gustave Toudouze, Octave Uzanne, Émile Zola. Nos remerciements s'adressent à Laurent Houssais pour nous avoir fait part de ses dépouillements du *Mercure de France*.

². Charles MORICE, « Quelques opinions sur Paul Gauguin », *Mercure de France*, novembre 1903, p. 413-433. Morice publie des lettres d'Eugène Carrière, Alidor Delzant, Jean Dolent, Paco Durrio, Félicien Fagus, Gustave Geffroy, Charles Guérin, Antoine de La Rochefoucauld, Camille Lemonnier, Maximilien Luce, Roger Marx, Adrien Mithouard, Gaston Prunier, Odilon Redon, Henri de Régnier, Louis Roy, Armand Seguin et de Paul Signac.

³. Gabriel MOUREY, « "Le Penseur" de Rodin offert par souscription publique au Peuple de Paris », *Les Arts de la Vie*, mai 1904, p. 267-270 ; juin, p. 331-339 ; août, p. 127-128 ; septembre, p. 190-191 ; octobre, p. 264 ; novembre, p. 326 ; Pierre BAUDIN, « "Le Penseur" et la statuaire de la Rue », *Les Arts de la Vie*, juin 1904, p. 340-342 ; Gabriel MOUREY, « "Le Penseur" de Rodin devant le Panthéon », *Les Arts de la Vie*, décembre 1904, p. 331-333.

Ces simples constats conduisent à poser une première hypothèse : l'enquête se distingue pour le pluralisme des opinions qu'elle fait apparaître et s'impose comme une nouvelle forme de débats organisée par une structure indépendante, à savoir la revue. En ce sens, les revues se positionnent comme des espaces de discussions en opposition aux instances publiques qui auraient échoué à établir les conditions d'un vrai débat démocratique. Comme les congrès¹, ces enquêtes constituent les lieux privilégiés de l'échange intellectuel entre les différents acteurs de la scène artistique. De fait, cette pratique se développe à partir des années 1900, dans l'élan réformateur provoqué par le choc de l'affaire Dreyfus : le grand mouvement des universités populaires se crée au milieu des discours alarmistes sur la décadence, la dégénérescence et la faillite des élites ; de petites associations se fondent également pour organiser une véritable vulgarisation de la connaissance, en dehors des circuits universitaires ; les artistes et les écrivains descendent alors de leur « tour d'ivoire » ou s'échappent de leurs ateliers pour aller à la rencontre d'un peuple qui a été oublié par les politiques publiques². Les enquêtes participent ainsi à la réflexion générale sur les rapports entre les intellectuels et le grand public, et sur le rôle de l'art dans la nouvelle société démocratique. Elles se développent également dans un contexte marqué par une crise de la critique. En effet, les querelles partisans ont jeté le doute sur la légitimité de cette pratique. La multiplication des expositions remet aussi en question l'exercice même de la critique, confrontée à une tâche impossible et réduite bien souvent à la superficialité du journalisme. Camille Mauclair analyse cette crise dans un article en 1903³. Il évoque les rapports ambivalents du critique, de l'artiste et du marchand, attribuant au premier d'entre eux une mission sociale et intellectuelle. Parallèlement à cette réflexion, les artistes réagissent en prenant la plume de façon croissante⁴. En 1905, l'enquête de Morice apparaît alors comme l'aboutissement d'un processus qui brouille des frontières bien

¹. Voir Christophe PROCHASSON, *Les années électriques 1880-1910*, Paris, Éditions La Découverte, 1991, p. 223-250.

². Voir Catherine MENEUX, « L'art social au tournant du siècle », *Arts & Sociétés*, Centre d'Histoire de Sciences Po, lettre électronique du séminaire du 21 septembre 2006, dir. Laurence Bertrand Dorléac.

³. Camille MAUCLAIR, « La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1^{er} septembre 1903, p. 1-25.

⁴. Un fait apparaît comme très significatif de cette évolution : en 1897, la *Gazette des Beaux-Arts* confie les comptes rendus des Salons à cinq artistes : Albert Maignan, Albert Besnard, de Saint-Marceaux, R. de Los Rios et Émile Gallé. De même, dans la *Revue encyclopédique*, ce sont Aman-Jean et Georges Jeannot qui rendent compte des Salons. Nous remercions Jean-David Jumeau-Lafond, qui a attiré notre attention sur les textes de la *Revue encyclopédique*.

établies. En effet, en choisissant de n'interroger que des artistes, il inverse le rapport habituel entre le créateur et le commentateur de son œuvre puisque c'est un critique qui donne la parole à cinquante-cinq personnalités artistiques. Morice évalue d'ailleurs bien le caractère novateur de son entreprise lorsqu'il écrit que son enquête aura « un intérêt historique¹ » et qu'il aura donné aux artistes « l'occasion de se rencontrer² » et d'exprimer leurs opinions. Certains reconnaissent d'ailleurs la nouveauté de ce droit de parole puisque Georges Rouault déclare : « je suis [...] confus de l'importance qu'on donne aux artistes, de la grande autorité que l'on accorde à leur jugement³ ». De plus, il faut aussi souligner que Morice intervient peu dans la publication des réponses, se contentant de rendre publiques les lettres qu'il a reçues et de conclure très brièvement après un texte fédérateur et récapitulatif confié à Eugène Carrière. Les enquêtes menées par les revues se distinguent donc des autres formes d'expression collective en étant des initiatives privées, qui donnent la parole à une élite intellectuelle, constituée d'artistes, de critiques, d'écrivains ou de philosophes. Elles ont pour but de réunir des acteurs différenciés de la vie artistique au sein d'un même espace de sociabilité et d'organiser des débats sur des sujets de société de façon objective.

Néanmoins, dès les années 1890, il apparaît que certaines enquêtes tendent moins à créer une « discussion », pour reprendre les termes d'Henry Nocq en 1894, qu'à réunir une suite d'opinions en faveur d'une thèse qu'il convient de cautionner. Ainsi, lorsque Frantz Jourdain lance son enquête sur la situation de l'architecture contemporaine, il publie essentiellement les avis de personnalités amies, acquises à sa cause. Donnant la parole à des artistes tels Grasset, Besnard, Carrière ou Raffaëlli, et à des écrivains comme Daudet, Zola ou Rodenbach, il ne sollicite pas d'architectes. Le résultat escompté de son enquête se produit alors : c'est un concert de réprobation envers une architecture contemporaine pratiquée par une communauté bourgeoise qui semble ne pas être consciente des enjeux sociaux de sa profession⁴. Pour faire réagir cette corporation sommée de se renouveler rapidement, Jourdain s'est servi d'une revue spécialisée, à savoir *L'Architecture*, qui est l'organe de la puissante Société centrale des Architectes. La revue a donc accepté la polémique, mais le coup est rude et

¹. Charles MORICE, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques », *Mercure de France*, 1^{er} août 1905, p. 349.

². *Ibid.*, p. 348.

³. « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques », *Mercure de France*, 15 août 1905, p. 539.

⁴. Voir Bruno GIRVEAU, « Henriette ou l'architecture française entre profanes et initiés » dans le catalogue de l'exposition *1900*, Paris, RMN, 2000, p. 27.

l'architecte Boileau y répond dans un long droit de réponse¹. Dans ce cas précis, l'enquête n'organise donc pas un dialogue mais elle le suscite et elle apparaît comme une forme collective de critique partielle et militante.

En 1904, deux enquêtes systématisent le procédé en lui donnant une dimension clairement politique. Ainsi, lorsque Jean Ajalbert lance un vaste questionnement sur le droit de suite de l'artiste dans *L'Humanité*, il adopte un ton engagé dans son introduction dénonçant les amateurs, les marchands et les mécènes. Il entreprend alors une véritable croisade pour un renforcement du droit de propriété de l'artiste sur ses œuvres. Interrogeant un large panel de personnalités, il réunit des opinions presque toutes acquises à cette cause, bien qu'elles diffèrent sur les modalités à adopter pour instituer un droit de suite, qui sera finalement adopté avec la loi du 20 mars 1920. Dans sa conclusion, Ajalbert donne son propre avis, plaidant ainsi pour une Société générale des artistes. Toujours en 1904, l'enquête de la revue *Les Arts de la Vie* a clairement pour objectif d'influer sur les débats de la Chambre des députés et sur le rapporteur du budget des beaux-arts, Henry Maret. Le questionnaire expose une alternative simple : soit être partisan des institutions officielles et de l'Institut, soit refuser cet état de choses, se « prononcer contre le budget des Beaux-Arts » et réclamer avec la revue « l'abolition de la Censure, la suppression de l'École de Rome et de l'autonomie de l'École des Beaux-Arts et du Conservatoire », « ce qui favoriserait les initiatives d'art provinciales et la décentralisation artistique »². L'absence totale d'objectivité de l'enquête est alors manifeste

¹. Louis-Charles BOILEAU, « Le sentiment des architectes », *L'Architecture*, 8 février 1896, p. 47.

². Maurice LE BLOND, « Enquête sur la séparation des Beaux-arts et de l'État », *Les Arts de la Vie*, octobre 1904, p. 201-203 : « Le rôle d'un État démocratique est d'abord de respecter, chez tous, la liberté de conscience, et sa fonction consiste uniquement à régir, à concilier et à défendre des intérêts collectifs. Mais la justice lui interdit de soumettre les intelligences à aucune oppression. Dans l'ordre confessionnel, quelle est l'opinion qui semble aujourd'hui prévaloir au parlement et dans l'élite intellectuelle du pays ? C'est que la République ne doit favoriser aucun culte, qu'elle ne doit subventionner aucune église [...] Or, si nous examinons le régime auquel sont, en France, soumis les Beaux-Arts, nous verrons que ces principes demeurent essentiellement méconnus. L'État a en effet monopolisé l'Enseignement des Beaux-Arts. [...] Il en est qui pensent que l'État-Mécène constitue une monstruosité plus dangereuse encore. [...] En d'autres termes notre questionnaire pourrait se résumer de la manière suivante : *Êtes-vous partisan du dogmatisme académique ? Acceptez-vous la tyrannie séculaire de Rome sur notre art populaire et national ? Croyez-vous que l'État ait le droit d'asservir les tempéraments et d'imposer aux individus une foi artistique quelconque ?* Si oui, l'état de choses actuel est excellent. Dans le cas contraire, il y aurait, croyons-nous, à se prononcer contre le budget des Beaux-Arts ; à réclamer avec nous l'abolition de la Censure, la suppression de l'École de Rome et de l'autonomie de l'École des Beaux-Arts et du Conservatoire (avec la suppression des privilèges et des diplômes, si nuisibles à la dignité morale et sociale de l'artiste), ce qui favoriserait les initiatives d'art provinciales et la décentralisation artistique [...] ».

dans la conclusion rédigée par Maurice Le Blond. S'il commence par déclarer qu'il s'agit d'un simple ensemble d'opinions réunis à l'usage des législateurs, il s'empresse d'ajouter que le régime actuel est unanimement condamné. De même, à la presque unanimité, personne ne verrait d'inconvénient à la suppression du budget des beaux-arts. La revue s'oppose donc à l'orthodoxie académique cautionnée par l'État. Son enquête s'inscrit à la suite d'un autre sondage, organisé par *L'Aurore* sur les Prix de Rome en 1903. Sous couvert d'information artistique, les *Arts de la Vie* mènent donc un combat politique dans la droite ligne de la loi de séparation de l'Église et de l'État. Pour légitimer sa croisade, la revue se positionne comme « l'interprète de tout le public artiste et lettré de France¹ ».

Que deviennent alors les interviewés dans de telles entreprises militantes ? La question doit être posée et, déjà en 1890, dans sa définition du mot « interview », le *Grand Dictionnaire universel Larousse* faisait cette ironique remarque : « l'intérêt du journal qui fait interviewer quelqu'un est évident ; celui de l'interviewé pourrait être douteux, si on aimait fort, partout, à voir son nom et ses faits et gestes imprimés dans un journal² ». En effet, si de nombreux protagonistes ont utilisé les enquêtes pour exprimer leur opinion générale et renforcer leur notoriété, d'autres se sont sentis instrumentalisés par les revues. À ce propos, nous donnerons l'exemple de Maurice Quentin-Bauchard qui, mécontent, écrit à la rédaction des *Arts de la Vie* en 1904 que le questionnaire « portait à la fois la demande... et la réponse. [...] il est par trop facile, en présentant un questionnaire comme vous l'avez fait, d'obtenir des réponses dans le sens que l'on désire³ ».

Finalement, au-delà des divergences et des petits contentieux, les enquêtes ont surtout fonctionné comme des espaces de ralliement de l'élite intellectuelle à une époque où la consommation de masse, le développement d'un marché libre et de la publicité et l'incontournable question de la démocratie suscitent une anxiété grandissante. Ainsi, dans sa réponse à l'enquête sur l'éducation artistique du public de *La Plume*, Émile Verhaeren ne peut s'empêcher de déclarer : « la réclame s'est installée à la première page des quotidiens. Les revues seules s'intéressent encore à la beauté. Malheureusement, à part les écrivains et les poètes, nul ne les lit. La masse n'est point touchée⁴ ». Remy de Gourmont renchérit à la même époque,

¹. Maurice LE BLOND, « Commentaire de l'enquête », *Les Arts de la Vie*, octobre 1904, p. 258.

². Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel* [...], t. 17, 2^o supplément, 1890, p. 1438.

³. « Post-Scriptum à notre Enquête », *Les Arts de la Vie*, novembre 1904, p. 325.

⁴. Émile VERHAEREN, Réponse à « Enquête sur l'Éducation artistique du public contemporain », *La Plume*, 15 mars 1903, p. 322.

regrettant que les enquêtes littéraires n'attirent pas l'attention du public. Il présente alors les revues comme les derniers refuges en faveur d'un art non soumis aux lois du marché¹. En définitive, ces petites structures de sociabilité organisent des débats sur le rôle de l'art et de l'artiste dans une société démocratique, moins pour contester l'existence de l'État que pour susciter une nouvelle politique réformatrice en vue de sauvegarder l'indépendance des intellectuels. De fait, si le pluralisme des opinions est un élément constitutif des enquêtes et légitime leur existence, ces sondages contribuent d'abord à réunir les intellectuels au sein des revues, en dépit des divergences d'opinions et des clivages. Ils correspondent à l'émergence d'une critique plus politique que littéraire, engagée en faveur d'une réforme de la société par l'art et les lettres. Favorables à la décentralisation, les revues s'imposent comme des structures autonomes susceptibles de participer à cet effort réformiste. Attachées à la liberté de l'artiste et de l'écrivain, elles se sont, en définitive, toutes interrogées sur le lien entre l'artiste, le public, l'État et le marché. Si leurs initiatives diffèrent par leur caractère plus ou moins objectif ou militant, une chose est sûre : elles n'ont pas résolu la difficile question de l'indépendance de l'artiste à l'heure de la consommation de masse.

¹. Remy de Gourmont, « Les enquêtes littéraires », *Mercure de France*, janvier 1905, p. 46-53.

Annexe

Les enquêtes artistiques dans les revues françaises (1894-1905)

Enquête sur l'évolution des industries d'art *Le Journal des artistes, 1894*

Enquêteur :

Henry NOCQ

Publication dans un périodique :

« Une Enquête », *Journal des artistes*, 2 septembre 1894, p. 697 ;
« Enquête sur l'Évolution des Industries d'art », *Journal des artistes*, 7 octobre 1894, p. 743-746 ; 14 octobre, p. 756-758 ; 21 octobre, p. 767-770 ; 28 octobre, p. 779-781 ; 4 novembre, p. 791-794 ; 18 novembre, p. 816-819 ; 25 novembre, p. 827-828 ; 9 décembre, p. 849-850 ; 16 décembre, p. 857-858 ; 23 décembre, p. 865-866.

« Enquête sur l'évolution des industries d'art », *L'Art moderne*, 9 septembre 1894, p. 288-289 ; 14 octobre, p. 326-327 ; 21 octobre, p. 333-334 ; 28 octobre, p. 341-343 ; 8 novembre, p. 349-350 ; 18 novembre, p. 366-367 ; 2 décembre, p. 383-384.

Publication en volume :

Henry NOCQ, *Tendances Nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, préface de Gustave Geffroy, Paris, H. Floury, 1896, 203 p.

Questionnaire :

« - Pensez-vous que la tendance constatée chez certains artistes, notamment au Salon du Champ-de-Mars, à appliquer leur talent de peintres et de sculpteurs à l'embellissement d'objets usuels, soit un symptôme d'une renaissance de nos industries d'art ?

- Y a-t-il un style nouveau ?

- Si le style nouveau existe, quels sont ses éléments caractéristiques ?

- S'il n'existe pas, dans quelles conditions croyez-vous qu'il puisse se manifester ?

- Y a-t-il lieu pour le producteur de chercher seulement à satisfaire le goût public, ou, au contraire, à l'influencer et le diriger ? »

Personnes interrogées :

Arsène ALEXANDRE, George AURIOL, Jean BAFFIER, Félix BRACQUEMOND, Félix de BREUX, Charles BULS, François-Rupert CARABIN, Victor CHAMPIER, Alexandre CHARPENTIER, Walter CRANE, Henry CROS, Pierre-Adrien DALPAYRAT, Jean DAMPT, Ernest DUEZ, Henri DUHEM, Lucien FALIZE, Paul GAUGUIN, Gustave

GEFFROY, Edmond de GONCOURT, Eugène GRASSET, Paul HANKAR (et Adolphe CRESPIEN), Henry HAVARD, HONORÉ, Frantz JOURDAIN, Lucien LIBRON, Roger MARX, Robert de MONTESQUIOU-FEZENSAC, Clément MASSIER, Maxime MAUFRA, William MORRIS, NIEDERKORN, Jean-François RAFFAËLLI, Félix REGAMEY, Henri RIVIÈRE, Oscar ROTY, Gustave SERRURIER-BOVY, Fernand THESMAR, Henri de TOULOUSE-LAUTREC, Octave UZANNE, Philippe ZILCKEN (les réponses de Duhem, Dalpayrat, Libron, Massier, Maufra et Thesmar ne sont pas publiées dans le volume *Tendances nouvelles*).

Enquête sur l'architecture moderne *L'Architecture, 1895*

Enquêteur :

Frantz JOURDAIN

Publication :

« Petite enquête sur l'architecture moderne », *L'Architecture*, 5 octobre 1895, p. 337-338 ; 12 octobre, p. 345-347 ; 19 octobre, p. 353-355 ; 26 octobre, p. 361-362 ; 16 novembre, p. 385-387 ; 23 novembre, p. 393-394 ; 30 novembre, p. 401-402 ; 7 décembre, p. 409-410 ; 14 décembre, p. 418-419 ; 28 décembre, p. 437-438.

Questionnaire :

Jourdain ne mentionne pas de questionnaire dans sa présentation de l'enquête ; implicitement, sa question est la suivante : Que pensez-vous de l'architecture moderne ?

Personnes interrogées :

Arsène ALEXANDRE, Paul ALEXIS, Edmond AMAN-JEAN, Jean BAFFIER, Albert BESNARD, Alfred BRUNEAU, Eugène CARRIÈRE, Alphonse DAUDET, Félix GALIPAUX, Eugène GRASSET, Henri GUÉRARD, Roger MARX, Jean-François RAFFAËLLI, Georges RODENBACH, J.-H. ROSNY, Oscar ROTY, TRUFFIER, Émile ZOLA.

Enquête sur le Beau et l'Utile *Le Gaulois, 1896*

Enquêteur :

Charles MORICE

Publication :

« Le beau et l'utile », *Le Gaulois*, 21 août 1896, p. 1-2 ; « Notre enquête sur le beau et l'utile », 27 août, p. 2 ; 1^{er} septembre, p. 2 ; 6 septembre, p. 2-3.

Questionnaire :

Morice ne mentionne pas de questionnaire dans sa présentation de l'enquête ; implicitement, sa question est la suivante : Est-il possible d'harmoniser le beau et l'utile ?

Personnes interrogées :

Eugène CARRIÈRE, Jules CLARETIE, Benjamin CONSTANT, Aimé-Jules DALOU, Édouard DETAILLE, Stéphane MALLARMÉ, Denys PUECH, Pierre PUVIS de CHAVANNES.

Enquête sur les concours d'affiches
L'Estampe et l'Affiche, 1898

Enquêteur :

Ernest de CRAUZAT

Publication :

« Murailles. Opinions des artistes et des critiques sur les Concours d'affiches », *L'Estampe et l'Affiche*, 1898, p. 61-66 ; p. 83-89 ; p. 133-135.

Questionnaire :

« 1° Un concours d'affiches peut-il, en principe, produire un résultat quelconque ?

2° Dans quelles conditions (format, lettres, exécution, nombre de couleurs, composition du jury...) devait-il être organisé ?

3° Que pensez-vous, au point de vue artistique, de l'appréciation du suffrage de la foule (Concours du *Bi-Borax*) ? »

Personnes interrogées :

Jules ADELINÉ, F. Hugo d'ALESI, H. ARMAND-GÉRIN, Léonce BÉNÉDITE, Pierre BONNARD, Gustave BOURCART, Adolphe CRESPIN, Maurice DENIS, Georges de FEURE, Eugène GRASSET, Jules Alexandre GRÜN, Gustave Henri JOSSOT, Ernest MAINDRON, Charles MAURIN, Henri MEUNIER, Louis MORIN, V. MUGNOT, Manuel ORAZI, Georges PRIVAT-LIVEMONT, A. ROEDEL, Armand RASSENFOSSE, Maurice RÉALIER-DUMAS, Charles SAUNIER.

Enquête sur le musée de l'affiche
L'Estampe et l'Affiche, 1899

Enquêteur :

Ernest de CRAUZAT

Publication :

« Muraille : Une enquête sur le musée de l'affiche », *L'Estampe et*

l’Affiche, 15 mars 1899, p. 69-72 ; 15 mai, p. 114-116.

Questionnaire :

- « 1° Ce Musée est-il opportun et utile ?
 2° Quel local et quelle disposition des pièces devront être adoptés ?
 3° Quelles idées devront présider à la formation de ce Musée ? : devra-t-il concerner toutes les affiches parues ou seulement les plus artistiques d’entre elles ?
 4° La direction de ce Musée devra-t-elle être confiée à une seule personne ou à un groupe ?
 5° Dans l’hypothèse du groupe, celui-ci devra-t-il comprendre des industriels en même temps que des artistes ?
 6° Ce musée peut-il revêtir le double caractère de collection artistique en même temps que commerciale ?
 7° Devra-t-il être ouvert aux affiches étrangères ? »

Personnes interrogées :

Jules ADELINÉ, J. ARESSY, Paul-Amable COUTAN, Léon DESCHAMPS, Jules Alexandre GRÜN, Gustave Henri JOSSOT, Frantz JOURDAIN, M. MERY, Lucien MÉTIVET, E. PICOT, Xavier PRINET, Léon ROGER-MILÈS, Paul SIGNAC.

Enquête sur l’impressionnisme en sculpture
La Nouvelle Revue, 1901

Enquêteur :

Edmond CLARIS

Publication :

« L’impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} juin 1901, p. 321-337.

Publication en volume :

Edmond CLARIS, *De l’impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier, etc.*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue, 1902, VI-132 p.

Questionnaire : « Pensez-vous, comme Baudelaire, que les sculpteurs doivent se borner à un art ornemental, restreint à la recherche d’un idéal de beauté, à la combinaison de formes harmonieuses ou qu’ils doivent relever le défi du poète en s’attaquant à la réalité, à la sciences des valeurs, de la perspective, en un mot, la sculpture peut-elle et doit-elle chercher à rivaliser avec la peinture ? »

Personnes interrogées :

Arsène ALEXANDRE, Albert BARTHOLOMÉ, Félix CHARPENTIER, Camille CLAUDEL, Armand DAYOT, Jules DESBOIS, FAURE, Emmanuel

FRÉMIET, Gustave GEFROY, Louis-Welden HAWKINS, Camille LEMONNIER, Constantin MEUNIER, Claude MONET, Eugène MÜNTZ, NOBLET, Camille PISSARRO, Jean-François RAFFAËLLI, Auguste RODIN, Medardo ROSSO, Henri ROUART, Camille de SAINTE CROIX, Octave UZANNE.

Enquête sur les rapports de l'artiste et du public *Art et Décoration, 1902*

Publication :

« Les rapports de l'artistes et du public », *Art et Décoration*, supplément, avril 1902, p. 1-2.

Questionnaire :

« Actuellement, les artistes, par égard pour des préjugés respectables comme tous les préjugés, s'enferment dans leur atelier comme dans une tour d'ivoire, au mépris de leurs intérêts matériels et même moraux. Ne serait-il pas souhaitable et possible que les artistes rompent un peu avec cette routine, et qu'un jour par mois, par exemple, leur atelier soit ouvert à tout curieux ? »

Personnes interrogées :

Albert BESNARD, CAROLUS DURAN, Pascal-Adolphe DAGNAN-BOUVERET, Jean Léon GÉRÔME, Eugène GRASSET, Jean-Paul LAURENS, Henri MARTIN, Jean-François RAFFAËLLI.

Enquête sur l'Art contemporain et sur l'Art de demain *La Critique indépendante, 1902*

Publication :

« Enquête sur l'Art contemporain et sur l'Art de demain », *La Critique indépendante*, avril 1902, p. 261-270.

Questionnaire posé aux critiques :

« À l'occasion des "Salons" nous avons cru intéressant de poser aux critiques d'art les deux questions suivantes :

1° Quels sont les peintres vivants qui semblent avoir le plus d'influence sur les tendances de l'Art contemporain ?

2° D'après le courant artistique actuel, quelle sera la peinture de demain ? »

Critiques interrogés :

L. AUGÉ de LASSUS, Henry BÉRENGER, Maurice DENIS, Robert FRANCHEVILLE, Frantz JOURDAIN, Tristan KLINGSOR, Marius-Ary LEBLOND, Camille MAUCLAIR, André MELLERIO, Georges RIAT,

Emile VERHAEREN.

Questionnaire posé aux artistes :

« En même temps que nous demandions aux critiques d'art leur avis sur l'Art, nous posions à un certain nombre d'artistes les quelques questions qui suivent.

1° Que pensez-vous de la Critique d'art contemporaine et de la façon dont elle est faite ?

2° La Critique rend-elle service à l'art et quelle influence a-t-elle sur sa direction ?

3° Quels sont, à votre avis, nos meilleurs Critiques d'art actuels ?

MM. Les artistes auront trouvé ces questions indiscretes. Dans la crainte de la compromission – au moment précis où l'on sollicite la complaisance des critiques d'art – ils ont préféré laisser notre questionnaire sans réponse. Seuls, MM. Zacharie Astruc et G. Laugée nous ont fait connaître leur opinion. » (Suivent les réponses de ASTRUC et de LAUGÉE)

**Enquête sur l'idée de corporacion
*Art et Décoration, 1902***

Publication :

« L'idée de corporacion. Opinions de MM. Auguste Rodin, Alexandre Charpentier, Eugène Grasset, Christophle, Siot-Decauville, Vever, Michel, Gaudin », *Art et Décoration*, supplément, mai 1902, p. 2-5.

Questionnaire :

« L'abolition des corporacions est-elle regrettable ? Si leur abolition est regrettable, par quoi les remplacer ? »

Personnes interrogées :

Alexandre CHARPENTIER, maison CHRISTOPHLE, Félix GAUDIN, Eugène GRASSET, MICHEL (graveur sur cristaux), Auguste RODIN, SIOT-DECAUVILLE (bronzier), Henri VEVER.

**Enquête sur l'Éducation artistique du public contemporain
*La Plume, 1903***

Enquêteur :

Maurice ROUSSELOT

Publication :

« Enquête sur l'Éducation artistique du public contemporain », *La Plume*, 1^{er} mars 1903, p. 273-281 ; 15 mars, p. 321-329 ; 1^{er} avril, p. 377-386 ; 1^{er} mai, p. 517-526 ; « L'Éducation artistique du public contemporain. Résumé

de l'enquête », *La Plume*, 15 juin, p. 689-698.

Questionnaire :

« L'éducation artistique du public est-elle nécessaire ? »

Personnes interrogées :

Alfred BRUNEAU, Eugène CARRIÈRE, Claude DEBUSSY, Maurice DENIS, Gustave GEFFROY, Remy de GOURMONT, Karl GROOS, Vincent d'INDY, Frantz JOURDAIN, Robert de LA SIZERANNE, Maurice MAETERLINCK, Lucien MAGNE, Constantin MEUNIER, Octave MIRBEAU, Charles MORICE, Jean-François RAFFAËLLI, Auguste RODIN, Gabriel SÉAILLES, Émile VERHAEREN.

Enquête sur l'École de Rome
L'Aurore, 1903

Enquêteur :

Maurice LE BLOND

Publication :

Maurice LE BLOND, « Supprimons le Prix de Rome », 6 avril 1903, p. 1 ; 11 avril, p. 1 ; « Notre enquête sur l'École de Rome », 18 avril, p. 1-2 ; 20 avril, p. 1-2 ; 22 avril, p. 1-2 ; 24 avril, p. 1-2 ; 28 avril, p. 1-2 ; 5 mai, p. 1-2 ; 9 mai, p. 1-2 ; « L'École de Rome. Conclusion de notre enquête », 14 mai, p. 1.

Questionnaire :

À l'occasion des préparatifs du centenaire de l'établissement de l'École française de Rome à la Villa Médicis, Maurice Le Blond propose de supprimer le Prix de Rome et demande aux artistes et critiques de donner leur opinion sur sa proposition.

Personnes interrogées :

Jean BAFFIER, René BINET, Jacques-Emile BLANCHE, Alfred BRUNEAU, Emile DERRÉ, Jules DESBOIS, Camille ERLANGER, Pascal FORTHUNY, Eugène FOURNIÈRE, Emile GALLÉ, Eugène GRASSET, Jean-Baptiste-Antoine GUILLEMET, Frantz JOURDAIN, Gaston LA TOUCHE, Georges LECOMTE, Louis LUMET, Camille MAUCLAIR, Octave MIRBEAU, Gabriel MOUREY, Edmond PILON, Charles PLUMET, Jean-François RAFFAËLLI, Léon RIOTOR, SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, Adolphe WILLETTE.

Enquête sur les droits de l'artiste
L'Humanité, 1904

Enquêteur :

Jean AJALBERT

Publication :

« Propos de Paris et d'Ailleurs », *L'Humanité*, 13 juin 1904, p. 1-2 ; « Propos de Paris et d'Ailleurs. Le droit de l'artiste sur l'œuvre d'art », 20 août, p. 2 ; 27 août, p. 2 ; 3 septembre, p. 2 ; 10 septembre, p. ; 17 septembre, p. 1-2 ; 24 septembre, p. 1-2 ; 7 octobre, p. 1-2 ; 17 octobre, p. 1-2 ; 10 novembre, p. 1-2.

Publication en volume :

Jean AJALBERT, *Une Enquête sur les Droits de l'Artiste*. Projets de MM. H.-G. Ibels, José Théry, E. Thaller, des Amis du Luxembourg. Opinions de MM. A. Besnard, E. Carrière, Claude Monet, J.-F. Raffaëlli, Alfred Capus, Jules Claretie, J.-E. Blanche, P. & V. Margueritte, Raymond Poincaré, V. Binet, Willette, E. Bergerat, Maurice Guillemot, Président Magnaud, Florimond Desjardins, J.-L. Boncour, Steinlen, G. Mourey, Léon Blum, E. Haraucourt, A. Alexandre, Eugène Pouillet, Frantz Jourdain, Emile Pouvillon, H. Gervex, Injalbert, Alfred Bruneau, Ch. Cottet, etc., Paris, P.-V. Stock, 1905.

Questionnaire :

Il n'y a pas de questionnaire mais une longue présentation de la question du droit de suite et des solutions pour le mettre en place.

Personnes interrogées :

Arsène ALEXANDRE, Abel BAILLIF, Edmond BENOIT-LÉVY, Albert BESNARD, Emile BERGERAT, Victor BINET, Jacques-Émile BLANCHE, Eugène BLOT, Léon BLUM, J.-L. BONCOUR, Alfred BRUNEAU, Georges CAÏN, Alfred CAPUS, Henry CARO-DELVAILLE, Pierre CARRIER-BELLEUSE, Eugène CARRIÈRE, Alexandre CHARPENTIER, Jules CLARETIE, Charles COTTET, H. DAVID, Georges DESCHAMPS, Florimond DESJARDINS, Henri GERVEX, Maurice GUILLEMOT, Edmond HARAUCOURT, Abel HERMANT, Antonin INJALBERT, Frantz JOURDAIN, Président MAGNAUD, Paul et Victor MARGUERITTE, André MELLERIO, Claude MONET, Paul MOREAU-VAUTHIER, Gabriel MOUREY, J. de LA NÉZIÈRE, Pierre de NOLHAC, Raymond POINCARÉ, Eugène POUILLET, Emile POUVILLON, Jean-François RAFFAËLLI, Elisée RECLUS, Henri ROBERT, Théophile Alexandre STEINLEN, E. THALLER, Adolphe WILLETTE.

Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État *Les Arts de la Vie, 1904*

Enquêteur :

Maurice LE BLOND

Publication :

« Enquête sur la séparation des Beaux-arts et de l'État », *Les Arts de la Vie*, septembre 1904, p. 186-189 ; octobre, p. 203-258 ; Eugène CARRIÈRE, « Sur l'École de Rome et l'Éducation des Artistes », *Les Arts de la Vie*, octobre 1904, p. 195-199 ; Maurice LE BLOND, « Commentaire de l'enquête », *Les Arts de la Vie*, octobre 1904, p. 258-264 ; « Post-Scriptum à notre Enquête », *Les Arts de la Vie*, novembre 1904, p. 324-326 (lettres d'Émile Bourdelle et de Quentin-Bauchart).

Questionnaire :

« 1° Reconnaissez-vous à l'État le droit d'avoir et d'imposer une conception d'art quelle qu'elle soit, et, à plus forte raison, de réprimer les tendances esthétiques d'une époque en monopolisant l'Enseignement des Beaux-Arts ?

2° Quelles sont, selon vous, les conditions sociales les plus favorables au développement des Arts ? Êtes-vous partisan du régime d'autorité ou du régime de liberté ?

3° En tout cas, verriez-vous un inconvénient quelconque à ce que le budget des Beaux-Arts fut supprimé ? »

Personnes interrogées :

Paul ADAM, Pierre BAUDIN, Anatole de BAUDOT, Maurice BEAUBOURG, Camille BENOIT, Jacques-Emile BLANCHE, Henri BORDEAUX, Emile BOURDELLE, Raymond BOUYER, Henry CARO-DELVAILLE, Jules CLARETIE, E. DEANDREIS, Jean DELVOLVÉ, Maurice DENIS, Georges d'ESPAGNAT, Georges DESVALLIÈRES, Vincent d'INDY, Elie FAURE, André FONTAINAS, Pascal FORTHUNY, Alfred FOUILLÉE, GRANDIGNEAUX, Jean GRAVE, HARLOR, Frantz JOURDAIN, Léopold LACOUR, Gustave LE BON, Tristan LECLÈRE, Henri LE SIDANER, Camille MAUCLAIR, Maxime MAUFRA, Paul MEZZARA, Robert de MONTESQUIOU-FEZENSAC, Georges MOREAU, Charles MORICE, Joséphine PÉLADAN, Jacques-Gabriel PROD'HOMME, Maurice QUENTIN-BAUCHART, Jean-François RAFFAËLLI, Jules RAIS (pseud. de Jules Nathan), Joseph REINACH, Léon RIOTOR, Romain ROLLAND, J.-H. ROSNY, SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, Gabriel SÉAILLES, Paul SIGNAC, Robert de SOUZA, Théophile Alexandre STEINLEN, Gabriel TRARIEUX, Jean d'UDINE, Francis VIÉLÉ-GRIFFIN, Adolphe WILLETTE.

Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques
Mercure de France, 1905

Enquêteur :

Charles MORICE

Publication :

« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques », *Mercure de France*, 1^{er} août 1905, p. 346-359 ; 15 août, p. 538-555 ; 1^{er} septembre, p. 61-85.

Questionnaire :

« 1° Avez-vous le sentiment qu'aujourd'hui l'art tende à prendre des directions nouvelles ?

2° L'impressionnisme est-il fini ? Peut-il se renouveler ?

3° Whistler, Gauguin, Fantin-Latour... qu'emportent ces morts ? Que nous laissent-ils ?

4° Quel état faites-vous de Cézanne ?

5° Selon vous, l'artiste doit-il tout attendre de la nature ou seulement lui demander les moyens plastiques de réaliser la pensée qui est en lui ? »

Personnes interrogées :

Paul ARTOT, Paternie BERRICHON, Albert BESNARD, Victor BINET, Jacques-Émile BLANCHE, Georges BOUCHE, Bernard BOUTET de MONVEL, Albert BRAUT, Charles CAMOIN, Henry CARO-DELVILLE, Claudio CASTELLUCHO, Ernest de CHAMAILLARD, Louis DEJEAN, Jean DELVILLE, Lisbeth DELVOLVÉ-CARRIÈRE, Maurice DENIS, Georges DESVALLIÈRES, Maxime DETHOMAS, Raoul DUFY, Henri DUHEM, Francisco DURIO, Charles GUÉRIN, Pierre GIRIEUD, Henri HAMM, Charles LACOSTE, Léon de LA QUINTINIE, Antoine de LA ROCHEFOUCAULD, Gaston LA TOUCHE, Alcide LE BEAU, Henri-Eugène LE SIDANER, Jacqueline MARVAL, Maxime MAUFRA, Charles MILCENDEAU, Tony MINARTZ, Lucien-Hector MONOD, Achille OUVRE, Fernand PIET, René PIOT, René Xavier PRINET, Gaston PRUNIER, Jean PUY, Armand RASSENFOSSE, Dario de REGOYOS, Gabriel ROBY, Georges ROUAULT, Émile SCHUFFENECKER, Paul SÉRUSIER, Paul SIGNAC, Louis SÛE, Félix VALLOTTON, Kees VAN DONGEN, Paul VERNET, Ignacio ZULOAGA, Ferdinand WILLAERT, Adolphe WILLETTE ; Conclusion par Eugène CARRIÈRE sur l'art d'aujourd'hui.

CHARLES MORICE, UN CRITIQUE SYMBOLISTE AU TEMPS DES « AVANT-GARDES »

Cécile Thézelais
Université Panthéon Sorbonne – Paris 1

Dans le paysage artistique et littéraire des années 1880-1910, Charles Morice (1860-1919) est une figure singulière. Utopiste enthousiaste, il a tenté de donner corps à son idéal d'inclusion de l'art — entendu dans un sens large incluant arts plastiques, littérature, théâtre, musique et danse — au cœur de la vie contemporaine. Il a déployé pour cela un faisceau d'activités variées — dont la poésie, véritable objet de ses ambitions, et la critique d'art, principal lieu de sa reconnaissance — ne sont que des facettes. Parmi ses occupations figurent également celles de journaliste, conférencier, organisateur d'expositions et de manifestations diverses. Cette activité foisonnante le place au centre d'un réseau social très étendu. Il a de précieuses amitiés parmi les poètes : Paul Verlaine, que Morice fait sortir de l'ombre en 1882, restera son ami intime jusqu'à sa mort, de même que Stéphane Mallarmé qu'il rencontre dès 1883. L'ouvrage de théorie et de critique qu'il fait paraître en 1889 chez Perrin sous le titre *La littérature de tout à l'heure* reprend en grande partie les pensées du maître des Mardis. Le livre fait alors grand bruit et positionne Morice parmi les théoriciens du symbolisme. Il se lie également avec des artistes, notamment par le biais de son ami l'amateur et écrivain d'art Jean Dolent : il devient ainsi l'intime d'Eugène Carrière et d'Auguste Rodin. Sa rencontre avec Paul Gauguin en 1890 est quant à elle déterminante. Morice se passionne aussitôt pour l'art du peintre en partance pour Tahiti, voyage dont il favorise la réalisation, et devient son défenseur le plus actif. Il collabore également avec le peintre à la rédaction de *Noa Noa*, livre mêlant souvenirs et impressions artistiques du peintre à Tahiti.

Morice soutient une conception métaphysique affirmant l'unité éternelle des choses en une transcendance et souhaite une évolution qui conduirait l'homme à se fondre à nouveau dans l'unité du monde par sa communion

avec la nature, fusion dont il trouve l'exemple idéal dans la vie primitive rêvée des Maoris décrite dans *Noa Noa*. Cette unité est le sens caché derrière l'apparence des choses et, selon Morice, le rôle d'une œuvre d'art est de la révéler. C'est pourquoi elle doit en premier lieu exprimer une idée, tout en maintenant l'équilibre entre la sollicitation de l'esprit et celle des sens. Les commentaires que Morice consacre, surtout à partir de 1892, aux œuvres de Gauguin, Carrière et Rodin, lui permettent de définir par la pratique ses critères esthétiques. Son principal mode de lecture d'une œuvre étant la *mimesis*, le meilleur moyen pour lui d'exprimer une idée est de la placer sur une figure humaine : celle-ci doit être simplifiée et ne pas présenter de détails réalistes, mais doit cependant être en premier lieu étudiée d'après nature et conserver un modelé qui permettent de lire en elle un sentiment.

Ces critères restent constants du milieu des années 1880 jusqu'en 1910. Le symbolisme de Morice n'a donc pas besoin de l'imagerie qui séduit une partie du mouvement à la fin du XIX^e siècle, « un certain décor de forêts et de parcs, d'étangs et de fontaines, une atmosphère de légende, des princesses alanguies [...] »¹. Il rejette cette tendance et s'en défie même dans les années 1900, car une partie du mouvement de rejet qui s'adresse alors au symbolisme l'identifie à cette imagerie, trop superficielle aux yeux de Morice en comparaison avec ce qui fonde sa propre position. Il participe ainsi d'une conception du symbolisme qui, pour être moins visuellement identifiable, contient de plus grandes possibilités d'adaptation dans le domaine plastique.

En 1902, alors qu'il recherche la reconnaissance du monde artistique et littéraire parisien, après un séjour de six ans à Bruxelles, Morice se voit proposer la rubrique « Art Moderne » du *Mercure de France*, auquel il collabore depuis sa création en 1890. L'ancienne petite revue symboliste a alors atteint une audience européenne. Morice assurera cette rubrique jusqu'en 1911 avec une grande régularité. Le critique, qui avait défendu jusqu'alors les artistes de son choix, se doit désormais de couvrir l'ensemble de la scène artistique parisienne. La tâche est ardue, tant les lieux d'exposition se sont multipliés au cours des deux dernières décennies : en plus des différents Salons annuels concurrents, nombre d'expositions se tiennent chez les marchands d'art. Morice assure son mandat avec sérieux et arpente les salles d'exposition, à la recherche de talents prometteurs. Il se lie avec quelques-uns d'entre eux, qui, pour certains, assistent aux réunions que les Morice organisent chez eux le dimanche à partir de 1904.

Fidèle à lui-même, le poète organise bientôt de nouvelles manifestations visant à placer l'art au centre de la société. En janvier 1905, il instaure ainsi

¹. Jean-Nicolas ILLOUZ, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 11.

un dîner se tenant le quatorze de chaque mois, dont le but est de rassembler les créateurs afin qu'ils puissent coordonner leur action. À la même époque, il conçoit avec Eugène Carrière le projet des *Fêtes humaines*, manifestations artistiques destinées à ponctuer la vie civile. Si ce projet utopiste n'eut aucune réalisation pratique, les dîners du quatorze en revanche connurent un grand succès, probablement dû en partie à la position de critique influent de Morice. C'est ainsi que lors de ces dîners, où se réunirent entre 1905 et 1911 jusqu'à cent trente convives, se mêlèrent plusieurs générations d'artistes : aux côtés d'Eugène Carrière, d'Eugène Gaillard et d'Adolphe Willette, s'assirent entre autres Georges Rouault, Kees Van Dongen, Raoul Dufy et Raymond Duchamp-Villon. D'après certains convives, la majorité de l'assistance voyait surtout dans ces dîners l'occasion d'un bon moment et restait circonspecte sur les grands projets de Morice, souvent comparé à Don Quichotte, d'autant que, buveur incorrigible, il terminait souvent la soirée en titubant. Il n'en reste pas moins que le poète pouvait exposer ses conceptions à un auditoire comptant certaines des figures majeures du mouvement artistique contemporain.

En retour, il convient de s'interroger sur le regard que cet homme portait sur l'art du début du XX^e siècle : son dogmatisme a-t-il pu s'accommoder des recherches nouvelles ?

Le rapport de Morice à Pablo Picasso dans les années 1902-1905 nous éclaire en partie sur cette question. C'est par l'intermédiaire de son ami le sculpteur Francisco – alias Paco – Durrio que Charles Morice rencontre le jeune peintre espagnol en janvier 1902. L'artiste et le critique se trouvent rapidement des affinités, comme l'indique cette note de Morice : « Paco, Picasso & leurs amis, nous ont invités à déjeuner [...]. Peintures de Picasso. J'ai promis une préface pour le catalogue de sa prochaine exposition¹ ». Le poète offre alors à Picasso un exemplaire de *Noa Noa*, dont Durrio l'avait entretenu dès l'année précédente². Le peintre aurait enluminé son exemplaire, qui est malheureusement perdu³. Si Morice ne rédige pas la préface de l'exposition qui se tient chez Berthe Weill à partir du 1^{er} avril suivant, il visite l'exposition collective tenue dans la même galerie à l'automne. Il donne en décembre 1902, dans sa seconde rubrique pour le *Mercury de France*, un compte rendu enthousiaste des premières toiles de la

¹. Tiré d'un des journaux intimes de Charles MORICE, le *Petit Journal XVII*, conservé à la Temple University library à Philadelphie (les *Petits Journaux* seront désormais notés PJ suivi du numéro), à la date du 12/1/1902. Morice mentionne le nom de Picasso dans son *Petit Journal* pour la première fois le 9 janvier 1902.

². « On parle de Gauguin, de Tahiti, du poème "Noa-Noa", de Charles Maurice [*sic*] et de mille autres choses dans ce goût-là. ». Voir Jaime SABARTES, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Paris, l'école des loisirs, 1946 ; rééd. 1996, p. 108).

³. Voir Pierre DAIK, *Dictionnaire Picasso*, Paris, R. Laffont, 1995, p. 388.

« période bleue » exposées par Picasso¹ :

« Elle est extraordinaire, la tristesse stérile qui pèse sur l'œuvre entière de ce très jeune homme. Cette œuvre est déjà innombrable. Picasso, qui peignit avant d'apprendre à lire, semble avoir reçu la mission d'exprimer avec son pinceau tout ce qui est. On dirait d'un jeune dieu qui voudrait refaire le monde. Mais c'est un dieu sombre. Les centaines de visages qu'il a peints grimacent ; pas un sourire. Son monde ne serait pas plus habitable que ses maisons lépreuses. Et sa peinture elle-même est malade : — incurablement ? Je ne sais. Mais à coup sûr il y a, là, une force, un don, un talent. Tel dessin — une femme nue, accroupie — donne la sensation d'une merveille presque accomplie² ».

Pour la forme, Picasso a alors opté, pour des « contours sinueux et continus³ » auxquels l'art de Gauguin — dont il est étonnant que Morice ne cite pas le nom ici — a habitué le critique. Des touches fondues modèlent les volumes et les tons adoptent un camaïeu qui rappelle l'art de Carrière, dont plusieurs amis du peintre espagnol étaient des admirateurs. Pour le sujet, l'œuvre de Picasso est alors concentré sur la figure humaine et l'expression du sentiment d'accablement. Cet art réunit donc tous les impératifs que Morice assigne à l'œuvre d'art et il en est vivement impressionné, gagné par sa tristesse au point d'en être inquiet pour le jeune artiste.

Ce dernier ne rencontre cependant pas le succès escompté et retourne en Espagne en janvier 1903, pour ne revenir qu'en avril 1904. Il s'installe alors dans l'atelier du Bateau-Lavoir, que Paco Durrio lui a cédé et, dès le 1^{er} mai, il assiste en compagnie d'autres artistes à l'anniversaire d'Albert, le fils de Charles Morice⁴. Picasso n'est cependant pas un familier et les journaux intimes du poète ne relatent qu'une seule autre visite cette année-là⁵. La belle-fille de Morice rapporte dans ses souvenirs que le critique voyait en Picasso « un des maîtres de demain⁶ ». Il n'est donc pas étonnant que Morice décide d'inclure le peintre, aux côtés de deux autres artistes, dans une exposition qu'il organise à la galerie Serrurier à Paris au début de l'année 1905. Le critique rend visite au peintre espagnol, probablement pour choisir avec lui les œuvres, organise leur déplacement, rappelle au peintre de fixer

¹. L'exposition d'œuvres de Picasso, Launay, Pichot et Girieud chez Berthe Weill se tient du 15 novembre au 15 décembre 1902. Bien que l'exposition soit collective, Morice ne vient que pour un peintre : « Exposition Picasso » (Temple University library, PJ17, 17/11/1902).

². Charles MORICE, « Art Moderne », *Mercur de France*, t. XLIV, n°156, décembre 1902, p. 804-805.

³. Philippe DAGEN, *Picasso*, Paris, Hazan, 2008, p. 30.

⁴. Voir Temple University library, PJ19, 1/5/1904.

⁵. « Promenade aux carrières avec Paco & Picasso, qui restent [...] à dîner. » (Temple University library, PJ19, 7/8/1904).

⁶. Marie JADE [pseud. Gabrielle VIEN], *Le masque du Génie*, Paris, La Renaissance du livre, 1925, p. 188.

ses prix et rédige le catalogue — seul pour la préface, avec Picasso pour les notices¹. Dans une lettre à un ami, le peintre se plaint de sa solitude au milieu de personnes qu'il fréquente par nécessité, ainsi que de la perte de temps que constituent pour lui les démarches pour gagner quelque argent. Il se montre satisfait de l'action de Morice :

« Mais enfin, je continue de travailler et d'ici quelques jours, je ferai une petite exposition, que Dieu fasse que cela plaise beaucoup aux gens et que je vende tout ce que j'ai envoyé. Charles Morice est celui qui s'occupe de l'organiser, il fera ce qu'il peut au "Mercure de France". Nous verrons bien ce qu'il en sort² ».

Picasso inclut-il Morice dans les personnes fréquentées par intérêt ? Leurs échanges vont en tout cas au-delà de la simple courtoisie, comme le révèle le post-scriptum : « Dis-moi si tu connais Rabelais — tu as peut-être lu Gargantua en espagnol, mais quelle différence... La Bruyère et tous ces classiques d'ici. Je t'enverrai un de ces quatre un livre de Pascal que tu ne connais peut-être pas³ ». Or, Morice venait de publier un article sur Rabelais, insistant sur les différentes trahisons faites au texte⁴ ; il avait également été particulièrement admiratif pour Pascal dès *La Littérature de tout à l'heure*⁵. Par *Noa Noa* d'abord, par Rabelais ensuite, Morice influence donc les lectures du jeune peintre espagnol, qui, selon son ami Sabartés, s'informait de littérature tout en laissant les autres en parler⁶.

L'exposition se tient du 17 février au 6 mars 1905 et l'accrochage de Picasso est conséquent : trente-trois tableaux et estampes, et un album de dessins⁷. Georges Boudaille estime qu'il compose « une petite rétrospective, qui s'étend de 1902 aux arlequins les plus récents⁸ ». Certaines œuvres ont

¹. Voir Temple University library, PJ20, 4/2/1905, 5/2/1905 et 16/2/1905, et les lettres de Morice à Picasso (Paris, archives du musée Picasso).

². Lettre de Pablo Picasso à Jacinto Reventós, Paris, [22] février 1905 reproduite en fac-similé dans Jacint REVENTÓS I CONTI, *Picasso I els Reventós*, Barcelone, G.Gili, 1973, p. 50-51 (notre traduction).

³. *Ibid.*

⁴. Charles MORICE, « Les Textes de Rabelais et la Critique contemporaine », *Mercure de France*, t. LIII, n°184, 15 février 1905, p. 551-562.

⁵. « [...] Pascal. La plus pure grandeur du XVII^e siècle porte ce nom, qui est aussi celui de l'avenir » (Charles MORICE, *La Littérature...*, *op.cit.*, p. 106). Sur La Bruyère voir *ibid.*, p. 104.

⁶. Voir Jaime SABARTÉS, *Picasso...*, *op.cit.*, p.118.

⁷. Cat. exp. *Picasso, Trachse, Gérardin. Exposition de leurs peintures et aquarelles*, Paris, Galerie Serrurier, du 25 février au 6 mars 1905 (préface sur chacun d'eux par Charles Morice et Pierre-Paul Plan).

⁸. Georges BOUDAILLE, Pierre DAIX, *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1966 ; rééd. révisée 1988, p. 74.

été identifiées : la présence est probable du *Nu au bas vert*¹, vraisemblablement la même œuvre que Morice avait déjà louée dans le *Mercur*e de décembre 1902 — il aura voulu montrer l'évolution de l'artiste en partant d'une œuvre aimée — et certaine dans le cas de la *Femme à la corneille*², œuvre plus récente comme les arlequins, qui marquent le début d'un changement. La manifestation est importante pour Picasso, car elle lui permet de rencontrer de nombreuses personnes, parmi lesquelles probablement Guillaume Apollinaire, qui rédige à cette occasion ses deux premiers articles consacrés au peintre³. Apollinaire se rapprochera également de Morice l'année suivante. Une lettre d'Apollinaire à Picasso, alors à Gósol, montre le critique toujours attentif à la carrière du peintre : « Je ne fréquente plus que Charles Morice. C'est un brave homme. Il t'en veut beaucoup prétendant que doué de dons admirables tu les gâches par un grand dédain de l'étude. [...] Morice m'a dit que Sagot était très emballé par toi. Il faut le faire marcher⁴ ». Il est plausible que Morice ait introduit Picasso auprès du marchand Clovis Sagot, frère d'Edmond qu'il connaissait de longue date. Le marchand est à cette époque la principale source de revenu de Picasso⁵. Morice appuie l'exposition qu'il a lui-même organisée par un long commentaire dans le *Mercur*e :

« J'ai déjà eu plusieurs fois l'occasion de parler de Picasso, de dire les dons extraordinaires de ce très jeune artiste et de déplorer l'orientation négative de son effort vers la tristesse stérile et vers l'aspect caricatural des êtres et des choses. Les œuvres nouvelles qu'il expose dans les Galeries Serrurier annoncent une transformation heureuse de son talent. Ce n'est pas que rien n'y persiste de sa primitive vision sombre. [...] Mais aujourd'hui les attitudes se simplifient, les unités se groupent moins minablement, la toile s'éclaire⁶ ».

L'art de Picasso connaît en effet à cette époque un apaisement dans ses

¹. Pablo PICASSO, *Nu au bas vert* (1902, aquarelle sur papier beige, 27,7 x 20 cm, coll. privée, Paris).

². Id., *Femme à la corneille* (1904, gouache et pastel sur papier collé sur carton, 65 x 49,5 cm, The Toledo Museum of art).

³. Selon les commentateurs, la date de la rencontre d'Apollinaire et Picasso varie entre octobre 1904 et février 1905. Selon Peter Read, le cachet peu lisible du carton d'invitation de Picasso et Max Jacob à Apollinaire, premier indice de relation, indiquerait février 1905, ce que tend à confirmer le début de la correspondance d'Apollinaire à Picasso en avril 1905 (voir Peter READ, « Compte rendu de l'ouvrage de John Richardson », *Que vlo-ve ?*, série 3, n°9, janvier-mars 1993, p.15-21, en part. p. 20-21).

⁴. Lettre de Guillaume Apollinaire à Pablo Picasso, [Paris], 12 juin 1906 (citée in PICASSO/APOLLINAIRE, *Correspondance*, Gallimard/RMN, Paris, 1992, lettre n°11, p. 46-47).

⁵. Voir Georges BOUDAILLE, Pierre DAIX, *Picasso....*, *op.cit.*, p. 80.

⁶. Charles MORICE, « Art Moderne », *Mercur*e de France, t. LIV, n°186, 15 mars 1905, p. 292.

sujets, notamment accompagné d'un changement de palette vers des tons plus chauds. Dans la préface du catalogue Morice insiste sur les rares dons de dessinateur et de coloriste du peintre :

« Il n'avait pas vingt ans et déjà il possédait cette effarante certitude du trait, des relations colorées, de la composition que beaucoup d'artistes cherchent encore au bout d'une longue expérience. Miracle que rien n'explique¹. »

Nous n'avons plus trace de rapport direct entre les deux hommes suite à cette exposition². Durant le reste de l'année 1905, Morice est absorbé par les *Fêtes humaines*, tandis que Picasso préfère la compagnie réduite de ses nouveaux amis poètes, André Salmon, Guillaume Apollinaire et Max Jacob. Nous ignorons si Morice put suivre l'évolution de l'œuvre de Picasso, du durcissement des volumes aux *Demoiselles d'Avignon* puis au cubisme, œuvre qui n'était visible que dans l'atelier du peintre ou à la galerie Kahnweiler. Il est cependant possible de présumer de son appréhension de cette évolution par le biais des commentaires qu'il fait de l'œuvre de Georges Braque. Bien qu'analysant avec finesse la démarche de l'artiste, le critique reste dans une réserve tolérante devant un parti-pris dont il pressent que le formalisme ne lui conviendra pas.

À la fin de l'année 1905, au moment où Morice perd Picasso de vue, Henri Matisse vient — ponctuellement — au-devant du critique. Concernant l'art de ce dernier, sa position a fluctué, de 1903 à 1911, entre incompréhension et espoir. La première critique que Morice consacre à Matisse à l'occasion du Salon des Indépendants de 1903 est assassine :

« Je ne puis, en finissant, m'abstenir de mentionner quelques grotesques. [...] Il y a l'ignorance associée à la prétention et il y a, ce qui est bien plus abominable encore, l'ignorance feinte, la maladresse voulue, apprise, étudiée. [...] Les déformations inutiles, inexpressives et laides de M. Henri Matisse — et je choisis, dans la foule, un artiste de qui je connais des œuvres, sinon excellentes, du moins simples — trahissent ce déni de sincère effort qui est une injure grave à l'art et au bon sens³ ».

L'année suivante, le critique fait amende honorable à l'occasion de l'exposition de l'œuvre du peintre à la galerie Vollard :

¹ Id., cité in Georges BOUDAILLE, Pierre DAIX, *Picasso...*, *op.cit.*, p.335.

² Cependant, rien n'est sûr pour la période du 20 juin 1906 au 18 mars 1908, couverte par le *Petit Journal XXI*, perdu.

³ Charles MORICE, « Art moderne », *Mercur de France*, t. XLVI, n°160, mai 1903, p. 404-405. Matisse exposait en 1903 sept toiles — dont un « guitariste » — et un dessin au Salon des Indépendants.

« Il faut que je l'avoue, j'ai été lent à comprendre le talent, la vision, les procédés de M. Henri Matisse. [...] Aujourd'hui devant sa dernière manifestation, si importante, je n'hésite pas à déclarer la sympathie grandissante qu'il m'inspire. [...] la peinture de M. H. Matisse témoigne du plaisir qu'il trouve aux couleurs, aux tons, à leurs relations ; mais ces relations ne sont significatives que d'elles-mêmes¹ ».

Le critique perçoit la teneur des recherches picturales de Matisse, mais ne peut adhérer à son choix de donner la première place aux questions formelles, alors que son précepte de base indique de l'expression de l'idée doit primer. Cependant, presque malgré lui, il reconnaît le talent de l'artiste, et notamment ses dons de coloriste. Peut-être a-t-il pensé trouver en Matisse le successeur de Gauguin qu'il recherche dans toutes les salles d'exposition, surtout depuis la mort de l'artiste en 1903. Dans les années qui suivent, bien qu'il soit souvent déconcerté, parfois inquiet, il conserve un ton tempéré et continue à placer ses espoirs dans Matisse. Le peintre sait, le moment venu, utiliser cette bonne grâce. En effet, moins d'un mois avant l'ouverture du Salon d'automne de 1905, celui de « la cage aux Fauves », le critique reçoit la visite de Jean Puy qu'il avait rencontré à quelques reprises depuis l'année précédente, et d'un certain « Mathys² ». Deux mois plus tard, en novembre 1905, alors que gonfle la polémique créée par la salle où figurent les œuvres de Matisse, le peintre assiste à son seul dîner du 14, quatre jours avant que Morice ne rédige son compte rendu³. Il semble que le peintre ait souhaité l'appui du critique du *Mercure*, qui est en effet positive : il estime que ce qu'il désigne comme des « petites révolutions » méritent le respect et que pour un certain nombre d'artistes, dont Matisse, « les grandes espérances sont permises », car leur geste est un dépassement de la formule post-impressionniste⁴. Le commentaire du *Bonheur de Vivre*, au Salon des Indépendants de 1906, est caractéristique de l'obstination de Morice à attendre de Matisse une œuvre qui lui convienne, alors qu'il attaque celle qui est exposée :

« C'est [...] avec inquiétude, avec tristesse, que je vois un artiste admirablement doué gaspiller ses forces en tentatives hésitantes et l'une par

¹. Id., « Art Moderne », *Mercure de France*, tome LI, n°176, août 1904, p. 533. Première exposition personnelle de Matisse, tenue du 1er au 18 juin 1904, elle comportait 45 toiles et un dessin, datés de 1897 à 1903.

². Voir Temple University library, PJ20, 24/9/1905. Jean Puy fait partie des peintres exposant alors dans la même salle que Matisse.

³. Voir Temple University library, PJ20, 18/11/1905.

⁴. Charles MORICE, « Le Salon d'Automne », *Mercure de France*, t. LVIII, n°203, 1^{er} décembre 1905, p. 379-80.

l'autre démenties. [...] Le tableau [...] de M. Henri-Matisse dénonce l'abus de l'abstraction systématique. Il semble avoir moins pensé à l'objet même de sa composition qu'aux moyens d'exécution. [...] Le bonheur de vivre, cela ? Mais la vie est absente ! Et quelle pauvreté d'imagination ! Cela suffirait peut-être à meubler une esquisse très réduite. Dans ces vastes proportions, c'est d'une blessante indigence. Vide, je le répète, c'est vide [...]. – J'attends impatiemment l'œuvre nouvelle, l'œuvre prochaine de M. Henri-Matisse ; j'attends avec confiance. Car cette fois je crois bien qu'il se trompe, mais je note que c'est avec éclat, à grand orchestre. On peut s'initier à la vérité par de telles erreurs¹ ».

Durant un an encore, Morice continue à défendre Matisse et perçoit même une évolution qui le rassure. Cependant, les recherches du peintre le conduisent vers toujours plus de simplification des formes et d'abandon du modelé, chemin dans lequel Morice ne peut le suivre plus longtemps. En 1907, il lui retire finalement son adhésion et l'accuse de pédantisme, estimant que son art découle pour beaucoup de calculs. Au Salon d'automne de 1910, il situe l'artiste à un extrême des tendances artistiques ; « au-delà de l'amorphisme² » :

« C'est la caricature de la rébellion contre l'École qu'on peut voir chez M. Henri Matisse. Son genre est plus gai [que celui de Vallotton qu'il a commenté précédemment] ; il est aussi plus dangereux. L'excitation au « sabotage » rencontre, par le temps qui court, plus de sympathie que l'invitation à l'obéissance. Par bonheur, cette excitation se produit sous des espèces si parfaitement, si évidemment absurdes, la gageure contre le bon sens est si excessive que celui devient tout à fait rassurant. Longtemps M. Matisse a mis au service des théories les plus folles une sorte de sagesse, qui était comme la protestation de l'instinct, resté sain, contre de faux calculs. Coloriste richement doué, il nous laissait souvent dans ses pires égarements, cette consolation des belles harmonies colorées, savoureuses comme de rares et suggestives alliances de mots. Plus rien de tel, dans les deux panneaux, qu'il ose qualifier de « décoratifs », et qu'il intitule *la Danse* et *la Musique*. Ce n'est pas même fou. Ce n'est vraiment plus rien d'appréciable, plus rien à propos de quoi on puisse parler ni de la Peinture, ni de la Musique non plus, ni de la Danse. Cinq hommes nus qui prétendent jouer de divers instruments, cinq femmes nues, dont les membres courent les uns après les autres dans un chahut furieux, et trois couleurs, par larges bandes, du bleu, du vert, du rouge, et c'est tout ; ce n'est rien³ ».

Par sa rubrique au *Mercury de France*, à laquelle s'ajoute entre 1908 et

¹. Id., « Le xxii^e Salon des Indépendants », *Mercury de France*, t. LX, n°212, 15 avril 1906, p. 535-537.

². Id., « Art Moderne », *Mercury de France*, t. LXXXVIII, n°321, 1^{er} novembre 1910, p. 154.

³. Id., p. 155-156.

1911 la direction littéraire du quotidien le *Paris-Journal*, Charles Morice procure dans la première décennie du XX^e siècle une audience importante à une conception symboliste assez large pour englober une partie de la production contemporaine. Il trouve un art en cohérence avec ses critères iconographiques et plastiques chez le jeune Picasso, pour qui il agit également de façon pratique, mais aussi chez des artistes comme Maurice Denis ou Pierre Laprade. Il participe ainsi au rayonnement d'« un certain “message du Symbolisme” [...], qui confère au mouvement une singulière capacité de métamorphose, lui permettant de se prolonger loin avant dans le XX^e siècle¹ ». Après une période de rejet, le mouvement connaît même un regain de vie, notamment par le biais de la revue *Vers et Prose* créée par Paul Fort en 1905, à laquelle Charles Morice s'associe quelques temps. Cependant, ses présupposés l'empêchent d'apprécier une partie grandissante, plus formelle, de la production artistique contemporaine. Aussi décide-t-il de quitter ses rubriques de critique d'art en 1911, laissant notamment la parole à André Salmon qu'il a recruté au *Paris-Journal*. S'il avait été encore en vie, c'est probablement avec joie qu'il aurait assisté au retour à la figuration de tendance néo-classique opérée dans les années 1920 par nombre des artistes qu'il n'avait pu suivre dans leur déconstruction de la figure humaine, et en premier lieu par Picasso.

Cécile Thézelais est docteur en histoire de l'art de l'Université Paris I – Panthéon-Sorbonne.

¹. Jean-Nicolas ILLOUZ, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 69.

ICONOCLASME ET CRITIQUE D'ART :
LE CYCLONE (1907) DE JEAN DOLENT

Pierre Pinchon
Université Paul-Valéry – Montpellier III

« À des époques régulières, j'entends dire : on a récompensé tel peintre.
Je n'entends jamais que l'on en ait puni¹ ».

Ultime livre de Jean Dolent, *Le Cyclone* (1907) est une œuvre de fiction iconoclaste et *impertinente* qui, derrière un titre curieux, cache le bilan définitif d'un critique d'art passionné et malicieux². Dans cet opuscule de soixante-quinze pages, l'auteur imagine que le musée du Luxembourg a été dévasté par une tempête providentielle n'épargnant que les œuvres dignes de rester à la postérité. Contemporain de la réalisation des *Demoiselles d'Avignon* et de l'entrée au Louvre d'*Olympia*, *Le Cyclone* est un lessivage à grandes eaux du musée du Luxembourg, institution que beaucoup d'artistes et de critiques d'art indépendants n'hésitaient pas à comparer aux écuries d'Augias. Félix Fénéon, par exemple, avait déjà manifesté sa colère envers ce symbole de la politique d'acquisition de l'État français au moment de sa réorganisation en 1886 :

« Oh, ce musée. Par leurs œuvres ou par leurs signatures, Rodin, Ribot, Bastien-Lepage, Courbet, Corot, Rousseau, Eva Gonzalès et Marie Bashkirtseff arrêteront un instant notre explorateur. Mais il cherchera vainement Degas, Camille Pissarro, Édouard Manet, Rops, Puvis de Chavannes. Un Gustave Moreau, et il date de 65. Les maîtres de la peinture actuelle sont absents. Et nous applaudirions à un incendie assainissant le hangar luxembourgeois, si ne

¹. Jean Dolent, *Amoureux d'art*, Paris, Lemerre, 1888, p. 220.

². J. Dolent, *Le Cyclone*, Paris, La Maison des poètes, 1907.

s'accumulaient là des documents indispensables aux monographies futurs de la bêtise au XIX^e siècle¹ ».

Après avoir combattu pour la reconnaissance de la modernité pendant plus de trente ans, Dolent, comme beaucoup d'acteurs de la scène indépendante, ne pouvait que se lamenter, en ce début de XX^e siècle, sur l'état des collections publiques où ne figurait même pas un Gauguin. Décédé en 1903, ce dernier se serait d'ailleurs certainement bien amusé à la lecture du dernier ouvrage de son ami. Il semble d'ailleurs que c'est une mésaventure survenue pendant l'exil marquisien de Gauguin qui a prélué à la réalisation du *Cyclone*. Malgré l'éloignement, Dolent avait peut-être été tenu au courant que l'île d'Hiva Oa où habitait l'artiste avait été le théâtre en janvier 1903 d'un violent cyclone ravageant nature et habitations à l'exception notable de la maison et des œuvres de Gauguin, miraculeusement épargnées par la tempête tropicale. Gauguin et son œuvre avaient été sauvés des eaux, et Dolent n'avait plus qu'à imaginer que la dépression aurait pris le temps de se déplacer des Marquises pour s'abattre sur Paris. Il ne resterait plus qu'à constater les dégâts de la providence...

En tant qu'écrivain, critique d'art et collectionneur, Charles Antoine Fournier dit Jean Dolent est une figure aussi singulière qu'importante du dernier tiers du XIX^e siècle². Né en 1835 et décédé en 1909, ce critique d'art a eu une longue carrière sur la scène artistique parisienne qui, schématiquement, débute au moment de la première exposition impressionniste de 1874 et s'achève avec la publication du Manifeste du futuriste. En tant que critique, ou plutôt en tant qu'« Amoureux d'art » ainsi qu'il se définit en titre de son meilleur ouvrage publié en 1888³, Dolent a développé une conception particulière du discours sur l'art puisqu'il s'agit d'une critique écrite en dehors des normes et des conventions du traditionnel Salon. Dolent est en effet un écrivain d'art qui va refuser l'*ekphrasis* ainsi que le commentaire technique, estimant en cela que seul l'artiste a le droit de d'exprimer sur la qualité de réalisation d'une œuvre d'art. De la sorte, il va produire des livres sur l'art dans lesquels une large place est accordée à la consignation de propos d'artistes (sous la forme d'aphorismes ou de petits dialogues entendus à l'atelier ou au Salon), ainsi qu'à la retranscription de listes, de nomenclatures et de catalogues. Soient autant de procédés qui vont non seulement lui permettre d'écrire sur l'art avec un minimum de mots mais aussi d'effacer sa personnalité littéraire au profit de la seule

¹. Félix FÉNÉON, « Le Musée du Luxembourg », *Le Symboliste*, 15 octobre 1886.

². Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'ouvrage extrait de notre doctorat : Pierre PINCHON, *Jean Dolent, écrivain, critique d'art et collectionneur*, Paris, PUR, 2010.

³. *Amoureux d'art*, *op. cit.*

valorisation de l'artiste et de son œuvre. Cette étude sur *Le Cyclone* n'analysera pas un bilan largement ratifié par la postérité¹ mais présentera les antécédents et les circonstances qui ont poussé Dolent à produire un petit chef d'œuvre d'impertinence pour tirer sa révérence à soixante-quatorze ans sur la scène de la littérature artistique. Ce dernier ouvrage doit être en effet considéré comme l'aboutissement d'une pratique de l'écriture artistique chez Dolent où la syntaxe a été emportée par le souffle de la tempête au même titre que les mauvais tableaux.

Construit en cinq chapitres (*Crevés ! – Éraflés ! – Sauvés ! – Le déjeuner du Cyclone – Au retour*) et assorti d'un préambule qui circonstancie l'action, ce livre s'ordonne selon une narration cohérente, ce qui est rare chez Dolent. Aussitôt levé, l'auteur apprend la nouvelle et marche de bon pas vers la rive gauche où l'attend le conservateur du musée, Léonce Bénédite. Des artistes et des journalistes sont également sur le lieu du sinistre tandis que des ouvriers commencent déjà à déblayer les décombres. L'inventaire du désastre peut alors commencer. Les toiles sont réparties en trois catégories : celles qui sont irrémédiablement « crevées » et définitivement perdues pour la postérité (Gérôme, Bonnat, Cabanel, Bouguereau, Detaille, Laurens); les « éraflées » qui seront envoyées aux dépôts (Chaplin, Roll, Lévy-Dhurmer, Raffaëlli, Helleu, Sargent) ; et enfin les « sauvées » qui auront le droit de rejoindre les cimaises du Louvre tels Carrière, Moreau, Puvis, Monet, Cézanne, Fantin, Toulouse-Lautrec, etc. Puis vient le temps du déjeuner dans un café proche du musée où l'auteur rejoint ses amis autour d'une table conviviale et gaie pour commenter le bilan de la journée. Au dernier chapitre, Dolent s'en repart comme il était venu, à pied, dans sa villa de Belleville et se livre en chemin à des réflexions pessimistes sur l'évolution de la société moderne.

Ces derniers feuillets prennent une saveur particulière lorsque la correspondance de l'écrivain apprend qu'un exemplaire dédicacé du *Cyclone* a été adressé à Marinetti en mars 1909². À la lecture de ce petit pamphlet, le poète italien fut probablement sensible au discours iconoclaste du vieil homme envers les institutions tandis que le dernier chapitre, dans lequel Dolent croise « des machines qui tentent de dépasser d'autres machines, et qui vont vite, très vite, pour arriver n'importe où³ », apparaît comme une réponse aux idées modernistes d'une partie des avant-gardes. Dernière bravade d'un critique d'art de l'ancien temps, cet envoi à Marinetti reflétait le scepticisme d'un homme du siècle passé mais encore animé d'une verve

¹. Voir Pierre PINCHON, *op. cit.*, p. 207-224.

². Lettre de Jean Dolent à Aurel, s.d., s.l., citée dans AUREL, *Jean Dolent l'adorable*, Paris, Éditions de la revue moderne des arts et de la vie, 1946, p. 170-171.

³. *Le Cyclone*, *op. cit.*, p. 75.

aiguë et d'un esprit toujours sensible aux différentes manifestations de l'art contemporain.

Édité à cent soixante-dix exemplaires numérotés et signés par l'auteur, *Le Cyclone* n'est évidemment pas un objet destiné à la commercialisation et à une large diffusion. De par son propos subversif et iconoclaste, cet opuscule de soixante-quinze pages relève plus du tract politique ou de la simple réclame à l'exemple de celle qui circule parmi les badauds au premier chapitre :

« Ce prospectus va de main en main :

*Enlèvement à fond
et lessivage
de vieilles peintures
par*

LE PARFAIT DÉCAPEUR UNIVERSEL

Tragique ! Je frissonne...¹ »

Considéré d'ailleurs par Charles Morice comme un « extraordinaire pamphlet d'art² », *Le Cyclone* s'apparente, en ces temps d'anarchie, au tract dissimulé sous le manteau et confidentiellement diffusé dans un circuit de distribution indépendant. Néanmoins, ce format court convient parfaitement au tempérament et au style de Dolent puisque ce dernier réussit à agencer dans cet espace restreint l'ensemble de ses modes d'expression littéraire préférés. Il arrive ainsi à mêler : dialogues ironiques, remarques fines ou insidieuses, citations extraites d'articles de journaux imaginaires, contenu textuel d'un prospectus ainsi que les paroles d'une chanson d'atelier irrévérencieusement entonnée par certains badauds en ce moment inapproprié ainsi que des longues listes de mots... c'est-à-dire le « catalogue » des tableaux crevés, éraflés et sauvés constituant la colonne vertébrale de l'ouvrage. Cependant, ses énumérations s'amenuisent au fur et à mesure de la progression du livre. Si le catalogue des peintures crevées et éraflées est agrémenté de commentaires et signale encore les titres des œuvres abîmées, la liste des premiers peintres sauvés ne comporte aucun titre d'œuvre mais seulement des noms d'artistes sans aucun ordre alphabétique, thématique ou chronologique :

« On se passe la liste des artistes dont toutes les œuvres ont été épargnées par le cyclone.

Sauvés :

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Charles Morice, *Pages choisies de Jean Dolent*, Paris, Messein, 1913, *op. cit.*, p. 329.

Eugène CARRIERE
 J.-C. CAZIN
 SISLEY
 FANTIN-LATOURE
 René MÉNARD
 AMAN Jean
 Claude MONET
 DEGAS
 PUVIS DE CHAVANNES
 Théodule RIBOT
 Odilon REDON
 RENOIR
 Alphonse LEGROS
 Ferdinand GAILLARD
 MANET
 Berthe MORIZOT [sic]
 Mademoiselle DUFAU
 WHISTLER
 Guillaume RÉGAMEY
 CÉZANNE
 RICARD
 Ernest HÉBERT
 Camille PISSARRO
 Gustave MOREAU
 Albert BESNARD
 HARPIGNIES
 Mary CASSATT¹ »

Agence de la sorte, c'est-à-dire pêle-mêle, la liste perd alors son statut de nomenclature et devient vide de contenu scientifique. Pour Dolent, les vraies gloires du XIX^e siècle n'ont pas besoin du commentaire pour vivre dans le temps puisque leurs noms imprimés en capitales suffisent à évoquer l'ensemble de leur œuvre. Ce n'est plus le critique ou l'historien qui dresse le bilan mais un « amoureux d'art », un poète qui, après avoir fait exploser les normes littéraires² à l'image de l'enceinte du musée du Luxembourg, joue uniquement sur la mélodie formée par la succession des noms de ses peintres favoris. Dans le *Cyclone*, l'auteur cherche à effacer son activité d'écrivain pour atteindre une critique idéale car débarrassée du verbe, de la syntaxe et du commentaire.

La décomposition de la page en longue colonne de mots est un phénomène récurrent chez lui où s'observent « la défaite de la syntaxe, le

¹. *Le Cyclone*, op. cit., p. 25-27.

². Sylvie THOREL, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont de Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994, p. 500.

règne de l'asyndète¹ » et grâce auquel Dolent remplit des pages et des pages... sans écrire. L'inventaire et la liste documentaire sont des procédés déjà largement utilisés par cet auteur depuis les débuts de la III^e République. Dans le *Petit Manuel d'art* (1874), Dolent publie plus de trente pages de « documents instructifs », (catalogues de vente, inventaires après décès) qu'il se contente de recopier². Trois ans plus tard, le *Livre d'art des femmes* (1877) est l'occasion de publier la nomenclature de sa collection, une répartition alphabétique des exposants au Salon sur le modèle politique de l'assemblée nationale, ainsi que des inventaires après décès d'artistes, ce qui occupe un peu moins de la moitié de l'ouvrage³. Puis vient *Amoureux d'art* (1888), livre fortement inspiré des *Pensées détachées* de Diderot car constitué pour moitié d'aphorismes élégamment espacés sur le vide typographique du feuillet⁴. Enfin, *Monstres* (1896) est un livre dans lequel Dolent utilise trois chapitres pour recopier les graffitis inscrits sur le mur d'un atelier⁵, ce qui fit bondir Octave Mirbeau :

« [...] on dirait un petit carnet, où seraient notées, au crayon, et quelquefois par de simples signes mnémotechniques, les commissions chez le boucher, le fruitier, l'épicier, de quelque bonne ménagère, qui n'a pas de temps à perdre dans des phrases⁶ ».

Dolent n'est pas le seul critique à avoir utilisé ce procédé d'anti-écriture — succédané de la littérature excentrique⁷ — appliqué à la critique d'art. On peut s'intéresser aux cas particuliers offerts par Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry qui ont conçu leurs comptes rendus de manière similaire entre 1893 et 1894, notamment dans les *Essais d'art libre*, revue à laquelle Dolent collabore à la même période. Fargue fait paraître au printemps 1894 un curieux article sur les Salons de la Société des Artistes français et de la Société nationale :

« (Aludel sporadique, obligé, de vœux, indulgences et souhaits pléniers : Requête de grades et titre picturaux axiomatiques mieux que définitrice, on crainte qu'ouvreuse stallant le chérubin sobriqueté : sujet. — Complaisance au peintre actuel impuissant, phasant insincèrement une plastique souffreteuse, grâce à l'esquinancie d'un métier littéraire, invécu, invincible, votivement au

¹. Id., « La Légende muette », *Anamorphoses décadentes*, l'art de la défiguration 1880-1914, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002, p. 181.

². J. Dolent, *Petit Manuel d'art à l'usage des ignorants*, Paris, Lemerre, 1874, p. 137-166.

³. Id., *Le Livre d'art des femmes*, Paris, Lemerre, 1877, p. 67-100 ; 113-146 ; 151-188.

⁴. Id., *Amoureux d'art*, *op. cit.* et P. Pinchon, *op. cit.*, p. 84-90.

⁵. Id., *Monstres*, Paris, Lemerre, 1896, p. 95-110 ; 161-172 ; 179-182.

⁶. Jean Salt [Octave Mirbeau], *Le Journal*, 5 décembre 1896, p. 3

⁷. Voir P. Pinchon, *op. cit.*, p. 35-41.

velours charmant des chimies suries. – Rescisoire insouci qu'il faut quintupler du peintre de choix et d'élection (1) *client de modiste ou de couturier*. – Constatation de l'incapacité d'une Foi ; d'un manque de génie aux sens prétérits – Désir d'une œuvre le moins qu'il se puisse mnémotechnique, et que devrait-il s'adonner aux rigoureuses boissons à la fin de sa vision grandie, rien ne soit toléré au peintre d'artifice vite rabattu).

(1) Armand Point ou Jeanne Jacquemin

[...]

D'un moindre ségrégât, se référant : 15-21 *J.-W. Alexander* — Aman Jean — A. Berton — A. Besnard — P. C. Blache — J.-E. Blanche — P. Bocquet : — 209-211 *R. Casa* — L. Cassard — Chudant — 270-275. *C. Conder* — 288. *C. Cottet* — J. C. Danguy — J. Errazuriz — K. Frazier — 482-484. A. Gandara — W. G. Glehn — 552-558 *G.-A.-L. Griveau* — F. Guiguet — J. Guthrie — 606. *Hodler* [...] ¹ ».

Après une introduction conçue pour être illisible tant elle est composée de néologismes et de mots rares, Fargue propose sous forme de liste les noms des artistes qu'il a appréciés lors de ses visites. Certains noms apparaissent en italiques ou s'accompagnent de numéros d'inventaire, tous les prénoms apparaissent en initiales. De façon significative, tout ce qui est importé normalement dans un compte rendu d'exposition se voit relégué au second plan. Les titres et la description des œuvres, d'ordinaire toujours présents dans une chronique d'art, sont remplacés par des numéros.

Seul l'ordre alphabétique est respecté dans cette énumération quasiment indéchiffrable qui doit être rapproché d'un passage du *Cyclone* construit sur le même principe :

« Cette toile est du temps de Roujon ; ce tableau nous vient de Castagnary ; 1884 — 1901 — 1883... 3000 francs... 1500 francs... 2000 francs... Troisième médaille. — Première médaille. — Rappel de médaille. — Mention. — Médaille d'honneur. — Hors concours. — Officier. — Chevalier. — Commandeur. — Grand-croix. — Les palmes. Téléphone : N° 548-73² ».

Aux yeux de Fargue et de Dolent, le compte rendu d'exposition est devenu une forme figée qui ne permet plus aux poètes de s'adonner à la critique d'une manière compétente et originale, sentiment également partagé par Jarry. À la fin d'un article consacré en 1894 à Charles Filiger dans le *Mercure de France*, le père d'Ubu s'est d'ailleurs exprimé sur l'inutilité du commentaire d'art :

¹. Léon-Paul FARGUE, « Fréquentation d'art », *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, p. 125. Voir aussi Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire*, Rennes, PUR, p. 209-211.

². *Le Cyclone*, *op. cit.*, p. 11.

« Il est très absurde que j'aie de l'air de faire cette sorte de compte rendu ou description de ses peintures. Car 1° si ce n'était pas très beau, à les citer je ne prendrais aucun plaisir, donc ne les citerai pas ; — 2° si je pouvais bien expliquer point par point pourquoi cela est très beau, ce ne serait plus de la peinture, mais de la littérature (rien de la distinction des genres), et cela ne serait plus beau du tout ; — 3° que si je ne m'explique point par comparaison — ce qui irait plus vite — c'est que je ne fais point à ceux qui feuilletent ces notes le tort de croire qu'il leur faut prêter courte échelle... — Et plutôt que toute dissertation sur Filiger remirons-nous en l'ivoire des faces et des corps de sa Sainte-Famille, reproduite au *Cœur*, et dont je n'ai point parlé, car c'eût été très inutile¹ ».

En cette année 1894, Jarry publie lui aussi dans le cadre de ses « Minutes d'art » une nomenclature identique à propos des Salons. Mais à la différence de Fargue, Jarry prend le soin d'indiquer à ses lecteurs les raisons de la forme curieuse prise par son compte rendu : « Tant d'Expositions que nous en dénombrerons seulement les plus inévitables beautés selon la brièveté d'un catalogue ou palmarès² ». Dolent, Fargue et Jarry — malgré le demi-siècle qui sépare le Bellevillois des deux jeunes poètes — ont développé de concert une critique d'art alternative fondée sur le rejet systématique du discours descriptif et explicatif de l'œuvre d'art. En revendiquant la part d'inintelligibilité de leurs écrits sur l'art, ils mettent alors en exergue leur volonté poétique de renouveler l'exercice et de lutter contre l'hégémonie de la littérature dans la critique d'art. Pour eux, il n'est désormais pas plus question d'écrire (sur) la peinture que de la décrire.

L'influence de Dolent sur Jarry dans le domaine de la littérature artistique se vérifie encore à la lecture de *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, roman publié en 1894 par Jarry. Au chapitre XXXII intitulé « Comment on se procura de la toile », un commis est envoyé par le docteur au magasin du « *Luxe Bourgeois* » pour effectuer quelques courses :

« Voici quelques milliards en espèce, dit le docteur, fouillant dans ses goussets agrafés de rubis. Tu demanderas à un sergent de ville le chemin du Magasin national, dit *Au Luxe bourgeois*, et y achèteras des aunes de toiles.

Tu te recommanderas de moi aux chefs de rayon Bouguereau, Bonnat, Detaille, Henner, J.-P. Laurens et Tartempion, reconnaissables au tas de leur commis et autres marchands subalternes. Et, pour ne point perdre de temps entre les griffes de leurs chipotages, tu verseras sans mot dire...

[...] Sur chacun un tas d'or jusqu'à ce que l'enlèvement de ses lèvres cesse de répondre. La somme suffira de soixante-seize millions de guinées pour M. Bouguereau, de dix-sept mille maravédis pour M. Bonnat, car sa toile est estampillée, en guise de *trade-mark*, de l'image d'un pauvre homme ; de trente-

¹ Alfred Jarry « Charles Filiger », *Mercure de France*, septembre 1894, p. 76-77.

² Id., « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, n°5-6, mai-juin 1894, p. 89 cité par F. Lucbert, *op. cit.*, p. 210.

huit douzaines de florins pour M. J-P. Laurens ; de quarante-trois centimes pour M. Tartempion, et de cinq milliards de francs, plus, en kopeks, un pourboire, pour M. Detaille. Tu jetteras le billon restant par la figure des autres bouffes. [...]

— Un dernier mot : pour te laver le prognathisme de ta mâchoire des paroles mercantiles entre dans une petite salle disposée à cet effet. Là fulgurent les icônes des Saints. Découvre-toi devant le *Pauvre Pêcheur*, t'incline devant les Monet, genufléchis devant les Degas et Whistler, rampe en présence de Cézanne, te prosterne aux pieds de Renoir et lèche la sciure des crachoirs au bas du cadre de l'*Olympia*¹ ! »

Ce dernier texte est à rapprocher du compte rendu du Salon de 1885 dans lequel Dolent associe la peinture académique à une production strictement mercantile. Pour le Bellevillois, les institutions muséales sont comparées à ses grands magasins qui fleurissent le long des grandes artères de la capitale :

« Dans ma pensée, toute la peinture marchande s'étage, s'empile dans des vitrines de marchands. Le magasin du Bon Marché reçoit les toiles chéries des bourgeois cossus et des bourgeoises sensibles. Il y a le rayon de la soie et le rayon du velours : *Une femme dans un intérieur riche – Deux femmes avec de jolis bibelots*. Si la fenêtre est ouverte, c'est cent francs de plus.

Aux magasins du Louvre, les toiles de ceux qui pastichent les vieux maîtres, la cuisine à la sauce rousse et les fricots à la sauce rance.

Leur *Robespierre* et leur *Marat*, leur *Bailly* et leur *Mirabeau*, au bazar de l'Hôtel-de-Ville² ».

L'examen des premiers textes de Dolent permet aussi de se rendre compte que *Le Cyclone* a été médité dès le début des années 1880. Dans la grande bataille qui a opposé peintres d'école et indépendants, il n'a retenu que deux catégories d'artistes : les « glorieux » qui profitent de la minute heureuse et des décorations, et les « vivants » ceux dont le nom et l'œuvre vivront à travers le temps, à l'exemple de Delacroix dont la haute silhouette a toujours écrasé de sa superbe les peintres d'histoire de son temps ainsi que l'a rappelé Dolent dans son texte sur l'Exposition nationale de 1883³. C'est

¹. Id., *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Livre v, chapitre XXXII, Paris, NRF, 1995, p. 84-85.

². J. DOLENT, « Salon de 1885 », *La Revue contemporaine*, op. cit., repris dans *Amoureux d'art*, op. cit., p. 154-155.

³. Id., « Les Vivants à l'exposition nationale », *Journal des artistes*, 1^{er} octobre 1883, p. 1 repris dans *Amoureux d'art*, op. cit., p. 95-96 : « Je reviens toujours à Delacroix, c'est là l'exemple et la leçon. Parmi les damnés de la *Barque*, je reconnais quelques-uns des pauvres peintres de son temps. Ils mordent la barque de leur mâchoire désarmée... [...] »

d'ailleurs à l'occasion de ce compte rendu que le critique a livré un premier avertissement à ses contemporains :

« À l'Exposition nationale, on assiste au lamentable défilé des ridés, des ridaillés, des flétris, des méchants artistes qui sont de maladroits ouvriers. Toutes ces toiles d'une année à une autre année, vont se fendillant, se décortiquant. Et, depuis l'ouverture de cette Exposition nationale, les superbes et les triomphants connaissent la vérité. Rien ne restera d'eux ; ces peintres d'une haute suffisance quitteront le Luxembourg, où ils sont de passage, sans entrer dans le Louvre où l'on demeure. Pour les recevoir, les vivants, les vrais maîtres n'entr'ouvriront pas leurs rangs et ces chevaliers de petite noblesse iront rejoindre, je ne sais où ils sont, les Jacquand, les Gudin et les Biard...

Ces malheureux hommes disent du tableau voisin : "Il ne se tient pas". Mais leur joie est atteinte par une amère pensée. Eux des vivants ! Ils ont dix ans à vivre. Je leur concède vingt ans d'un cœur généreux et compatissant que n'endurciront jamais les émotions de la lutte.

Des milliers de tableaux à des milliers de tableaux s'ajouteront, iront s'éparpillant de Paris à la province, de la grande à la petite province, toujours descendant pour séjourner dans la solitude, dans l'ombre épaisse, dans le silence ; jusqu'au jour où le modeste conservateur d'un musée désert, personnage sans vénération et maladroit, crèvera cet œil, fendra ce front et, ce qui rend mon cœur pitoyable, relèguera ces toiles dans le grenier, ce champ du repos.

Les hommes forts, les glorieux sont frappés ; les simples et les sincères ne sont pas atteints. Au milieu des sépulcres, on entend parfois le chant clair et frais d'un oiseau¹ ».

Vingt-cinq ans plus tard, Dolent fait tomber la sentence en écrivant *Le Cyclone* et profite au passage pour égratigner ceux qui ont déjà réussi à se faufiler jusqu'au Louvre et dont les places sont désormais inamovibles, à son grand regret :

« Bonnat, Cabanel, Bouguereau, Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens, Henner, Carolus-Duran ont donné l'illusion de la force et de la grâce à des personnes dont le nombre dépasse la qualité. Ils ont travaillé avec persévérance et méthode ; ils ont eu la fortune et les honneurs, cinquante années de gloire. C'est bien ; c'est assez. Ce bon travail a été convenablement rémunéré. Non pas nés pour vivre dans le temps, qu'ils disparaissent. Ne pouvant affronter l'accueil de Rembrandt, Velasquez, Rubens, Dürer, Holbein, des grands Italiens, des beaux Français, de Constable et de Turner, ils ne doivent pas entrer au Louvre, où ils iraient rejoindre Paul Delaroche, Hippolyte Flandrin² ».

¹ *Ibid.*, p. 97-98.

² *Le Cyclone, op. cit.*, p. 17-18.

Transition testamentaire vers la modernité, ce livre écrit au lendemain de la mort de Carrière et de Cézanne clôt non seulement l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, en désignant à la postérité les noms des artistes impressionnistes ainsi que ceux de Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Odilon Redon, mais aussi le siècle auquel Dolent a appartenu de corps et d'esprit. Cependant, *Le Cyclone* n'intervint-il pas trop tard alors que ce livre aurait pu avoir une portée retentissante au lendemain du legs Caillebotte ou de l'affaire du Balzac ? D'ailleurs, Dolent aurait certainement énoncé dix ans plus tôt les mêmes choix qu'en 1907. Quel pouvait être l'intérêt de publier un pamphlet édité à cent soixante-dix exemplaires et donc uniquement diffusé auprès d'un cercle d'amis entièrement acquis à la cause de l'art indépendant et qui, de surcroît, partageait ses vues sur la politique d'acquisition de l'État ? Il semble que *Le Cyclone* a bel et bien été écrit pour soi, par un écrivain d'art désireux de clore sa carrière sur un bilan définitif et aujourd'hui largement ratifié. Celui qui confessait « avoir changé bien des fois de certitude »¹ se devait d'achever son œuvre dans la littérature d'art pour laisser à la postérité le pseudonyme d'un des grands critiques de son siècle.

Pierre Pinchon est docteur en histoire de l'art contemporain, ATER à l'université Paul Valéry – Montpellier III, membre du Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences humaines Et Sociales EA 4424.

¹. *Amoureux d'art, op. cit.*, p. 2.

LE LETTRISME
OU
L'ECRITURE D'UNE HISTOIRE DE L'ART ET
D'UNE CRITIQUE D'ART ALTERNATIVES
(1945-1955)

Fabrice Flahutez
Université de Paris Ouest Nanterre

Mouvement fondé par Isidore Isou et Gabriel Pomerand durant l'été 1945, le lettrisme a pour vocation, dès sa création, de reprendre le flambeau des avant-gardes historiques et de proposer une nouvelle vision du monde. Pour cela, les artistes impliqués dans le lettrisme (Maurice Lemaître, François Dufrêne, Gil J Wolman, Jean-Louis Brau, Roberto Altmann, etc.) vont écrire les premières pages de l'histoire de dada et du futurisme italien et commenter le surréalisme d'avant-guerre. La tentative lettriste pour s'inscrire dans le sillage de ces avant-gardes historiques aura une autre conséquence, celle d'une formidable bataille éditoriale entre les différents groupes après 1945. L'enjeu principal étant de revendiquer la paternité d'une modernité qui, à mesure que le temps filait, devenait de plus en plus floue. L'histoire écrite des avant-gardes au XX^e siècle doit donc beaucoup à cette effervescence qu'il est nécessaire aujourd'hui d'expliquer pour comprendre les raisons d'une conspiration du silence qui pèse encore sur le lettrisme historique (1946-1953)¹. Il est étrangement confondant de voir que les critiques et les historiens de l'art² reprennent souvent une grande partie des débats qui ont émaillé la décennie qui court de 1945 à 1955 et observent un silence radieux sur le lettrisme avant de donner la parole à Guy Debord pour

¹. Voir notre ouvrage : *Le lettrisme était une avant-garde*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

². Voir par exemple la dernière grande exposition sur le sujet : cat. exp. *Be-bomb, The Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946-1956*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

l'Internationale Situationniste¹. En feuilletant les catalogues d'exposition sur ces questions depuis 1950, il ressort de cette passionnante saga des formes picturales, un répertoire quasi infini d'images plus ou moins colorées, plus ou moins gesticulées ou géométrisées. Pierre Soulages répond à Franz Kline, Hartung à Wols, Sam Francis à Pollock². Dans cette nébuleuse de formes, les critiques de l'époque se partagent entre abstraction (chaude ou froide) et figuration. Les deux pôles ainsi constitués seraient immuables et constitueraient le paradigme selon lequel il faut entrevoir les productions de cette époque. Il semble au contraire qu'elles se distinguent en effet, mais par des différences de degrés. Pourtant, les textes critiques qui émaillent *Combat* et *Art d'aujourd'hui*, sous la plume respective de Charles Estienne et de Léon Degand notamment, reprennent ces deux partis pris : d'un côté l'abstraction, de l'autre ce qui est figuratif. En maintenant le couple abstraction-figuration de l'après-guerre, il se construit une herméneutique exclusive qui compartimente³, à l'exemple de l'article de Degand paru dans *Art d'Aujourd'hui* en juin 1949 et qui s'épanche sur les deux formes prises en tant que système :

« On ne saurait, sans abus, conclure à la supériorité ou à l'infériorité de l'Abstraction à l'égard de la Figuration. Il ne s'agit, en réalité, que de deux modes d'expression, séparés uniquement par des différences de langage. Il appartient aux artistes de douer ces langages de force expressive, et, au public, de s'en assimiler intimement les particularités afin de ne rien perdre de ce qu'elles expriment⁴. »

Charles Estienne et Léon Degand s'approprient une modernité qui convient à un discours déjà établi et les autres formes plastiques ne pourront pas être éligibles à leurs yeux. Et pourtant, Jean-Paul Sartre écrit sur Wols, Michel Tapié sur Mathieu, Jean Dubuffet sur l'art brut, André Breton sur Degottex, Laloy, Kandinsky ou Mondrian, mais ils s'approprient leur peinture dans le but de démontrer que ces peintres peuvent ne pas relever de

¹. Il s'agit de Guy DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955, p. 11-15. (voir *Be-bomb*, *op.cit.*, p. 690-694).

². Sur la fabrique de l'artiste exceptionnel, génial ou tragique voir cat. exp. Frances Morris (dir.), *Paris Post-war, Art and Existentialism, 1945-1955*, Tate Gallery, Londres, 9 juin-5 septembre 1993, Londres, Tate Gallery, 1993.

³. Sur cet aspect voir le texte très explicite de Benjamin PERET, « La soupe déshydratée » (août 1949), *Almanach surréaliste du Demi-Siècle*, Paris, n° spécial 63-64 de *la Nef*, mars-avril 1950, rééd. Paris, Éditions Plasma, 1978, p. 49-56.

⁴. Léon DEGAND, « Exposition d'art abstrait à Sao-Paulo », *Art d'Aujourd'hui*, n° 1, juin 1949, p. 8.

ce paradigme abstrait-figuratif¹. La réserve d'André Breton lui fait même demander deux ans plus tôt une mise au point à Francis Picabia :

« Mon cher Francis,
 Une nouvelle communication de vous ? Elle est plus nécessaire et, de moi, plus attendue que jamais, à l'heure où s'exaspère en art la dérisoire querelle du concret et de l'abstrait, qui menace de prendre de tournis tout le troupeau². »

De tous côtés, il était fort difficile de formuler une théorie générale. Bien que ces théoriciens (Breton-Dubuffet-Isou-Tapié) tentassent d'écrire une histoire alternative, le modèle dominant dictait une vision duelle axée sur une opposition entre abstraction et figuration. Ainsi, l'écriture de l'histoire de l'art depuis les années d'après-guerre consolidait le modèle Estienne-Degand, entraînant sans étonnement l'enterrement du surréalisme de retour d'exil, le lettrisme, l'art brut, l'art informel, en considérant ces mouvements comme non pertinents au regard de ce paradigme. Le lettrisme reconnaît dans la posture du surréalisme la nécessité de ne pas assujettir l'art à une conception purement nationaliste et qu'un partage entre les réalismes du bloc de l'est et les abstractions du bloc de l'ouest ne pouvait qu'entraîner une partition binaire éliminant toute possibilité d'existence en dehors de ces pôles. L'envolée abstraite européenne, sous-estimée par l'hégémonie américaine, tiendrait alors au fait qu'elle ait tenté de se mesurer à l'Amérique avec les mêmes armes qu'elle, mais avec très peu de moyens. En considérant une dualité entre abstractions américaines et abstractions françaises, on ne pouvait aboutir qu'au prix de la XXI^e Biennale de Venise accordé à Rauschenberg en 1964.

Regarder aujourd'hui les peintures américaines et européennes liées à ces abstractions montre, le recul historique aidant, une proximité de formes et d'intentions qu'il était vain de confronter sur le plan purement formel. L'enjeu était ailleurs et l'histoire du surréalisme d'après-guerre, du lettrisme, de l'art brut, d'un art autre, sont autant de réponses à une question qui s'était alors posée pendant plus d'une décennie. Bernard Ceysson ne disait pas davantage lorsqu'il écrivait dans le catalogue *L'art en Europe, les années décisives 1945-1953* : « C'est le modèle américain qui va régler désormais la production européenne jusqu'au jour, vers la fin des années soixante, où il aura pris conscience de la nécessité d'affirmer la capacité créatrice d'autres

¹. Nous faisons nôtre les conclusions de Michèle PICHON, *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait: avec Bachelard, rêver et peindre les éléments*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2005, p. 97-127.

². Lettre inédite d'André Breton à Francis Picabia datée du 1^{er} décembre 1952, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris, Ms. 22 846.

identités, d'autres attitudes, d'autres formes¹ ». Même dans *Combat*, Charles Estienne doit se rendre à l'évidence que toute l'immense production de tableaux et d'expositions autour de l'abstraction, qu'elle soit lyrique ou géométrique, n'est que le bouquet final d'un feu d'artifice qui a commencé au début du XX^e siècle². L'Art Abstrait est-il un académisme ?³ de Charles Estienne et *L'Épouvante de l'académisme abstrait*⁴ par Léon Degand sont l'exemple même d'un débat autour des derniers « soubresauts de la bête » dans la mesure où les problématiques artistiques se transforment au point de sortir rapidement du paradigme abstrait-figuratif, tel qu'il a été posé après 1945. C'est dans cette polarité historique des débats et des enjeux que se situe la confusion qui règne aujourd'hui lorsqu'on se penche sur les années 1945-1955⁵. Il convient d'admettre donc que Michel Tapié à travers la théorisation d'« un art autre », qu'André Breton et la continuité du surréalisme ou que Dubuffet vis-à-vis de l'art brut, ainsi qu'Isou et son lettrisme sont les seuls à penser l'art comme un moyen d'action sur le futur indépendamment de considérations nationales mais surtout formelles⁶. En effet, les abstractions seront pléthores mais ne donneront le *la* de la modernité que pour quelques années seulement avant que d'autres propositions artistiques voient le jour et dépassent ces problèmes de formes⁷. L'abstraction et la figuration, le geste et le lyrisme, le géométrique et l'informel forment un vocabulaire largement éculé dès la fin de la première moitié du XX^e siècle. La surenchère des écrits théoriques sur ces concepts après 1945 montre à l'évidence que la radicalité picturale de l'abstraction a laissé place à des écrits d'homologation⁸ qui ne se sortent hélas pas de la dualité abstrait-figuratif. Dans le Paris d'après-guerre, le lettrisme entame la bataille de la légitimité en endossant le rôle d'arbitre de critique d'art et de

¹. Bernard CEYSSON, *L'art en Europe, les années décisives 1945-1953*, Saint Etienne, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, 1988, p. 12.

². Charles ESTIENNE, « Le drame de la peinture présente est-elle une fin ou un recommencement ? », *Combat*, 28 février 1949, p. 4.

³. Id. *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, Paris, Éditions de Beaune, 1950.

⁴. L. DEGAND, « L'Épouvante de l'académisme abstrait », *Art d'aujourd'hui*, n° 4, série 2, mars 1951, p. 32.

⁵. Les échanges entre Michel Tapié et Charles Estienne sont célèbres sur cette question de dénomination. Voir notamment Michel Tapié, « Le tachisme est un académisme », *Combat*, 19 avril 1954. Le tapuscrit est conservé dans les archives inédites Tapié, Paris.

⁶. Isou revient largement sur les concepts d'art abstrait et figuratif dans Isidore ISOU, *Quelques anciens manifestes lettristes et esthapeïristes (1960-1963)*, Paris, Centre de Créativité, 1967.

⁷. Il est intéressant de voir que Charles Estienne reviendra sur ses amours passées en tournant la page des abstractions. Voir Charles ESTIENNE, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, *op.cit.*

⁸. Qu'on pense au texte de Sartre sur Wols, pour ancrer l'artiste dans une proximité avec l'existentialisme et lui conférer le rôle d'artiste tragique et singulier. Voir Jean-Paul SARTRE, « Doigts et non-doigts », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1993.

juge¹. Il faudrait prendre les exemples de Breton, de Dubuffet et de Tapié pour s'apercevoir qu'ils relèvent de la même posture politique. En finir avec la construction d'un système de pensée qui a façonné une histoire bipolaire de l'histoire de l'art, tel pourrait se résumer la véhémence des propos de ces théoriciens. Pour le lettrisme d'Isou et Lemaître, il en est exactement de même. L'histoire de cette posture théorique trouve son origine et s'explique par l'état des lieux de la modernité au seuil de la Seconde Guerre mondiale. Prenons rapidement les quelques anthologies poétiques qui paraissent à cette époque pour comprendre que les gagnants d'alors ne sont nullement ceux que l'on connaît aujourd'hui. L'ouvrage d'Edward Montier, *Sois poète, prosodie, genres, évolution de la poésie française, anthologie, Œuvre populaire d'éducation et de la rénovation* qui paraît en 1941 revient à légitimer une poésie qui ignore les avancées de la modernité et le contexte historique de sa parution ne peut que l'inscrire dans ce retour à l'ordre général :

« [...] La mode, ou l'impuissance plus ou moins avouée, semble avoir amené certains écrivains à rejeter la rime et, avec la rime, la plupart des règles de la prosodie traditionnelle et classique française, licence fâcheuse, sans doute temporaire et qu'on peut souhaiter voir abandonnée, puisqu'elle contribuerait à la défiguration de notre poésie nationale². »

Le seul poète cité du XX^e siècle est Charles Lemerrier³ avec un poème intitulé « Bonté »⁴. À la Libération, le constat est peu différent puisque *l'Anthologie de la poésie française* de Marcel Arland⁵ marque la présence de Samain, Van Lerberghe, Toulet, Muselli, Rouget mais oublie tous les autres et non des moindres : Lautréamont, Breton, Aragon, Artaud, Desnos, etc. Dans un autre registre et vingt-cinq ans plus tard, Pierre de Boisdeffre publie une autre *Anthologie de la poésie française*⁶ dans laquelle les soixante-

¹. Isidore ISOU, *Mes définitions de l'œuvre de Jean Cocteau*, Romainville, Al Dante, 2000, p. 16.

². Edward MONTIER, *Sois poète, prosodie, genres, évolution de la poésie française, anthologie, Œuvre populaire d'éducation et de la rénovation*, Paris, Éditions Mignard, 1941, p. 18. Voir aussi p. 25-26.

³. Charles Lemerrier (1870-1931), prêtre, professeur à l'institution Join-Lambert, à Rouen, aumônier des Philippins, vicaire à Bolbec, mort curé de Beaunay en 1931. Voir *Ibid.* p. 94.

⁴. Dans un autre ouvrage (Charles-Ferdinand RAMUZ, *Anthologie de la poésie française XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles*, Paris, Éditions Corrêa, 1943), l'auteur prend le parti de ne citer que les auteurs vivant en 1942, ce qui réduit considérablement le champs des poètes du XX^e siècle laissant une place à Apollinaire et à Catherine Pozzi !

⁵. *Anthologie de la poésie française*, choix et commentaires par Marcel Arland, 1941, réed. Paris, Stock, 1947.

⁶. Pierre DE BOISDEFFRE, *Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui. La poésie française de Baudelaire à nos jours*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966.

quatorze poètes cités (400 poèmes, 800 pages de texte) ne sont pas ceux auxquels on devrait s'attendre. Y sont représentés dix-neuf « poètes d'envergure » (Apollinaire, Aragon, Breton, Césaire, Char, Desnos, Éluard, Lautréamont, Queneau, Prévert, Ponge, Drieu la Rochelle, Jacob, Jarry, Bonnefoy, Cocteau, Claudel, Michaux, Jouve) mais ils côtoient une majorité de poètes parmi les plus mineurs et les plus insignifiants¹. La justification de ce choix par Pierre de Boisdeffre est des plus intéressante aujourd'hui : « Car le surréalisme, s'il a institutionnalisé la Révolte dans nos Lettres, s'il a fondé une Église et un corps de doctrine, n'a guère laissé d'œuvres²».

À partir de 1945, le lettrisme s'arroge donc le droit de réécrire une certaine histoire de la modernité en légitimant une filiation avec les avant-gardes historiques. La construction de cette histoire ne se fait pas sans heurts puisque les artistes encore vivants se méfieront de ces nouveaux venus et refuseront qu'ils incarnent la paternité d'un certain nombre de découvertes qu'ils avaient eux-mêmes fait dès le début du siècle. La tâche est donc rude car les lettristes sont pris entre deux feux contradictoires et un modèle historique dominant et bipolaire. D'un côté, l'édition française privilégie une histoire qui exclut les avant-gardes historiques, de l'autre les artistes d'avant-garde ne reconnaissent pas les lettristes comme leurs meilleurs historiographes. Enfin, le modèle Degand-Estienne qui s'articule à la manière d'un système à deux entrées ne permet pas la visibilité des groupes alternatifs. Les lettristes ont donc le mérite de réhabiliter bien des auteurs et artistes de la modernité mais auront aussi le rôle de déclencheur d'une polémique générale entraînant les anciens dadaïstes à revenir dans le paysage éditorial pour homologuer et assurer leur place dans l'histoire³. Dans un schéma spirituel de la poésie⁴, Isou montre qu'il est l'héritier direct de Tzara⁵, d'Apollinaire, de Breton et de Valéry, confirmant une histoire des

¹. Marc Alyn, Jean Amrouche, Jean-Marc Bernard, René-Guy Cadou, Max Elskamp, Pierre Emmanuel, Jean Follain, Maurice Fonbeure, Georges Fourest, André Frénaud, Robert Goffin, Eugène Guillevic, Anne Hébert, Patrice de la Tour du Pin, Charles le Quintec, René Ménard, Marie Noël, Saint-Denys-Garneau, Albert Samain, Marcel Thiry, Paul-Jean Toulet, Jean-Claude Renard, Jean Grosjean, André du Bouchet, Alain Bosquet, etc.

². Pierre. DE BOISDEFFRE, *op.cit.*, p. 18.

³. Les publications de Zdanevič, ILIJA MIHAJLOVIC, *Poésie de mots inconnus*, Paris, Le Degré 41, 1949 et Raoul HAUSMANN, Yves POUFARD-LIEUSSOU, *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain vague, 1958 découlent précisément de ces stratégies éditoriales pour empêcher les lettristes de revendiquer la paternité de la poésie sonore et des poèmes à lettres notamment.

⁴. Schéma préalablement publié dans I. ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 21 ; puis dans I. ISOU, *Mes définitions de l'œuvre de Jean Cocteau*, Romainville, Al Dante, p. 25

⁵. La réhabilitation de Tzara et Breton est clairement revendiquée dès le début et notamment dans Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, *op.cit.*, p. 29-31. Voir aussi Isidore ISOU, *Considérations sur la mort et l'enterrement de Tristan Tzara* (1963), Paris, Centre de Créativité, 1972.

avant-gardes qu'avaient déjà écrit les surréalistes, le tout subordonné au second degré par les figures tutélaires de Baudelaire, Jarry, Kahn, Lautréamont, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé¹. Le lettrisme ne remet pratiquement jamais en cause l'écriture que les surréalistes ont faite de l'histoire de l'art et ajoute simplement son courant comme suite « logique ». Pour cela, Isou, puis Lemaître en 1950, vont valider une histoire apocryphe des avant-gardes en s'appuyant sur leurs propres publications. Les moyens employés construisent un système d'homologation qui passera par la remise en cause de la parole des autres artistes, de la datation de leurs œuvres². L'histoire qui s'écrit sous la plume d'Isou est donc pour le moins subjective et fantasque car elle ne relève que de critères personnels de comparaisons entre les auteurs. La pertinence poétique d'un artiste est fonction de la postérité que ses contemporains lui donneront. Il s'agit donc d'une vision déterministe de l'histoire dont les différents paramètres impliquent de facto un rapport purement causal. Cette dérive épistémologique serait rédhibitoire pour le travail de l'historien là où elle relève, chez le lettriste, de l'œuvre d'art elle-même. Isou fait donc œuvre d'art quand il fait de l'histoire dans la mesure où il indique, selon ses propres critères d'éligibilité, l'originalité de tel ou tel artiste. Il se fait critique d'art dans le sens où il prend position sur l'art. Position bien nouvelle pour l'historien de l'art qui pense son objet d'étude en fonction de critères bien établis. Faire une lecture du lettrisme en étant critique envers la posture mégalomane d'Isou n'est pas pertinent, tout simplement parce qu'elle relève d'une attitude artistique. Faire une lecture du lettrisme en imaginant qu'Isou falsifie l'histoire des faits et des dates n'est pas plus pertinent pour les mêmes raisons. Lorsqu'Isou fait l'histoire de l'art des avant-gardes et se place dans cette filiation historique ou lorsqu'il classe les artistes en fonction de leur talent, il fait avant tout une œuvre artistique et non un travail d'historien³. Appliquer les grilles de lecture de l'historien est simplement inopérant car ce serait comme appliquer de mauvais outils épistémologiques. Le lettrisme demande donc à penser autrement les modalités d'investigation de l'historien à son égard. C'est aussi peut être une des raisons qui a détourné le travail historique sur ce groupe depuis un demi-siècle. Le lettrisme d'Isou et de Lemaître auront donc

¹. I. Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, op.cit., p. 45.

². Voir Alain SATIE, *Autour d'un système fédératif de la nécessité d'identifier l'art contemporain : matière à l'ouverture d'un débat avec Catherine Millet à l'adresse des générations futures*, Bouleurs, Éditions Niala, 2004, p. 45-46. Et voir notamment I. ISOU, *Contre l'Internationale situationniste*, Paris, Éditions Hors commerce ; Cergy, D'Arts éditeur, 2000, p. 64-68. Enfin, Maurice LEMAITRE, *Le lettrisme dans le roman et les arts plastiques, devant le pop art et la bande dessinée*, Paris, Maurice Lemaître, 1967, repris dans le tirage à part de *Lettrisme*, n° 6, février 1970 p. 17.

³. Il en est de même des autres lettristes qui s'adonnent à l'écriture d'ouvrage ayant pour sujet l'histoire de la peinture en général ou du lettrisme en particulier.

pour but de faire, non pas tout à fait une histoire alternative comme le surréalisme s'y était employé lorsqu'il s'élabore à la fin des années 20 et ce, jusque dans ses développements tardifs, mais une histoire positiviste et linéaire qui commence à dada, se poursuit dans le surréalisme et aboutit au lettrisme. Toutes les polémiques et les mises au point concernant Jean Cocteau, Tristan Tzara, Hugo Ball, Raoul Hausman¹, André Breton, André Masson, Kurt Schwitters, Iliaszd, etc., sont indirectement un hommage à ces sensibilités artistiques car elles contribuent à en écrire l'histoire, certes controversée et subjective, mais bien réelle. Il s'agissait aussi de reprendre la parole à toute une institutionnalisation de la poésie qui méprisait encore après-guerre les grands tenants de la modernité à travers la publication d'anthologies pour le moins arbitraires. Les lettristes sont donc les derniers acteurs d'une modernité dans le droit chemin de leurs aînés dadaïstes et surréalistes. La polémique viendra de ces derniers qui n'ont pas l'intention de laisser l'écriture de l'histoire à ces jeunes gens car ils sentent bien qu'il y a dans cette attitude une volonté de pondérer leurs découvertes au profit d'une légitimité proclamée du lettrisme. Ainsi, selon le lettriste Alain Satié, nous aurons « l'emballleur (Christo), l'accumulateur (Arman), le ferrailleur (César), le tapissier (Viallat), l'égoutteur (Pollock), le carreleur (Raynaud), la pouponnière (Messenger), le vendeur de store (Buren), etc. ² ». Si l'on suit les conclusions de Satié, « il n'y a pas de formes originales chez Klein, seulement des adaptations de principes plastiques pillés, d'abord calqués, ensuite amplifiés³ ». L'abstraction est donc l'affaire selon les lettristes des grands noms du début du XX^e siècle comme Malévitch, Mondrian, Kandinsky ou Rodtchenko : « Toutes les interventions futures, écrit Satié, réalisées suivant les concepts propres à la monochromie ne peuvent que signifier une réapparition physique et éthique de l'œuvre de ces deux peintres [Malévitch, Rodtchenko]⁴ ». En suivant ce principe, on comprend bien l'enjeu. Toute une génération de peintres et d'artistes ne sont pas

¹. Voir notamment, « Le chant nègre signé par Hugo Ball n'a aucun rapport avec le lettrisme », « Kurt Schwitters, plagiaire de l'expressionnisme, de Dada, de l'art abstrait et faussaire du lettrisme qu'il a copié après 1945 », « Raoul Hausman, ersatz faussaire de Dada et plagiaire du lettrisme », « Georges Hugnet, escroc intellectuel du surréalisme, de Dada et du lettrisme », « Les escroqueries de Sanouillet sur Dada à Paris ». Tous ces textes sont publiés dans Isidore Isou, *Les véritables créateurs et les falsificateurs...*, *op.cit.*. Il ne subsiste curieusement aucune correspondance directe entre Hausman et les lettristes dans les archives Raoul Hausman et nous remercions Olivier Michelin, du Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart pour nous avoir donné cette information. L'inventaire du fonds de correspondance Hausman réalisé par Ghislain Lauerjat doit être bientôt mis en ligne par l'Inha.

². Alain SATIÉ, *Réflexions sur le Carre blanc sur blanc de Malevitch et sur l'œuvre imaginaire, vierge d'intervention d'Isidore Isou*, Paris, Mona Lisait, 2001, p. 13.

³. *Ibid.*, p. 41.

⁴. *Ibid.*, p. 49.

éligibles par les lettristes historiens car ils ne font que répéter des concepts anciens. Leurs armes avaient été affûtées en récusant bien des anthologies poétiques et leur combat se poursuit contre les artistes plasticiens qui entrent dans le dualisme abstrait-figuratif de l'époque. Ainsi, la stratégie des lettristes se place sur le plan formel uniquement en écrivant une sorte de « macro histoire », vue par un observateur d'un siècle futur, au moment où les nuances historiques s'estompent et ne laissent que les grands traits d'une époque¹. La lecture formaliste qu'ils font de l'histoire de l'art est la même que celle qui est faite par leurs détracteurs et par la grande majorité des historiens de l'art de 1945 à 1960 :

« Depuis Klee, Kandinsky et Mondrian, toutes les œuvres des peintres contemporains ne sont que de purs plagiats, ou des délayages nuancés de l'invention abstraite. Tous les artistes actuels, dans tous les pays, rebrassent sans cesse les mêmes thèmes plus ou moins bien traités, mais qui donnent finalement des tableaux ressemblant objectivement aux abstractions antérieures² ».

Le lettrisme est l'aboutissement de toutes ces recherches et en même temps il en est le juge autoproclamé. Le lettrisme intègre donc tous les ferments de l'avant-garde dans le fait qu'il théorise une certaine conception du monde et en fait l'histoire avec ses héros et ses vaincus³. L'histoire oublie le lettrisme comme elle fait le constat erroné de la fin du surréalisme après-guerre pour les mêmes raisons. Car on cherche dans la peinture comme dans la poésie une expression immédiatement observable, quantifiable avec des outils épistémologiques déjà existants. Le lettrisme invente plutôt un langage qui tentera de transcrire le monde plutôt qu'une peinture qui serait censée le représenter ou l'exprimer.

Fabrice Flahutez est maître de conférences HDR, Université de Paris Ouest-Nanterre.

¹. Voir un exemple de cette lecture formaliste dans Alain Satié, *Réflexions sur le Carré blanc...*, *op.cit.* Voir aussi, id., *Caravage à Rembrandt : maîtres, adeptes et plagiaires du clair-obscur : arguments explicites à l'encontre d'un phénomène néo en particulier et du phénomène néo en général*, Paris, Jean-Paul Rocher, 2002.

². Maurice Lemaître, *La plastique lettriste et hypergraphique*, Paris, Caractères (rue git le cœur), 1956, p. 19.

³. Voir les derniers développements de cette conception dans Alain Satié, *Autour d'un système fédératif de la nécessité d'identifier l'art contemporain*, *op.cit.*, et plus précisément dans le dernier chapitre (p. 85-91).

MICHEL RAGON ET LES « ABSTRAITS INFORMELS » :
UNE FIGURE SINGULIÈRE ET POLITIQUE DE LA CRITIQUE
D'ART (1946-1960)

Camille Morando
Musée national d'art moderne-Cci, Centre Pompidou

En exergue de sa nouvelle *Chronique vécue de la peinture*, Michel Ragon choisit la phrase de Paul Valéry : « La critique d'art est un genre qui va de la métaphysique aux invectives ». Pour lui, la critique d'art se matérialisera toujours dans cet écart entre transcendance et insolence polémique, permettant de susciter une réflexion et de rendre compte – entre autres – d'artistes en marge, notamment à leurs débuts. Sans retracer la longue carrière de Michel Ragon, notre propos se portera sur ses débuts en critique d'art de 1946 à 1960 consacrés à la peinture dite informelle, représentée par des artistes abstraits, souvent regroupés de manière parfois hasardeuse par la critique sous le vocable de « l'École de Paris ». L'art abstrait devient pour Michel Ragon, dès ses débuts, une nouvelle conquête de l'art, un combat à défendre et à vivre, car s'interroge-t-il : « Par quel troublant hasard l'art abstrait a-t-il deviné des formes invisibles à l'œil nu ?¹ »

Connu pour ses monographies consacrées à Jean-Michel Atlan, Pierre Soulages, Serge Poliakoff, Jean Dubuffet et les artistes de Cobra, Ragon a également révélé d'autres artistes plus confidentiels, participant ainsi au combat de l'art abstrait dans le Paris d'après-guerre. Cette démarche fait écho à ses engagements premiers, et l'amène à une pratique singulière et politique de la critique d'art qui, comme chez d'autres écrivains, lui permettra de faire son entrée en littérature.

¹. Michel RAGON, *Cinquante ans d'art vivant. Chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950-2000*, Paris, Librairie Fayard, 2001, p. 17. Des archives de Michel Ragon sont déposées depuis 1989 aux Archives de la critique d'art à Château Giron, et en 1997 à l'Institut Mémoires de l'Édition contemporaine (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne. Nous remercions Michel Ragon de sa disponibilité lors de notre entretien (Paris, 19 novembre 2008).

Michel Ragon, né en 1924, passe son enfance en Vendée où le pragmatisme de sa mère et de sa grand-mère¹, leur attachement à la terre, aux objets et à la matérialité des choses le conduiront, plus tard, à aborder l'écriture prolétarienne, la peinture ainsi que l'architecture et la critique d'art. De 1938 à 1945, Ragon vit à Nantes où il visite le musée des beaux-arts, attiré un temps par la *Naissance de Vénus* (1879) de William Bouguereau, puis fasciné durablement par *Les Cribleuses de blé* (1854) de Gustave Courbet. En 1943, il rencontre le futur peintre James Guitet (d'un an son cadet) avec lequel il noue une profonde amitié. Guitet descelle d'emblée l'instinct de survie de Ragon, une rage pour sortir de la misère et surtout pour entrer dans l'univers de la littérature et de la culture. Guitet se souvient de son ami comme d'un « personnage multiple, sauvage, anarchiste, un brin misanthrope [qui] fut toujours préoccupé des problèmes sociaux et historiques². » À la fin de la guerre, Ragon rassemble autour de lui des poètes et des artistes à la librairie Godebert, mais ces réunions achopperont rapidement entre les intellectuels bourgeois et lui. Rejeté par les milieux traditionnels de la littérature nantaise, il se lance dans l'écriture d'un livre sur la littérature prolétarienne, portée par les écrits critiques et romanesques de Jean Guéhenno, ancien ouvrier breton. Il conçoit ce texte comme « un inventaire, une réhabilitation et un pamphlet³ », trois mots qui caractériseront la manière dont il envisagera la critique d'art. Suite aux bombardements de Nantes en 1943, Ragon écrit son premier recueil⁴ dont le ton poétique est clairement celui d'un combat militant destiné à témoigner.

Quand il arrive à Paris en 1945, Ragon se rend dans les bureaux du service de presse des éditions Grasset où l'écrivain anarchiste Henry Poulaille le reçoit. Alors conseiller pour Bernard Grasset, Poulaille défend particulièrement la littérature prolétarienne depuis 1932 au sein du Groupe des écrivains prolétariens de langue française qu'il avait fondé en vue de renouveler le genre littéraire des écrivains « ouvriers »⁵. Guidé par Poulaille, Michel Ragon découvre le Paris d'après-guerre. Si les écrivains engagés sont le plus souvent liés au Parti communiste, Ragon ne se retrouve pas dans le milieu de Louis Aragon et s'associe au cercle de Poulaille et de sa revue

¹. Pour les faits biographiques, voir Michel RAGON *Enfance vendéenne*, Paris, Albin Michel, 1994 et Aliette ARMEL, *Les itinéraires de Michel Ragon*, Paris, Albin Michel, 1999.

². James GUITET, « 1943, Michel Ragon au matin de sa vie », cat. exp. *Autour de Michel Ragon*, Nantes, musée des beaux-arts, 15 juin-15 septembre 1984, Nantes, éd. des musées de Nantes, 1984, p. 30.

³. Voir Aliette ARMEL, *op.cit.*, p. 50.

⁴. Michel RAGON, *Prière pour un temps de calamité*, Limoges, Robert Giraud, 1944.

⁵. Et en dissidence de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) créée en mars 1932 par Paul Vaillant-Couturier, qui, elle, renvoyait la littérature prolétarienne au seul marxisme et à laquelle prendront part certains surréalistes, dont André Breton.

Maintenant (1945-1948), rencontrant les écrivains Tristan Rémy, Lucien Bourgeois, Georges Navel, Ludovic Massé et Alain Sergent. Michel Ragon devient, avec le soutien de Poulaille, rédacteur en chef de la revue éphémère *Les Cahiers du peuple* (1946-1947). Ce nouveau statut lui permet d'achever son livre commencé à Nantes, *Les Écrivains du peuple*, édité par Jean Vigneau en 1947. La lettre qu'il envoie alors au poète Jean l'Anselme pourrait être une introduction à sa future activité de critique :

« Je tiens à vous mettre en garde contre les fantaisies des journalistes qui tiennent à me faire une légende de « poète ouvrier » aux mains calleuses [...]. Autodidacte, ancien manuel, entre autres métiers d'adolescence, je tiens cette période comme les années d'apprentissage d'une vie ayant une volonté d'aventure et d'esthétisme, non de militant "ouvriériste" avec le portrait de Karl Marx à la tête de mon lit, le "refus de parvenir" dans le cœur et le culte des cals aux mains. Si je suis lié au peuple, c'est par naissance, par goût du naturel et surtout par solidarité entière, instinctive avec les pauvres, les opprimés, les ignorés. Un lien de "race" plus qu'une solidarité de classe¹. »

À Paris, il fait tous les petits métiers pour vivre². Puis il sera bouquiniste à son compte de 1954 à 1964, sur les quais de la Seine, devenant représentant du Syndicat des Bouquinistes en 1955.

L'autre figure importante des premières années parisiennes de Ragon est le poète et journaliste anarchiste Armand Robin. Il met Ragon sur une voie plus radicale que celle de Poulaille, en l'introduisant auprès de la Fédération anarchiste et en lui donnant un numéro du *Libertaire*, pour lequel écrivent Maurice Joyeux, Georges Brassens, Pierre Brasseur, Léo Ferré... et également certains surréalistes comme Breton³.

De ces échanges riches et divers, Ragon se forge ses références dont les figures tutélaires sont Jean-Jacques Rousseau, Charles Fourier et Pierre-Joseph Proudhon, ce dernier — perçu comme « l'image du sage. Du réfractaire. De l'en dehors » — lui servant de posture intellectuelle à contre-courant du marxisme dominant⁴.

Si son goût pour la peinture date de ses années nantaises, Ragon rencontre véritablement la peinture en 1946 quand il se met à fréquenter des galeries parisiennes, comme celle de Colette Allendy, de Denise René ou de

¹. Lettre de Michel Ragon à Jean l'Anselme, Paris, 19 avril 1947, publiée par Jean L'ANSELME, « Prolétaires de tous les pays, écrivez-vous ? », *Plein champ*, n°64-65 « Michel Ragon parmi les siens », hiver 1997-printemps 1998, p. 20.

². Voir son roman *Drôles de métiers*, Paris, Albin Michel, 1953.

³. Le premier pas des surréalistes après la guerre pour renouer avec une veine libertaire est de publier leur tract anticolonialiste « Liberté est un mot vietnamien » (*Le Libertaire*, n°78, 22 mai 1947).

⁴. Voir le pamphlet de Michel RAGON, *Karl Marx*, Paris, La Table ronde, 1959.

Lydia Conti, qui exposent courageusement des artistes abstraits encore méconnus tels que Hans Hartung, Jean-Michel Atlan, Georges Schneider, Pierre Soulages, etc. De ses années de formation auprès d'écrivains anarchistes, il aurait pu légitimement vouloir défendre la peinture d'un Fougeron. Mais sa curiosité l'attire vers l'abstraction, notamment celle de la seconde génération d'artistes abstraits non géométriques que la critique alors fustige ou méprise. Et guidé par la même soif de connaissance que dans ses écrits prolétariens, Ragon cherche à rencontrer ces peintres dans leurs ateliers et commence à écrire des articles pour défendre leur peinture. Ragon est également un des premiers à défendre l'art brut, découvert à la galerie René Drouin, qui fait écho avec la littérature prolétarienne. Il se lie notamment d'amitié avec Gaston Chaissac dès 1946, auquel il consacre son premier article de critique d'art « Gaston Chaissac, tailleur de cuir¹ ». En 1949, Ragon devient le correspondant français des artistes du groupe Cobra (Asger Jorn, Christian Dotremont, Karel Appel, Corneille, Constant, Pierre Alechinsky...). Puis, à la fin des années 1950, il rencontre Francis Bacon. Pour rendre compte de cette « figuration autre », terme du critique Michel Tapié, Ragon lancera dans un article publié dans *ARTS* en mars 1961 la dénomination de « nouvelle figuration » renvoyant à un art « qui se situait à mi-chemin entre l'abstraction et la figuration », figuration imaginaire dont la terminologie fera mouche².

Dès ses débuts de critique d'art, Ragon ne participe pas au débat alors dominant de l'après-guerre et des années 1950 qui oppose la figuration à l'abstraction choisit de ne pas exclure, ce qui contribua d'ailleurs à sa brouille avec Henry Poulaille – « Initiative qui me valut de me brouiller avec nombre de mes amis qui s'accrochaient au "hors de l'abstrait pas de salut"³ », dira-t-il. Dans sa *Chronique vécue*, Ragon rappelle qu'à la Libération, la peinture de Paul Klee et de Kandinsky n'intéressaient « pratiquement personne »⁴. Mais en 1948, alors que les communistes et les anti-communistes se disputent la paternité d'une peinture réaliste, écartelée entre celle d'André Fougeron et celle d'un jeune artiste Bernard Buffet⁵, les

¹. Michel RAGON, « Gaston Chaissac, tailleur de cuir », *Maintenant*, n°4, novembre 1946, p. 243.

². *Id.*, *Cinquante ans d'art vivant. ...*, *op.cit.*, p. 267-268.

³. *Ibid.*, p. 19.

⁴. *Ibid.*, p. 18-19. La rétrospective Paul Klee en février 1948 « présentée à la sauvette au Musée national d'art moderne [...] se termina brusquement en plein succès » pour des motifs soit disant financiers (*ibid.* p. 18-19 et p. 47). Et hormis la petite exposition de quelques-œuvres de Kandinsky exposées après sa mort en 1944 dans la minuscule Galerie L'Esquisse à Paris, il faudra attendre la rétrospective à la Galerie Drouin en mars 1946 (*Ibid.*, p. 44).

⁵. *Ibid.*, p. 49 dans « Du « réalisme socialiste » au « nouveau réalisme » de M. Claude Roger-Marx (1948) », où Ragon écrit : « M. Claude Roger-Marx et ses amis cherchèrent alors un « nouveau » réaliste non communiste à opposer à Fougeron. Ils le trouvèrent en la

débats pour ou contre l'art abstrait se multiplient. De là, sans doute, comme l'écrit Ragon, se met en place une forme d'académisme abstrait qui devient une menace pour l'art abstrait : « Contre ce nouvel académisme, j'allais être l'un des rares à me battre, prenant parti pour quelques hérétiques qui se nommaient : Atlan, Hartung, Soulages, Schneider, Poliakoff et le sculpteur Hajdu¹. »

En 1948, Ragon entre au journal *ARTS* grand hebdomadaire de la vie artistique pour faire entendre la voie de la littérature prolétarienne mais, suite à un hasard d'un reportage sur Maurice Utrillo², il devient critique d'art, rendant compte des expositions des galeries et des Salons. Et au fur et à mesure, comme le fit Pierre Daix dans *Les Lettres françaises*, il parvient à faire publier dans le journal ses propres choix artistiques à la fin de l'année 1948. Il devient l'un des meilleurs et premiers critiques de l'art abstrait de la nouvelle génération. Ces chroniques régulières dans *ARTS* relatent ses visites et ses coups de cœur en 1948³. Il publie également ses critiques dans *Neuf* à partir de 1950⁴, puis dans *Les Cahiers des Alpes*, dans la revue de *Cobra*, puis à partir de 1957 dans *Le Jardin des arts*, *Arts-Loisirs*, *Galerie des Arts*, *Les Échos*, *XX^{ème} siècle*, etc.

En octobre 1950, dans son texte « Picasso s'éloigne », Ragon ose fustiger l'artiste, le qualifiant de « dernier grand peintre réaliste » et le comparant à Eugène Poubelle⁵. Ce texte préface le catalogue de l'exposition *Les Mains éblouies* à la Galerie Maeght qui présentait, notamment, les œuvres de jeunes peintres : Pierre Alechinsky, Jean-Pierre Arnal, Huguette Bertrand, Corneille, Jacques Doucet, etc. Ragon pense que Picasso n'a plus besoin de défenseurs, qu'il faut « désapprendre Picasso », écrit-il, et qu'il est temps de faire place à l'art actuel. Il s'interroge : « D'où viennent-ils ces jeunes déjà agressifs et parfois un peu trop sûrs d'eux-mêmes ? Et, des trois grands mouvements qui ont fait l'histoire de l'art entre les deux guerres récentes (l'expressionnisme, le surréalisme, l'abstraction), qu'ont-ils retenu ? » Pour lui, ces jeunes peintres tentent « une synthèse » de ces mouvements pour

personne d'un jeune homme tout frais émoulu de l'École des beaux-arts, qui peignait sans se lasser, dans le style Modigliani écéuré, les aventures d'un adolescent aux waters. Ils lui décernèrent le Prix de la critique, et c'est ainsi que Bernard Buffet fut lancé. »

¹. *Ibid.*, p. 51.

². Voir Aliette ARMEL, *op.cit.*, p. 98.

³. Voir « Promenades dans le monde », *ARTS*, n°151 à 174, janvier-juillet 1948, puis « Pignon et Atlan exposent au Salon Corner à Copenhague », *ARTS*, n°194, décembre 1948.

⁴. Voir Michel RAGON, « Lettre à mes amis danois », *Neuf*, n°1, Paris, juin 1950, p. 53-57.

⁵. *Id.*, « Picasso s'éloigne », préface du cat. exp. *Mains éblouies*, Paris, Galerie Maeght, octobre 1950 ; rééd. in *Cinquante ans d'art vivant...*, *op.cit.*, p. 57 : « Picasso est devenu un mythe. M. Poubelle inventa la boîte à ordures ménagères, mais on ne songe plus à lui. On appelle poubelle tout récipient qui sert à jeter des délivres. On appelle déjà Picasso tout objet bizarre. L'enfant fait des graffitis et dit : "C'est un Picasso". »

« un style nouveau ». Il constate que : « Miró, Kandinsky et Klee sont aujourd'hui plus influents que Picasso, et le musée de l'homme plus profitable que le Louvre. Arts populaires d'autrefois et art non figuratif sensoriel d'aujourd'hui se rejoignent. Après tant d'intellectualisme, nous sommes remontés vers l'instinctif en saluant au passage les enfants, les naïfs et les fous¹. »

Sans s'enfermer dans un courant spécifique comme Léon Degand, Claude Roger-Marx ou Charles Estienne, Ragon occupe une place singulière dans le milieu de l'art qui l'amènera à se confronter souvent à la polémique.

En 1951, il fait la connaissance de Jean-Robert Arnaud qui expose dans sa galerie les œuvres de Martin Barré, Jean Dewasne, César Domela, James Guitet, etc. En 1953, Ragon rejoint les critiques Herta Wescher, Roger Van Gindertael et Julien Alvard, au moment de la création de *Cimaise* dirigée par Arnaud². Cette nouvelle revue a pour ambition de défendre l'art actuel, de signaler les manifestations artistiques importantes en France et à l'étranger, de rendre compte des publications et, enfin, de donner la parole aux artistes eux-mêmes. Ragon y publie de nombreux articles de 1953 à 1963³. Dès 1953, il défend, par exemple, la peinture d'Atlan, de Zao Wou-Ki, Doucet, Jean Fautrier, Poliakoff, Schneider, Soulages, etc. et la sculpture d'Hadju, puis celle de James Guitet en 1954, et celle de Martin Barré en 1956. Il consacre à un artiste actuel une sorte de reportage dans son atelier, comme celui de Robert Lapoujade qui fait partie des peintres « informels », qui possède, estime-t-il, « cette volonté d'un dépassement de l'abstraction, sans pour autant devenir rétrograde à la manière de de Staël⁴ ». Dans *Cimaise*, Ragon toujours quelque peu polémiste, publie en janvier 1954 un article « Lettre à un ouvrier à propos de l'art actuel » répondant à la lettre d'un ouvrier qualifiant l'art abstrait d'art bourgeois⁵.

En 1955, s'engage l'histoire de la Nouvelle École de Paris que la Galerie Charpentier décide d'exposer – non plus seulement un art figuratif comme la première École – mais d'y présenter aussi des peintres abstraits tels Soulages, Hartung, Atlan, Manessier, Bazaine, Poliakoff, etc. Ragon relève d'emblée cette nouvelle appellation et publie pour *Cimaise* avec Herta Wescher un dialogue entre les artistes du Salon de Mai et ceux exposés à la

¹ *Id.*, *Cinquante ans d'art vivant ...*, *ibid.*, p. 56-57.

² Voir le Fonds Galerie Arnaud, [1954-1955] et [1954-1961], Inv. 8731 et 8733, conservé à la Bibliothèque Kandinsky. Nous remercions chaleureusement pour leur précieux concours Véronique Borgeaud, Teresita Araya-Monge et Agnès de Bretagne, ainsi que Didier Schulmann.

³ Il écrira à nouveau pour *Cimaise* de 1967 à 1974.

⁴ M. Ragon, « Lapoujade », *Cimaise*, n°8, juillet 1955, p. 24.

⁵ *Id.*, « Lettre à un ouvrier à propos de l'art actuel », *Cimaise*, n°3, janvier 1954, p. 3-4.

Galerie Charpentier¹.

Mais Ragon, dans sa quête de nouveauté, soutient aussi des artistes plus confidentiels comme Jean Pons, en écrivant la préface de son exposition à la Galerie Colette Allendy en 1955. Il y relève que ce peintre, reconnu pour ses seules lithographies, a choisi l'abstraction pour y inscrire une synthèse de signes « a priori contradictoires » et qui « aime prendre des risques », et Ragon de conclure : « L'art n'avance qu'à ce prix². »

Pour l'exposition consacrée au peintre et sculpteur roumain Zoltan Kemeny au Studio Paul Facchetti en novembre 1957, Ragon souligne l'apport de cet « artiste visionnaire », présentant des reliefs en métal « comme des peintures [qui] sont un appel au mouvement, au tableau qui bouge³ ».

En 1958, il relate son premier voyage aux États-Unis dans *Cimaise* et salue l'École de New York qui montre alors « une impression d'inachevé, de bouillonnement, de recherche éperdue et aussi, bien sûr, une volonté de puissance, bien excitante et bien sympathique⁴ ». Il restera attentif aux avancées des artistes américains de l'École de New York⁵.

Michel Ragon a également organisé de nombreuses expositions, par exemple en 1955 *Éloge du petit format* à la Galerie La Roue, en soulignant que « la mode [dans la peinture abstraite] est plutôt aujourd'hui au gigantisme », et que le petit format propose des peintures abstraites « beaucoup plus libres⁶ ». Jean-Robert Arnaud propose à Michel Ragon d'organiser des expositions sous l'appellation « Divergences » afin de présenter les tendances de l'art actuel. Ragon organise en 1957 *Divergences 5* sous l'intitulé « affinités » regroupant une trentaine de jeunes artistes⁷. Son texte de présentation met en exergue une nouvelle tendance de l'art

¹. Voir « Dialogue sur le Salon de mai et trente peintres de la Nouvelle École de Paris entre Herta Wescher et M. Ragon », *Cimaise*, n°7, juin 1955, p. 9-11. Voir aussi le Fonds Galerie Charpentier, Inv. 10586, conservé à la Bibliothèque Kandinsky-Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

². Michel Ragon, préface du cat. exp. *Pons*, Paris, Galerie Colette Allendy, 15 mars au 7 avril 1955, [n. p.].

³. Id., préface du cat. exp. *Kemeny*, Paris, Studio Paul Facchetti, novembre 1957, [n. p.].

⁴. Id., « Réflexions après un premier voyage aux États-Unis », *Cimaise*, n°1, octobre-novembre 1958, publié *Cinquante ans d'art vivant....., op. cit.*, p. 87.

⁵. Voir ses articles : « L'École de New York », *Jardin des arts*, n°95, octobre 1962, p. 52-58 ; « L'École de New York », *Jardin des arts*, n°96, novembre 1962, p. 52-59 ; « L'École de New York tente d'annexer Paris », *ARTS*, 26 déc. 1962 ; « Une Nouvelle jeunesse de l'École de New York », *ARTS*, 6 février 1963.

⁶. Michel Ragon, préface du cat. exp. *Éloge du petit format*, Paris, Galerie La Roue, 21 oct. au 9 nov. 1955.

⁷. À savoir : Barré, Bertrand, Benrath, Camille, Carrade, Coppel, Corneille, Dahmen, Deyrolle, Dodigne, Downing, Feito, Fichet, Gauthier, Gillet, Guitet, Koenig, Laubies, Lipsi, Maryan, Pan, Panafieu, Penalba, Pink, Probst, Shapiro, Stahly, Sugaï et Tanaka.

abstrait « qui divulgue et entérine un art de combat, un art expérimental », et qui s'oppose à « l'art abstrait classique [devenu alors] une réalité sociale », sans renier leurs aînés Soulages, Hartung, Schneider, etc. Avec *Divergences 6*, titrée « salut au baroque » en 1958, Ragon observe que la jeune peinture, entre « espace et structure », rejoint ce qu'interrogeait Henri Focillon dans *La Vie des Formes*, à savoir la manière nouvelle et le passé, et que ces artistes, liés autant aux vieux maîtres de Chine qu'à l'Afrique barbare, représentent « un signe évident de jeunesse et de renouveau¹. »

En 1960, la Galerie Arnaud expose la peinture de James Guitet, puis celle Martin Barré. Michel Ragon, dans sa préface de chacun des catalogues, place leur art « comme actuel et vivant », relate leur parcours et leur œuvre et imagine une conversation avec eux. Pour l'exposition des dernières œuvres de James Guitet, Ragon relève l'emploi de la matière de ses toiles, et met en évidence les phrases de Guitet : « la nature est architecture », « je me donne le baroque comme récompense », « la peinture, c'est la valeur du silence² ». L'exposition *Martin Barré et la poétique de l'espace* permet au critique de revenir sur les terres nantaises de leur rencontre en 1945. Il se souvient qu'il n'avait alors jamais vu de « peinture aussi "avancée" », tournée vers l'avant-garde. Il se souvient aussi du paysagisme abstrait de Martin Barré d'une « poésie très subtile [qui] émanait de ces formes "pauvres" », de sa décision de « peindre sans motif, sans modèle », davantage que de choisir l'abstraction contre la figuration. Ses toiles montrent une « imbrication des formes nombreuses entre lesquelles se glissent les "ombres inverses" ou contre-formes » et la « désintégration blanche presque totale de ses formes », flirtant avec la monochromie. Dans un dialogue inventé avec le peintre, et se fondant sur une phrase de Gide que Barré aimait citer, « l'art naît des contraintes et meurt de liberté », le critique octroie au peintre un désir de renouvellements, de dépassement de la peinture d'alors, comme celle citée d'Yves Klein³, et Ragon de conclure en pariant sur le perpétuel essor de cette peinture toujours en devenir, sans jamais pénétrer une école ou une qualification.

Jamais las de découvertes, Ragon continue de rendre compte dans *ARTS* des nouvelles tendances. Il est l'un des rares critiques, par exemple, à signaler en janvier 1963 l'exposition intitulée *La Lettre et le signe dans la peinture contemporaine* organisée par Isidore Isou et Valérie Schmidt dans sa galerie parisienne. Ragon publie un texte critique, saluant toutefois

¹. Michel RAGON, « salut au baroque », cat. exp. *Divergences 6*, 1958, Paris, Galerie Arnaud, [n. p.].

². Id., « Introduction à la peinture de James Guitet », préface du cat. exp. *James Guitet*, Paris, Galerie Arnaud, 5 au 31 mai 1960, [n. p.].

³. Id., « Martin Barré et la poétique de l'espace », Paris, Galerie Arnaud, juin 1960, p. 5-45.

l'exposition permettant aux lettristes, d'« imposer la suprématie de la lettre sur tous les autres moyens d'expression ». Et même s'il est surpris par les rubriques dans lesquelles les artistes semblent rangés, il conclut son article en soulignant que « Valérie Schmidt va contribuer à brouiller les cartes » et qu'elle « a le mérite de poser [le problème du geste et de l'écriture de l'artiste] et de mettre l'accent sur l'une des directions de l'art contemporain¹. »

En 1956, Michel Ragon rassemble pour la première fois une partie de ses articles insérés au cœur de chroniques et d'analyses, constituant l'ouvrage précieux de *L'Aventure de l'art abstrait*². Il n'aura de cesse de montrer la place essentielle de l'art abstrait au cœur même de la vie sociale et artistique, non comme une avant-garde vouée à s'effacer au profit d'autres tendances, mais comme le sceau de l'art actuel et contemporain.

Insatiable travailleur, Ragon écrit, publie et devient, à partir de 1964, un critique et historien de l'art et de l'architecture³ modernes renommé. La même année, il fait partie des critiques avec Jacques Lassaing, Georges Boudaille, René Barotte, Jean Bouret et Raymond Cogniat qui choisissent la liste des artistes pour l'exposition de l'École de Paris à la Galerie Charpentier⁴. Leur choix, qui passe par les clivages des différentes générations, présente une chronologie portée par un hommage à Fautrier, un passage chez les abstraits reconnus comme Hartung et Soulages, ainsi que des peintres étrangers habitant Paris, renouant ainsi avec la tradition de la première École de Paris. Mais ce choix n'est pas compris par les artistes qui refusent pour certains, comme Soulages, Hartung, Manessier, etc., d'exposer à la Galerie Charpentier, ce qui suscite une vive polémique sur la crise de la peinture, relayée par la presse nationale et internationale. La menace qu'avait pressentie Ragon en 1948 devient palpable, et l'académisme de l'art abstrait semble en marche. Et ainsi, les artistes abstraits informels sont

¹. Michel RAGON, « "La lettre et le signe" n'ont pas attendu le lettrisme », *ARTS*, 16 janvier 1963. Le catalogue de cette exposition est préfacé par Michel Tapié qui, selon Ragon, attaquait « au profit des lettristes aussi bien les néo-dadaïstes que les pop-artistes et les néo-réalistes ». De plus, la brochure d'Armand Robin (celui qui avait reçu Ragon) présentée à l'exposition, *Essai d'Histoire comparée du Lettrisme, de quelques peintres à signes indépendants*, est jugée « fort tendancieuse » par Ragon.

². *Id.*, *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont, 1956 ; réédité et augmenté *Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art*, Paris, Casterman, 1969 ; rééd. Paris, Galilée, coll. *Ecritures/Figures*, 1986.

³. Voir Michel RAGON, *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Neuchâtel, Griffon, 1968 ; et *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Paris, Casterman, 1971-1972, 3 vol. réédités 1985.

⁴. Pierre CABANE, « Les peintres sabordent l'École de Paris qui les a lancés », *ARTS*, n°983, 1^{er} décembre 1964.

intronisés et identifiés sous ce vocable d'École de Paris¹, pour faciliter le rassemblement de ces diverses tendances, alors qu'ils ne forment aucune école stylistique spécifique.

Michel Ragon se retrouvera souvent dans cette veine engagée qu'il décline aussi dans son écriture romanesque. Suite à son voyage à Cuba en 1967, pour accompagner une délégation du XXIII^e Salon de Mai, il choisit de s'inspirer librement de la figure de Che Guevara pour le héros de son huitième roman², affirmant par là-même son passage de la culture prolétarienne à la culture savante, de la révolution à l'art moderne.

Dans les années 1960, il continue de défendre les peintres et les sculpteurs, tels Francis Bacon, Dado, Jasper Johns, Zoltan Kemeny, Franz Kline, Louise Nevelson, Marta Pan, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Antonio Saura, Nicolas Schöffer, Pierre Soulages, François Stahly, etc. Ses rencontres et son engagement auprès de ces artistes indépendants dessinent une posture singulière, placée au cœur du combat pour l'art abstrait dès les années 1950. Sa critique reste marquée par la passion de la vie trépidante liée à ses recherches artistiques, qu'il n'a pas menées en fonction de l'histoire du goût, en excluant telle ou telle tendance, mais de manière à poser question et aboutir à l'invention.

Camille Morando est documentaliste principale au Musée national d'art moderne-Cci, Centre Pompidou.

¹. Voir Michel RAGON, « On ne sauvera pas l'École de Paris en imitant New York », *ARTS*, 8 juillet 1964.

². Michel RAGON, *Nous sommes 17 sous une lune très petite*, Paris, Albin Michel, 1968.

Résumés

Catherine MENEUX, *Les enquêtes artistiques : vers une nouvelle forme de critique (1894-1905)*

Mots clefs : Enquête ; Littérature artistique ; Henry Nocq ; Charles Morice ; Revues ; Sondage ; Interview

Résumé : Institué par Jules Huret en 1891 avec sa fameuse « enquête sur l'évolution littéraire », le sondage de personnalités contemporaines n'est pas le seul apanage de la scène littéraire. Cette étude se propose de revenir sur cette frange de la littérature artistique qui s'est développée entre 1894 et 1905 afin d'en dresser l'inventaire et la typologie.

Summary : Established by Jules Huret with his famous "Enquête sur l'évolution littéraire" (1891), the survey of eminent personalities is not the speciality of the literary scene. This article reviews French artistic surveys between 1894 and 1905 in order to draw up an inventory and analyse this new form of art criticism.

Cécile THEZELAIS, *Charles Morice, un critique symboliste au temps des « avant-gardes »*

Mots clefs : Charles Morice ; Pablo Picasso ; Henri Matisse ; avant-garde ; symbolisme

Résumé : Charles Morice fut une figure reconnue du symbolisme littéraire à la fin du XIX^e siècle. Aussi, alors qu'il assure la critique artistique au *Mercur de France* de 1902 à 1911, le regard qu'il porte sur la production artistique contemporaine se ressent-il des conceptions de cette école. Si ses critères de jugement s'avèrent suffisamment flexibles pour embrasser l'œuvre du jeune Pablo Picasso, ils le laissent plus hésitant s'agissant de l'art d'Henri Matisse.

Summary : At the end of nineteenth century, Charles Morice was acknowledged as a figure of Symbolist literature. When he became *Mercur de France's* art critic from 1902 to 1911, his opinions on contemporary art trends were thus marked by the school's concepts. While his criteria enabled him to comprehend young Pablo Picasso's works of art, he remained hesitant concerning the more complex question of Matisse.

Pierre PINCHON, *Iconoclasme et critique d'art : le cyclone (1907) de Jean Dolent*

Mots clefs : Jean Dolent ; Alfred Jarry ; Léon-Paul Fargue ; iconoclasme ; institution ; musée du Luxembourg ; collection

Résumé : Dernier ouvrage du critique d'art Jean Dolent, *Le Cyclone* (1907) est une œuvre de fiction dans laquelle l'auteur imagine que le musée du Luxembourg a été dévasté par une tempête providentielle n'épargnant que les œuvres dignes d'entrer au Louvre. Si le bilan de Dolent a été largement ratifié par la postérité (Carrière, les impressionnistes, Moreau, Puvis), *Le Cyclone* est aussi un livre dans lequel l'auteur cherche à effacer son activité d'écrivain pour atteindre une critique idéale car débarrassée du verbe, de la syntaxe et du commentaire.

Summary : The latest book of the art critic Jean Dolent, *Le Cyclone* (1907), is a work of fiction relating the destruction of the "Musée du Luxembourg" by a providential whirlwind that spared only the masterpieces. Although Dolent's report has been confirmed by posterity, *Le Cyclone* is also a book in which the author attempted to minimize his literary activities in order to attain ideal art criticism, i.e. without words, syntax or commentaries.

Fabrice FLAHUTEZ, *Le lettrisme ou l'écriture d'une histoire de l'art et d'une critique d'art alternatives (1945-1955)*

Mots clefs : Lettrisme ; Isidore Isou ; Gabriel Pomerand ; Léon Degand ; Charles Estienne.

Résumé : Le lettrisme apparaît dès 1945 en proposant une autre lecture de la modernité. Reprenant l'héritage des avant-gardes historiques, et notamment le dada et le surréalisme, Isidore Isou et Gabriel Pomerand fondent le lettrisme qu'ils voient comme l'aboutissement d'une aventure plastique qui aurait commencé au début du XX^e siècle. Le lettrisme rencontre deux fronts qui lui sont hostiles : d'une part les anciens avant-gardistes qui ne veulent pas être récupérés et, d'autre part, un contexte historique qui tente de valider une vision binaire du monde basée sur l'avènement de la Guerre froide. Le Lettrisme n'est ni abstrait ni figuratif, il se définit aussi dans la droite ligne des avant-gardes. C'est dans cette tension particulière de l'après-

guerre que le lettrisme se positionne et qu'il adopte une critique très vive de l'histoire et, notamment, de l'histoire de l'art et de la critique d'art.

Summary : Lettrism appeared in 1945 by proposing a different reading of modernity. Taking up the avant-garde legacy, including Dada and Surrealism, Isidore Isou and Gabriel Pomerand founded lettrism, describing it as the culmination of an artistic adventure that had begun in the early twentieth century. Lettrism met with two hostile fronts. On the one hand, the old avant-garde artists who did not want to be taken over by the lettrists and, on the other hand, a historical context that attempted to validate a binary vision of the world based on the advent of the Cold War. Lettrism was neither abstract nor figurative, it was also defined completely in line with the avant-gardists. It was within this particularly tense post war period that lettrism adopted a strongly critical approach to history, in particular the history of art and art criticism.

Camille MORANDO, *Michel Ragon et les « abstraits informels » : une figure singulière et politique de la critique d'art (1946-1960)*

Mots clefs : écriture prolétarienne ; art abstrait ; nouvelle figuration ; avant-garde ; Paris de l'après-guerre ; 1946-1960

Résumé : À partir de 1946, Michel Ragon, lié au milieu de la littérature prolétarienne, devient critique d'art et se place d'emblée dans le combat pour l'art actuel, notamment celui des peintres dits informels (Jean-Michel Atlan, Hans Hartung, Pierre Soulages, Karel Appel, Jean Dubuffet, Gaston Chaissac...). Ne souhaitant pas exclure les différentes tendances de l'art vivant, qu'il soit figuratif ou abstrait, Michel Ragon n'aura de cesse de rendre compte de la situation artistique à Paris puis lors de ses voyages à l'étranger. Son engagement auprès de peintres alors méconnus et ses nombreuses publications de 1946 à 1960 témoignent, dès ses débuts de critique d'art, d'une posture singulière et politique, ancrée à la fois dans son époque et dans la recherche, ainsi que d'une inlassable volonté d'interroger l'art contemporain pour proposer de nouvelles analyses.

Summary : As from 1946, Michel Ragon, belonging to the proletarian literary community, became an art critic and immediately engaged in the combat for contemporary and current art, in particular that of the so-called "informels" painters (Jean-Michel Atlan, Hans Hartung Pierre Soulages, Karel Appel, Jean Dubuffet, Gaston Chaissac ...). Not wishing to exclude the

various trends of living arts, either figurative or abstract, Michel Ragon continually testified to the artistic situation in Paris and abroad. His commitment to painters yet unknown and his many publications from 1946 to 1960 show, from his beginnings as an art critic, bear testimony to his singular and political posture, rooted in both his era and in research, and to a tireless quest to question contemporary art and propose new analyses.

Pour commander...

Presses universitaires de la Méditerranée
rue Abbé-de-l'Épée
F-34090 Montpellier (France)

Tél. : 04 99 63 69 24

Fax : 04 99 63 69 29

publications@univ-montp3.fr

www.PULM.fr

Numéros précédents

Liame, n° 21, 212 pages.

Les rapports entre catholiques et protestants dans le Midi. Brève historiographie. Réparer les dommages de guerre en Haut Languedoc au temps des troubles de religion (Pierre-Jean Souriac). Orange au XVII^e siècle : une principauté « mi-partie » (Françoise Moreil). Les divergences confessionnelles dans le monde des affaires héraultais du Second Empire : ligne de fracture ou simple mode d'organisation ? (Lionel Dumond). Dépasser les antagonismes religieux : pourquoi, comment, jusqu'où ? Le combat de François Guizot (1787-1874) (Pierre-Yves Kirschleger). La coexistence religieuse à Valleraugue sous le régime de l'édit de Nantes : un nain catholique face au géant huguenot (Josias Teissonnière). « Désert biblique » : originalité des protestants français ou mode de résistance plus universel ? Regard comparé sur la résistance religieuse des Monts de Lacaune et de la seigneurie de Jilemnice au XVIII^e siècle (Eva Kalivodova)

Liame, n° 20, 262 pages.

L'olivier dans l'Europe méditerranéenne de l'Antiquité à nos jours. Terroir, paysage et économie. L'olivier dans le monde grec ancien. Quelques aspects des recherches récentes (Christophe Chandezon). L'olivier (*Olea europaea* L.) au Moyen Âge en rance : données historiques, archéologiques et archéobotaniques (Philippe Marinval). L'olivier en Provence à la fin du Moyen Âge : sources et représentations (Georges Comet). L'olivier dans l'espace rural et l'économie du Languedoc médiéval (Jean-Loup Abbé). Un cas d'espèce : les toponymes faisant référence à l'olivier et à sa culture dans l'espace héraultais du XVI^e au XIX^e siècle (Pierre Casado). L'olivier à travers quelques documents cadastraux de la moyenne vallée de l'Hérault (Bruno Jaudon). La culture des oliviers et la production de l'huile dans le Levant (Crète et Îles Ioniennes) pendant la domination vénitienne (XIV^e- XVIII^e siècles) (Nicolas Karapidakis). Olives et oliviers d'après le livre de raison d'Antoine Emery, 1694-1727 (Jacques Frayssenge et Élie Pélaquier). L'indemnisation des dommages aux oliviers en Languedoc de la fin du XVII^e siècle au début du XX^e siècle (Stéphane Durand). L'invention d'une invention. Comment le moulin à huile « à la française » arriva dans le Midi de l'Italie (1750-1850) (Annastella Carrino et Biagio Salvemini). L'olivier dans l'Hérault à l'âge d'or de la viticulture : les observations d'Henri Marès, 1840-1870 (Lionel Dumond). Paysannerie, huile, marchés et conditions de vie dans la Catalogne occidentale (1716-1930) (Enric Vicedo Rius). Concurrence et mutations dans le marché international de l'huile d'olive, 1850-1938 (Ramon Ramon-Muñoz). 16 €.

Liame, n° 20, 262 pages.

L'olivier dans l'Europe méditerranéenne de l'Antiquité à nos jours. Terroir, paysage et économie. L'olivier dans le monde grec ancien. Quelques aspects des recherches récentes (Christophe Chandezon). L'olivier (*Olea europaea* L.) au

Moyen Âge en rance : données historiques, archéologiques et archéobotaniques (Philippe Marinval). L'olivier en Provence à la fin du Moyen Âge : sources et représentations (Georges Comet). L'olivier dans l'espace rural et l'économie du Languedoc médiéval (Jean-Loup Abbé). Un cas d'espèce : les toponymes faisant référence à l'olivier et à sa culture dans l'espace héraultais du XVI^e au XIX^e siècle (Pierre Casado). L'olivier à travers quelques documents cadastraux de la moyenne vallée de l'Hérault (Bruno Jaudon). La culture des oliviers et la production de l'huile dans le Levant (Crète et Îles Ioniennes) pendant la domination vénitienne (XIV^e- XVIII^e siècles) (Nicolas Karapidakis). Olives et oliviers d'après le livre de raison d'Antoine Emery, 1694-1727 (Jacques Fraysse et Élie Pélaquier). L'indemnisation des dommages aux oliviers en Languedoc de la fin du XVII^e siècle au début du XX^e siècle (Stéphane Durand). L'invention d'une invention. Comment le moulin à huile « à la française » arriva dans le Midi de l'Italie (1750-1850) (Annastella Carrino et Biagio Salvemini). L'olivier dans l'Hérault à l'âge d'or de la viticulture : les observations d'Henri Marès, 1840-1870 (Lionel Dumond). Paysannerie, huile, marchés et conditions de vie dans la Catalogne occidentale (1716-1930) (Enric Vicedo Rius). Concurrence et mutations dans le marché international de l'huile d'olive, 1850-1938 (Ramon Ramon-Muñoz). 16 €.

Liame, n° 19, 188 pages.

Varia. L'Indien au XVI^e siècle homme ou bête? (Jérôme Thomas). Frontière et transgressions. Réflexions sur Malte à l'époque moderne (XVI^e-XVII^e siècles) (Anne Brogini). Les délibérations municipales, entre politique et acculturation administrative (Bas Languedoc, XVII^e-XVIII^e siècles) (Stéphane Durand). L'iconographie dans l'affaire Girard-Cadière (Stéphane Lamotte). Le Centre d'Histoire Contemporaine du Languedoc méditerranéen-Roussillon (1971-2006) (Roland Andréani). Le voyage d'un courtisan de Stanislas Auguste de Pologne : le prince Franciszek Sulkowski dans les provinces françaises en 1766 (Antoine de Labriolle). 16 €.

Liame, n° 17-18, 258 pages, cahier photos.

Du capitalisme familial au XX^e siècle. Le testament économique de Prosper Capelle (1865-1945). Présentation et édition critique par Jean-Louis Escudier. Présentation Lionel Dumond. 32 €.

Liame, n° 15-16, 332 pages.

Françoise Pellicer. *Le paysage des ingénieurs. Portrait du Languedoc à la fin de l'Ancien Régime*. (cartographies et paysages) 32 €.

Liame, n° 14, 160 pages.

Cadastrés et paysages. Le compoix languedocien, photographie imparfaite du paysage (XV^e-XIX^e siècle) (Bruno Jaudon). Espace fiscal et paysage agraire dans les compoix médiévaux languedociens (Jean-Loup Abbé). Compoix et territoire (Mickaël Palatan). Compoix, terriers et cadastrés. Des données quantitatives et spatiales sur l'environnement rural languedocien (XVII^e-XIX^e siècle) (Sylvain Olivier). Le traitement d'un compoix par Système d'Information Géographique

(Florent Hautefeuille). *Capbreu* et paysage. Remarques sur l'utilisation d'une source seigneuriale dans l'étude des paysages des Pyrénées de l'est. (Cerdagne, XVI^e-XVIII^e siècle) (Marc Conesa). Cadastre des villes, cadastre des champs Nîmes et sa campagne en 1548 (Gérard Caillat). 16 €.

Liame, n° 13, 232 pages.

Varia. La formation médicale au XVIII^e siècle : l'exemple de Montpellier (Hélène Berlan). Pauline, princesse de Schwarzenberg, biographie d'une femme de la noblesse (Milena Lenderová). Chambres de commerce et nationalisme dans les pays tchèques au tournant des XIX^e et XX^e siècles (Tomás Jiránek). De l'histoire consulaire à l'histoire contemporaine des pays méditerranéens : les chambres de commerce du Languedoc méditerranéen sous la Troisième République (1870-1939) (Philippe Lacombrade). Autour de la candidature de Loisy à l'évêché de Monaco (1902) (Claude Passet). Un marqueur de l'histoire culturelle : l'accouchement en France depuis 1950 (Marianne Caron - Leulliez). Cartographie et paysage (Françoise Pellicer). D'une bibliothèque privée à une bibliothèque publique : collection et donation d'un aristocrate de Bohême au XVIII^e siècle, le comte Franz Joseph Kinsky (1739-1805) (Pauline Derlon). Du retentissement aux discours dans l'affaire du Père Girard et de la Cadière : mémoires d'un scandale, scandales de la mémoire (Stéphane Lamotte). 16 €.

Liame, n° 12, 264 pages.

Testaments et inventaires après décès d'amateurs et de collectionneurs du Midi de la France.

Du bon usage des inventaires après décès et des testaments en histoire de l'art (Joël Fouilleron). Les archives de Castille (Henry de Seguins-Cohorn). Objets précieux et décoration intérieure à Montpellier au XVII^e siècle : quelques réflexions à partir de deux minutiers de notaires (Raluca Boangiu). Livres, tableaux et mobilier à Nîmes au XVII^e siècle d'après le dépouillement des inventaires après décès (Alexandre Cheval). Les intérieurs nîmois au temps de Léon Ménard à travers les inventaires après décès (1700-1755) (Florent Bidot). La famille Fontanel-Fages ou le legs d'une passion (Pascale Pons). Notre oncle de Montpellier : passions et modestie d'un vieux collectionneur. L'inventaire après décès de Jean François Xavier Atger (1758-1833) (Hélène Lorblanchet). Documents inédits relatifs à la succession d'Antoine Louis Joseph Pascal Valedau (1777-1836) (Pauline Marlaud). Des extraits aux originaux : nouveaux regards sur Antoine Valedau (1777-1836) et François-Xavier Fabre (1766-1837) (Laure Pellicer). L'étrange testament de Robert Gower (1793-1867) et l'enrichissement du musée de Nîmes (Sandra Chabrol). 9,15 €.

Liame, n° 11, 164 pages.

Varia. Le crédit à travers quelques pratiques de l'ancien droit (Maïté Lesné-Ferret). La crosse de l'évêque et la chaîne de l'arpenteur : Tressan autour de 1600 (Bruno Jaudon). Révolution et mémoire des guerres de religion dans les montagnes du Languedoc (Valérie Sottocasa). Les églises des sociétés industrielles : le Gard minier au XIX^e siècle (Jacques Fontaine). L'évolution de l'emploi des professeurs

face à la demande d'instruction dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : les agrégés d'histoire de 1960 (Roland Andréani). 9,15 €.

Liame, n° 10, 135 pages.

Bernard Chedozeau. Bossuet et les protestants. «La voie de charité» et les distributions de livres aux nouveaux convertis (1685-1687). Étude du manuscrit BNF fr 7054. 9,15 €.

Liame, n° 9, 123 pages.

Varia. Le traître Châtillon (Valérie Lafage). La famille paysanne et le marché (XVI^e-XIX^e siècles), tendances historiographiques récentes à la lumière du colloque de Montréal (novembre 2001) (Élie Pélaquier). Mystère de « la course » en Méditerranée, la mosquée sidi Mahrez de Tunis (Thierry Verdier). Gérer à distance une maison de commerce au XVIII^e siècle : utopie et réalité (Robert Chamboredon). Deux historiens aubaisiens : René Grousset et Émile-G. Léonard (Roland Andréani). Louis Gardet l'entrée d'un catholique thomiste en islamologie 1926-1946 (Dominique Avon). Utopie et réalité, l'épineuse question de l'art urbain. l'exemplarité des stations nouvelles de la « mission racine » (Jean-François Pinchon). 9,15 €.

Liame, n° 8, 245 pages.

L'argent dans la ville France, Espagne, Italie XVI^e-XVIII^e siècles. Préface (François-Xavier Emmanuelli). Le contrôle des receveurs des finances de la commune de Dijon à la fin de l'Ancien Régime : théorie et pratique (Pierre Bodineau et David Moras). Quelle juridiction pour la fraude fiscale des madrilènes du XVII^e siècle ? (Olivier Caporossi). Le roi et l'argent des villes. Finances royales et finances municipales dans la Castille moderne (Jean-Pierre Dedieu et Anne Dubet). Les emprunts des petites villes du diocèse d'Agde (fin XVII^e - XVIII^e siècles) (Stéphane Durand). Dépenses municipales, « part du prince », charge nette de l'impôt. Narbonne au XVII^e siècle (Gilbert Larguier). Fiscalité des villes, argent du roi. Les finances urbaines dans le royaume de Naples à l'époque moderne (Gaetano Sabatini). Immobilisation du capital et construction privée dans les capitales de l'Italie moderne (Jean-François Chauvard). Thésauriser à Lyon. Église et notables à l'époque révolutionnaire (Françoise Bayard). Les religieuses hospitalières et l'argent (Marie-Claude Dinot-Lecomte). Négoce, impôts et fournitures aux armées. Pierre-Daniel Pinet, manieur d'argent à Gap à la fin du XVIII^e siècle (René Favier). Mutations foncières et reconstructions dans les villes au XVIII^e siècle (L'exemple de Rennes) (Claude Nières). 9,15 €.

Liame, n° 7, 110 pages.

Laure Pellicer. *Autour du tombeau de Narcissa*. 9,15 €.

Liame, n° 6, 198 pages.

Varia. In memoriam, Robert Laurent (1907-2001). Robert Laurent, historien des vigneron de la Côte-d'Or au XIX^e siècle (Geneviève Gavignaud-Fontaine). Mémoires d'études supérieures et de maîtrise réalisés sous la direction du

professeur R. Laurent. De quelques répercussions européennes des guerres religieuses de France : remarques introductives (Dominique Biloghi). Les jardins et le patrimoine de l'eau : exemples en Languedoc et Basse Provence (XVII^e -XVIII^e siècles) (Alix Audurier Cros). Les salons tchèques à l'époque des Lumières (Milena Lenderová). Les banquiers héraultais sous le Second Empire (Lionel Dumond). Louis Antériou, un Topaze ardéchois (Yves Billard). Un établissement d'enseignement secondaire masculin de la Libération à la 5^e République : le lycée Gassendi de Digne (Roland Andréani). 9,15 €.

Liame, n° 5, 126 pages.

Pouvoirs publics et ville en France, Italie et Espagne (XVII^e-XVIII^e siècles). Sous la direction de François-Xavier Emmanuelli. Une région Adour ? réflexion sur le rôle des villes moyennes en espace faiblement polarisé (Jean-Pierre Allinne). La ville et l'État en Espagne à l'époque moderne. Tentative de synthèse des apports de l'historiographie récente (Jean Dedieu). La tutelle de l'intendant sur les travaux d'urbanisme dans les villes de Bourgogne : la lettre et l'esprit (Pierre Bodineau). Urbanisme et politique à Grenoble au XVIII^e siècle : l'échec d'un projet d'aménagement urbain (René Favier). Un prétexte à la contestation par les États de Languedoc de la juridiction de l'intendant : la construction des quais de Toulouse (Jérôme Slonina). Compétences territoriales et transformations urbaines à Naples au XVIII^e siècle : la nouvelle « strada della marina » entre volonté monarchique et prérogatives municipales (Brigitte Marin). Comptes à rendre, règlements de comptes. À propos du contrôle en matière budgétaire exercée par les préfets sur les communes durant la première moitié du XIX^e siècle (Renaud Carrier). Subdélégués, maires et officiers de bailliage dans les villes de Bourgogne (1769-1789) (Christine Lamarre). 9,15 €.

Liame, n° 4, 170 pages.

Société et culture à Montpellier vers la fin du XVIII^e siècle. Sous la direction de Laure Pellicer. 9,15 €.

Liame, n° 3, 147 pages.

Joël Fouilleron. *Les Minimes de Béziers et leurs livres (1609-1790)*. 9,15 €.

Liame, n° 2, 172 pages.

Varia. À propos de la *microstoria*, le cas génois de l'État inachevé. (François Pomponi). Diplomatie et religion au temps des confessions. (Alain Tallon). Les guerres de Josep de La Trinxeria (1637-1694) : la guerre du sel et les autres. (Alain Ayats). Comment peut-on être curé à la portion congrue (diocèse de Montpellier, deuxième moitié du XVII^e siècle) ? (Danielle Bertrand-Fabre). Architecture et religion : la reconstruction des églises à Nîmes au XIX^e siècle. (Jacques Fontaine). Le chemin de fer Montpellier-Cette, 1839-1852. (Lionel Dumond). Mario Roustan, un itinéraire républicain. (Yves Billard). Permanences ou mutation? La S.F.I.O. dans la Résistance. (Olivier Dedieu). 9,15 €.

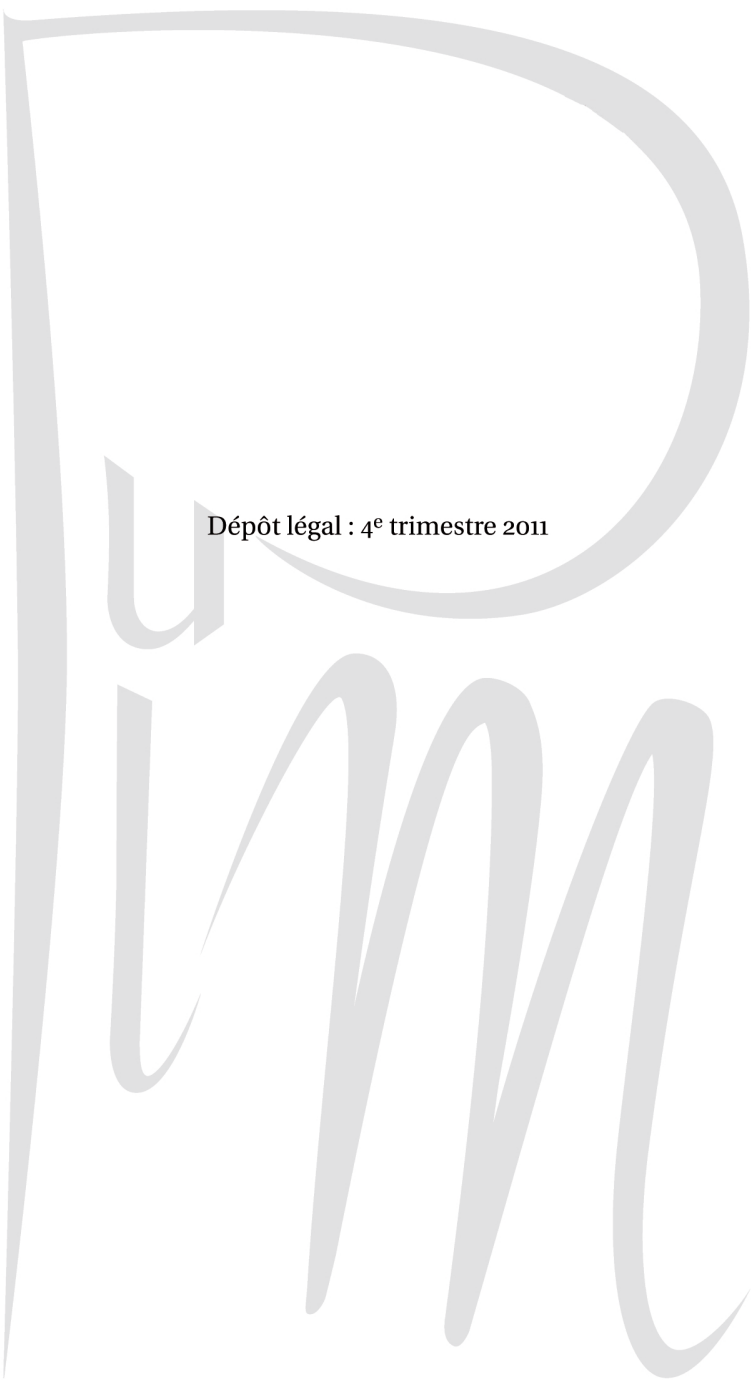
Liame, n° 1, 135 pages.

Du «pourtraict» au projet : les plans de Nîmes à l'époque moderne (1560-1785). (Robert Chamboredon). L'étude du cadre de vie à travers les cartes de Cassini : notice d'utilisation et d'exploitation. (Paul Delsalle). La banlieue ouest de Carcassonne au XVIII^e siècle. (Claude Marquié). Le canal de la Durance au Rhône : une utopie féconde pour l'aménagement du territoire comtadin aux XVII^e et XVIII^e siècles. (Patrick Fournier). De la représentation médiévale et moderne du territoire languedocien à la cartographie informatisée. (Emmanuelle Demaille, Bruno Jaudon, Élie Pélaquier). La représentation du territoire chez les voyageurs français dans l'Empire ottoman XVI^e-XVIII^e siècle. (Jean-Pierre Farganel). 9,15 €.

Ouvrages

- *Les ports dans l'Europe méditerranéenne. Trafics et circulation, images et représentations (XVI^e-XXI^e siècles)*. Actes recueillis par Lionel Dumond, Stéphane Durand et Jérôme Thomas, Université Paul-Valéry, 2008, 36 €.
- *Mélanges en l'honneur du professeur Roland Andréani. Presse, politique, culture et société du XVIII^e au XX^e siècle (France-Languedoc)*. Articles réunis par Jean-François Jacouty, Université Paul-Valéry, 2007, 20€.
- Geneviève Gavignaud-Fontaine, *Le Languedoc viticole, la Méditerranée et l'Europe au siècle dernier (XX^e)*, 2^e édition, 2006, à 18 €.
- *La demeure dans l'Europe méditerranéenne. XVI^e-XX^e siècle*. Actes recueillis par Laure Pellicer, Henri Michel et Élie Pélaquier, Université Paul-Valéry, 2004, 16 €.
- *Vignobles du Sud, XVI^e-XX^e siècles*. Textes réunis par Geneviève Gavignaud-Fontaine et Henri Michel, Université Paul-Valéry, 2003, 25 €.
- Thierry Verdier, *Augustin-Charles d'Aviler*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2002, épuisé.
- *Le compoix et ses usages*. Actes du colloque de Nîmes, 26-27 novembre 1999. Recueillis par André Claveirole et Élie Pélaquier, 2001, 34,30 €.
- *Hellénisme et Hippocratisme dans l'Europe méditerranéenne, autour de D. Coray*. Textes réunis par Roland Andréani, Henri Michel et Élie Pélaquier, 2000, 22,87 €.
- *Naissance, Enfance et éducation (XVI^e-XX^e siècles), Hommage à Mireille Laget*. Textes réunis par Roland Andréani, Henri Michel et Élie Pélaquier, 2000, 27,44 €.
- *De la fibre à la fripe. Le textile dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (XVI^e-XX^e siècles)*. Actes du colloque recueillis par Geneviève Gavignaud-Fontaine, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1998, 22,87 €.

- *L'argent dans la France méridionale à l'époque moderne*. Actes recueillis par Anne Blanchard, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1996, 15,24 €.
- *Les assemblées d'États dans la France méridionale à l'époque moderne*. 1995, 15,24 €.
- *De l'herbe à la table. La viande dans la France méridionale à l'époque moderne*. Actes du colloque recueillis par Anne Blanchard, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1993, 15,24 €.
- *Météorologie et catastrophes naturelles dans la France méridionale à l'époque moderne*. Actes recueillis par Anne Blanchard, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1992, 15,24 €.
- *Famille et familles dans la France méridionale à l'époque moderne*. Recueillis par Anne Blanchard, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1992, 15,24 €.
- *La vie religieuse dans la France méridionale à l'époque moderne*. Actes recueillis par Anne Blanchard, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1990, 15,24 €.
- Actes du Colloque, *Les bourgs de la France Méridionale à l'époque moderne*, (1988) à 15,24 €.
- *Pauvres et pauvretés dans la France méridionale à l'époque moderne*. Actes recueillis par Anne Blanchard, Henri Michel et Élie Pélaquier, 1987. (épuisé)
- Actes du Colloque, *Écoles et universités dans la France méridionale. Des hommes, des institutions, des enseignements*. (1985) à 9,15 €.



Dépôt légal : 4^e trimestre 2011

